

## 08 | Cincuenta años de Superstudio. Una lectura contemporánea del Monumento Continuo. Fifty years of Superstudio. A Contemporary Interpretation of the Continuous Monument \_Barbara Pierpaoli

Este pasado diciembre se cumplieron cincuenta años de la formación de grupo florentino Superstudio, que fue uno de los colectivos más importante dentro del movimiento radical italiano, porque del día 4 al día 17 de diciembre de 1966, dos jóvenes <sup>1</sup>, un recién licenciado en Arquitectura y otro a punto de entregar su fin de carrera organizaron una exposición con otros compañeros de la Universidad de Arquitectura de Florencia en la galería *Jolly 2* de la ciudad de Pistoia. La exposición se titulaba *Superarchitettura* [1] y se exponían objetos de mobiliario muy particulares: sillas cuyas siluetas recordaban nubes, sofás como arcoiris, de colores muy llamativos, formas no convencionales de una cierta reminiscencia pop. En este acontecimiento se formaron dos de los grupos radicales italianos más conocidos: Superstudio <sup>2</sup> y Archizoom Associati.

Para la ocasión el MAXXI de Roma, desde el 21 de abril al 14 de septiembre de 2016, organizó la exposición *Superstudio 50*, comisariada por Gabriele Mastrigli, convirtiéndose en la más importante retrospectiva de la carrera del grupo.

Este aniversario se presenta como una óptima ocasión para realizar una revisión de las ideas y propuestas que Superstudio planteó en un periodo de tiempo relativamente breve <sup>3</sup>; una investigación interesante, que seguramente desvelaría significativas relaciones y una cierta continuidad con este periodo de la arquitectura del siglo pasado, que solo en la última década parece haber vuelto a interesar a la crítica.

Sería complicado sintetizar en pocas líneas tantos trabajos así que, para acercarnos a la trascendencia del grupo y para entender su legado, resulta conveniente hablar de la obra teórico-gráfica del Monumento Continuo que Superstudio ideó, dibujó, escribió y en parte construyó entre 1969 y 1970, porque quizás haya sido la más divulgada del grupo, la que en su momento tuvo más trascendencia y tal vez la más polémica.

Todos conocemos y hemos visto esta obra, la mayoría de las veces quizás por partes desligadas y heterogéneas, como algunos dibujos, algunos fotomontajes [5] [7] [11], algunas series de viñetas [2] [3], y hoy es importante evidenciar el interés que puede tener justamente esta condición polimórfica, no solo porque proponía un objeto cambiante en texturas, en escalas, que asumía muchas formas en diversos contextos, sino también por las múltiples maneras a través de las cuales dio forma a su historia, a sus varias representaciones que aquí recordamos.

El Monumento Continuo es una obra que abarca temáticas inherentes a las cuestiones del paisaje, las relaciones entre el objeto y el espacio, la anti-monumentalidad y la condición anti-urbana, la autonomía y la cuestión de los límites de la disciplina, y la reflexión sobre la obra arquitectónica como obra abierta a la interpretación narrativa. Argumentos que siguen siendo todavía muy contemporáneos y que, probablemente, con la relectura de la obra, establezcan nuevos instrumentos para una crítica contemporánea, así como el entendimiento del proceso de continuidad y discontinuidad del tiempo moderno y cómo muchas cuestiones actuales, que se abrieron justamente en este periodo, como una bisagra, siguen uniendo y agitando ambas duraciones.

Todos los trabajos teórico-gráficos del grupo se han estudiado siempre dentro del contexto de la arquitectura radical. Las tres obras que componen el trabajo del Monumento Continuo –más adelante se detallarán– fueron y son valoradas por críticos e historiadores como pertenecientes a este fenómeno cultural que tuvo su principal repercusión sobre toda en Europa.

Pero Superstudio en 1973 consideró oportuno presentar parte de este trabajo también en la sección de la *Arquitectura Racional* en la Trienal de Milán <sup>4</sup>.

La XV Trienal se componía de dos secciones conceptualmente antagónicas: una fue organizada por Aldo Rossi con los arquitectos de la *Tendenza* [4], en la cual Superstudio presentaba las obras del Monumento Continuo y del *Catalogo delle Ville*; otra paralela fue organizada por Ettore Sottsass y Andrea Branzi, bajo el título de *Exposición internacional del diseño industrial*, en la cual exponían muchos de los arquitectos y grupos radicales, Superstudio entre ellos, con dos

Resumen pág 44 | Bibliografía pág 50

Universidad Politécnica de Madrid. Barbara Pierpaoli, arquitecta por la Universidad de Arquitectura de Venecia (IUAV). Desarrolla su labor profesional dentro del campo de la edificación. Desde el año 2009 colabora con el Istituto Europeo di Design (IED) dentro del Departamento de Coordinación Didáctica. Es profesora en los másteres de Diseño de Interiores en el IED y en la ETSAM. Desde el año 2013 compagina su labor profesional con la investigación, dentro el programa de Doctorado en "Análisis, Teoría e Historia de la Arquitectura" por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid. pierpaolibarbara@gmail.com

### Palabras clave

Superstudio, Monumento Continuo, paisaje, atlas, fragmento, taxonomía, anti-monumento, anti-urbano, crítica contemporánea.

### Keywords

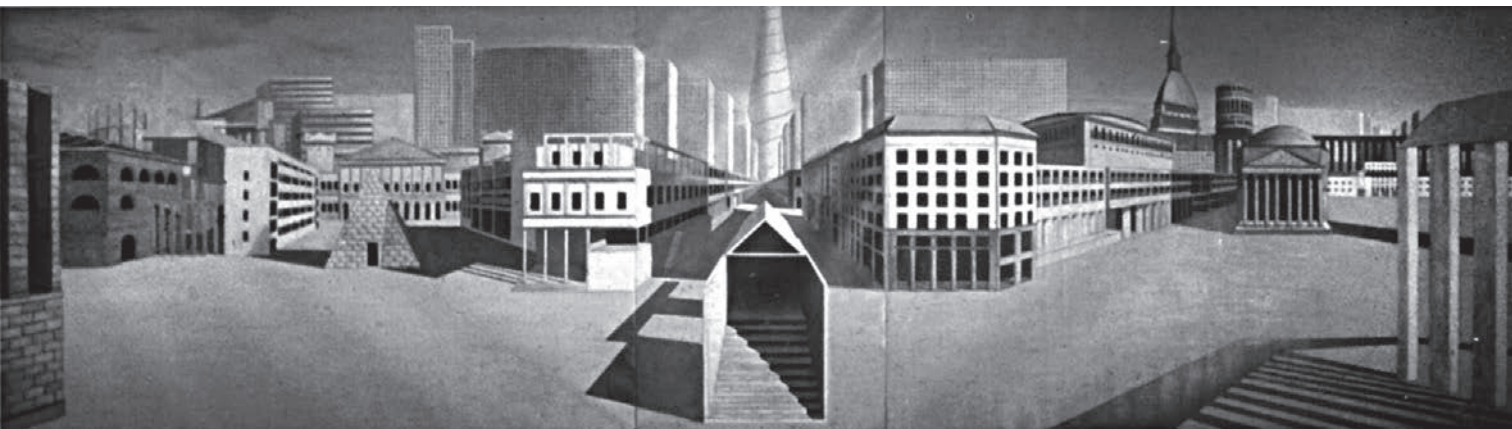
Superstudio, Continuous Monument, landscape, atlas, fragment, taxonomy, antimonument, antiurban, contemporary criticism.

