

paisajes internos...

presentación introduction
análisis y crítica analysis and critique

inner landscapes... next home, next place, next work, next generation

8ª muestra internacional de arquitectura. **españa**



paisajes internos...

**presentación introduction
análisis y crítica analysis and critique**



8ª muestra internacional de arquitectura. España

Biennale di Venezia 2002

8ª mostra internazionale d'architettura

Instituciones Organizadoras

MINISTERIO DE ASUNTOS EXTERIORES

Ana Palacio

Ministra de Asuntos Exteriores

Miguel Angel Cortés

Secretario de Estado para la Cooperación Internacional y para Iberoamérica

Jesús Silva

Director General de Relaciones Culturales y Científicas

MINISTERIO DE FOMENTO

Francisco Álvarez-Cascos Fernández

Ministro de Fomento

Benigno Blanco Rodríguez

Secretario de Estado de Infraestructuras

Fernando Nasarre y de Goicoechea

Director General de la Vivienda, la Arquitectura y el Urbanismo

PABELLÓN DE ESPAÑA.
Giardini della Biennale a Castello.
Venezia.

CATÁLOGO

EDICIÓN

Ministerio de Asuntos Exteriores
Dirección General de Relaciones
Culturales y Científicas

Ministerio de Fomento
Centro de Publicaciones
Secretaría General Técnica
Editorial Rueda S.L.

M^o José Pizarro Oscar Rueda

DISEÑO Y COORDINACIÓN

M^o José Araguren

Darío Gazapo

José González Gallegos

Concha Lapayese

M^o José Pizarro

Oscar Rueda

Colaboradora

Vanesa Manrique

Traducción

David Morgan

PATROCINIO

Fundación ICO

NIPO Ministerio de Asuntos Exteriores

028-02-020-9

NIPO Ministerio de Fomento

161-02-054-X

ISBN: 84-7207-133-2

Depósito Legal: M-36517-2002

© Edición Ministerio de Asuntos Exteriores

© Edición Ministerio de Fomento

© Edición Editorial Rueda S.L.

Porto Cristo, 13 28924 Alcorcón Madrid

© Textos y Fotografías de los autores

Biennale di Venezia 2002

8^a Mostra Internazionale d'Architettura

Franco Bernabé

Presidente

Massimo Coda

Coordinador General

Deyan Sudjic

Director

Marino Cortese

Concejal de Cultura de la ciudad de

Venecia

COMISARIOS

M^o José Araguren

Darío Gazapo

José González Gallegos

Concha Lapayese

EXPOSICIÓN

PROYECTO

M^o José Araguren

Darío Gazapo

José González Gallegos

Concha Lapayese

Colaborador en Italia

Stefano Ragazzi

próximos mapas next maps: 6 paisajes contemporáneos: acciones y narraciones. colours. **66** comunidades verde+azul. green+blue communities. campo de atracción. magnetic

próximias intuiciones next intuitions: 130 más allá del deseo. beyond desire. de bolsillo. pocketlandscapes. límites? limits? **196** el insonciente óptico. the optical unconscious and the simultaneous. **238** paisajes solapados. secretlandscapes. **próximias formas** of energy. **272** hotel de actividades. activities' hotel. **294** corporeizar la vivienda.

temporary landscapes: actions and narrations. **22** el charco rojo. the red pool **44** colores globales. global
88 material paisaje. landscape material. **108** instrucciones de montaje. instructions for assembly.
52 lo próximo: lo lúdico. the next: the ludic. construir un lugar. constructing a place. **174** paisajes
y estructura narrativa. a narrative structure. **218** space timing. sucesivo y simultáneo. the successive
habitar next forms of living: 250 xurret system. TRP formas de energía. TRP forms
of realising the dwelling. **316** de lo virtual versus lo físico. the virtual versus the physical.

el charco





the red pool

AMP Arquitectos

Felipe Artengo Rufino

Fernando Menis

José M. Rodríguez-Pastrana

Juan Antonio González Pérez

en colaboración con Juan Gopar

El arranque del mito del Paraíso o Jardín del las Delicias se produce en el relato del Génesis 2,8-17 (1), en el que se nos dice que Dios plantó un jardín en el Edén (lugar desconocido, situado en los confines del mundo), donde colocó al hombre que había creado. Este relato entronca directamente con la geografía mítica de Canarias que aparece representada en la tabla del Paraíso Terrenal del Bosco, por un drago procedente de las Islas, elegido por su exotismo y asociado al árbol de la vida.

Pero según Pérez Minik, la condición insular se debate entre dos extremos, por un lado es un paraíso, un don, y por otro un purgatorio producto de su aislamiento físico.

De aquí que, nuestro interés no se encuentra tanto en los detalles como en el conjunto, que constituye el espacio del Infierno. En esta tercera tabla "nada se ensambla, todo se interrumpe" (J. Berger), no existe continuidad entre las acciones, no existe plan, no existe ni pasado ni futuro. Y es esta múltiple fragmentación temporal y espacial, este desencaje de las piezas del Bosco, las que impiden que encuentren su sentido.

Esta aproximación hace del cuadro una metáfora del mundo contemporáneo, y su endémico desencaje espacial, y un instrumento válido para su interpretación. Pero la idea misma de paisaje, como creación de nuevos sentidos es ya una metáfora y su valor como estrategia de redescrpción de la realidad está en la base misma de su formación (2).

La metáfora nos abre a una "visión estereoscópica", que como dice Jünger, mira simultáneamente lo macroscópico y lo microscópico. Una visión estereoscópica del territorio nos permite, por un lado, una aproximación voluntariamente cercana, superficial (la superficie muestra la apariencia del mundo), que nos revela micropaisajes susceptibles de ser habitados, gracias al equívoco escalar. Por otro, una visión lejana nos muestra la isla como ausencia de lo que la rodea, discontinuidad del océano que se manifiesta en su borde, "límite" (3) desde donde se proyecta su ser y su sentido, lugar de definición y de disolución. Así, toda isla por su ser contenido, es siempre un interior, primera estancia. El origen de nuestro paisaje íntimo es su propia geografía y la arquitectura que "constituye el nexo entre el territorio y el cuerpo", dibuja sus modos específicos de este en el espacio.

Desde "la tierra de la luz atormentada por el viento" (A. Sánchez Robayna) al "verde más verde de todos los verdes" (E. Jünger), pasando por la "tierra desnuda, esquelética, (...), toda ella huesos" (M. Unanuno), multitud de micropaisajes se suceden en nuestra geografía.

Las estrategias que definen una identidad por el paisaje son múltiples y responden a las posibles miradas. Interpretar el paisaje es una forma de redescubrimos en él, ya que todo paisaje quizá esté en nosotros mismos, sobre ningún lugar. (4)

1. Marcos Martínez, *Las islas Canarias en la antigüedad clásica*, C.C.P. Canaria, Bilbao 2002.

2. Juan Ramirez Guedes, *Paisaje con figuras*.

3. Eugenio Tiras, *Lógica del Límite*, Ediciones Destino, Barcelona, 1991.

4. Andrés Sánchez Robayna, *La Inminencia*, Fondo de la Cultura Económica, Madrid, 1996. Se recogen la cita final de un verso de Pessoa

The start of the Myth of Paradise or the Garden of Delights occurs in the story of Genesis 2,8-17 (1), in which we are told that God planted a garden in Eden (an unknown place located within the confines of the world) and where he placed the man he had created. This tale links directly the mythical geography of the Canary Islands, which are represented in Bosch's table of the Earthly Paradise by a dragon tree from the Islands, chosen because of its exoticism and associated with the tree of life. But, according to Pérez Minik, the insular condition is debated between two extremes, on the one hand there is a paradise, a gift, and on the other a purgatory that is the product of its physical isolation.

That is why our interest is not so much in the details as in the whole, which constitutes Hell's space. In this third table, "nothing is assembled, everything is interrupted" (J. Berger), there is no continuity between actions, there is no plan, there is no past and no future. And it is thus multiple temporal and spatial fragmentation, this displacement of the Bosch pieces that prevent them from finding their sense.

This approximation makes the picture a metaphor for the contemporary world and its endemic spatial dislodgement, as the creation of new senses is already a metaphor and its value as a strategy for re-describing reality is in the very basis of its formation (2).

The metaphor opens up for us a "stereoscopic vision" which, as Jünger says, looks simultaneously at the macroscopic and the microscopic. A stereoscopic vision of the territory allows us, on the one hand, to have an approximation that is voluntarily close, superficial (the surface shows the appearance of the world), reveals micro-landscapes that are susceptible of being inhabited, thanks to the scalar misunderstanding. On the other hand, a distant vision shows us the island as the absence of what surrounds it, the discontinuity of the ocean that is shown on its edge, "limit" (3) from which is projected its being, place of definition and dissolution.

Thus, any island because of its being as content, is always an interior, a first stay. The origin of our intimate landscape is its own geography and the architecture that "constitutes the nexus between the territory and the body" draws its specific ways of this in space.

