UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE MADRID
ESCUELA TÉCNICA SUPERIOR DE ARQUITECTURA

EL MONUMENTO CONTINUO
UNA PROPUESTA CRÍTICA EN TIEMPOS DE CAMBIO

TESIS DOCTORAL

BARBARA PIERPAOLI/ARQUITECTA

AÑO 2017

Departamento de Composición Arquitectónica
Escuela Técnica Superior de Arquitectura

El Monumento Continuo.
Una propuesta crítica en tiempos de cambio.

Autora
Barbara Pierpaoli/Arquitecta

Directora
Emila Hernández Pezzi/ Doctor en Geografía e Historia
Año 2017

Tribunal nombrado por el Mgfco. y Ecmo. Sr. Rector de la Universidad Politécnica de Madrid el día ____ de _____ del 2 ____

Presidente D: _____

Vocal D: _____

Vocal D: _____

Vocal D: _____

Secretario D: _____

Realizado el acto de defensa y lectura de la tesis: “El *Monumento Continuo*. Una propuesta crítica en tiempos de cambio”.

El día _____ de _____ del 2 ____ en _____

Calificación _____

EL PRESIDENTE

LOS VOCALES

EL SECRETARIO

Agradecimientos

Este trabajo de investigación no hubiera sido posible sin la colaboración de varias personas, a las cuales quiero agradecer.

Agradezco muy especialmente a Milla Hernández Pezzi, mi directora de tesis, por su buen humor, por sus consejos, la constante proximidad y por contagiarme de su entusiasmo por investigar y aprender cada día.

Del mismo modo a Manuel y Marco, compañeros de viaje en esta aventura y que hemos compartido casi todos los días juntos.

Asimismo agradezco a Adolfo Natalini y especialmente a Piero Frassinelli por haberme concedido un encuentro inolvidable, por su disponibilidad en el tiempo de la entrevista y generosidad en contestar a todas las preguntas y a los números e-mails.

Siguiendo en un plano más personal, doy las gracias a Elena por su ayuda en la edición del texto definitivo, a Chiara y Sonia por su apoyo y animo en el día a día y a todos mis compañeros del IED.

Y por último a Pepe por su paciencia y valor, a Mirella y Marianna y especialmente a Alvaro que le hubiera encantado acompañarme pero que no me ha dejado en ningún momento.

Resumen

Ha mediado de los años sesenta, en plena ebullición cultural unos jóvenes arquitectos italianos inician a moverse en el campo de la crítica y la teoría arquitectónica adoptando medios que en algún caso excedían el ámbito disciplinar. En 1973 el crítico de arte Germano Celant define los trabajos de estos arquitectos con el término de Arquitectura Radical.

En 1969 unos de los grupos radicales presenta un trabajo con connotaciones claramente visionarias, que planteaba la propuesta de un proyecto al límite de las posibilidades de la arquitectura. La obra es *Monumento Continuo* de Superstudio.

A través de su relectura se quiere apreciar el trabajo no tanto dentro de los límites de la arquitectura radical, asimismo apartarse por un momento de las críticas contemporáneas que se ciñen exclusivamente en definir la obra del *Monumento Continuo* como una contra-utopía; ambas condiciones son más que evidentes. De este modo la investigación se plantea como una abertura, una invitación a reflexionar sobre otros mecanismos de relaciones y contactos que el proyecto establece en los diferentes contextos en el cual es representado y sobre todo los cabos que han sido recogido para el debate sobre la arquitectura contemporánea.

A través de particulares formas de representación, cuyas protagonistas son las imágenes y los discursos, se inventa un nuevo sistema de pensamiento donde las relaciones convencionales o el razonamiento entre arquitectura y naturaleza, arquitectura y ciudad, arquitectura e historia desarrollan un proceso de revisión crítica. Cada representación del *Monumento Continuo* supone una disputa, una exhibición de problemáticas sobre los argumentos principales de la disciplina arquitectónica. La sucesión de las condiciones que se presentan, plantean un extenso catálogo que repasa y critica la modernidad.

La investigación trata de ofrecer otra visión que no contradice las tesis y los métodos establecidos de la crítica de aquel entonces y de la contemporánea, sino de otra forma de mirar que ha querido distraerse del contexto. Enseñar que fuera de las ataduras de las definiciones categorías quizás es posible descubrir otros puntos de contacto que abren la obra hacia nuevas coexistencias de temporalidades y espacialidades.

El proyecto del *Monumento Continuo* representa el proceso constante en el cual el monumento, el paisaje, la historia sufren incesantes transformaciones; la inestabilidad e indeterminación de los conceptos de memoria, lugar, forma, función, proporcionando un mayor grado de libertad para actuar dentro de un marco arquitectónico cuyas bases nunca son sintéticas y definitivas.

Una obra que en su momento cuestionaba la arquitectura como herramienta útil y necesaria para una cómoda vida, sin aspirar a convencer sino solo a provocar, al contrario proponía otra manera de pensar o de recurrir a la praxis del proyecto, quizás más filosófica. Es decir, la disciplina como herramienta que discute, cuestiona y revoluciona los axiomas, que planeta preguntas y que muestra como sus confines no son nunca definidos totalmente.

Abstract

In the middle of the 60s, in full cultural swing, some young Italian architects started moving within the field of criticism and architectural theory, adopting means that, in some cases, exceeded the disciplinary scope. In 1973, the art critic Germano Celant defines the works of these architects with the term of Radical Architecture.

In 1969, one of the radical groups presents a work with strongly visionary connotations, which raised the proposal of a project within the limits of architecture. The work is Monumento Continuo of Superstudio.

Through its re-lecture, it is intended to appreciate the work not only within the limits of the radical architecture but also to move away, for one moment, from the contemporary critics that are exclusively confined to define the work of the Monumento Continuo as a counter-utopia; both conditions are more than clear. This way, the research is proposed as an opening, an invitation to reflect about other mechanisms of relationships and contacts that the project establishes in the different contexts in which it is represented and about all the pieces that have been collected for the debate on contemporary architecture.

By means of particular forms of representation, whose main characters are images and speeches, a new system of thought is invented where conventional relationships or the reasoning between architecture and nature, architecture and city, architecture and history develop a process of critical review. Each representation of the Monumento Continuo implies a dispute, a display of problems about the main arguments of an architectural discipline. The succession of the conditions that are presented provides an extensive catalogue that goes over and criticizes modernity.

The research tries to offer a different view that does not contradict the established thesis and methods of the critique, then and now; it is another way of looking that has intended to divert from context. It tries to teach that it may be possible to discover other contact points outside the bonds of the categorical definitions that open the work towards new coexistences of temporalities and spatialities.

The project of the Monumento Continuo represents the constant process in which the monument, the landscape, the history... undergo constant transformations; the instability and indeterminacy of the concepts of memory, place, shape and function, by providing a greater degree of freedom to act within an architectural frame whose basis are never synthetic and definitive.

A work that at the time challenged architecture as a useful and necessary tool for a comfortable life, without seeking to convince but to provoke; on the contrary, it presented another way of thinking or of resorting to the praxis of the project, maybe a more philosophical one. That is to say, discipline as a tool that argues, questions and revolutionizes the axioms, that raises questions and that shows how its boundaries are never completely defined.

Índice

INTRODUCCIÓN.