[1]



[1] Adolfo Natalini, Cristiano Toraldo di Francia, Roberto Magris, Gian Piero Frassinelli, Alessandro Margis, Alessandro Poli, *Superarchitettura*. (Manifiesto de la exposición, impresión en papel, 101 cm x 52 cm), 1966. Archivo Superstudio.

[4] Arduino Cantafora, *La Città Analoga*, 1973. (Acuarela y lápices de colores sobre el papel montados en cartón). Centre Pompidou, Musée National d'Art Moderne. Autor Philippe Migeat/Georges Meguerditchian. Centre Pompidou, MNAM-CCI /Dist.RMN-GP, en <http://arhitectura-1906.ro/2012/08/la-tendenza-architectures-italiennes-1965-1985/>



[4]

películas *Vita* y *Cerimonia*. De modo que en la XV Trienal Superstudio expuso en las dos secciones que, como sabemos, eran conceptualmente opuestas.

Tanto la *Tendenza* como las neovanguardias radicales eran otro síntoma de cambio profundo, de crisis económica, política, social de la modernidad y de la ciudad como lugar de estas transformaciones. Pero con la XV Trienal los términos *Tendenza* y Vanguardia definitivamente evidenciaron sus diferencias.

La *Tendenza* investigaba reglas, modelos, tipos, evocando las formas tradicionales de la arquitectura monumental y cívica. Según la crítica radical, este acercamiento establecía con la ciudad una relación de tipo teatral, donde el diseño de plazas, edificios, bulevares, calles, casas, iglesias, oficinas, teatros, etc., solo se preocupaba de la relación visual. Por otra parte, los radicales entendían que “la nueva arquitectura no podía nacer desde el simple acto del diseño arquitectónico sino de la modificación del uso que el hombre puede hacer del mismo ambiente”<sup>5</sup>.

La *Tendenza* apostaba por la refundación de la arquitectura como disciplina autónoma, en el sentido de una arquitectura libre de las contingencias políticas y sociales, rescatando y resolviendo el desorden de la ciudad moderna con la claridad de pocas y decisivas reglas. Estas convicciones facilitaron las críticas de los radicales, que acusaban a los nuevos racionalistas de refundar una verdadera academia.

Al contrario de la *Tendenza*, los grupos radicales nunca llegaron a ser un movimiento, debido a la heterogeneidad y diferencia que había entre ellos. Tanto en el ámbito del *design* como de la arquitectura y del urbanismo, a través de impactantes imágenes flexibilizaron los confines disciplinares y abogaron por una arquitectura que nunca podría ser desligada de las mutaciones políticas y sociales. Con los radicales la arquitectura como disciplina de la construcción se presentaba como estructura de pensamiento que producía todo tipo de imágenes y teorías vinculadas justamente a esta condición de continua crisis de la contemporaneidad.

Esta falta de posicionamiento y esta manera de jugar en los dos bandos, por parte de Superstudio, atrajo las iras sobre todo de los radicales.<sup>6</sup>

La condición de obra abierta del Monumento Continuo –en el sentido de que facilita varias interpretaciones e hipótesis críticas– era también evidente en su tiempo, de modo que, ya desde el principio, el trabajo parecía tener diferentes posibilidades interpretativas. Era y es considerada una obra de la arquitectura radical pero los autores consideraron oportuno, y fue aceptada, su exposición dentro del discurso de la arquitectura racionalista.

Casi cincuenta años después podemos analizar de nuevo estas cuestiones que en su tiempo parecían dicotómicas y advertir que probablemente la oposición no era así de conflictiva. La arquitectura radical y la *Tendenza*, claramente con sus sustanciales diferencias, eran la consecuencia del estancamiento del Estilo Internacional, del abuso y desgaste del concepto funcionalista.

Efectivamente, con las herramientas críticas y con la distancia de nuestro tiempo, podríamos pensar también que no parece ninguna contradicción presentar una obra como el Monumento Continuo –cuya arquitectura tenía una clara matriz geométrica, una reducción formal a volúmenes esenciales, una marcada autonomía y autorreferencialidad, ajena a los condicionantes externos y con un elevado purismo forma– en el contexto de la arquitectura de la *Tendenza*.

<sup>1</sup> Adolfo Natalini y Cristiano Toraldo di Francia.

<sup>2</sup> Inicialmente Superstudio estaba compuesto por Adolfo Natalini y Cristiano Toraldo di Francia, en 1968 se sumó Piero Frassinelli y entre 1969 y 1970 Roberto Magris, y más adelante su hermano menor Alessandro.

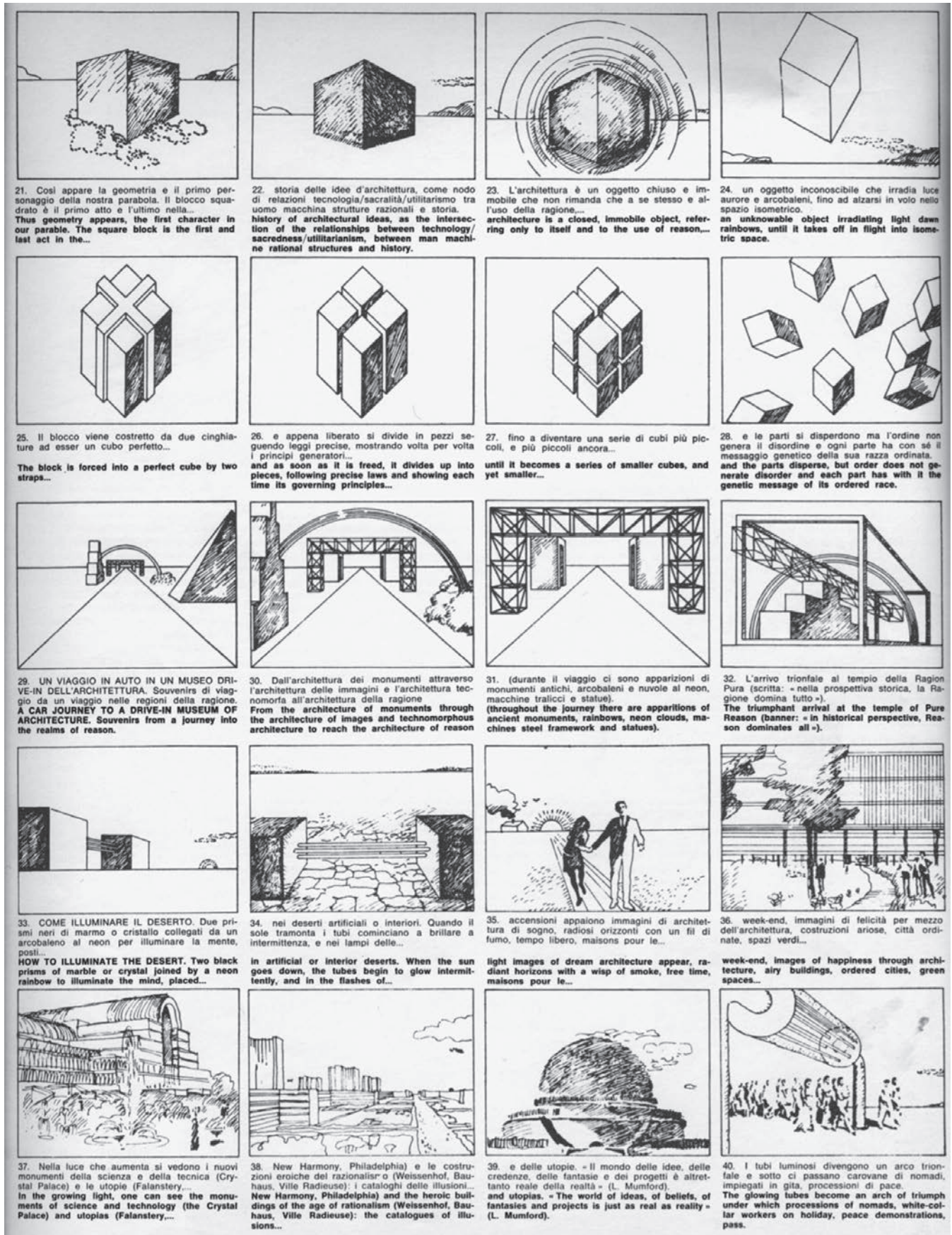
<sup>3</sup> La mayor producción de obras de Superstudio fue entre 1968 y 1973, aunque el grupo se separó en 1986.