From "the land of light tormented by wind" (A. Sánchez Robayna) to the "greenest of all greens" (E. Jünger), passing by "denuded, skeletal, (...), all bones" (M. Unanunno), a multitude of micro-landscapes follow each other in our geography.

The strategies that define an identity by the landscape are multiple and respond to possible looks. Interpreting the landscape is a way of rediscovering ourselves in it, as any landscape is perhaps in ourselves, in no place. (4)

1. Marcos Martínez, *Las Islas Canarias en la antigüedad clásica*, C.C.P. Canaria, Bilbao 2002.

2. Juan Ramírez Guedes, *Paisaje con figuras*.

3. Eugenio Trias, *Lógica del Límite*, Ediciones Destino, Barcelona, 1991.

4. Andrés Sánchez Robayna, *La Inminencia*, Fondo de la Cultura Económica, Madrid, 1996. Se recogen la cita final de un verso de Pessoa

1. OBJETIVO TEMATICO

La Bienal de Venecia en su 8ª Muestra Internacional de Arquitectura se encuentra con un tiempo histórico que anuncia fuertes transformaciones.

Agotado un siglo e inaugurando el siguiente intuimos que estamos viviendo un momento "límite", frontera entre el final de una manera de pensar y el comienzo de una nueva forma de abordar la realidad.

Desde la arquitectura ha de plantearse responder a esta nueva situación, y para ello hay que inaugurar un periodo de reflexión que permita reformular el espacio habitable con nuevos parámetros que exijan un importante grado de compromiso y eficacia.

La oportunidad de la convocatoria veneciana permite abordar el contenido temático del Pabellón de España desde un eje vertebrador que busque y realice una mirada hacia el mundo interno de aquellos arquitectos españoles que por edad y talante investigador son los destinados a construir los "próximos espacios" capaces de definir e inaugurar un tiempo nuevo.

Como objetivo se pretende hacer aflorar aquello que se está produciendo en la intimidad de los laboratorios privados de estos arquitectos, sus PAISAJES INTERNOS, mostrar el núcleo generador de la energía y pensamiento que hará posible la aparición de sus futuras arquitecturas.

La proximidad con el futuro que se anuncia, hace pensar que se acercan diferentes maneras de entender el habitar, con su incorporación a otros lugares inusuales, impredecibles o ignorados y que desde la diversidad ponen en cuestión aspectos como la escala, los materiales, las funciones ó los sistemas de construcción. Como estrategia desencadenante de la exposición que permita reflejar esas energías ocultas o en proceso de formulación, se ha elegido el poner en resonancia al conjunto de arquitectos seleccionados con la enigmática y provocadora obra del "Jardín de las Delicias" del BOSCO.

El "Jardín de las Delicias", perteneciente al Museo de El Prado, es una obra capaz de superar su dimensión pictórica para transportarnos a un mundo atemporal más allá de la realidad, plagado de inquietantes espacios.

En una atmósfera sin sombras, las figuras y objetos se mueven en una dinámica espiral que los hace flotar sobre un plano, entendido como placas o fragmentos de un suelo que se desvanece sobre un mundo inferior fluido, anuncio de un posible naufragio.

El BOSCO parece querer expresar el instante "límite" donde se agota una realidad y se acerca otra. La continua aparición de agujeros que taladran el plano real del suelo anuncian la llegada del último día y el comienzo de la eternidad.

Es fácil establecer analogías entre el “Jardín de las Delicias” y la percepción de la situación actual que hemos realizado. Pero lo verdaderamente interesante es observar la estrategia que utiliza El BOSCO para hacernos percibir el instante preciso donde toda la obra alcanza sentido.

Sobre un plano abstracto se van posando una infinitud de escenas que en diversas escalas y configuraciones narran un ESPACIO HABITADO pero entendido desde un mundo surreal. Aparecen o se sugieren diversos modos de habitar nuevos o inesperados lugares: La “casa manzana”, la “casa paraguas”, la “casa burbuja”, la “casa ventana”,... de igual forma estos irónicos “espacios domésticos” se van deslizando o posicionando sobre sorprendentes orificios, plataformas, huecos, perforaciones, animales, torres...

En el pabellón español se plantea operar de forma similar al “Jardín de las Delicias”. Partiendo de la definición de un primer espacio, el de la exposición, pensado con el objetivo de situarnos dentro de la obra del BOSCO, se incorporaran a continuación, y dentro de él, unas realizaciones arquitectónicas de los arquitectos seleccionados generadas para la muestra, siendo concebidas a partir de la interpretación de conceptos o espacios sugeridos en la obra pictórica.

2. UNA MIRADA ALTERNATIVA AL JARDIN DE LAS DELICIAS.

La aproximación al cuadro del Jardín de las Delicias de El Bosco, tomada como referencia conceptual para abordar el lema de lo “Próximo”, deviene necesaria en cuanto partir de un territorio imaginario cuya temática pueda aludir o insinuar muchas de las valencias que determinan el actual paisaje de la arquitectura.

Considerado como un nuevo “ready made” duchampiano, lo utilizamos como incentivo para reflexionar sobre las posibles estrategias de actuación en esas condiciones específicas, y sobre todo para establecer miradas alternativas que consigan ampliar el espectro de las maneras convencionales de pensar la arquitectura. Desde una intencionada manipulación cronológica, el “Jardín de las Delicias” puede entenderse como una secuencia avanzada de el proceso conceptual iniciado en el “Gran Verre” y aparentemente concluido con “Etan ‘t Doné”.

Es decir, se trata de un instrumento eminentemente “crítico” que requiere de un posterior proceso de investigación, analítico e interpretativo. El último objetivo de ese enigmático estudio tratará de desvelar las múltiples apariencias del acontecimiento arquitectónico.

Tanto la visión lúdica del motivo de la pintura, como la multiplicidad de acciones y acontecimientos que coexisten en semejante enmarque, parecen insinuar la complejidad, diversidad y riqueza de las relaciones que pueden extraerse de la coyuntura actual.

Se trata de un mundo repleto de conflictos, de encuentros, de diálogos, generados desde la interacción de los personajes. Casi la totalidad de las escenas representadas en el cuadro aluden a diversas conductas interrelacionadas. Casi la totalidad de los acontecimientos se producen desde el encuentro aleatorio, incierto, indeterminado de todas esos seres humanos y figuras mutantes que ocupan, en una actividad desenfrenada, el tiempo del cuadro.

Su contaminación formal y conceptual genera una hibridación tanto de la naturaleza de las figuras protagonistas como de la misma estrategia de habitar el espacio pictórico. Se trata en consecuencia de un paisaje fuertemente "entrópico", en continua transformación, que como los "nuevos monumentos" de Robert Smithson tienden a la ruina, a la natural descomposición de su estructura. La dinámica generada por esa necesaria metamorfosis de lugar determina definitivamente la acción de sus instantáneos habitantes.

...habitar ahora, en Venecia, en la Bienal, el "Otro Jardín de las delicias" ..entornar la mirada, ser como Alicia deslizándose en el espesor de esa piel. Generar territorios: paraíso, infierno, jardín...Cada propuesta de paisaje interno, habitará en un lugar específico de esta representación intemporal que es el Jardín de las Delicias.

Y registraremos esas posibles conversaciones, los ecos de ese nuevo lenguaje, en sus articulaciones iniciales, en torno a los orificios y fisuras, de esa "piel de las delicias". Estar atentos a los silencios, a las conversaciones de fondo, a las nubosidades variables, a las respiraciones...

3. LO INTERNO... "PAISAJES INTERNOS" ...

Pero sin duda, es desde la individualidad, desde el espacio íntimo de cada personaje, desde lo más "próximo", desde lo más cercano y subjetivo de su naturaleza, desde donde se generan las condiciones de urgente coexistencia y encuentro entre todas ellas, que constituyen el auténtico drama de ese paradójico espacio arquitectónico.

Habitar el Pabellón de España, conformando un paisaje propio, crear un laboratorio de ideas, reflexiones en torno a las cualidades del espacio interno... fuera del tiempo... habitando el espacio de transición entre las disciplinas...el pabellón de España, será un espacio de conversación creadora, un laboratorio de arquitectura comparada.

Paisajes Internos, como lugares mentales...desarrollar la capacidad de habitar...desde el cataclismo existencial del 11 de septiembre, en torno a ese nivel "ceró", ...intuir, descifrar, nombrar, enumerar los parámetros que definen las nuevas formas de habitar....la escala íntima, el universo mínimo, desde la profundidad de la piel.....

4. NEXT...LO "PROXIMO" ...

La Bienal de Venecia como proyecto, intenta una conversación común en torno a las disciplinas artísticas.. La Bienal Internacional de Arquitectura de Venecia, en su octava edición, se plantea, bajo la dirección de Deyan Sudjic, como comisario general, el estudio de lo "Próximo", bajo distintos ámbitos: "la próxima casa, el próximo lugar, la próxima obra, la próxima generación". Haciendo particular énfasis en los ámbitos de las nuevas tecnologías y nuevos materiales...en un enfoque más físico y matérico, que virtual. Así, la propuesta para el Pabellón de España, nace desde una vocación de analizar "lo próximo", en un intento de investigar sobre el futuro de este siglo XXI.