Presentación. La formación de Superstudio.	1-14
Justificación al tema y objetivos.	14-17
Metodología.	17-20
Marco teórico.	
Fuentes historiográficas.	20-30
Fuentes críticas.	30-44
Monografías.	44-55

1. CONCURSO: *ARCHITEKTUR UND FREIHEIT*. LOS FOTOMONTAJES.

1.1. Introducción.	59-65
1.2. Atlas del <i>Monumento Continuo</i> .	65-77
Paisajes continuos.	77-84
Paisajes indómitos.	85-93
Monumento y Fragmento.	93-104
Paisajes indecisos.	104-111
La condición antiurbana.	111-120
1.3. Objetual/no objetual.	120-143
1.4. Conclusiones 1 parte.	143-148

2. EXPOSICIÓN: «LETTERA A GRAZ. UNA MOSTRA SUL TEMA: ARCHITETTURA E LIBERTÀ». LA *GRAZERZIMMER*.

2.1. Introducción. Espacios relacionales.	151-156
2.2. <i>Trigon 69. Lettera a Graz</i> .	156-169
Territorios fronterizos. El paisaje de Graz.	169-183
2.3. La <i>Grazerzimmer</i> . Espacio de múltiples eventos.	183-194
La «superficie neutra».	194-209
El objeto y el espacio <i>Grazerzimmer</i> .	209-224
2.4. Conclusiones 2 parte.	224-228

3. STORYBOARD PARA UNA PELICULA DEL MONUMENTO CONTINUO.

3.1. Introducción.	231-234
3.2. <i>Storyboard</i> : «discorsi per immagini».	235-256
3.3. Las secuencias del <i>storyboard</i> .	256-260
Lugares de la memoria.	260-273
Los monumentos.	273-300
Otros lugares: las apariciones.	200-318
Catálogo del <i>Monumento Continuo</i> y sus aplicaciones.	318-331
3.4. Conclusiones 3 parte.	331-335

CONCLUSIONES.

El vértigo y la aprehensión de las palabras y las imágenes.	339-354
---	---------

BIBLIOGRAFÍA.	356-366
----------------------	---------

ANEXOS.

1. Superstudio «Discorsi per immagini», <i>Domus</i> , n.481, 1969, p.44.	368-369
2. «Lettera a Graz. Una mostra sul tema: Architettura e Libertà» <i>Domus</i> , n. 481, 1969 pp. 49-54.	370-379
3. <i>Storyboard</i> primera publicación en «The continuous monument, series an architectural image for total urbanization» en <i>Japain Interior Design</i> , n. 140, 1970.	380-403
4. <i>Storyboard</i> segunda publicación en «Deserti naturali e artificiali». <i>Casabella</i> , n. 358, 1971.	405-409

INTRODUCCIÓN

Presentación. La formación de Superstudio.

La tesis que se presenta a continuación es el desarrollo y el progreso del anterior trabajo que realicé en el Máster en Análisis, Teoría e Historia de la Arquitectura dirigido por Emilia Hernández Pezzi sobre la obra teórico-gráfica del *Monumento Continuo* de Superstudio.

El *Monumento Continuo* es un proyecto que el grupo Superstudio realizó al finales de los años sesenta – quizás uno de los más representativos de la arquitectura radical italiana– y está compuesto por diferentes trabajos que se desarrollaron en el transcurso de casi dos años.

La obra teórico-gráfica del *Monumento Continuo* es un conjunto de obras heterogéneas en las cuales Superstudio emplea varias técnicas representativas para exponer una idea y una crítica a la arquitectura de su tiempo, que se nutre de diferentes lenguajes: el del diseño y el de la palabra.

Las tres representaciones gráficas están acompañadas por textos, aforismos, epígrafes que son una parte esencial de cada una de ellas. A su vez, desvelan otras perspectivas sobre sí mismas y sobre el conjunto de la obra.

De modo que el trabajo sobre el *Monumento Continuo* es una obra heteróclita, donde sus representaciones giran principalmente en torno a una idea y con un único sujeto. A través del uso de diferentes técnicas, abren esta univocidad hacia otras relaciones e interpretaciones que conforman nuevos territorios críticos y que Superstudio traduce en imágenes y palabras ordenadas y dispuestas de forma inédita: fotomontajes, obra plástica y *storyboard*.

El motivo que me llevó a emprender esta investigación hace unos años fue principalmente el interés hacia aquel periodo histórico y de cambios sustanciales que se produjeron entre los años sesenta y setenta del siglo pasado.

Me interesaron las propuestas visionarias de los nuevos modelos de espacios urbanos; propuestas más o menos utópicas que reivindicaban cambios en las estructuras sociales, políticas y en los sistemas relacionales, rompiendo totalmente con los preceptos urbanos de la última modernidad que llegaron a su fin en el CIAM de 1959.

Nuevos espacios imaginarios, paisajes urbanos ideales, objetos arquitectónicos extraños, edificios antropomorfos o arquitecturas que desempeñan la función de ciudades enteras. De

alguna manera eran hipótesis que proponían otras claves de lectura y reflexión, a través de las cuales afloraban las complejidades, las contradicciones, las discontinuidades antropogeográficas, así como otras relaciones y significados del territorio que vivimos. Cada propuesta evidenciaba y aportaba nuevas críticas hacia uno o varios aspectos del espacio contemporáneo. Asimismo la mutabilidad y la transitoriedad, pero también la permanencia del fenómeno arquitectónico –pensado, dibujado o construido– como acontecimiento y, de la misma manera, como reclamo de una mirada distinta, de una apertura e invitación hacia otras reflexiones e ideas del territorio y sus posibilidades.

De forma oscilante en la historia, los pensamientos utópicos han representado siempre espacios críticos hacia lo establecido, sobre todo hasta la Primera Guerra Mundial, intentando perfeccionar, organizar y racionalizar el diseño de la ciudad y la manera de vivir en ella.

Entre los años cincuenta y sesenta se imaginan otros espacios urbanos y el territorio ya no es una superficie sobre la cual es posible dibujar algo *ex novo*, sino que es un territorio lleno de trazas, de huellas, de sedimentos. Pensamientos que no se centran tanto en una idea de organización, clasificación y regulación del territorio, sino todo lo contrario, en una geografía de las casualidades, las arbitrariedades, en otra manera de ocupar y disponer el espacio abriendo el campo a nuevas hipótesis críticas.

Si principalmente las utopías y las eutopias habían sido la representación de otros espacios, visiones positivas que tenían lugar en el mundo de las ideas, el pensamiento utópico que se va delineando en la segunda mitad del siglo XX considera el territorio con todas sus complejidades, como la importancia de las diferencias, de los sedimentos de la historia y de la memoria, bajando y comprometiéndose con la antropogeografía de los lugares. Pero no por esto dejaban de ser visiones utópicas, sobre todo porque utopía siempre es la crítica del contexto contemporáneo en el cual se forma. Este productivo fenómeno, que se ralentizó a finales de los años setenta, tuvo probablemente su punto de inflexión a finales de los años sesenta, conocida como Arquitectura Radical.

La Arquitectura Radical fue un fenómeno principalmente europeo, muy prolífico en particular en Francia, Austria e Ita-

lia, donde en esta última asumió un trasfondo principalmente teórico, y sin mucha repercusión en Estados Unidos, exceptuando algunos casos en la costa oeste como los Ant Farm.

El término Arquitectura Radial fue acuñado por Germamo Celant con un artículo publicado en la revista *IN*, n.2-3 en el 1973 para definir la filosofía de la tendencia de la neovanguardia italiana, cuando el fenómeno radical prácticamente había acabado.

Las críticas que se realizaban a través de las representaciones gráficas -con la implantación de objetos y estructuras arquitectónicas extraordinarias mediante la incursión y contaminación de diferentes corrientes artísticas (muy prolíficas desde los años cincuenta y que coincidieron durante un periodo durante los años sesenta)- y de los numerosos escritos -con el uso de la paradoja, la metáfora, la ironía, la ambigüedad- ofrecían otra visión de la realidad

Se cuestionaban no solo los rígidos modelos urbanos del movimiento moderno y la condición de entender la relación de forma/función, sino la refundación conceptual del campo disciplinar y del contexto en el que el arquitecto desarrollaba su trabajo.

También el ambiente político, económico y social -a nivel mundial- de los años sesenta es trascendental para entender los cambios que se estaban produciendo en la mentalidad, en el sistema de vida de una sociedad que empezaba a estar interconectada, informada y comunicada en cualquier momento y lugar.