<sup>4</sup> Esta XV Trienal se abre en un clima político de dudas e incertidumbres con dos años de retraso debido a las luchas internas del Consejo de Administración en parte causadas por los problemas que surgieron en la XIV Trienal del 1968 con los disturbios que paralizaron su inauguración.

<sup>5</sup> BRANZI, Andrea. *Una generazione esagerata. Dai radicali italiani alla crisi della globalizzazione* Milano: Baldini&Castoldi, 2014, p. 242. También en BRANZI, Andrea “Si scoprono le tombe”, *Casabella* n° 383, 1973.

<sup>6</sup> Natalini, cuatro años después de la XV Trienal, explicó que los trabajos que presentaron en las dos secciones eran los resultados de diferentes experiencias y que pertenecían a diversos periodos de su formación, por lo tanto no tenían nada que disimular o justificar. Haber estado en ambas posiciones era totalmente lícito, razonable y conceptualmente posible y no era ninguna contradicción. “La Trienal constituyó un lugar de enfrentamiento entre la Tendencia –la escuela de Aldo Rossi– y la arquitectura radical. ¡Superstudio participaba en la Trienal en ambos campos! En la exposición *Arquitectura Racional* exponía proyectos hiper-racionalistas del 1969 –*Un catálogo de casa*, el Monumento Continuo– en la sección –radical– *design* dos de las cinco películas: *Vida* y *Cerimonia* de 1972-73. Esta dúplice posición nos atrajo las iras de ambas partes: para nosotros solo era la demostración de que actualmente el conflicto era solo una comedia y que el juego de las dos partes era la única respuesta... Una y otra habían sido momentos sucesivos de nuestra formación, momentos dialécticos, experiencias complementarias consumidas y superadas. Y esto lo habíamos ya declarado mucho tiempo antes en nuestro *curriculum* – autobiografía oficial: *Fragments de un museo personal*. Nuestro trabajo se ha desarrollado siempre por inventarios y catálogos, y probablemente el único trabajo posible hoy es la autobiografía como perspectiva de vida. (...) Entre el 1969 y 1970, hemos elaborado un discurso al límite sobre las posibilidades de la arquitectura como medio del conocimiento y de acción por medio de un modelo arquitectónico de urbanización total. Este trabajo está recogido en el tercer catálogo: el Monumento Continuo...” MASTIGLI, Gabriele. *Superstudio. Opere 1966-78*, Macerata: Quodlibet, 2016, p. 586, en NATALINI, Adolfo, “Com’era bella l’architettura nel 1966”, *Spazioarte*, n° 10-11, giugno-ottobre, 1977, pp. 6-11.







41. LE APPARIZIONI. 1. LA PORTA. «Tutto ciò che abbiamo amato è andato perduto, siamo ormai nel deserto. Davanti a noi non c'è che un quadrato...»  
**THE APPARITIONS. 1. THE DOOR.** «All we have loved is lost, we are now in the desert. Before us there is but a square.»

42. nero su fondo bianco» (K. Malevic). Come una porta, una soglia metafisica.  
**black on a white ground» (K. Malevich). Like a door, a metaphysical threshold.**

43. Un rettangolo neutro, geometrico, come presenza misteriosa tra due mondi. E' su questa porta, su questo confine che noi viviamo...  
**A neutral rectangle, geometric, like a mysterious presence between two worlds. It is on this threshold, this frontier that we live...**

44. di volta in volta convinti della necessità di vivere all'interno del cubo di cristallo o invece di isolarci nel deserto.  
**as the case may be, convinced of the necessity of living inside a crystal cube or of isolating ourselves in the desert.**

45. LE APPARIZIONI. 2. IL CORRIDOIO. Fatto ad «U», poggiato in terra con angoli rigidamente rettili...  
**THE APPARITIONS. 2. THE CORRIDOR.** «U-shaped, set on the ground at rigid right angles...

46. lo si percorre con lo sguardo da fuori, se ne esaminano le superfici lisce e lucide...  
**from the outside, our eyes run over its smooth, shining surfaces...**

47. sappiamo che ha un interno, ma non sappiamo come. E' disponibile comunque ad ogni utilizzazione.  
**we know it has an interior, but we do not know how. However, it is at our disposition for any use.**

48. Ed ecco improvvisamente uscire tre jets.  
**And suddenly, unexpectedly, three jets fly out.**

49. LE APPARIZIONI. 3. LA PIETRA. Grande e nera giace nel deserto. Come in uno specchio sicuro rimanda immagini in movimento di uomini e città.  
**THE APPARITIONS. 3. THE STONE.** Large and black, it lies in the desert. As in a dark mirror, it reflects moving images of men and cities.

50. Poi comincia a muoversi e si alza in volo.  
**Then it begins to move and takes off in flight.**

51. Raggiunge una certa quota e poi rimane parallela alla terra, muovendosi.  
**It reaches a certain height and then remains parallel to the ground, moving.**

52. Dentro ha l'immagine distorta della città, il grande Barnum tecnologico. Lo specchio nero in cielo è intelligente e immobile.  
**Within, it contains the distorted image of the city, the great technological circus. The black mirror in the sky is intelligent and immobile.**

53. LE APPARIZIONI. 4. I MURI. In prospettiva con gente che ci passa dentro. Camminare in prospettive parallele (New York).  
**THE APPARITIONS. 4. THE WALLS.** In perspective with people walking between them. To walk in parallel perspectives (N.Y.).