...LO PROXIMO ES ... EL COMPROMISO POR INVESTIGAR
Y LO PROXIMO ES ... ASUMIR LA INCERTIDUMBRE
Y LO PROXIMO ES ... LA POSIBILIDAD DE DISLOCARSE, DE DESAPARECER
Y LO PROXIMO ES ... LA CAPACIDAD DE CREAR NUEVOS PAISAJES
Y LO PROXIMO ES ... ADVERTIR NUEVAS FORMAS DE HABITAR
Y LO PROXIMO ES ... LA VOLUNTAD PARA COEXISTIR
Y LO PROXIMO ES ... PENSAR, REFLEXIONAR
Y LO PROXIMO ES ... PERCIBIR, APREHENDER, INTERPRETAR
Y LO PROXIMO ES ... QUERER SENTIR, EMOCIONARSE
Y LO PROXIMO ES ... LO INTIMO, LO PRIVADO, LO CALIDO
Y LO PROXIMO ES ... LO CERCANO, LO SUBJETIVO, LO PROPIO
Y LO PROXIMO ES ... LO MAS INTERNO...

5. FORMATO EXPOSITIVO.

El objetivo del Pabellón español es, como ya se ha indicado, mostrar a un conjunto de equipos de arquitectos jóvenes que reflexionen sobre su dimensión experimental y personal teniendo como tema el espacio contemporáneo e introduciendo como coartada conceptual su puesta en relación con la obra del Jardín de las Delicias de EL BOSCO.

Para ello se ha estructurado el conjunto de arquitectos en dieciseis equipos que trabajarán sobre un soporte específico, que se ha establecido que sea el formato de imagen digital en disco DVD.

Con ello se pretende desubicar a los autores de su formato habitual de trabajo basado en el dibujo y maqueta. Llevándoles a una situación novedosa proclive a la aventura experimental pretendida desde los planteamientos del comisariado.

Así mismo, con este soporte digital, se pretende incorporar la expresión arquitectónica a los sistemas que se establecen como los nuevos vehículos de difusión apoyados, cada vez más, en sonido e imagen.

Así cada equipo aparecerá representado en el Pabellón sólo en imagen reproducida en un monitor de plasma de volumen plano, operando sobre el espacio de la exposición.

6. MONTAJE PABELLON.

El Pabellón de España en los Jardines de la Bienal de Venecia es un contenedor de proporciones cúbicas que alberga en su interior una sala central de planta cuadrada de doce metros de lado y un anillo de tres salas rectangulares alrededor de ella.

La intervención planteada para introducir al visitante dentro del Jardín de las Delicias se basa en un esquema estratificado en tres planos horizontales que condensan toda la exposición.

Para conseguir la absoluta percepción de la horizontal del espacio de la exposición todos los paramentos verticales se revisten de una tonalidad oscura para desaparecer y disolverse en la profundidad de la escena.

El plano del suelo de la exposición, en su totalidad, es una reproducción fotográfica del cuadro del Jardín de las Delicias, sobre el que flotan ligeramente elevadas del mismo y en posición horizontal, unas pantallas planas de plasma que expondrán en imagen, y cada una de ellas, una propuesta de un equipo seleccionado. El tercer plano horizontal, que completa el espacio expositivo, es el techo de las salas, elevado cuatro metros del plano del suelo. El plano será luminoso y construido de material plástico tensado que opera como reflector de una serie de luminarias situadas en su cara superior. Se pretende producir una fuerte iluminación en la exposición, pero entendida como plana, sin sombra, homogénea.

Con la operación de exposición "plana", descrita como estrategia del montaje, se pretende expresar la inserción de las propuestas, introducidas y proyectadas continuamente en las pantallas horizontales y planas, como otras oquedades o perforaciones análogas a las dibujadas por EL BOSCO.

La pretendida ausencia de contrastes de sombras en la exposición busca situar al espectador como una figura más del cuadro que vaga sin proyectar su sombra de pantalla a pantalla, de agujero a agujero, donde la luz, la imagen representada y proyectada, son reflejo del espejo de otro espejo que es el Jardín de las Delicias.