En Italia, desde la primera mitad de los años sesenta, se producen momentos de grandes conflictos sociales y de algún desastre natural.

El 26 de abril de 1966 fallece un estudiante de la Universidad la Sapienza de Roma en un enfrentamiento entre socialistas y fascistas, dando inicio a las luchas y protestas obreras y estudiantiles que culminarán en 1968 y se prolongarán durante toda la década de los setenta.

En noviembre de 1966 se produce el desbordamiento del río Arno en Florencia, sepultando la ciudad bajo metros y metros de lodo y destrozando gran parte del patrimonio histórico y artístico.

1966 es también un año muy recordado en arquitectura debido a la publicación de dos libros significativos que, por primera vez, cuestionan y se acercan al análisis de esta disciplina desde

otra metodología. Las obras son *Complexity and Contradiction in Architecture* de Robert Venturi y *La architettura della città* de Aldo Rossi. Este mismo año se publica otro libro, de menor repercusión internacional pero que proporcionará otro importante enfoque disciplinario, *Il territorio dell'architettura* de Vittorio Gregotti.

L'architettura della città de Aldo Rossi tuvo desde su primera publicación una importante trascendencia encabezando la tendencia neoracionalista en ámbito europeo. La arquitectura neoracionalista defendía la autonomía de un lenguaje propio, de una base teórica, despreocupada por el contexto y sobre todo muy crítica con el funcionalismo. Esta arquitectura, que principalmente produjo más escritos teóricos que edificios, estaba en completa disonancia con la Arquitectura Radical. Ambas convivieron y se gestaron de forma paralela en el mismo ambiente cultural de una Italia en plenas convulsiones sociales y en pleno boom económico.

Más adelante veremos cómo Superstudio, considerado un grupo radical, participa de forma simultánea en las dos exposiciones antagónicas realizadas en la controvertida XV Trienal de Milán del 1973¹.

Volviendo a los años sesenta, las crisis y la voluntad de cambio que se producen en Italia se advierten principalmente en las universidades y, de forma particular, en el terreno arquitectónico en las de Florencia y Milán.

Las tendencias y las políticas variaban mucho entre las prin-

Manifiestos de la exposición, *Superarchitettura*, en la ciudad de Módena, 1966.

1. La 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.

Manifiestos de la exposición,
Superarchitettura, en la ciudad de
Pistoia, 1966.

cipales universidades italianas. La Universidad de Roma había dominado el debate arquitectónico de la postguerra. La facultad de Milán, muy vinculada con Europa y con el CIAM y el IUAV de Venecia, dirigido por Giuseppe Samonà, se había convertido en un verdadero laboratorio para el pensamiento crítico y el debate urbanístico. Por su parte, la facultad de Arquitectura de Florencia era una escuela politizada, monopolizada y estancada, gestionada por un equipo directivo que, desde la postguerra, no había sabido conjugar la enseñanza con las nuevas prácticas de la arquitectura contemporánea, a excepción de algunos momentos puntuales como la intervención de personalidades como Adalberto Libera, Ludovico Quaroni, Leonardo Benevolo, Umberto Eco, Giovanni Michelucci. Y fue precisamente en esta universidad donde emergen los principales grupos radicales como 9999, el grupo Strum, Archizoom y Superstudio.

Es, en este ambiente de tumulto social, político y económico, cuando unos jóvenes estudiantes y recién licenciados de la facultad de Arquitectura de Florencia organizan una exposición en la Galería *Jolly 2* en la ciudad de Pistoia, en Toscana, en diciembre de 1966, bajo el título *Superarchitettura*. La ocasión de esta exposición llevó a la fundación de los grupos Archizoom y Superstudio y, como habían hecho las primeras vanguardias del siglo XX, redactan un manifiesto conjunto donde

se define el carácter protestatario hacia el sistema capitalista de producción-mercado, en contra de los comportamientos estandarizados y la manipulación de la industria del consumo. Una especie de propaganda ideológica contra el sistema a través de la ironía y la paradoja.

El texto decía:

«La superarquitectura es la arquitectura de la superproducción, del superconsumo, de la superinducción al superconsumo, del supermarket, de superman y de la gasolina súper. Los mitos de la sociedad toman forma en las imágenes que la sociedad produce. Los nuevos objetos son a la vez cosas e imágenes de las cosas: la *dream-car* es un coche y la proyección del coche, el nuevo monumento es la imagen del monumento. La acumulación de datos visivos condiciona la nueva escena urbana a través de su poder de *shock* hacia el consumidor. El persuasor oculto es el brujo aprendiz: ¿Qué sabéis del duplicador de imágenes? (...) Mas allá de una arquitectura de los monumentos inventamos mecanismos capaces de producir imágenes, inventamos prototipos, organizamos la producción, el consumo y la inducción al consumo. Construimos para nosotros mismos un consumidor. La SUPERARQUITECTURA acepta la lógica de la producción y

A la izquierda, objetos de mobiliario expuestos en *Superarchitettura*, 1966

A la derecha, sofá *Sofa* 1968

Abajo, lámpara *Gherpe* y *Passiflora*, 1967

del consumo y ejerce sobre ella una acción desmitificadora... Es una exposición de Archizoom y Superstudio».

La carga transgresiva de la exposición, en la cual se expondrán principalmente prototipos de objetos de diseño y mobiliario, se debía al uso de colores muy llamativos y chillones y a las formas sinuosas de los objetos, completamente fuera de la normalidad, cuya forma no aparecía reflejada en el uso funcional al que estaban destinados. Eran arcoíris, nubes, olas transformadas en objetos de uso cotidiano como sillas, mesas, etc. Objetos extraños que suplantaban a los convencionales; cuyos colores y formas no tenían ninguna relación con su funcionalidad y ofrecían una nueva manera de vivir la experiencia de lo cotidiano. Pero sobre todo exponían las perversas relaciones que se habían alcanzado con el mundo objetual, con sus procesos de producción, su consumo y a través de la imagen del objeto, cuyo significado trascendía más allá de su función

Adolfo Natalini y Cristiano Toraldo di Francia son los fundadores más veteranos del grupo, a los que luego se sumaron Piero Frassinelli y los hermanos Alessandro y Roberto Magris, este último se unió al grupo después de 1966, si bien todos ellos procedían del mismo ambiente cultural y académico.

Los trabajos que realizaron en la universidad y los proyectos de fin de carrera perfilarán los aspectos formales y conceptuales de la futura trayectoria de Superstudio. Por ejemplo el interés por las megaestructuras, las técnicas de composición

A la derecha, Adolfo Natalini, Andrea Branzi y Massimo Morozzi, en *Superarchitettura*, 1966.

Abajo, sofá *Bazar*, 1968 y lámpara *Onda*, 1967

pop con formas y geometrías elementales, también un tipo de investigación de carácter antropológico que emprenderán especialmente en la última etapa del grupo y mayormente liderada por Piero Frassinelli.

En los primeros años de formación, los principales encargos fueron el diseño de espacios comerciales y de ocio, como tiendas de ropa y discotecas, también objetos que les comisionaban las casas de producción más importantes de mobiliario y diseño italiano.

Hay que recordar que son los años del boom económico. La industria de mobiliario, producto, materiales y moda italiana, en plena expansión, organizaba concursos, ferias y exposiciones con la participación de arquitectos de distintas edades.

Poltronova comienza a producir la lámpara *Passiflora*, en material termo plástico blanco y amarillo, el sofá *Sofa* en poliuretano expandido. En 1967 Superstudio diseña un catálogo de mobiliario, *American dreams*, *Soggiorno tra le nuvole*, *La camera di Paracleto*, *Il serpente sale e scende le scale*, *la camera del cuore*, un ideario de figuras que recordaban a aquellas de la exposición *Superarchitettura*, pero esta vez habían asociado a cada material una función específica. En lugar de vincular la forma a la función, el enlace era entre las cualidades del material y la función. Los objetos devienen portadores

Cristiano Toraldo di Francia,
Máquina para vacaciones, Tropea,
1967-1968, sección transversal.