54. All'uscita appare la pietra-specchio che muovendosi...  
**At the exit, the mirror-stone appears, moving...**

55. balza sui muri paralleli e diviene un soffitto e i muri divengono un tunnel buio.  
**and jumping onto the parallel walls, becoming a ceiling, and the walls become a dark tunnel.**

56. Camminare a lungo nel buio e infine vedere un chiarore, e nella luce appare come una linea bianca il MONUMENTO CONTINUO.  
**Walking in the dark for a long time, and at last seeing a faint glow, and in the light, like a white line, we see the CONTINUOUS MONUMENT.**

57. Di fronte al destino di progressivo impoverimento della terra e alla prospettiva ormai vicina dello «standing-room only»...  
**Envisaging the progressive impoverishment of the earth and the now nearby prospect of «standing-room only»...**

58. possiamo immaginare un'architettura unica con cui occupare le zone di abitabilità ottimale lasciando libere le altre.  
**we can imagine a single architectural construction with which to occupy the optimal living zones, leaving the others free.**

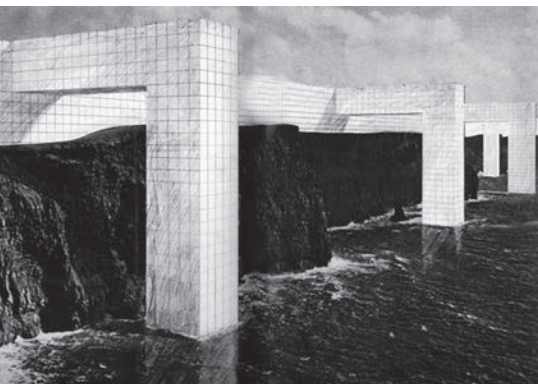
59. Il modello architettonico di urbanizzazione totale è un'estrapolazione logica di una «storia orientata», da Stonehenge al V.A.B. al monumento continuo.  
**The architectural model of total urbanization is the logical extrapolation of «oriented history», from Stonehenge to the VAB to the continuous**

60. Un'architettura unica capace di dar forma alla terra; (misurandola: come i paralleli e i meridiani), un'architettura riconoscibile.  
**monument. A single form of architecture, capable of shaping the earth (measuring it, like longitude and latitude), a recognizable architecture.**

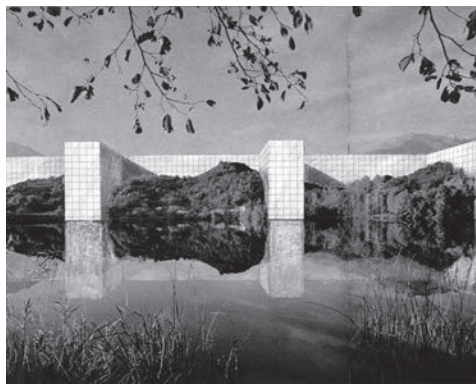
[3]

[2] [3] Superstudio, Storyboard para una película del Monumento Continuo. Segunda publicación en Casabella, n° 359, noviembre 1971. Algunas de las secuencias centrales.





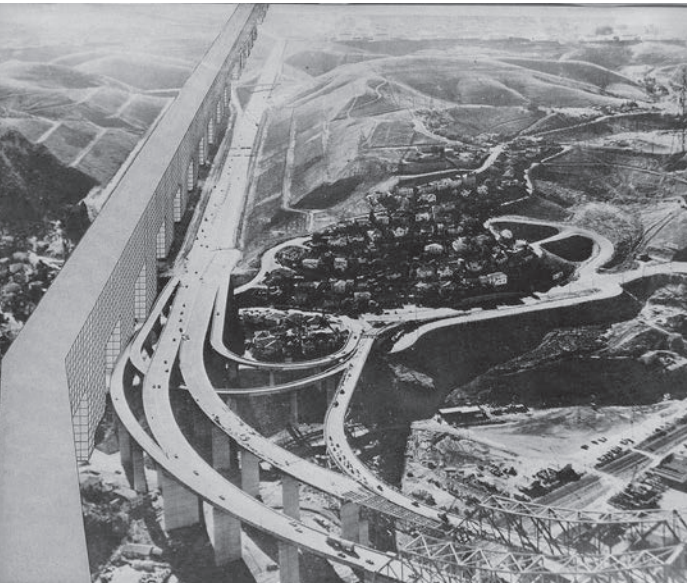
[5]



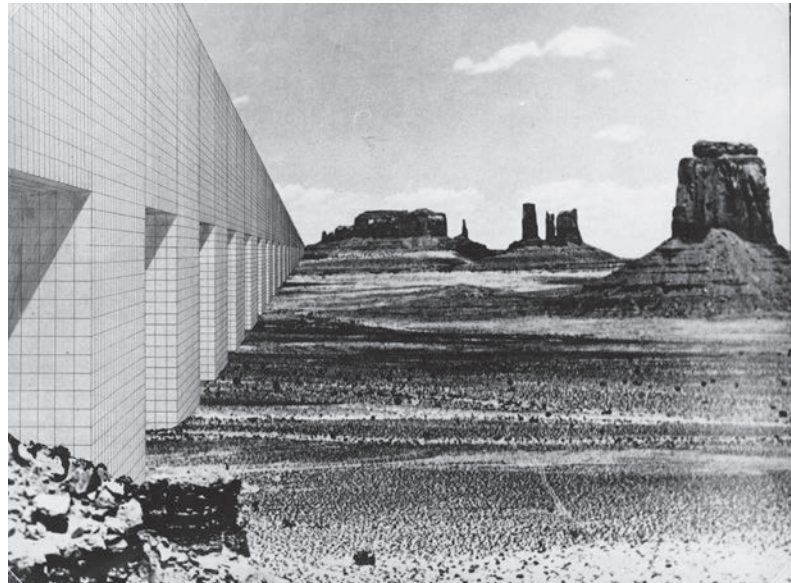
[6]



[7]



[8]



[9]

El mismo Bonicalzi reconocía en el Monumento Continuo la “natural relación con la experiencia racionalista”<sup>7</sup> que la obra proponía, e indagaba con fundamento nuevas relaciones y otras claves interpretativas de la dimensión de la ciudad contemporánea.

Partiendo de este presupuesto tampoco podría parecer extraño emprender un nuevo análisis y ver, en las varias fases del Monumento Continuo, una idea de arquitectura que trasciende su tiempo y que podría ser interpretada fuera de los argumentos radicales, porque es capaz de establecer nuevas relaciones con el contexto contemporáneo, porque ofrece otras posibilidades de entendimiento y de traducción de su tiempo y posibilita dilucidar o avanzar argumentos actuales. Considerado todo esto, quizás se pueda volver a rescatar esta obra y releer el trabajo a través de cuestiones y con argumentos contemporáneos, porque la trascendencia de una obra es justamente esta posibilidad que ofrece superar su tiempo, sus propósitos iniciales y facilitar la hipótesis de ser reinterpretada, leída nuevamente bajo diferentes aspectos y otros argumentos que la hacen ser continuamente actual. Estas cualidades se manifiestan también por el hecho de que la idea generadora del proyecto facilitó y permitió que se adaptara y encontrara su forma en tres modos de representación.

El Monumento Continuo se representó en momentos distintos y en tres formatos diferentes: a través de unos fotomontajes, con una obra plástica y a través de un *storyboard*.

Fue presentado por primera vez en el concurso *Architektur und Freiheit in la Italien, Jugoslawien, Österreichdreiländer biennale Trigon 69*, en Graz, a través de unos impactantes fotomontajes [5] [6] [7] que mostraban una gran construcción que no especificaba su materialidad, su sistema constructivo, su programa, su escala. Más bien era un volumen cambiante que se imponía por su estereometricidad, por su superficie uniforme e inmaterial en muchas topografías.