introduction. inner landscapes

M^a José Aranguren

Darío Gazapo

José González Gallegos

Concha Lapayese











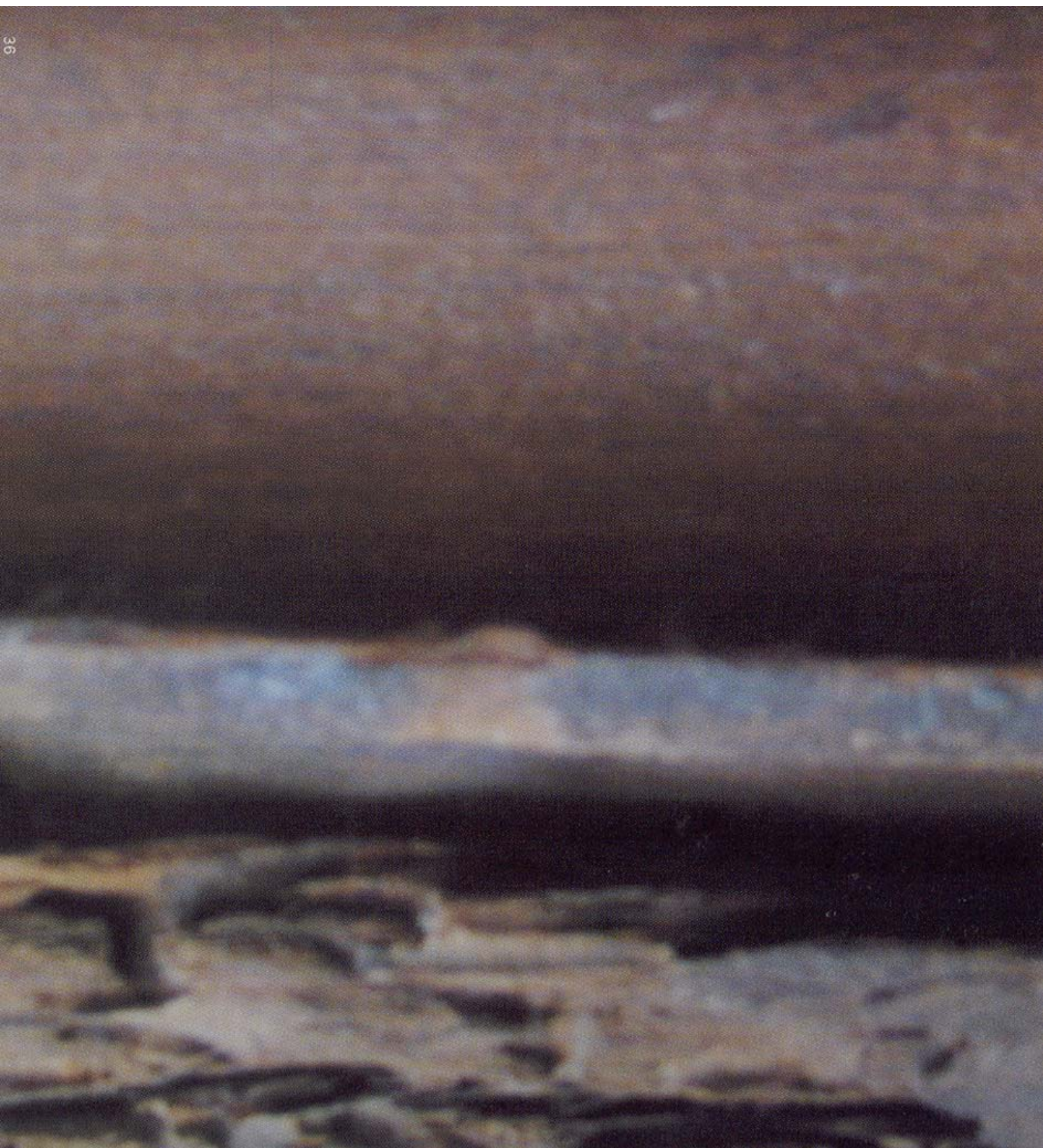












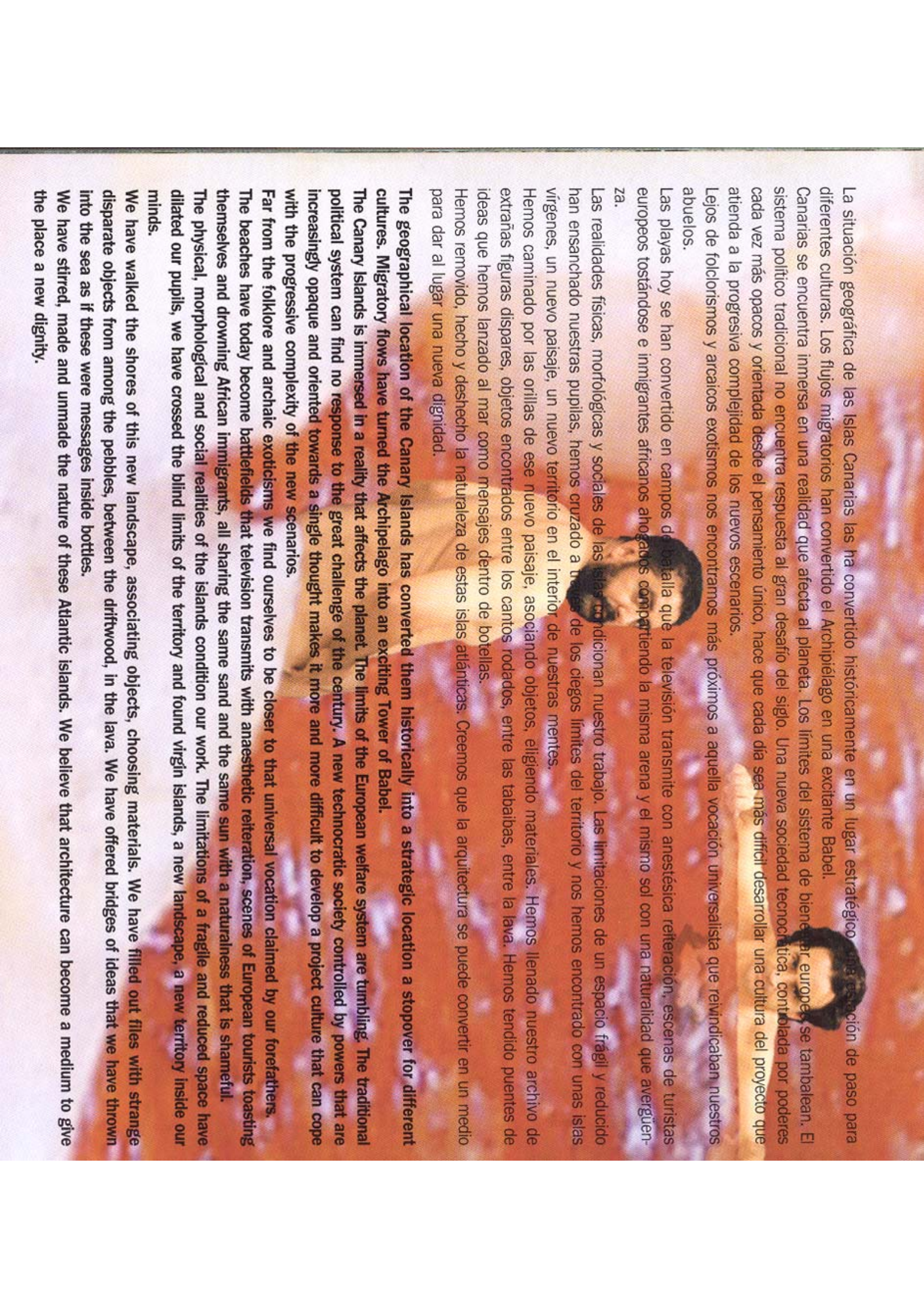












La situación geográfica de las Islas Canarias las ha convertido históricamente en un lugar estratégico, una estación de paso para diferentes culturas. Los flujos migratorios han convertido el Archipiélago en una excitante Babel.

Canarias se encuentra inmersa en una realidad que afecta al planeta. Los límites del sistema de bienestar europeo se tambalean. El sistema político tradicional no encuentra respuesta al gran desafío del siglo. Una nueva sociedad tecnológica, controlada por poderes cada vez más opacos y orientada desde el pensamiento único, hace que cada día sea más difícil desarrollar una cultura del proyecto que atienda a la progresiva complejidad de los nuevos escenarios.

Lejos de folclorismos y arcaicos exotismos nos encontramos más próximos a aquella vocación universalista que reivindicaban nuestros abuelos.

Las playas hoy se han convertido en campos de batalla que la televisión transmite con anestésica reiteración, escenas de turistas europeos tostándose e inmigrantes africanos ahogados compartiendo la misma arena y el mismo sol con una naturalidad que avergüenza.

Las realidades físicas, morfológicas y sociales de las islas condicionan nuestro trabajo. Las limitaciones de un espacio frágil y reducido han ensanchado nuestras pupilas, hemos cruzado a través de los ciegos límites del territorio y nos hemos encontrado con unas islas vírgenes, un nuevo paisaje, un nuevo territorio en el interior de nuestras mentes.

Hemos caminado por las orillas de ese nuevo paisaje, asociando objetos, eligiendo materiales. Hemos llenado nuestro archivo de extrañas figuras dispares, objetos encontrados entre los cantos rodados, entre las tabaibas, entre la lava. Hemos tendido puentes de ideas que hemos lanzado al mar como mensajeros dentro de botellas.

Hemos removido, hecho y deshecho la naturaleza de estas islas atlánticas. Creemos que la arquitectura se puede convertir en un medio para dar al lugar una nueva dignidad.

The geographical location of the Canary Islands has converted them historically into a strategic location a stopover for different cultures. Migratory flows have turned the Archipelago into an exciting Tower of Babel.

The Canary Islands is immersed in a reality that affects the planet. The limits of the European welfare system are tumbling. The traditional political system can find no response to the great challenge of the century. A new technocratic society controlled by powers that are increasingly opaque and oriented towards a single thought makes it more and more difficult to develop a project culture that can cope with the progressive complexity of the new scenarios.

Far from the folklore and archaic exoticisms we find ourselves to be closer to that universal vocation claimed by our forefathers. The beaches have today become battlefields that television transmits with anaesthetic reiteration, scenes of European tourists toasting themselves and drowning African immigrants, all sharing the same sand and the same sun with a naturalness that is shameful.

The physical, morphological and social realities of the islands condition our work. The limitations of a fragile and reduced space have dilated our pupils, we have crossed the blind limits of the territory and found virgin islands, a new landscape, a new territory inside our minds.

We have walked the shores of this new landscape, associating objects, choosing materials. We have filled out files with strange disparate objects from among the pebbles, between the driftwood, in the lava. We have offered bridges of ideas that we have thrown into the sea as if these were messages inside bottles.

We have stirred, made and unmade the nature of these Atlantic islands. We believe that architecture can become a medium to give the place a new dignity.

"Somos marineros de todos los mares. Obreros de la universalidad. Por siempre: universalismo sobre regionalismo. Hemos hostezado con hartura, sobre las páginas labriegas de nuestra literatura; sobre los regionales portales de Belén de nuestra literatura. Saludemos emocionados todos los barcos que cruzan el Océano Atlántico, con rumbo a África, Asia, Oceanía, América y Europa. Saludemos con las manos, abandonadas con las banderas azules, rojas, verdes, amarillas, del júbilo. Saludemos con las manos sobre nuestras cabezas. Saludemos a todos: africanos, asiáticos, malayos, americanos, europeos. Por siempre el océano en nuestros ojos nuevos. Hemos de levantar un semáforo en cada isla".

"Primer manifiesto de La Rosa de los Vientos",
publicado en la prensa el 1 de febrero de 1928.

"We are sailors on all the seas. Workers of universality. Forever: universalism over regionalism. We have hosted with hartura, on the worked pages of our literature; on the regional stables of Bethlehem of our literature. We salute with emotion all the ships that cross the Atlantic, en route to Africa, Asia, Oceania, America and Europe. We salute with our hands, the bearers of flags that are blue, red, green, yellow, of jubilation. We salute with our hands on our heads. We salute them all: Africans, Asians, Malaysians, Americans, Europeans. The ocean is in our new eyes forever. We have to erect a semaphore on every island".

"Primer manifiesto de La Rosa de los Vientos",
publicado en la prensa el 1 de febrero de 1928.

Índice:

- portada: ½ pimiento rojo - ¼ de papaya - 1 papa bonita - crateres - madera de tea - fisuras en hormigón - gueldera - veña - 2 m. de muselina - 10 bolsas de congelados - jallós - hormigón facetado - tea - 10z a traves de hormigones - dunas - invernaaderos - 5 años de palmera canaria - patron - bañistas en un pimiento

Contents:

- front page: ½ red pepper - ¼ papaya - 1 beautiful potato - craters - tea wood - cracks in concrete - perforated balsa wood - abujardado concrete - fishing bait - fence - 2 m. of muslin - 10 freezer bags - jallós - cut concrete - tea - light through concrete - dunes - greenhouses - 5 years of Canary palm tree - skipper - Bathers on a pepper

globo colores





Alejandro Zaera-Polo

Lluís Ortega

**en colaboración con
Antoni Gullamón Grabolosa
Enrique Romero Merino.**

ales global colours

bienal de Venecia

proxima casa. proximo lugar. proxima obra. proxima generacion.

8ª bienal de arquitectura de Venecia.





PABELLÓN DE ESPAÑA.
Giardini della Biennale a Castello,
Venezia.