Superstudio, *Un catálogo de casas*,
1968-1970.

de otros valores, que no conciernen solamente al significado funcional, sino que siguen la lógica del consumo. La verdadera mercancía de cambio era el objeto que iba más allá de la funcionalidad. Para Superstudio el objeto trascendía a cualquier cualidad objetual y se convertía en una forma de narración, en un cuento lleno de múltiples relaciones que se escapaba de lo preestablecido.

El interés por la monumentalidad es evidente desde el principio con el trabajo de fin de carrera de Adolfo Natalini (1966). Este proyecta el *Palazzo dell'Arte di Firenze*, una obra que reúne tanto reminiscencias del mundo pop – mediante colores llamativos y de figuras elementales como rectángulos, triángulos, círculos–, como la adhesión en aquel momento hacia la tendencia en auge: la revalorización de la historia a través de la monumentalidad de los arquitectos revolucionarios y de las obras de Louis Kahn procedentes de Estados Unidos.

En estos primeros años Natalini, junto con otros compañeros, participa en algunos proyectos a concurso como el *Cimitero dell'Antella* o el *Centro Nazionale dell'Artigianato* en la Fortezza da Basso, ambos en Florencia. La intención de estos proyectos era crear máquinas urbanas de uso simbólico, de volúmenes estereométricos como cilindros y pirámides troncadas

que recordaban a los primeros monumentos de la humanidad -dolmen, menhir, pirámides mayas-. Un legado para la existencia del hombre y su necesidad por tener siempre lugares sagrados y monumentos.

El proyecto de fin de carrera de Cristiano Toraldo di Francia, *Attrezzatura balneare alla foce della fiumana Arbona nel Comune di Tropea* del 1968 (Máquina para vacaciones), como comentábamos anteriormente es otro proyecto determinante para el desarrollo de los sucesivos procesos creativos del grupo. Empieza a perfilarse el interés por un tipo de fachada anónima, genérica, inexpresiva, que no delataba la función de la arquitectura, como un banal envoltorio, un *packaging* abstracto, neutro y unas especies de macro-edificaciones compuestas de volúmenes puros.

Estos intereses formales se pueden observar casi a lo largo de todo el periodo que abarcamos (1969-1971), por ejemplo en la propuesta a concurso para el Pabellón Italiano en la Exposición Universal de Osaka de 1970. En esta ocasión, Superstudio diseña una caja negra y pulida que refleja todo aquello que la rodea, misteriosa como el meteorito de la película de Stanley Kubrick *2001: Odisea en el espacio*, que se había estrenado dos años antes. En el mismo periodo, entre 1968 y 1969, Superstudio realiza una serie de proyectos de viviendas unifamiliares denominadas *Catalogo di Ville* (ver imagen página anterior). Se trata de estudios de diferentes tipologías de

Superstudio y Archizoom, maqueta del proyecto a concurso para el aeropuerto de Génova, 1970.

Superstudio, Interiorismo para el
Banco de Toscana, Florencia, 1972.

casas, que se clasifican según el lugar donde se emplazan y no de acuerdo a las exigencias del guion del programa, de modo que estaban disponibles para cualquier cliente.

El tema de la realización de catálogos para muchas de las invenciones o proyectos es un tema muy recurrente en Superstudio, sobre todo en estos primeros años.

A través de estos, como el *Catalogo degli Istogrammi di architettura*, *Catalogo delle Ville*, *Viaggio nelle Regioni della Ragione* –el mismo *storyboard* del *Monumento Continuo* podría ser considerado un catálogo–, Superstudio reorganiza sus ideas y extrae los principios básicos de sus objetivos.

Los catálogos son por un lado una forma de racionalizar, ordenar y de conocimiento, por otro lado pueden ser también una especial forma narrativa.

Más adelante veremos cómo la obra del *Monumento Continuo* es un particular sistema de clasificación compuesto por imágenes y textos que, como piezas de un complejo mecanismo, muestran una idea de arquitectura y unos acontecimientos que dispuestos en secuencia funcionan como una narración. Son catálogos de posibilidades que, de forma individual o conjunta, también expresan la problemática y complejidad del sistema para encontrar una regla definitiva y una única historia. En algunos casos, estas formas de clasificación demuestran lo contrario: la imposibilidad de un método único o de una única regla, evidenciando la idea de Superstudio de la multiplicidad y la dificultada de la arquitectura ante un único

sistema. Estas clasificaciones de Superstudio quizás evidencian la cuestión de lo múltiple con el cual la arquitectura siempre está comprometida y de la imposibilidad de un único sistema, una única clasificación.

En 1970, Superstudio y Archizoom participan juntos en el proyecto a concurso de los aeropuertos de Sant'Eufemia en Lamezia Terme y de Génova. En estos proyectos se observa la ruptura con cualquier problema formal. Las aerostaciones consistían en una estructura modular que cubría los metros cúbicos necesarios para el funcionamiento de un aeropuerto. La estructura estándar permitía su ampliación y se adaptaba a cualquier necesidad del aeropuerto. Presentaba una forma genérica que no identificaba ningún uso específicos pero podía abarcarlos todos.

Desde 1969 y hasta la segunda mitad de los años setenta, Superstudio colabora en varios proyectos, principalmente de interiorismo, para la Banca Toscana.

Ese mismo año se lleva a cabo el proyecto para la fábrica, *showroom* y vivienda de la empresa de diseño y mobiliario Giovanetti, cerca de Pistoia, que termina de construirse en 1971. El edificio formalmente recuerda la arquitectura del ra-

A la izquierda portada de *Casabella*, con los Global Tools, 1973.

A la derecha patio del MoMA, *Italy: The New domestic landscape*, 1972, fotografía de Cristiano Toraldo di Francia.

Global Tools, *Bloque de notas de Global Tools*, 1975.

cionalismo italiano y al propio *Monumento Continuo*, por sus formas estereométricas y por la superficie recubierta de baldosas cuadradas de cerámica blanca.

Entre 1970 y 1971 Superstudio construye en La Spezia un edificio de viviendas; convencional en la distribución de las plantas pero a través del deslizamiento de los tres niveles de forjados provocaba unos equilibrios dinámicos facilitando efectos ilusorios.

La notoriedad a nivel internacional de Superstudio es paralela a sus comienzos, es decir desde finales de los años sesenta cuando inicia a publicar sus escritos y sus diseños en las revistas italianas de mayor tirada como *Casabella* y *Domus*. Pero el gran salto se producirá con la exposición comisariada por Emilio Ambasz, *The New Domestic Landscape. Achievements and Problem of Italian Design*, que se celebró en el MoMA de New York en el 1972.

Aunque el grupo se separó formalmente en 1986, desde la formación de los *Global Tools*² en enero del 1973, la producción gráfica y teórica no será tan prolífica y tan divulgada como en los años anteriores. En este sentido Adolfo Natalini afirma que «Superstudio ha existido como grupo hasta 1986, cuando celebró sus veinte años (un tiempo larguísimo para un grupo de vanguardia) separándose. Es imposible permanecer joven para siempre»³.

La mayoría de los componentes del grupo individualmente seguirán ejerciendo la profesión combinándola con la enseñan-

2. Los *Global Tools* fueron un grupo experimental multidisciplinar que operó desde 1973 a 1975 y al que se adhirieron la mayoría de los grupos y arquitectos radicales. A través de talleres, grupos de investigación, happening, performance, etc. promovían un enfoque diferente hacia el diseño y hacia la renovación de los procesos y organización de las instituciones educativas.