Los fotomontajes representaban paisajes, pero también territorios entendidos como contexto crítico para el lenguaje específico de la arquitectura y su cualidad multiescalar [8] [9]. Porque en el concepto de territorio tiene cabida cualquier dimensión, de modo que este no es solo una cuestión de espacios físicos sino también, y cada vez más, un concepto perceptivo.

<sup>7</sup> BONFANTI, E.; BONICALZI, R.; ROSSI, A.; SCOLARI, M.; VITALE, D. *Arquitectura racional*. Madrid: Alianza Editorial, 1979, p. 78.



[5] Superstudio, *Monumento Continuo en la costa rocosa*, (fotomontaje), 1969. Archivo fotográfico Cristiano Toraldo di Francia; colección: Museum of Modern Art (MoMA), New York.

[6] Superstudio, *Monumento Continuo en la orilla de un río*, (fotomontaje, 43,8 cm x 40 cm), 1969. Archivo fotográfico Cristiano Toraldo di Francia; colección: Museum of Modern Art (MoMA), New York.

[7] Superstudio, *Coketown revisitada*, (fotomontaje, 55 cm x 45 cm), 1969. Archivo fotográfico Cristiano Toraldo di Francia.

[8] Superstudio, *Monumento Continuo autopista californiana*, (fotomontaje, 49,7 cm x 64,7 cm), 1969. Archivo fotográfico Cristiano Toraldo di Francia; Colección: Musée National d'Art Morden, Centre George Pompidou, Paris.

[9] Superstudio, *Monumento Continuo Arizona desert*, (fotomontaje, 49,7 cm x 64,7 cm), 1969. Archivo fotográfico Cristiano Toraldo di Francia; Colección: Musée National d'Art Morden, Centre George Pompidou, Paris.

[10] Superstudio, *Monumento Continuo Gran Hotel Colosseo*, (fotomontaje, 36 cm x 36 cm), 1969. Colección: MAXXI, Museo nazionale delle arti del XXI secolo.

[11] Superstudio, *Monumento Continuo pórtico de las Cariátides*, (fotomontaje), 1969. Archivo Superstudio, Florencia.

[12] Superstudio, *Monumento Continuo (plaza Navona)*, (fotomontaje), 1969. Archivo Superstudio, Florencia.

[13] Superstudio, *Monumento Continuo Empire State Building*, (fotomontaje, 65 cm x 45,9 cm), 1969. Archivo fotográfico Cristiano Toraldo di Francia; Colección: Musée National d'Art Morden, Centre George Pompidou, Paris.

Como un atlas, los fotomontajes iban desplegando, montando y enseñando diferentes territorios relacionales, analógicos o contradictorios de elementos heterogéneos. Cada fotomontaje era un específico paisaje y una condición particular del Monumento Continuo. Esta experiencia perceptiva hecha por diferentes visiones, por una lado generaba una imagen unitaria de la compleja geografía sobre la cual interviene la arquitectura pero, por otro proporcionaba muchas visiones fragmentarias del territorio contemporáneo.

No se trata de una menor o mayor diversidad entre los fotomontajes que componen el atlas y en el cual se lee un cierto tipo de composición integral, sino de la fragmentariedad, de los pedazos de territorios que se suman en una percepción casi de totalidad ofrecida por las muchas secuencias de fotomontajes, pero en el fondo cada paisaje fotografiado, cada mirada era también ajena a las demás.

Por el contrario el Monumento Continuo uniforme, homogéneo en sus partes, no revelaba ninguna visión unitaria en las combinatorias que proponía. Su continuidad recorría muchos territorios, pero no aportaba unidad a los mismos y evidenciaba la multitud, las diferencias, la fragmentariedad dentro de un contexto total que existe únicamente como suma de partes.

Los fotomontajes no solo representan esta condición de discontinuidad del mundo perceptible, como acumulación de espacios heterogéneos y de posibilidades, sino que también evidencian la condición del territorio como paisajes continuamente construibles y por esto cambiantes.

El Monumento Continuo no representa un objeto que encuentra la justa medida en el espacio urbano, en el territorio, no marca las disposiciones de reciprocidad y necesidad. La malla cuadrada que lo envuelve, símbolo de orden, medio de distribución, de jerarquización es la crítica al pensamiento cartesiano que ha transformado el espacio de lo arbitrario.

Por otra parte, su nombre llama a la idea de algo que rememora, a la permanencia, a una significación duradera y que debería mostrar una cierta estabilidad. Pero todas sus participaciones en el paisaje desmienten esta condición, también en aquellas representaciones en las cuales interviene en los monumentos históricos.

El Monumento Continuo pone en relieve una revisión crítica del significado de monumento. Por una parte, a través de una especie de lista de complejos monumentales, realiza un acercamiento a las diferentes condiciones que los mismos generan. Como un elenco contra el olvido, rememora su presencia incondicional en este debate que parece ser siempre actual. Esta especie de índice de monumentos: griegos, romanos, la Roma barroca, hasta el *Empire State Building*, etc. [10] [11] [12] [13]; con sus condiciones significantes, es reinterpretado por el Monumento Continuo que rompe las relaciones que los habían identificado, asignando a los mismos un

[13]



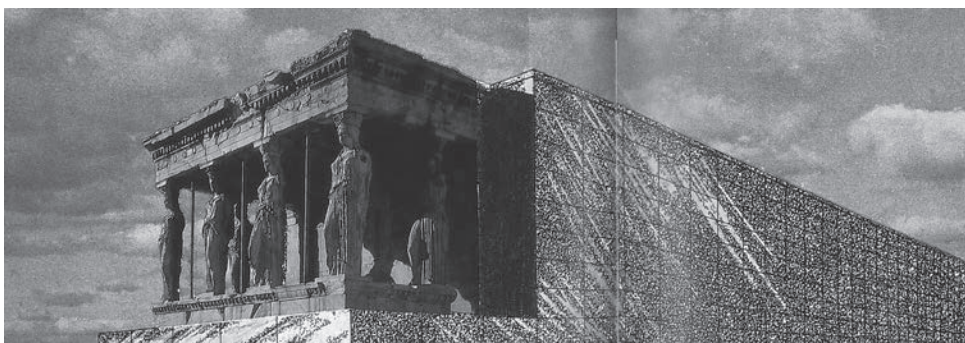
[10]



[12]



[11]



programa funcional específico, o bien los sustituye íntegramente, o bien saca de contexto un fragmento para recomponer otra unidad con otro significado. El Monumento Continuo revela la desmonumentalización del monumento, mina sus bases ontológicas y afirma la volatilidad –de su significado y de su figura– que ha experimentado este concepto en su historia y propone una revisión, otra mirada al monumento como paradigma de la arquitectura y de su significado.

Interviniendo dentro de la semántica del monumento, quebranta las certezas sobre su significado como símbolo de permanencia y como continuo proceso de la historia. El monumento que había ofrecido un estar y un orientarse en el tiempo y en el espacio, con el Monumento Continuo pierde la visión unívoca del contexto y de la historia. Está en todas partes y es incapaz de estructurar un discurso lineal, un proceso consecuente porque siempre se repite idéntico, tiempo y espacio ya no se pueden considerar como sucesiones o progresión sino como constante repetición.