ORGANIZACIÓN

Roberto Varela

Subdirector General de Cooperación
y Promoción Cultural Exterior

Ministerio de Asuntos Exteriores

Gerardo Mingo Pinacho

Subdirector General de Arquitectura

Ministerio de Fomento

Christian Domínguez

Asesor de Artes Plásticas

Ministerio de Asuntos Exteriores

COORDINACIÓN

Esther Suárez Montreal

Ministerio de Asuntos Exteriores

Servicio de Estudio y Fomento

de la Arquitectura

Ministerio de Fomento

COMISARIOS

M^o José Araguren

Darío Gazapo

José González Gallegos

Concha Lapayese

EXPOSICIÓN

PROYECTO

M^o José Araguren

Darío Gazapo

José González Gallegos

Concha Lapayese

Colaborador en Italia

Stefano Ragazzi

CATÁLOGO

EDICIÓN

Ministerio de Asuntos Exteriores

Dirección General de Relaciones

Culturales y Científicas

Ministerio de Fomento

Centro de Publicaciones

Secretaría General Técnica

Editorial Rueda S.L.

M^o José Pizarro Oscar Rueda

DISEÑO Y COORDINACIÓN

M^o José Araguren

Darío Gazapo

José González Gallegos

Concha Lapayese

M^o José Pizarro

Oscar Rueda

Colaboradora

Vanessa Manrique

Traducción

David Morgan

PATROCINIO

Fundación ICO

NIPO Ministerio de Asuntos Exteriores

028-02-020-9

NIPO Ministerio de Fomento

161-02-054-X

ISBN: 84-7207-133-2

Depósito Legal: M-36517-2002

© Edición Ministerio de Asuntos Exterio

© Edición Ministerio de Fomento

© Edición Editorial Rueda S.L.

Porto Cristo, 13 28924 Alcorcón Mad

© Textos y Fotografías de los autores

Biennale di Venezia 2002

8^a Mostra Internazionale d'architettura

Franco Bernabé

Presidente

Massimo Coda

Coordinador General

Deyan Sudjic

Director

Marino Cortese

Concejal de Cultura de la ciudad de

Venezia

- 18** introducción. paisajes internos. introduction. inner landscapes. **30** el jardín de las delicias: reflejo de
- aranguren josé g. gallegos 50** ...des plazamientos. em plazamientos...reflexión abierta en
the landscapes of interiority. **darío gazapo concha lapayese 78** condiciones con temp
- 102** jaula [o jardín] de gryllos. (huecos, citas, injertos y otras dislocaciones). cage (or garden) of gry
arquitecturas dibujadas. drawn architectures **enric miralles benedetta tagliabue**

espacio contemporáneo. the garden of delights: reflections on contemporary space. **m. José**
no a los paisajes de la interioridad. ...dis placements . em placements ...an open reflection on
líneas de la arquitectura. architecture's contemporary conditions. **francisco jarauta**
s. (gaps, quotes, grafts and other dislocations). **fernando castro fiórez 154**

**jaula [o jardín] de gryllos.
(huecos, citas, injertos y otras dislocaciones).**

Fernando Castro Flórez.

Los comisarios del Pabellón Español de la Bienal de Venecia (2002) no tienen ningún miedo a plantear un pretexto de una *complejidad* extraordinaria, *El Jardín de las delicias*, al que, además, tomán como un *ready made* o, mejor, como un *Etant dones*, incluso llegan a aludir a ese raro "espacio habitado" como "secuencia avanzada del proceso conceptual iniciado por el *Gran Verre*". El vertiginoso mundo simbólico del Bosco entra en la especulación duchampiana, la desnudez que rodea al Diluvio y al Juicio Final trenzas sus múltiples relatos con la pulsión del *voyeurismo irónico*. Hay una intensidad pasional en el discurso que plantean, incluso parece como si ellos tuvieran alguna clase de certeza sobre los *paisajes internos* que, ya de entrada, están alegorizados (y encarnados) por la propia conversión del espacio pictórico en *instalación*, ambiente tridimensional del cual el espectador forma parte, afrontando otra "desnudez", la que nos tendría que hacer pensar en *cómo habitar* "desde el cataclismo existencial del 11 de septiembre", superando la espesura de un tiempo de banalidad. Acaso los comisarios que han colocado en *horizontal* el cuadro del Bosco (calificado por ellos mismos como "enigmático y provocador") para revelar sus *huecos*, ocupados por el *desplazamiento "videográfico" de la arquitectura*, no sólo han formulado una *confluencia* de energías plásticas entre lo heterogéneo, sino que han remitido, en una *apropiación* de la fórmula de Valery, a la profundidad de la piel y, de esa manera, han entrado en el dominio de lo que Perniola llama *paisajes plásticos* (en la constelación del *sex appeal de lo inorgánico*). Por ello siento *la necesidad de comenzar desde esa dislocación* que hace que la arquitectura, según Schelling una especie de música entumecida o petrificada (incluída junto con el bajo relieve y la escultura en la común noción de *plástica*), un *radical desplazamiento*: "Viajar, atravesar, transitar, recorrer, explorar, penetrar: la experiencia contemporánea del espacio se configura a partir de un modelo dinámico que lanza al sujeto fuera de sí al territorio de una sexualidad neutra; tal modelo lo transforma en una cosa que siente, la cual indiferentemente puede añadirse al contexto en el que se mueve o bien retirarse de él. Se subvierten así y quedan de lado todas las concepciones del espacio que ponen el acento en el habitar, en el estar, en el residir, y que piensan la arquitectura referida a la experiencia de lo interior en relación más o menos dialéctica con lo exterior. También en este ámbito se impone y se afirma con vehemencia la inorganicidad de un modo de ser que hunde en el ridículo y en lo patético a todas las buenas intenciones respecto de una organización arquitectónica del vivir que armoniza forma y función, naturaleza y cultura, campo y ciudad: el organicismo que ha desencadenado en la reflexión sobre la arquitectura hasta los años sesenta ha sido por lo común un vitalismo humanista enredado en pseudo-oposiciones entre racional e irracio-

Pensemos el secreto como algo exterior¹⁶.

“A veces he pensado que se podría postular una teoría del asentamiento –y, por lo tanto, de la civilización– como “la capitalización de la temporada de penuria”¹⁷. Ya sean los esquimales con las actividades estivales marcadas, ritualmente, por el hambre o las ceremonias de los pigmeos de África, también en la estación de la escasez. Puede que el deshilachado tapiz del texto sea, precisamente, una forma de hacer transparente la precariedad, el particular modo en el que me he enjaulado.

No tiene, aparentemente, nada que ver con nada, pero no puedo sustraerme al impulso de citar una observación de Chatwin: “A los visitantes de la guardería de un hospital los sorprende a menudo el silencio. Sin embargo, si la madre ha abandonado realmente a su hijo, la única posibilidad de supervivencia que le queda a éste depende de que tenga la boca cerrada”¹⁸.

La pulsión (necesaria) del bricolage.

Estamos afectados, casi todos, por la *pasión apropiacionista del bricoleur*, por su vértigo del código¹⁹. Claude Lévi-Strauss recuerda como, en un sentido antiguo, *bricoleur* se aplica al juego de pelota y de billar, a la caza y a la equitación, pero siempre para evocar un movimiento incidente: “el de pelota que rebota, el del perro que divaga, el del caballo que se aparta de la línea recta para evitar un obstáculo. Y, en nuestros días, el *bricoleur* es el que trabaja con sus manos, utilizando medios desviados por comparación con los del hombre de arte”²⁰. En el bricolage se interviene con un sentido extremo de instrumentalidad, pero al mismo tiempo que el sujeto rehace el inventario de las cosas que va a utilizar, trata ese material como si fuera un tesoro.

16 “En Kleist, el secreto ya no es un contenido considerado en una forma de interioridad, al contrario, deviene forma, y se identifica con la forma de exterioridad siempre fuera de sí misma” (Gilles Deleuze y Félix Guattari: “Tratado de nomadología: la máquina de guerra” en *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Ed. Pre-textos, Valencia, 1988, p. 363).

17 Bruce Chatwin: *Los trazos de la canción*, Ed. Península, Barcelona, 2000, p. 239.

18 Bruce Chatwin: *Los trazos de la canción*, Ed. Península, Barcelona, 2000, p. 281.

19 “Que esta práctica refleja una pasión por el código es algo obvio en el trabajo de muchos artistas de la reapropiación, *bricoleurs* de la subcultura: virtuosos del código, estos *connoisseurs* son sus mejores productores/consumidores, seducidos por las manipulaciones abstractas, “atrapados en el aspecto sistematizado, codificado, diferencial, y ficticio del objeto” (Baudrillard) (Hal Foster: “Recodificaciones: hacia una noción de lo político en el arte contemporáneo” en *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Ed. Universidad de Salamanca, 2001, pp. 120-121).