3. NATALINI, A., *Superstudio: the Middelburg lectures*, p. 52.

za en varias facultades de arquitectura italianas y extranjeras. Unos de los cursos que impartieron Adolfo Natalini y Cristiano Toraldo di Francia a principio de los años setenta –después de la fase más crítica y radical–, en la facultad de arquitectura de Florencia desarrollaba temas centrados en los mitos de la neurosis de la arquitectura moderna⁴.

Justificación al tema y objetivos

Con el trabajo de investigación previo a esta tesis se ha constatado que hay estudios exhaustivos, críticas y bibliografías sobre Superstudio orientados principalmente a la Arquitectura Radical, la arquitectura utópica o distópica de los años sesenta y principios de los setenta, así como algunas monografías publicadas en los últimos diez años que recogen toda su obra. Esto dato demuestra un profundo interés por este periodo de la historia de la arquitectura y por estos grupos que no han dejado mucha obra construida pero sí un destacado material teórico gráfico.

Por el contrario, se observa un vacío en el estudio exclusivo de la obra teórico-gráfica del *Monumento Continuo*.

El análisis de esta obra, que probablemente sea la más conocida y polémica del grupo, se incluye en antologías que reúnen todo el trabajo del grupo y en pocos artículos que la confrontan y la relacionan con obras utópicas y distópicas contemporáneas.

Tampoco hay investigaciones muy exhaustivas que propongan una relectura de la obra para entender en qué medida se puede considerar una arquitectura crítica con su tiempo –no solo en relación a la Arquitectura Radical porque en todos sus matices, ésta siempre fue crítica con su tiempo–, y entender en qué formas, con cuáles cualidades, qué significados, relaciones y mecanismos particulares establece en el tiempo que la precede y en su tiempo. Asimismo, si se puede considerar la obra del *Monumento Continuo* como un trabajo cuyos dispositivos y argumentos son valiosos en el contexto de unas reflexiones más contemporáneas.

Analizaremos más adelante de qué manera la obra del *Monumento Continuo* ha sido y sigue siendo valorada por críticos e historiadores como pertenecientes al fenómeno cultural radical y de las contrautopías. Pero Superstudio en 1973 consideró oportuno presentar el trabajo del *Monumento Continuo* también en la sección de la *Arquitectura Racional* en la Trienal

4. «Estoy trabajando sobre ideas todavía confusas relativas a la arquitectura entendida como terapia, a ciudades ideales entendidas como proyecciones de la memoria colectiva, a la arquitectura entendida como terapia de grupo y a las tendencias más recientes de la arquitectura u otros casos interesantes (Neo-Racionalismo, Purismo, Racionalismo Exaltado)». Natalini carta a Zenghelis, en GARGIANI, R. y LAMPARIELLO, B., *Superstudio*, nota 112, p.126.

de Milán. La XV Trienal se componía de dos secciones conceptualmente antagónicas: una estaba organizada por Aldo Rossi con los arquitectos de la Tendenza, en la cual Superstudio presenta, además de la obra del *Monumento Continuo*, el trabajo del *Catalogo delle Ville*; otra paralela a cargo de Ettore Sottsass y Andrea Branzi, bajo el título de *Exposición internacional del diseño industrial*, donde expusieron muchos de los arquitectos y grupos radicales, entre ellos Superstudio con la presentación de dos películas: *Vita* y *Cerimonia*.

De modo que, en la XV Trienal, Superstudio expone en dos secciones conceptualmente opuestas. Esta falta de posicionamiento y esta manera de jugar en los dos bandos provocan la indignación de los radicales.

Era evidente la condición de ambigüedad interpretativa del *Monumento Continuo* en su época que, desde el principio, evidenciaba diferentes posibilidades e hipótesis críticas.

Era, y sigue siendo considerada una obra de la arquitectura radical y de la contrautopía, pero los autores estimaron oportuno, y fue aceptada, para ser expuesta dentro del contexto de la arquitectura neoracionalista. Un trabajo teórico-gráfico con connotaciones claramente visionarias, o por lo menos que planteaba una propuesta al límite de las posibilidades de la arquitectura, pero por otro lado que los autores incluyeron en el discurso de la nueva racionalidad.

A distancia de casi cincuenta años podemos analizar de nuevo estas cuestiones que en su tiempo parecían dicotómicas y advertir que probablemente la oposición no era tan conflictiva, eran los síntomas y las consecuencias del estancamiento del Estilo Internacional y del gastado concepto funcionalista.

Partiendo de esta presuposición 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 y del neoracionalismo italiano, ya que fue capaz de establecer diversas relaciones en el contexto de la época. Asimismo, ofrece otras posibilidades de entendimiento y de traducción para aclarar o avanzar en argumentos contemporáneos.

Teniendo en cuenta todo ello, quizás podamos retomar este trabajo y hacer una nueva lectura a través de análisis más contemporáneos; ya que la trascendencia de una obra es precisa-

mente la superación de su tiempo, sus propósitos iniciales y la posibilidad de ser reinterpretada bajo diferentes aspectos que la hacen ser continuamente actual.

Estas cualidades se ponen de manifiesto gracias a un hecho: la idea generadora del proyecto facilitó y permitió que se adaptara y encontrara su forma en tres modos de representación, las mismas que estructuran los capítulos de esta investigación.

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

Por lo tanto, es de suma importancia establecer según qué cualidades formales y cuestiones conceptuales el *Monumento Continuo* puede considerarse como una propuesta anclada a la tendencia racionalista del moderno y a las contrautopías de su época. De la misma manera, mediante parámetros y conceptos, divisar la posibilidad de reconocer el *Monumento Continuo* como una obra de su tiempo, es decir como oposición y críticas a los preceptos del moderno. Por otra parte advertir una propuesta que trasciende su época, que permite ser interpretada como un proyecto que enlaza la modernidad con las cualidades formales y cuestiones conceptuales más propias del debate contemporáneo.

A partir de estas cuestiones se plantean los siguientes objetivos:

Estudiar el *Monumento Continuo* como fundamento para nuevas interpretaciones críticas que faciliten otras claves de lecturas del proyecto y de una obra cuyas cualidades y argumentos posiblemente sigan actuales en el tiempo contemporáneo.

Deshilvanar las complejas cuestiones que se plantean en las tres representaciones del *Monumento Continuo*: tres formatos distintos, en los cuales una misma idea de arquitectura, –a través del montaje de todas las imágenes y palabras que los componen– se enfrenta a temáticas inherentes a las cuestiones del paisaje, el sistema de relaciones entre el objeto y el espacio, la antimonumentalidad y la condición antiurbana, la autonomía y la cuestión de los límites de la disciplina, la reflexión sobre la obra arquitectónica entendida como obra abierta a la interpretación narrativa. Con estos argumentos se averigua si, mediante la relectura y el análisis de todas las imágenes y textos que forman las representaciones del *Monu-*

mento Continuo, se pueden establecer nuevos instrumentos para una crítica contemporánea que sitúe el proyecto en el debate arquitectónico actual.

Considero que el estudio exhaustivo de la obra gráfica del *Monumento Continuo* puede contribuir de manera activa a comprender el proceso de continuidad y discontinuidad del tiempo moderno; así como muchas cuestiones contemporáneas se abrieron justamente en este periodo, que como una bisagra sigue uniendo y agitando ambas duraciones.

Metodología

El primer paso es analizar de forma detallada las tres representaciones del *Monumento Continuo*.

A través del estudio de las tres formas de representación se establecerán los argumentos que definen la obra como un punto de inflexión, cúlmene de un momento de crisis, entendido como mutación, como crítica a la idea de modernidad, como proyecto abierto, donde las hipótesis que plantea siguen diseñando el continuo cambio.

El periodo histórico en cuestión abarca de 1969 a 1971 –tiempo en el cual se realizaron las tres obras sobre el *Monumento Continuo*–, pero para entender mejor el contexto, es necesario ampliar este periodo y remontarse a la época de formación del grupo, de 1966 a 1973, año en el que se considera terminado el fenómeno radical.