El Monumento Continuo, por medio de los fotomontajes, ofrece tantas visiones que lo proyectan fuera de lo reconocido, de lo permanente y reenvía a un todo posible, imaginable y cuestionable.

Otro formato a través del cual se representó el Monumento Continuo fue una obra plástica, una construcción que se realizó casi al mismo tiempo que el concurso.

Los ganadores de *Architektur und Freiheit* tenían que exponer sus proyectos a través de piezas, maquetas o proyecciones. Superstudio realizó la *Grazerzimmer* [14] [15], un gran paralelepípedo que se extendía desde el suelo ocupando toda la altura de la sala de exposiciones. Su superficie estaba envuelta por un laminado plástico blanco<sup>8</sup> con el diseño de una retícula de 3 cm x 3 cm que recordaba las superficies del Monumento Continuo en los fotomontajes.

El gran y sencillo volumen, cuya base era muy reducida respecto a su altura –1,80 m x 2,40 m de base y 6 m de altura–, tenía dos huecos: una especie de pasaje, de arco muy angosto que no llevaba a ningún espacio interior significativo, dentro no había nada, el espacio en el interior del “polígono infinito”<sup>9</sup> estaba vacío, y, al otro lado del volumen, una puerta que tampoco llevaba a ningún sitio; aquello que el sólido generaba era un espacio residual.

El volumen propuesto no era ni un objeto ni un espacio convencional, reducido a los mínimos elementos, a la síntesis de la forma, a la carencia de significados y parámetros objetivos del diseño arquitectónico, su ambigüedad llegaba hasta explicitarse en la indefinición de su nombre, porque no rememoraba nada de la ciudad de Graz.

Si las dimensiones del Monumento Continuo en los fotomontajes eran casi inmedibles, demasiado extensas, exageradamente grandes, permitiendo pensar que podía contener cualquier función, en el caso de la habitación de Graz todo estaba muy medido, extremadamente ajustado como si la misma retícula que la envolvía hubiera generado sus extrañas dimensiones que, por otro lado, como en los fotomontajes, no definían ninguna función. La *Grazerzimmer* por reducción y el Monumento Continuo por exceso de las dimensiones representaban las dos caras de la misma moneda, espacios indeterminados e indefinibles.

[14] Cristiano Toraldo di Francia, *Grazerzimmer*, Jorg Mayr a lado de la *Grazerzimmer* 1969, Künstlerhaus, Graz, 4 octubre - 15 noviembre.

[15] Superstudio, *Saluti da Graz* (fotomontaje en postal ilustrada) 1969. Archivo fotográfico Cristiano Toraldo di Francia.

[14]



[15]





<sup>8</sup> Casa de laminados *Abet Print*, por la cual Superstudio realizó varios diseños de superficies.

<sup>9</sup> Con este término Superstudio se refiere al Monumento Continuo en el *storyboard*.

<sup>10</sup> Superstudio, "Trigon 69. Lettera a Graz", *Domus* n° 481, 1969, pp. 49-54.

<sup>11</sup> Superstudio "The Continuous Monument series. An architectural image for total urbanization", *Japan Interior Design*, n° 140, 1970, pp. 21-34. La siguiente publicación será "Deserti naturali e artificiali", en *Casabella*, n° 359, 1971, pp. 18-22.

<sup>12</sup> Se podrían definir las tres obras del Monumento Continuo como ensayos entrópicos por varias razones: por la ausencia de una organización sistemática y lineal de las tres representaciones; la descomposición, que en este caso de las tres obras serían sus condiciones de fragmentariedad; la metamorfosis y el proceso continuo en el cual el monumento, el paisaje, la historia en los tres trabajos, sufren incesantes transformaciones; inestabilidad e indeterminación de los conceptos de historia, memoria, lugar, forma, función, ofreciendo de este modo un mayor grado de libertad para actuar dentro de sus bases, quizás en el fondo nunca definitivas.

Los fotomontajes exponían muchos territorios y muchas escalas, mientras que la *Grazerzimmer* mostraba la ausencia de la imagen del territorio de Graz y la escala no era la de un espacio de la morada o de la estancia, no había escala que relacionara aquel espacio con las funciones humanas, formulando la crítica al concepto de espacio interior funcional arquitectónico y al significado de habitar.

De modo que si la habitación de Graz no conmemoraba la ciudad de la cual llevaba el nombre, no era un espacio habitable, podría haber sido un fragmento del Monumento Continuo que había penetrado dentro de la sala de exposiciones, que había perforado el techo y el suelo y que seguía desarrollando sus dimensiones indefinidas fuera de la *Künstlerhaus*. Pero, seguramente, fue sobre todo otra condición del Monumento Continuo y otra visión de la ciudad de Graz. Era una fisura, un agujero alrededor del cual orbitaban todos los otros paisajes, un nuevo estado, otra situación enunciativa que proyectaba ulteriores argumentos al mundo de las ideas en arquitectura y sus relaciones.

La experiencia de estar dentro o de circular alrededor de la *Grazerzimmer* era la experiencia del no espacio arquitectónico, de una contrahabitación, una contrarrealidad y, en consecuencia, de un espacio no objetivo, con este objeto Superstudio llevaba la arquitectura a un punto cero.

Si el título del concurso era "Arquitectura y libertad" y Superstudio había participado con los fotomontajes y la *Grazerzimmer*, probablemente esta era la libertad a la que se refería, aquella que la misma obra proporcionaba por actuar dentro de las estructuras constituyentes de la disciplina.

Un mes después de la finalización del concurso y de la exposición Superstudio anuncia en el artículo "*Trigon 69. Lettera a Graz*" <sup>10</sup> que el Monumento Continuo sería el sujeto para una película, pero a diferencias de otros proyectos, por los que se realizaron en su momento grabaciones y cortometrajes, la película del Monumento Continuo no se realizó hasta la exposición de los cincuenta años de formación de grupo.

Finalmente Superstudio publica el *storyboard* [2] [3], por primera vez en 1970 en la revista *Japan Interior Design* <sup>11</sup>, prácticamente un año después del concurso y de la *Grazerzimmer*. Se trata de 92 viñetas con sus epígrafes, una estructura de imágenes hilvanadas por discursos cortos, como una especie de aforismos que acompañan unas secuencias de imágenes y que ilustran historias sobre los monumentos, las ciudades, las utopías, la memoria y unas apariciones como recursos metafóricos para mostrar múltiples relaciones. Una diferente manera de hacer o pensar en la arquitectura en cuanto crítica, que asume dentro de su praxis la necesidad, el apoyo de la palabra, de la imagen y de las relaciones que las mismas recrean.

Si los fotomontajes habían ofrecido una visión de las variadas geografías sobre las cuales actuaba la arquitectura y los muchos significados que una construcción con estas cualidades provocaba, la *Grazerzimmer* por otro lado expresaba la idea de un espacio interior cuyas relaciones dimensionales habían perdido sus referencias. Con el *storyboard*, Superstudio irrumpe en el sentido ontológico del concepto de historia y lo hace cuestionando la forma y el significado del objeto arquitectónico que más concierne la historia –el monumento–, desmenuzando, fragmentando el discurso lógico y presentando un sumatorio de relatos aparentemente desligados. La suma de fragmentos figuradamente irreconciliables de las viñetas y de los epígrafes pone en juego la estratificación y las capas que constituyen el discurso arquitectónico.