20 Claude Lévi-Strauss: *El pensamiento salvaje*, Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1984, p. 35.

21 Claude Lévi-Strauss: *El pensamiento salvaje*, Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1984, p. 43.

22 “En *Malestar y civilización*, Freud da una metáfora del inconsciente que podría aplicarse igualmente a esta práctica de desviación: hace alusión a los capiteles y a los tambores

Conviene tener presente que esos elementos coleccionados están constreñidos; el *bricoleur*, ciertamente, se dirige a una colección de residuos de obras humanas, es decir, a un subconjunto de la cultura, operando no con conceptos, sino por medio de signos: se propone un desmantelamiento en el que los significados se transforman en significantes. A esta dislocación entre la estructura instrumental y el proyecto se añado, en ocasiones, lo que los surrealistas llamaron *azar objetivo*. El sujeto, desprendido de sus apegos, debe descubrir el significado *donde pueda*, sin renunciar al placer inmediato de la contemplación de lo que son, estrictamente, arreglos artificiales. El juego irónico de similitud y diferencia, lo familiar y lo extraño, el aquí y el ahora (explícitos en el *bricolage*) son el proceso característico de la modernidad global. Ahora bien, lo propio del pensamiento mítico, como del *bricolage* en el plano práctico, consiste en elaborar conjuntos estructurados, "no directamente con otros conjuntos estructurados, sino utilizando residuos y restos de acontecimientos; *odds and ends*, diría un inglés, o, en español, sobras y trozos, testimonios fósiles de la historia de un individuo o de una sociedad"²¹. Un trabajar con la ocasión, pero también con los despojos, *spolia*, con una lógica fluctuante semejante a la del inconsciente²². Claude Lévi-Strauss señaló, en *El pensamiento salvaje*, que la moda intermitente de los *collages*, nacida en el momento en que el artesano expiraba, podría no ser más que una transposición del *bricolage*, al terreno de los fines contemplativos. La introducción del collage en las vanguardias supuso una ruptura con el ilusionismo, la presentación de una nueva fuente original de interrelación entre expresiones artísticas y la experiencia del mundo cotidiano. Ese comportamiento tiene mucho de despedazamiento y violencia²³, una aproximación de realidades distintas que intensifica, según Max Ernst, las facultades *visionarias*. Apariciones, casi fantasmales, en el mundo del collage, obras de arte que son posibles porque no hay una presencia plena²⁴.

de columnas que se encuentran encastrados en algunas construcciones rurales alrededor de emplazamientos antiguos. Los campesinos se apoderaron de ellos para su propio uso, mostrando así una indiferencia insolente respecto a la arquitectura antigua. Los historiadores del arte y los arqueólogos los denominan reemplazos o *spolia* ("despojo", "pieza de botín"), designando así la manera en que se sabe, dese hace mucho tiempo, utilizar lo antiguo como material —en la acepción física del término— para hacer de ello algo nuevo. Podríamos evocar igualmente los restos diurnos, es decir, los recuerdos de la víspera, extraídos de su contexto prosaico, y libremente asociados por el soñador dentro de unas síntesis imaginarias inéditas. Aquí, pues, el Deseo ha vuelto a construir el cuerpo humano según unos ritmos nuevos que siguen los mismos rodeos que Freud atribuyó a los fragmentos del sueño: "Torcidos, troceados, reunidos como hielos flotantes" (Emanuel Guignon: *Historia del collage en España*, Ed. Museo de Teruel, 1995, pp. 50-51).

²³ Jean-Claence Lambert señala que en el collage hay una violencia deliberada, "que es el equivalente de otras violencias inconscientes, de otras violaciones de lo prohibido: no se interviene de manera inocente en la sintaxis, y el vocabulario del mundo" (Jean-Claence Lambert: "Prague, le collage y Hoffmeister" en *Coloquio/Artes*, n.º 60, Fundação Galuste Gulbenkian, Lisboa, Marzo 1984).

²⁴ "La presencia significaría la muerte. Si la presencia fuera posible, en el sentido pleno en el que un ser que es ahí donde está, que se aparece pleno ahí donde esta, si esto fuera posible no existiría ni Van Gogh ni la obra de Van Gogh, ni la experiencia que nosotros podamos tener de esa obra" (Jaques Derrida entrevistado por Peter Brunette y David Wallis: "Las artes espaciales" en *Acción paralela*, n.º 1, Madrid, Mayo de 1995, p. 19).

Desde la práctica deconstruccionista ha comenzado una ampliación de la *escala del paisaje*²⁵. La arquitectura dirige su propia atención al paisaje, que se impone como verdadero protagonista de la experiencia espacial. F. Artego, F.M. Menis, J.M.R. Pastrana y Juan Antonio González Pérez entran en la dimensión paisajística de *El Jardín de las delicias*, dialogando con el mar, contaminándose con el sueño que lleva el viento, buscando un horizonte de serenidad. Desde lo insular proponen una visión en la que naturaleza y artificio pueden dialogar sin estridencias, en un tono que tiene algo, valga la terminología nietzscheana, de intemperividad, freno a la forma moderna del miedo: la prisa.

Frente a esa visión que subraya el territorio natural Ramón Artigues y Ramón Sanabria subrayan que el cuadro no es estático, sino un “escenario convulsivo”, lleno de cortes, fragmentos, secciones de un mundo íntimo y esencialmente continuo. En un habitáculo flotante, pura tierra de nadie, vemos una manos que realizan toda clase de gesto, en una pulsión indicadora. Ponen en relación las manos prehistóricas con las que pintara Picasso en el *Guerrica*, condensando el horror y la violencia sin sentido, o con el dibujo delicado de Eduardo Chillida de esos dedos que parecen detenidos en una suerte de estupefacción. Como dijo Focillon, la mano piensa, el tacto sensibiliza la materia, esa huella aborígen es el testimonio de lo humano. En esa caja funciona el dispositivo especular, esa lógica de la mirada, desarrollado ejemplarmente por Lacan, que constituye al yo. Los arquitectos nombran tanto el sueño como el deseo: “No serán – escriben- las miradas internas los silencios necesarios que vienen desde lo lejano a través de lo próximo?... Nunca debemos olvidar que pasado y futuro siguen siendo contemporáneos”.

El no lugar y sus bordes.

La violencia contemporánea es la del *no lugar*, a partir del cual se establecen distintas actitudes individuales: la huida, el miedo, la intensidad de la experiencia o la rebelión. La historia transformada en espectáculo

25 “La fundamental confirmación de la experiencia inorgánica de la experiencia arquitectónica contemporánea proviene precisamente de las obras y de las poéticas de los arquitectos más innovadores que actuaron a partir de la segunda mitad de los sesenta. El rechazo del funcionalismo, la revisión crítica de los fundamentos de la arquitectura, el aspecto a menudo indeterminado, poroso y carente de una clara delimitación de los interiores de los edificios, la primacía de una tipología edilicia pública destinada al tránsito, al espectáculo, al turismo cultural, la disolución de la unidad habitacional, la atención a los espacios de paso más que de residencia, son otros tantos aspectos de una línea de tendencia orientada hacia el abandono de toda organicidad. El movimiento deconstructivo, que adquirió una gran importancia en el panorama internacional en el transcurso de los años ochenta, no debe entenderse en sentido negativo como el fin de la arquitectura, sino acaso, precisamente, al contrario, como separación de la arquitectura de la construcción, reivindicación de sus autonomías con respecto al edificar, ensanchamiento del espacio plástico más allá de los límites de lo inmóvil, extensión de la competencia arquitectónica a contextos cada vez más amplios, empeño en una invención del paisaje en escala cada vez más vasta” (Mario Perriola: *El sex appeal de*

cage (or garden) of gryllos. (gaps, quotes, grafts and other dislocations).

Fernando Castro Flórez.

The commissioners of the Spanish Pavilion of the Venice Biennale (2002) have no qualms about putting forward an extraordinarily complex pretext. The Garden of Delights, which, in addition, they treat as ready made or rather, *Eiant données*, and even allude to that strange "inhabited space" as the "advanced sequence of the conceptual process begun by the *Le Grand Verre*". Bosch's vertiginous symbolic world enters into Duchamp-like speculation; the nudity that surrounds the Flood and Judgement Day plaits its multiple relations with the impulse of ironic voyeurism. There is a passionate intensity in the theory that they set out, it even seems as though they themselves had some kind of certainty as to the internal landscapes that were already allegorised (and embodied) in the actual conversion of pictorial space into the installation piece, in a tri-dimensional environment of which the spectator is a part, confronting another "nudity", which would make us think about how to live "in the wake of the existential cataclysm of the 11th September", overcoming the density of a period of banality. Perhaps the commissioners, who have placed Bosch's painting (which they themselves describe as "enigmatic and provocative") in a horizontal position to reveal its gaps, concerned as they are by the "video-graphic" displacement of architecture, have not only created a confluence of plastic energies within the diverse, but have also made reference, through the appropriation of Valéry's formula, to the depth of skin and thereby entered into the territory of what Perniola calls plastic landscapes (in the constellation of the sex appeal of the inorganic). For this reason, I feel compelled to begin with the dislocation that makes architecture, which Schelling calls a kind of stiff or petrified music (along with the bas relief and sculpture in its customary plastic art sense), a radical displacement: "To travel, pass through, transit, run through, explore, penetrate: the contemporary experience of space is arranged on a dynamic model that throws the individual out of himself and into a territory of neutral sexuality; such a model transforms it into a thing that feels, which can either be added to or taken from its context, without making a difference. This subverts and makes redundant all spatial concepts that put the emphasis on living, on being, and on dwelling, and those that define architecture in terms of the internal experience in more or less dialectic relation to the external. In this sense it also vehemently imposes and establishes the inorganic nature

Let us think of the secret as something external¹⁶.