En 1973 Adolfo Natalini⁵ reconoce una primera fecha de cese de la actividad del grupo, si bien comenta que fueron varios los momentos de suspensión del trabajo. La segunda corresponde en 1978 con las actividades de la *Global Tools* y la definitiva fue en 1986.

La tesis se compone de una introducción con un prólogo sobre el argumento del *Monumento Continuo*, la trayectoria de Superstudio e incluye: los objetivos, la metodología y la identificación del marco histórico-crítico aportado hasta el momento. Es decir se establece el contexto de la obra; por otra parte se individúan los parámetros y los argumentos que el proyecto ha producido y aportado en las historiográficas y las críticas de estos casi cincuenta años desde su creación.

Siguen tres capítulos que corresponden al núcleo central y al cuerpo crítico-analítico de la investigación que se suceden en orden cronológico, aunque veremos que esta regla no es

5. MASTRIGLI, G., *La vita segreta del Monumento Continuo. Conversazioni con Gabriele Mastrigli*, p. 41

determinante para el análisis crítico ni para las aportaciones teóricas de la obra.

La primera parte corresponde a la representación del *Monumento Continuo* que se realizó con motivo del proyecto a concurso *Architektur und Freiheit*, convocado para la *Italien, Jugoslawien Österreich dreiländerbiennale Trigon 69. Architektur und Freiheit*⁶ en la ciudad de Graz en Estiria, Austria, en octubre de 1969. Superstudio presenta un trabajo, compuesto por varias láminas a través de la técnica del fotomontaje.

Este capítulo, al igual que el segundo y el tercero, constan de una primera parte introductoria de análisis y recogida de datos para contextualizar cada una de las representaciones. Posteriormente los siguientes apartados desvelan los argumentos clave, que a través del análisis crítico valoran la actualidad e incidencia de cada representación en el contexto contemporáneo y por último unas reflexiones sobre el capítulo.

La segunda parte se refiere a otra representación que se realiza de manera paralela al proyecto a concurso *Architektur und Literatur* y que se formalizó a través de una exposición. La bienal *Trigon 69* organiza una exposición de las obras ganadoras donde se plasman estas ideas mediante obras plásticas. La exposición se celebra del 4 de octubre al 15 de noviembre de 1969, y Superstudio construye la *Grazerzimmer* (Habitación de Graz).

La tercera parte trata de la última representación del *Monumento Continuo* a través de un *storyboard* para una película. Después de la primera publicación del *Monumento Continuo* en el artículo «Discorsi per immagini» en *Domus* en 1969, Superstudio anuncia que el proyecto será el protagonista de una película producida por una sociedad americana. El *storyboard* se realizará entre finales de 1969 y 1970, se publicará por primera vez en noviembre de 1970 en la revista *Japan Interior Design*⁷. Pero a diferencia de otras películas que Superstudio realizó paralelamente a la producción de los *storyboards*, la película del *Monumento Continuo* solo se llegó a producir el año pasado, 2016, en ocasión de la exposición *Superstudio 50. 1966-2016*, comisariada por Gabriele Mastrigli en el museo MAXXI de Roma por los cincuenta años de la formación del grupo.

6. Italia, Yugoslavia, Austria bienal de tres países Trigon 69. *Architettura y Libertad*

7. SUPERSTUDIO, «The Continuous Monument series. An architectural image for total urbanization», en *Japan Interior Design* n. 140, November 1970, pp. 21-34. En Italia «Il monumento continuo/ storyboard per un film», en *Casabella*, XXXV, n.358, 1971, pp.19-22.

Finalmente un último apartado en el cual se exponen los argumentos esenciales que definen las tres obras.

Las relaciones, diferencias y analogías que las imágenes y las palabras despliegan, de modo simultáneo, en la lectura síncrona de las tres representaciones. Las tres obras son un dinámico montaje de elementos heterogéneos como si se tratara de un sistema de unas cajas chinas que se abren a múltiples argumentos todavía vigentes.

Esta parte no quiere ser en absoluto un capítulo de conclusiones, para marcar unas líneas unívocas de las interpretaciones de las tres obras –o de la obra en su conjunto–, sino más bien es una reflexión abierta a las posibilidades relacionales que los numerosos argumentos del *Monumento Continuo* evidencian y lo sitúan como obra crítica en su tiempo. Asimismo cómo las cuestiones que plantea siguen vigentes en el debate contemporáneo.

Para la reconstrucción de los hechos y para el análisis crítico de los tres momentos y formas de representación se han consultado publicaciones periódicas entre los años 1966 y 1973, con especial atención a las que tenían una sección crítica des-

A la izquierda, Superstudio, *Antología 1969-1971*, Galería Schema, Florencia, 1972

A la derecha, autorretrato de Superstudio, 1968, fotomontaje, desde la izquierda: Gian Piero Frassinelli, Roberto Magris, Adolfo Natalini, Cristiano Toraldo di Francia.

tacada, como *Architectural Design*, *Casabella* y *Domus*.

También libros y antologías de carácter más general, otros de orientación más filosófica y socio-antropológica para encuadrar los pensamientos, movimientos o tendencias que se estaban produciendo en aquellos años.

Como se ha comentado anteriormente, hubo contacto vía mail con Adolfo Natalini en abril de 2015. Este mismo año se realiza, además, una entrevista con otro miembro del grupo, Piero Frassinelli, encargado actualmente del Archivo Superstudio en Florencia, fundado en 2001 y destinado a la gestión de exposiciones y publicaciones. El objetivo no era otro que matizar y aclarar algunos aspectos relevantes para el desarrollo de este trabajo, que en las monografías no aparecían expuestas en su totalidad para el interés de la investigación.

Marco teórico

Fuentes historiográficas

Probablemente el trabajo más reconocido y analizado, y por el que se dio a conocer al grupo florentino Superstudio, sea el *Monumento Continuo*.

Historiadores como Frampton, Jencks o Tafuri han escrito so-

A la izquierda, Adolfo Natalini, *Palazzo dell'Arte di Firenze*, maqueta, 1966.

A la derecha, Adolfo Natalini y Carlo Chappi, *Concorso per la sistemazione della Fortezza da Basso*, croquis, 1967-68.

Superstudio 1970, de izquierda a derecha, Piero Frassinelli, Alessandro Magris, Roberto Magris, Cristiano Toraldo di Francia y Adolfo Natalini

bre el grupo. Si bien no les han dedicado muchas páginas, sí han hecho mención a las principales líneas de acción de esta obra teórica-gráfica.

Por otra parte, en los últimos quince años, ha habido un interés *in crescendo* por toda aquella arquitectura de finales de los años sesenta y comienzo de los setenta, definida como Neo-vanguardia y Arquitectura Radical y a la que pertenece Superstudio.

Los grandes historiadores sitúan la crítica de Superstudio en capítulos de la historia de la arquitectura relacionados con las teorías y las utopías.

También es importante resaltar que hubo unas aportaciones críticas dirigidas al *Monumento Continuo* durante ese período en revistas de arquitectura italianas e inglesas. Estas nos permiten observar de qué manera se formaban, dentro de un marco temporal concreto, y sobre qué conceptos y análisis se centraban dichas críticas. En este sentido podemos encuadrar el *Monumento Continuo* en el contexto de su época.

A través de la relectura contemporánea de las críticas —que en su momento no fueron muy positivas, como era de esperar—, se observa que, al igual que las pertenecientes al *Monumento Continuo*, se movían desde una misma posición y clima de cambio. Ahora, a distancia de casi cincuenta años, podemos observar que no son antagónicas sino que surgen de un mismo agitado ambiente cultural y de debate.