El *storyboard* es un ensayo entrópico <sup>12</sup> de imágenes y textos, donde las imágenes y las palabras presentan un torbellino de ideas y argumentos. Es una historia de cambios, de metamorfosis constante, donde varían los personajes, los paisajes y los espacios se transforman; las historias, con sus tiempos pasados y futuros, no son un *continuum* de eventos, sino acontecimientos en una sucesión cuya construcción parece salir del mundo de lo arbitrario.

El *storyboard* toca temas de la memoria, la dialéctica entre espacio y lugar, la forma y la relación con la técnica, la autonomía y heteronomía, la utopía y la imaginación, el diseño urbano y la indefinición del diseño de la metrópolis [16], la relación arquitectura-paisaje "reproponiendo" también algunos de los fotomontajes.

Pero probablemente lo más innovador y contemporáneo sea la manera que ofrece de dar forma a una historia que ha dejado de ser continua, cronológica y la "repropone" bajo una especial forma taxonómica. Como si cada cual pudiera sacar desde el gran puzzle de los hechos históricos unas cuantas piezas, montar su propio relato y ofrecer una nueva forma, que no sería la forma convencional de escribir, dibujar o hablar de arquitectura sino que eludiría el sistema, formando secuencias de breves pensamientos que se compenetran y yuxtaponen.



De la misma manera que en los fotomontajes, que son un sistema de estratificación de varias visiones, una especie de montajes de diferentes fragmentos que se suman para encontrar una tercera visión, el *storyboard* es otro tipo de montaje, es una composición aparentemente antisistemática pero al contrario tiene un preciso orden discursivo.

En su relectura se puede visualizar la historia del pensamiento, la memoria y los monumentos, la tradición y su continuidad, el concepto de fragmento, para desembarcar en el mundo de la imaginación y de las posibilidades, otros lugares, espacios activos para la intervención aunque solo sea con el pensamiento y la imaginación, hasta llegar a las propuestas de la clasificación de los territorios en los cuales interviene el Monumento Continuo, y volver a los primeros fotomontajes.

El *storyboard* representa la condición siempre reinterpretativa de la historia, de modo que, para actuar dentro de la historia, es necesario replantear, desvirtuar su paradigma más significativo, el monumento. Así que a través de este objeto aparecen otros significados, relaciones, alusiones y semejanzas, que lo desvelan fuera de su significado original. Fuera del círculo o dentro del círculo que encierra la figura del objeto, su significado objetivo está en el límite de la misma, al otro lado está la mirada de posibilidades. Lo objetivo, lo que se muestra sin complicaciones, lo que se presenta claro, tangible y está limitado en su figura, representa el efecto de significativo sobre lo real, nada más. Pero lo que aparece fuera de sus límites, las relaciones que se instauran, lo que no es representado en un plano objetivo se abre a una infinidad de relaciones e hipótesis.

Tres obras presentadas en formatos diferentes montan una historia circular que vuelve sobre sí misma.

Los fotomontajes, las secuencias del *storyboard* y la *Grazerzimmer*, son gamas heterogéneas de fragmentos yuxtapuestos y ensamblados. Porque ensamblar, aparte de significar la unión o el ajustar, significa también generar un proceso a través del cual se asocian, se fusionan elementos preconstituidos para componer otra estructura más compleja que propone nuevas posibilidades.

En el fondo las tres obras son como un gran catálogo, diferentes series de varias secuencias, y este es el concepto que refleja la sucesión, el discurrir, o sea el movimiento como si ninguna de las imágenes o de las viñetas fueran visiones fijas, sino unos pasajes dentro de la larga secuencia de imágenes que las tres obras en su conjunto proponen.

Las tres obras son la enumeración de diferentes tipos de espacios y tiempos con sus relaciones, son fragmentos, diversas miradas con su diferente lenguaje y contenido que, como las teselas de un puzzle, necesitan de su conjunto para definirse dentro de un marco. No existe una única forma de mirar y lo que proyectan las tres obras es desvelar justamente lo múltiple. No solamente cada representación es una visión singular dentro del conjunto, sino que el conjunto desvela justamente esta imposibilidad de catalogación, porque revela la infinidad de miradas.

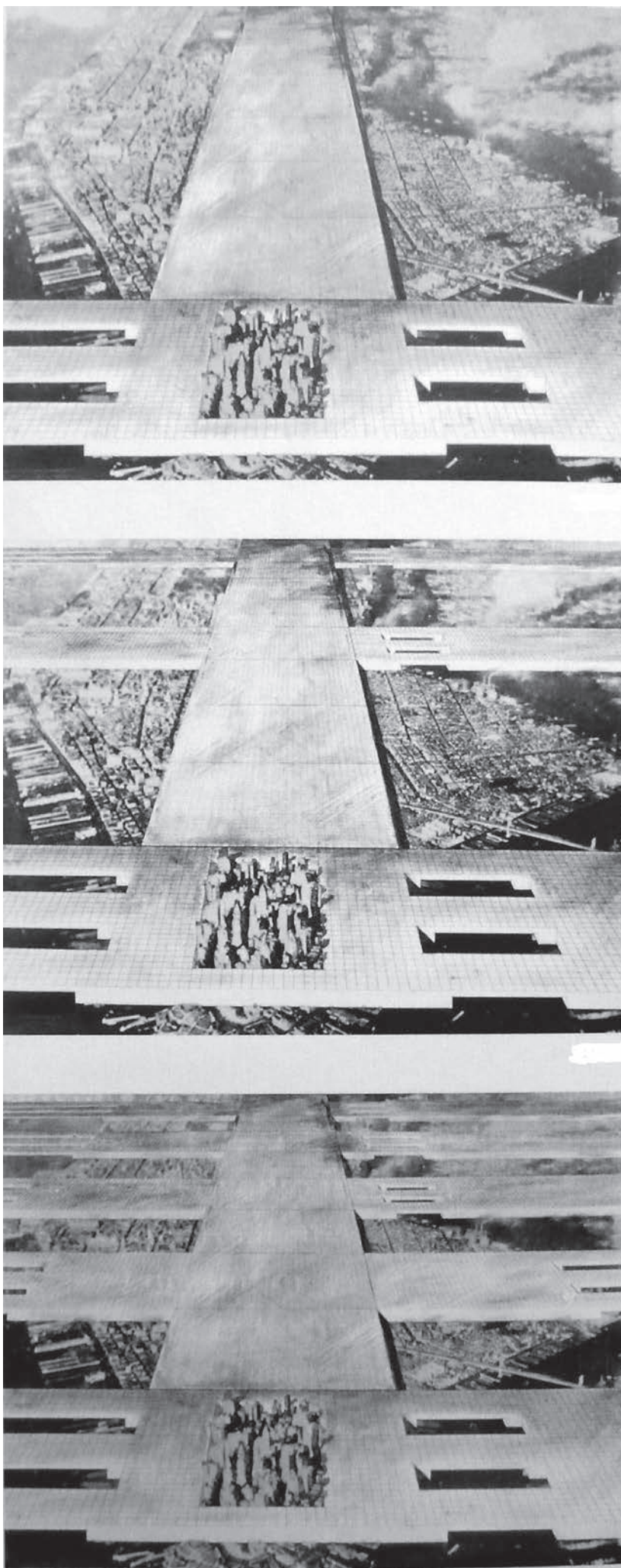
La secuencia de las tres representaciones no fue ideada *a priori*, fueron los acontecimientos, las condiciones y el momento lo que permitió que fuera de esta manera, pero es interesante observar cómo las tres construcciones van desde una visión más concreta a otra más abstracta, donde el montaje de la historia y del paisaje sobre el que el Monumento Continuo se emplaza y se funda se hacen más complejos. Ya no son solo territorios físicos y reales sino que principalmente forman una cartografía, un constructo mental, un mapa de eventos, lugares, historias, que se encuentran en la construcción, en el ensamblaje de sus tres representaciones.