"Sometimes I have thought that one could postulate a theory of settlement – and therefore, of civilisation – as "the capitalisation of the period of penury"¹⁷, whether it is the Eskimos with their summer rituals determined by hunger, or the ceremonies of the African Pygmies also celebrated during times of shortage. It is possible that the frayed tapestry of the text is, in fact, a way of making precariousness transparent, the peculiar way in which I have caged myself.

This may not appear to have anything to do with anything, but I cannot refrain from the urge to quote one of Chatwin's observations: "Visitors to a hospital nursery are often surprised by the silence. However, if the mother has really abandoned her child, the child's only remaining chance for survival would depend on his keeping his mouth shut"¹⁸.

The (necessary) drive of bricolage.

Almost all of us are affected by the appropriative passion of the "bricoleur", by the frantic pace of its code¹⁹. Claude Lévi-Strauss remembers how, in the old sense, bricoleur applied to ball games and billiards, to hunting and riding, but always with reference to a movement incident: "that of a ball rebounding, a dog straying or a horse swerving off course to avoid an obstacle. And, nowadays, the artist working in bricolage, is the one that works with his hands, using media that has deviated in comparison to the materials used by men of art"²⁰. In bricolage one intervenes with an extreme sense of instrumentality, but whilst the individual redefines the inventory of materials to be used, he treats that material as though it were a treasure. We must remember that the collected elements are restricted: bricolage is certainly directed at collecting the remains of human creations, that is to say, to a sub-conjunction of culture, operating not with concepts but with signs: it purports a process of dismantling in which the meanings become significant factors. On occasions, what the surrealists called objective randomness

¹⁶ "With Kleist, the secret is no longer a content considered as a form of interiority, on the contrary, it becomes form, and it is identified with the form of exteriority that is always outside itself" (Gilles Deleuze and Félix Guattari: "Treatise on Nomads: The War Machine" in *One Thousand Landings. Capitalism and Schizophrenia*, Ed. Pre-texts, Valencia, 1988, p. 363).

¹⁷ Bruce Chatwin: *The Songlines*, Ed. Península, Barcelona, 2000, p. 239.

¹⁸ Bruce Chatwin: *The Songlines*, Ed. Península, Barcelona, 2000, p. 281.

¹⁹ "That this practice reflects a passion for the code is obvious in the work of many artists of re-appropriation, bricoleurs of the subculture: virtuosos of the code, these connoisseurs are their own best producers/consumers, seduced by abstract manipulations, "trapped in the systematised, coded, differential and fictitious appearance of the

is added to this dislocation between the instrumental structure and the design. The individual, freed from all attachments, must discover the meaning wherever he can, without rejecting the immediate pleasure of contemplating what is, strictly speaking, an artificial arrangement. The ironic game of similarity and difference, of the familiar and the strange, the here and the now (explicit in bricolage) is characteristic of the process of global modernity. However, the typical feature of mythical thought, such as bricolage on the practical level, consists of elaborating structure arrangements, "not with other structured arrangements, but by using remains and leftovers of events; odds and ends, as an Englishman might say, or in Spanish, *sobras y trozos* (leftovers and pieces), fossilised testimonies of the history of an individual or a society"²¹. Working with the occasion but also with the remains, spolia, with a fluctuating logic similar to that of the unconscious²². Claude Lévi-Strauss, in *The Savage Mind*, wrote that the intermittent fashion of collages, born at a time when the artisan was in decline, could not be anything but a transposition of bricolage to the sphere of thought. The introduction of collage in the avant-garde meant the rupture of illusionism, the presentation of a new original source of interrelation between artistic expressions and the experience of the day to day world. Such conduct has much displacement and violence²³, an approximation of the different realities that intensify, according to Max Ernst, the visionary faculties. Apparitions, almost spectral, in the world of collage, works of art that are possible because there is no full or complete presence²⁴.

From the deconstructionist practice has arisen the amplification of the landscape scale²⁵. Architecture directs its attention towards the landscape, which becomes the real central piece in the spatial experience. F. Artego, F.M. Menis, J.M.R. Pastrana and Juan Antonio González Pérez enter into the landscape dimension in *The Garden of Delights*, by establishing a dialogue with the sea, contaminating it with a dream that is blown on the wind, searching for a horizon of serenity. From the insular, they propose a vision in which nature and artifice can live together in harmony, in a tone which has something, in Nietzsche's words, of inopportunity, a brake on the modern form of fear: haste.

object" (Baudrillard) (Hal Foster: "Re-coding: Towards a Notion of the Political in Contemporary Art" in *Ways of Creating, Critical Art, Public Sphere and Direct Action*, Ed. Universidad de Salamanca, 2001, pgs. 120-121).

²⁰ Claude Lévi-Strauss: *The Savage Mind*, Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1984, p. 35.

²¹ Claude Lévi-Strauss: *The Savage Mind*, Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1984, p. 43.

²² "In *Civilisation and its Discontents*, Freud puts forward a metaphor of the unconscious that could be applied to this process of diversion: he alludes to the capitals and drums of columns that are set in some rural constructions around ancient ruins and sites. The peasants have found these and used them and in so doing so, show an insolent indifference towards ancient architecture. Art historians and archaeologists call them reuses or spolia ("spoils", "booty"), demonstrating that ancient materials have

In contrast to this vision underlining natural territory, Ramón Artigues and Ramón Sanabria stress that the painting is not a static piece, but a “convulsive stage”, full of cuts, fragments, sections of an intimate and essentially continuous world. In a floating room, pure no-man’s land, we see a pair of hands that make all kinds of gestures, in an indicating impulsion. They put into perspective the prehistoric hands with which Picasso would paint in *Guernica*, condensing the horror or senseless violence, or with the delicate drawing by Eduardo Chillida of those fingers that seem to be transfixed in some kind of stupor. As Focillon said, the hand thinks, touch makes matter sensitive, that aboriginal footprint is the testimony of humanity. In that box, the speculative device, the logic of that look, developed exemplarily by Lacan, constitutes the self. The architects cite both the dream and the desire: “Might not – they write – the internal looks be the necessary silences that come from afar through the near...We should have never forgotten that the past and the future are both still contemporary”.

The non-place and its borders.

Contemporary violence is that of the non-place, where the different individual attitudes are established: escape, fear, the intensity of experience or rebellion. History transformed into a spectacle makes everything that was urgent, forgotten. It is as if space were trapped in time, as if there was no other story but the news of the day or the day before, as though every individual story had used up its *raison d’être*, its words, and its images in the inexhaustible stock of the endless story of the present²⁶. The traveller of non-places has the simultaneous experience of the continuous present and the meeting with the self. But in the middle of these “non-events”, in that permanent submission to what is already there²⁷, we can find disconcerting remains, places bordering on the non-places. The urban crisis certainly refers to a more generalised crisis of the representations of

been used as material – in the physical sense of the word – to create new construction since time immemorial. We could also evoke the sense of the daily remains, the memories, of the day before, taken from their prosaic context and freely associated by the dreamer within a unprecedented imaginary synthesis. Here, therefore, Desire has again constructed the human body according to new rhythms that follow the same detours that Freud attributed to dream fragments: “Twisted, broken up, reunited like floating ice” (Emmanuel Guigon: *History of collage in Spain*, Ed. Museo de Teruel, 1995, pgs. 50-51).

²³ Jean-Clarence Lambert said that there was a deliberate violence in the collage: “that is the equivalent of other unconscious violence, of violations of the forbidden: the intervention in the syntax and vocabulary of the world is not innocent” (Jean-Clarence Lambert: “Prague, collage and Hoffmeister” in *Coloquio/Artes*, n° 60, Fundação Galouste Gulbenkian, Lisbon, March 1984).

²⁴ Real presence would mean death. If presence were possible, in the full sense in which a being is there where it is, that it appears as it is there, if this were possible, neither Van Gough nor Van Gough’s works would exist, nor the experiences of those works would exist” (Jacques Derrida interviewed by Peter Brunette and David Wallis: “Spatial Arts” in *Paralel Action*, n° 1, Madrid, May 1995, p. 19).

²⁵ “The fundamental confirmation of the inorganic experience of the contemporary architectonic experience arises precisely from the works and poetics of the most innovative architects from the second half of the sixties. The rejection of functionalism, the critical revision of all the foundations of architecture, the often indeterminate

la biennale di venezia

8ª mostra internazionale d'architettura. 6 settembre-3 novembre. 2002
inner landscapes... next home. next place. next work. next generation



paisajes internos...