Existe una evidente diferencia entre las diferentes evaluaciones críticas. Las coetáneas al *Monumento Continuo* de los

primeros años setenta tal vez sean menos objetivas, más intuitivas; quizás no han sabido entender la crítica que estaba haciendo la obra teórico-gráfica desde dentro de la disciplina, debido seguramente a la cercanía temporal y a la falta de perspectiva histórica. Por el contrario, las críticas que se derivan a partir de los años ochenta han conseguido aportar otro enfoque y visión en el contexto internacional. Con mayor distancia de tiempo han tenido una mirada más objetiva y posicionar las ideas del grupo florentino dentro de las ideas que circulaban en Europa y en EEUU en aquellos años.

Para elaborar este marco teórico se ha accedido a una numerosa documentación e información recopilada hasta ahora, que es considerable pero abordable.

Por lo tanto, para una mayor clarificación y reflexión sobre lo que se ha escrito del *Monumento Continuo*, se ha realizado una división cronológica en tres bloques de acuerdo a las categorías de las fuentes historiográficas y las fuentes críticas.

El primer bloque recoge los análisis historiográficos contemporáneos al *Monumento Continuo* hasta finales de siglo XX y, a continuación, las fuentes historiográficas posteriores. El segundo recoge las reflexiones críticas de su tiempo hasta el siglo XXI y sucesivamente las fuentes críticas más contemporáneas. Y el tercero menciona las monográficas y catálogos escritos desde la formación del grupo hasta ahora.

Una premisa importante a señalar es que tanto Superstudio como Archizoom fueron dos grupos cuya historia y crítica, sobre todo al principio de su trayectoria, iban en paralelo, por ello las mayorías de las historiografías y críticas escriben sobre ambos y los relacionan con grupos como los Metabolistas, Archigram o, incluso, los Situacionistas.

A la derecha, Paul Maymont,
Ciudad suspendida, 1960

A la izquierda, Kiyonori Kikutake,
Ciudades marinas, 1960-71.

Yona Friedman, *La Ville Spatiale*, 1959-1964.

Fuentes historiográficas: desde el tiempo del **Monumento Continuo** al cambio de siglo

La primera obra historiográfica que menciona el trabajo de Superstudio es *Arquitectura Contemporánea* de Manfredo Tafuri y Francesco Dal Co, en el capítulo *La internacional de la utopía*⁸ publicado en 1976.

Los autores se refieren al *Monumento Continuo* como a un súper objeto metafísico que ocupa el desierto como una repetición cansina en clave irónica de la *Auflösung der Städte* de Bruno Taut⁹. Consideran que la utopía es siempre la misma, la búsqueda de una forma total de lo urbano, «una voluntad colectiva de forma».

Los autores incluyen en el mismo capítulo otros trabajos, siempre relativos a visiones más o menos utópicas u objetos arquitectónicos imaginarios, como los proyectos tecnológicos de los Archigram, las ciudades reticulares de Yona Friedman, las ciudades suspendidas de Paul Maymont y los conjuntos surrealistas de Kiyonori Kikutake. Los historiadores reflexionan sobre estas obras y las critican porque estimaban que solo se medían con el mundo de las apariencias tecnológicas y el entretenimiento gráfico. Los autores no consideran estos trabajos como verdaderos proyectos utópicos sino que, al contrario afirman que desde las vanguardias históricas no había vuelto a existir una verdadera «academia de la utopía»¹⁰.

Las reflexiones de los autores sobre la crisis de la utopía de aquellos años derivaban de otras más profundas y, principalmente, de una nueva crisis, que según Tafuri era la ideológica y que el histórico había plasmado unos años antes en *Proyecto*

8. TAFURI, M., DAL CO, F., capítulo XXII «La internacional de la utopía», *Arquitectura Contemporánea*, 1976, p.362

9. Ibidem, p.364, «La 'liberación' de la ironía recorre las utopías de las vanguardias históricas: los proyectos de desierto ocupados por súper objetos metafísicos – como en los ejercicios auto propagandísticos de los grupos italianos Archizoom y Superstudio – consuman hasta la náusea los anhelos románticos tardíos de la 'Auflösung der Städte' de Taut.»

10. Ibidem, p.364

y *Utopía*, libro que como es sabido proviene de cuatro ensayos publicados en la revista *Contropiano*¹¹, pero no vamos a entrar en este tema porque no concierne a este trabajo de investigación.

Constant, *New Babylon*, 1959-1974.

1982 es un año prolífico en las publicaciones de tratados de arquitectura moderna. En este año Kenneth Frampton publica *Historia de la Arquitectura Moderna*, William Curtis *La arquitectura moderna desde 1900*.

A diferencia de las críticas coetáneas, como aquellas de Jenck o de Tafuri, las consideraciones en las historiografías de Frampton y de Curtis no son tan negativas y demuestran que un análisis de la situación, con un poco más de distancia temporal, permite otras reflexiones. Han pasado más de diez años de la formación de Superstudio y el intento es encuadrar el grupo en un contexto más internacional, relacionándolo con las agitaciones y tendencias que se habían ido generando en aquellos años en Europa y EEUU, porque la arquitectura estaba en otras fases y el postmodernismo había hecho ya su aparición.

Sobre el tema de la responsabilidad política y la actitud crítica respecto a los sistemas tecnológicos avanzados o al proceso capitalista —en el ámbito del proyecto—, Frampton al contrario de Tafuri considera a Superstudio un grupo que no había abdicado en su responsabilidad social. En *Historia crítica de*

11. TAFURI, M., «Per una critica dell'ideologia architettonica», en *Contropiano* 1, 1969, pp.31-79; id., «Lavoro intellettuale e sviluppo capitalistico», en *Contropiano* 2, 1970, pp. 241-281; Id. «Socialdemocrazia e città nella Repubblica di Weimar», *Contropiano* 1, 1971, pp. 207-223; Id. «Automarxismo e città: Das rote Wein», en *Contropiano* 2, 1971, pp. 259-311

12. FRAMPTON, K., «Lugar, producción y escenografía: teoría y práctica internacionales desde 1962», *Historia crítica de la arquitectura moderna*, p. 292

13. Ibídem

14. Ibídem, p.292.

15. Ibídem: «*Resulta significativo que Superstudio decidiese representar este mundo no representativo como una arquitectura que era virtualmente invisible o – cuando se veía – totalmente inútil y autodestructiva por diseño (véase el dique de espejo para las cataratas del Niágara, que se auto desintegraba) (...) Por mucho que plasmaran la contradicción del 'monumento continuo' como una masa impenetrable con recuerdos a Boullée, era no obstante una imagen metafísica, tan fugaz y tan críptica como los monumentos suprematistas de Malevich o los edificios empaquetados de Christo...*»

la arquitectura moderna, en el capítulo «Lugar, producción y escenografía: teoría y práctica internacionales desde 1962»¹², describe el *Monumento Continuo* «como signo urbano mudo, y la producción de una serie de viñetas que ilustraban un mundo del que se habían eliminado los bienes de consumo».

Frampton reflexiona sobre las utopías y caracteriza la década de los sesenta como proclive a una creatividad reprimida que se volvía sobre sí misma, es decir a una «implosión de la utopía»¹³.

Frampton considera Superstudio como uno de los grupos más poéticos y comprometidos políticamente, influidos por Constant y su *New Babylon* por el continuo dinamismo y por sus espacios urbanos cambiantes y lúdicos.

Cita que la producción del grupo se mueve entre la representación de una arquitectura cerrada, megalítica, impenetrable y a la vez reluciente y reflectante en total armonía con una naturaleza benévola «en resumen la quinta esencia de la utopía antiarquitectónica (...) virtualmente invisible o –cuando se veía– totalmente inútil y autodestructiva por diseño»¹⁴.

No hay una comparación negativa ni positiva con las vanguardias históricas, a diferencia de lo que escribieron Tafuri y Koenig; Frampton reconoce en Superstudio la diferencia de una utopía silenciosa y anti futurista.