La experiencia del Monumento Continuo se podría concebir como una práctica de un atravesamiento, pero no sería estrictamente el recorrido moderno de la *promenade*, que concierne al itinerario como estructura narrativa, organización secuencial de un espacio en un tiempo, donde se va descubriendo un inicio, un desarrollo y un desenlace.

En el recorrido a través de los espacios y tiempos del Monumento Continuo el desenlace coincide con el inicio, y el atravesamiento de la historia es un cúmulo de espacios y tiempos que no se disponen de forma lineal, no se pueden atravesar según una exposición lógica y consecucional, sino que hay superposiciones, coincidencias, capas y pliegues de diferentes significados expresados con diferentes lenguajes.

Realizar hoy este tipo de lectura paralela de las tres representaciones, surgidas alrededor de una misma idea, es justamente esta temporalidad de la cual hablaba Bourriaud, la capacidad de valerse y de ser aptas siempre a abrir nuevas formas relacionales.

[16]



[16] Superstudio, *Monumento Continuo serie New New York: las tres etapas*, (fotomontaje, 49,5 cm x 64,5 cm) 1969-1970. Archivo fotográfico Cristiano Toraldo di Francia; Colección: Musée National d'Art Morden, Centre George Pompidou, Paris.



## Resumen 08

El pasado diciembre se cumplieron 50 años de la formación del grupo Superstudio. El aniversario se presenta como la ocasión para realizar la revisión de algunas ideas que el grupo planteó a través de la obra teórica gráfica del Monumento Continuo. A través de tres diferentes formatos Superstudio representó un trabajo con connotaciones claramente visionarias, que planteaba la propuesta de un objeto al límite de las posibilidades de la arquitectura.

Las tres obras se podrían definir como ensayos entrópicos por: la ausencia de una organización sistemática y lineal de las tres representaciones; la composición, que en el caso de las tres obras expresaría la condición de fragmentariedad; la metamorfosis, el proceso continuo en el cual el monumento, el paisaje, la historia sufren incesantes transformaciones; la inestabilidad e indeterminación de los conceptos de memoria, lugar, forma, función, proporcionan un mayor grado de libertad para actuar dentro de sus bases nunca definitivas.

La intención del artículo es establecer cómo la obra facilita instrumentos para una crítica contemporánea, el entendimiento del proceso de continuidad y discontinuidad del tiempo moderno y cómo muchas cuestiones actuales se abrieron justamente en este periodo, que como una bisagra sigue uniendo y agitando ambas duradas.

## Abstract 08

Last December, 50 years have passed since the group Superstudio was formed. The anniversary is presented as the occasion to carry out a review of some of the ideas that the group proposed through the theoretical-graphic work of the Monumento Continuo. Through three different formats, Superstudio represented a work with clearly visionary connotations, which presented the proposal of an object within the limits of the possibilities of architecture.

The three works could be defined as entropic essays due to: the absence of a systemic and linear organization of the three representations; the composition, which in the case of the three works would express the fragmentary nature; the metamorphosis, the continuous process in which the monument, the landscape and the history suffer unceasing transformations; the instability and the indeterminacy of the concepts of memory, place, shape and function provide a greater degree of freedom to act within their never definitive bases.

The intention of the article is to establish how the work provides instruments for a contemporary critic, the understanding of the process of continuity and discontinuity of the modern time and how many of the current issues were started just in this period, which, like a hinge, is still connecting and agitating both intervals.

## Bibliografía\_ Bibliography

- AAVV. *Arquitectura Radical: Centro Atlántico de Arte Moderno*. Junta de Andalucía Consejería de Cultura, 2003
- AMBAZ, Emilio. *Italy: The New Domestic Landscape*. New York, Florence: MOMA, 1972.
- ARGAN, Giulio Carlo. *L'arte Moderna*. Firenze: Sansoni Editore, 1988.
- BAUDRILLAR, Jean. *El sistema de los objetos*. México: Siglo XXI editores, 2004.
- BONFANTI, E.; BONICLAZI, R.; ROSSI, A.; SCOLARI, M.; VITALE, D. *Arquitectura racional*. Madrid: Alianza Editorial, 1979.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2013.
- BRANZI, Andrea. *Una generazione esagerata. Dai Radical italiani alla crisi della globalizzazione*. Milano: Baldini&Castoldi, 2014.
- CAERI, Francesco. *Walkscape. El andar como practica estética*. Barcelona: GG, 2002.
- ECO, Umberto. *La struttura assente. Ricerca semiotica e il metodo strutturale*. Milano: Tascabili Bompiani, 2008.
- ECO, Umberto. *La vertigine della lista*. Milano: Bompiani, 2012.
- GARGIANI, Roberto, LAPARIELLO, Beatrice. *Superstudio*. Milano-Bari: Editori Laterza, 2010.
- GREGOTTI, Vittorio. *Il territorio dell'architettura*. Milano: Feltrinelli Editori, 2008.
- LANG, Peter; MENKING, William. *Superstudio. Life without object*. Milano: Skira Editore, 2003.
- LANG, Peter; IBELINGS, Hans; HEYNEN Hilde; NATALINI, Adolfo. *Superstudio: El Middelburg Lectures*. Middelburh: Zeeuws Museum, 2005.
- MASTRIGLI, Gabriele. *La vita segreta del Monumento Continuo*. Macerata: Quodlibet, 2015
- MASTRIGLI, Gabriele. *Superstudio. Opere. 1966-1978*. Macerata: Quodlibet habitat, 2016
- PETENNA, Gianni. *Superstudio, 1966-1982. Storie, figure, archiettura*. Firenze: ELECTA, 1982.
- ROSSI, Aldo. *L'architettura della città*. Padova: Marsilio editori, 1999.
- SAVIOLI, Leonardo; NATALINI, Adolfo. "Spazio di coinvolgimento", *Casabella*, n° 326, 1968. SUPERSTUDIO. "Superstudio: Progetti e Pensieri", *Domus*, n° 479, 1969.
- SUPERSTUDIO. "Superstudio: Discorsi per immagini", *Domus*, n° 481, 1969.
- SUPERSTUDIO. "Deserti naturali e artificiali", *Casabella*, n° 358, 1971.
- SUPERSTUDIO. "Premonizioni della Parusia Urbanistica", *Casabella*, n° 361, 1972.
- SUPERSTUDIO. "Vita, educazione, cerimonia, amore, morte. Cinque storie del SUPERSTUDIO, 4", *Casabella*, n° 374, 1973.
- VENTURI, Robert. *Complejidad y contradicción en la arquitectura*. Barcelona: GG, 2012.
- VENTURI, Robert. *Apreniendo de Las Vegas*. Barcelona: GG, 2011.