ORGANIZAN: MINISTERIO DE ASUNTOS EXTERIORES Y MINISTERIO DE FOMENTO **INNER LANDSCAPES COMISARIOS:** M^a JOSE ARANGUREN Y JOSE GONZALEZ GALLEGOS. **DARIO GAZAPO Y GONGHA LAPAYESE. PAISAJES CONTEMPORANEOS:** ACCIONES Y NARRACIONES. **CONTEMPORARY LANDSCAPES: ACTIONS AND NARRATIONS.** FEDERICO SORIANO Y M^a DOLORES PALACIOS. **IZASKUN CHINCHILLA. EL CHARCO ROJO. THE RED POOL. FELIPE ARTENGO. JOSE M^a PASTRANA. FERNANDO MENS. JUAN ANTONIO GONZALEZ PEREZ. COLORES GLOBALES GLOBAL COLOURS. ALEJANDRO ZERA POLO. LLUIS ORTEGA CERDA. COMUNIDADES VERDE+AZUL. GREEN+BLUE COMMUNITIES. CARLOS QUINTANS. PABLO GALLEGO CAMPO DE ATRACCION. MAGNETIC FIELD. MARCOS PARGA. PRADO E IDOIA OTEGUI WIGENS. MATERIAL PAISAJE. **LANDSCAPE MATERIAL.** PUCHO VALLEJO Y CONRADO CAPILLA. M^a AUXILIADORA GALVEZ. INSTRUCCIONES DE MONTAJE. INSTRUCTIONS FOR ASSEMBLY. FUENSANTA NIETO Y ENRIQUE SOBEJANO. ALBERTO NICOLAI. MONTSE DOMINGUEZ Y MAYKA GARCIA HIPOLA. **MAS ALLA DEL DESEO. BEYOND DESIRE.** MAYTE APETEGUIA. JAVIER PEREZ HERRERAS Y FCO. JAVIER QUINTANA DE UÑA. **LO PROXIMO: LO LUDICO. THE NEXT: THE LUDIC.** BEATRIZ MATOS Y ALBERTO MARTINEZ CASTILLO. **CONSTRUIR UN LUGAR. CONSTRUCTING A PLACE.** RAUL DEL VALLE. **PAISAJES DE BOLSILLO. POCKET LANDSCAPES.** EDUARDO ARROYO. **LIMITES?. LIMITS?.** CARLOS ARROYO. ELEONORA GUIDOTTI Y MANUEL PEREZ. **EL INSONSCIENTE OPTICO. THE OPTICAL UNCONSCIOUS.** RAMON SANABRIA Y RAMON ARTIGUES. **UNA ESTRUCTURA NARRATIVA. A NARRATIVE STRUCTURE.** JAMIE COLL Y JUDITH LECLERC. **SPACE TIMING.** JUAN CARLOS SANCHE Y SOL MADRIDEJOS. **SUCESIVO Y SIMULTANEO. THE SUCCESSIVE AND THE SIMULTANEOUS.** ANGEL ALONSO Y VICTORIA ACEBO. **PAISAJES SOLAPADOS. SECRET LANDSCAPES.** JAVIER FRESNEDA Y JAVIER SAN JUAN. **XURRET SYSTEM. INAKI ABALOS Y JUAN HERREROS. TRP FORMAS DE ENERGIA. TRP FORMS OF ENERGY.** EFREN GARCIA GRINDA Y CRISTINA DIAZ MORENO. **HOTEL DE ACTIVIDADES. ACTIVITIES' HOTEL.** ALFREDO PANA. FCO. JAVIER PEÑA. GALIANO. **CORPORALIZAR LA VIVIENDA. CORPORAALISING THE DWELLING.** JOSE MORALES. JUAN GLEZ. MARISCAL Y SARA GILES. JOSE LUIS BECOS ALONSO. **DE LO VIRTUAL VERSUS LO FISICO. THE VIRTUAL VERSUS THE PHYSICAL.** RAFAEL ARANDA, CARMEN PIGEM Y RAMON VILALTA. BITTOR LUDOVICO SANCHEZ-MONASTERIO. **ANALISIS Y CRITICA ANALYSIS AND CRITIQUE** FERNANDO CASTRO FLOREZ. FRANCISCO JARAUTA. ENRIC MIRALLES. **BENEDETTA TAGLIABUE INNER LANDSCAPES CATALOGO:** M^a. JOSE PIZARRO Y OSCAR RUEDA.**

p a b e l l ó n d e e s p a ñ a 2 0 0 2



el charco rojo

the red pool

AMP Arquitectos

Felipe Artengo Rufino

Fernando Menis

José M. Rodríguez-Pastrana

Juan Antonio González Pérez

en colaboración con Juan Gopar

AMP arquitectos

José M^o Rguez. Pastana Malagón S/C de Tenerife. 24/10/52 Fernando M. Menis S/C de Tenerife. 15/06/51 Felipe Artengo Rufino S/C de Tenerife. 6/04/54

PROYECTOS PRINCIPALES:

- 1987 Piscina Natural. El Guincho. Tenerife
- 1995 Parque del Drago. Tenerife
- 1997 Museo Arqueológico Zonzamas. Lanzarote.
- 1999 Centro de Convenciones Tfe.-Sur. Tenerife
- 1999 Centro Cultural Las Maretas. Arrecife. Lanzarote.
- 1999 Ordenación del Puerto de S/C de La Palma.
- 1999 Ampliación del Jardín Botánico. La Orotava. Tenerife
- 1999 Jardín Botánico del Descubrimiento. Vallehermoso. La Gomera.
- 1999 Estadio Insular de Atletismo. Tenerife.
- 2000 Sede de la Presidencia del Gobierno de Canarias. Tenerife
- 2001 Rehabilitación Cuartel San Carlos. Tenerife

ULTIMOS CONCURSOS

- 1999 1er Premio Concurso Internacional Restringido Las Maretas.
- 1999 1er Premio Ordenación del litoral marítimo de S/C de La Palma.
- 2000 1er Premio Centro Insular de Deportes Marinos.
- 2001 2º Premio Edificio de Usos Múltiples III.
- 2001 2º Premio Edificio de Usos Múltiples IV.
- 2001 1er Premio Rehabilitación Cuartel San Carlos.
- 2001 2º Premio Sede Caja Rural.

PREMIOS

PREMIOS MANUEL DE ORAÁ 1982-83. 1er Premio Gasolinera Texaco. 1988-89 Accessit Edificio La Vigilia. 1992-93. 1er Premio ex aequo Colegio Mayor San Agustín. 1992-93 1er Premio Pabellón Ana Bautista. 1994-95 Accessit Edificio Proa. 1998-99 1er Premio Rehabilitación de un Taque de Cepso.

PREMIO IBERFAD 1998 Obra Seleccionada. Espacio Cultural El Tanque

V BIENAL ARQUITECTURA ESPAÑA 1999. Espacio Cultural el Tanque NACIONAL PAD 2000 2000 1er Premio. Sede de la Presidencia del Gobierno de Canarias.

Juan Antonio González Pérez.

Valencia / Venezuela (1.963).

1990 Arquitecto por la E.T.S.A. de las Palmas de Gran Canaria. Nº 1 de promoción. "Premio al Mejor Expediente Académico". Desde 1993 Profesor Asociado de Proyectos Arquitectónicos en la E.T.S.A. de las Palmas de Gran Canaria.

PROYECTOS PRINCIPALES:

- 1994 Casa en la Vereda Alta. La Laguna
- 1994-95 Centro de Visitantes e Interpretación de la Gomera. La Gomera
- 1996-97 Almacén y Exposición de Azulejos Insulares S.A. S/C de Tenerife. Tenerife.
- 1996-97 Casa en el Cercado del Marqués. La Laguna. Tenerife.
- 1997-2000 Casa unifamiliar en Acorán. S/C de Tenerife. Tenerife.
- 1998-2001 Parque-Kiosco San Francisco. Buenavista del Norte. Tenerife.
- 1998-2001 Centro Cultural San Bernardo. Los Silos. Tenerife.
- 1998-2001 Centro de Salud Arona - Vilaflor. Tenerife.
- 1999 Parque de la Cervecera I. La Laguna. Tenerife.
- 1997-2002 Centro de Secundaria. Adeje. Tenerife.
- 1999-2002 Centro Cultural de El Sauzál. Tenerife.
- 1999-2002 Escuela de Artes Escénicas de Tenerife. S/C de Tenerife. Tenerife.

PREMIOS: 1996 1º Premio. P. Manuel de Oraá VII Edición. Centro de Visitantes de la Gomera. 1998 Obra finalista. P. Internacional de Arquitectura Joven. IAZ Zone. Centro de Visitantes. Gomera. 2000 Accessit. P. Manuel de Oraá IX Edición. Vivienda - estudio en Acorán. 2002 Accessit. P. Manuel de Oraá X Edición. Parque - Kiosco de San Francisco. 2002 Accessit. P. Manuel de Oraá X Edición. Centro Cultural San Bernardo. 2002 1º Premio. P. Manuel de Oraá X Edición. Centro de Salud Arona - Vilaflor.

Juan Gopar

Juan Gopar vive y trabaja en la isla de Lanzarote. En 1995 inicia el proyecto MA un lugar en un determinado momento. proyecto multidisciplinar en el que la arquitectura cobra un gran protagonismo. Colabora en talleres ciudadanos de acción crítica. Gopar está comprometido con la búsqueda y construcción de un espacio. de un nuevo lugar. En 1999 comienza su colaboración con AMP Arquitectos.