Frampton relaciona el *Monumento Continuo* con la arquitectura de Boullée, así como con la pintura abstracta y de la no-objetividad de Malevich.

Para el autor el *Monumento Continuo* es la expresión de una arquitectura silenciada como los edificios empaquetados de Christo¹⁵. Asimismo señala las influencias que podían haber tenido pensadores como Marcuse, con las ideas de la libera-

Superstudio, *Atti Fondamentali*,
(Supersuperficie) *Viaggio de A a B*, 1971.

Esta intuición de Curtis, de un abandono de los espacios urbanos convencionales y la predilección para intervenir en lugares no propiamente habitables, como los desiertos, la retoma Gabriele Mastrigli treinta y cuatro años más tarde para el catálogo de la exposición Superstudio 50 en el MAXXI de Roma. El autor considera que Superstudio se enlazó a la idea morrisiana: una arquitectura que tenía que permear todo el ambiente físico que rodeaba la vida humana. De este modo el

A la izquierda, Superstudio, *Las Ciudades Ideales, la ciudad 3, New York of brains*, 1971-72.

A la derecha, Archizoom, *No stop City*, 1970-71.

Abajo, Peter Cook, *Plug in City*, 1964.

A la izquierda, portada de *Casabella*, n.365, 1972.

A la derecha, Ettore Sottsass, *El Planeta como Festival: Trabajo Gigantesco, Camino Panorámico con Vista sobre el Río Irrawaddy y la Selva*, 1972.

Monumento Continuo se dirige justamente a colonizar aquellos espacios que la última modernidad había excluido de su discurso, actuando dentro de las bases del funcionalismo y abogando por espacios y objetos mentales, alusivos, sensoriales y sensoriales, es decir, accediendo al espacio de crisis de la modernidad funcionalista.

Volviendo al periodo que nos interesa, en 1982 también Manfredo Tafuri publica una historia de la arquitectura, precisamente italiana y de la postguerra, en la cual no reniega de las opiniones y juicios que había expresado ocho años antes sobre la nueva generación de arquitectos italianos. En *Storia dell' architettura italiana. 1944-1985* y en el capítulo «Nuove crisi nuove strategie (1968-1975)», vuelve a nombrar el *Monumento Continuo*, pero sin aportar más detalles, clarificaciones o revisiones respecto a lo que había escrito años antes; al contrario es más incidente en sus consideraciones cuando escribe: «No más el experimentalismo del Gruppo '63, sino teatros para acciones psicodélicas, en las que se pueda arrastrar un mítico proletariado. La *No-Stop-City* del grupo Archizoom o el *Monumento Continuo* (1969) de Superstudio hacen del proyecto una registración de material onírico transcrito con una ironía que no tiene ninguna gracia»¹⁸.

Como es obvio, estas últimas historiografías documentaron en sus relatos las críticas que se iban produciendo en los últimos años. Por esta razón se observa que Josep Maria Montaner en *Después del Movimiento Moderno. Arquitectura de la segunda mitad del siglo XX*¹⁹, relaciona el *Monumento Continuo* con la arquitectura dibujada de Bruno Taut —«Los proyectos

16. Primera edición 1982, consultada la 3ª edición del 2006, p.555

17. CURTIS, W., capítulo 30 «Extensión y crítica de la década de 1960», *La Arquitectura Moderna desde 1900*, p.555

18. TAFURI, M., *Historia de la arquitectura italiana. 1944-1985*, p.125.

19. La primera edición es del 1993, se consulta la edición del 2002, «Superstudio y Natalini» en el capítulo «Arquitectura y Antropología», p.223.

más representativos de la época de Superstudio; en sintonía con Archigram, Sottsass y el planteamiento de una «arquitectura radical», son el *Monumento Continuo* (1969) —una serie de fotomontajes sobre la naturaleza y la ciudad que recuerdan la serie *El constructor del mundo* de Bruno Taut —, las *Doce Ciudades Ideales* (1971), también fotomontajes próximos al mundo del cómic...»²⁰—, como había hecho en su momento Koenig en el artículo que presentaba el *storyboard* en la revista *Casabella*²¹ y que veremos en el apartado siguiente. Montaner evidenciaba la característica del uso repetitivo, por parte de Superstudio, de una matriz ortogonal que lo acercaba mucho a las propuestas de arquitectura conceptual que proponía Peter Eisenman por aquellos años.

En su historia de la arquitectura no hay un análisis particular sobre la obra gráfica del *Monumento Continuo*, pero el autor recalca la evolución del grupo desde unas propuestas radicales hacia una arquitectura de valores simbólicos, comunicativos, históricos y culturales, en cuanto a sus continuas referencias a la literatura, la filosofía, la ciencia, la pintura, la fotografía y a las artes visuales en general.

Sitúa Superstudio entre aquellos arquitectos que se estaban cuestionando y planteando diferentes patrones y otras miradas hacia el entorno y cuya arquitectura se «...convierte en un instrumento crítico que manifiesta el contraste entre la natu-

Superstudio, *Paisaje Oficina*, Plaza Bellosguardo, Florencia, 1971. Foto Cristiano Toraldo di Francia

raleza y un ambiente altamente racional, tecnológico y conceptual»²².

En general se podría afirmar que no es muy abundante la historiografía más contemporánea al *Monumento Continuo*, siendo más rica y positiva fuera del ámbito nacional y menos dentro del contexto italiano.

Tafari compara las utopías de principio del siglo XX con las de finales de los años sesenta, cuando probablemente el método de la comparación, en términos de una crisis de la ideología, no era precisamente lo más idóneo para entender las nuevas vanguardias, otro contexto histórico, otra etapa del desarrollo tecnológico y otro grado del capitalismo todavía por descubrir. Las últimas historiografías fueron más generosas. Del mismo modo, se tendió a compararlas con las vanguardias de los años veinte, pero no proporcionaron un juicio sobre las bases ideológicas que movían o habían movido ambas corrientes, sino unas críticas más vinculadas con la arquitectura como sistema comunicativo y de representación.

Fuentes historiográficas después del cambio de siglo.

La última fuente historiográfica que incluye algunas líneas sobre este periodo es de Marco Biraghi, *Storia dell'architettura contemporanea II*, en el octavo capítulo «L'utopia del futuro»²³. El autor con una perspectiva histórica más clara recalca la importancia que había tendido Jean Baudrillard al final de los años sesenta con su discurso alrededor del «sistema de objetos» y la crítica y crisis del funcionalismo declaradas.

Biraghi incluye a los grupos radicales italianos y a Superstudio en este capítulo, en el que expone también una cierta revisión filosófica de la época y del debate sobre el valor de los objetos en la nueva cultura de masas que empezaba a aflorar y en el rechazo al funcionalismo.

Finalmente los objetos asumían múltiples significados y escapaban de la supuesta univocidad de la denotación funcional, deviniendo signos de su propia autonomía, fuera de cualquier valor de uso. De modo que Biraghi describe el *Monumento Continuo* como un objeto arquitectónico que se extiende «hasta el infinito, mudo, inescrutable, alieno y perfectamente indiferente a las ciudades o a los ambientes naturales en los que se encuentra (...) en el caso de Superstudio y Archizoom, todavía el intento es aquel de hacer una crítica a la ideología del Movimiento Moderno, transformando el entero planeta

20. Ibidem, p.223.

21. KOENIG, G. K., «Deserti artificiali e naturali», en *Casabella* n.358, 1971, pg. 19.

22. Ibidem, p.224.

23. BIRAGHI, M. «L'utopia del futuro», *Storia dell'architettura contemporanea II*, p.170.

en una parada funeraria de los despojos de su paroxístico orden»²⁴. De esta manera el autor, a diferencia de las historiografías anteriores, observa —aparte de las cualidades formales, como su condición de objeto infinito o de indiferencias al territorio en el cual se emplaza— el carácter crítico ideológico que proponían las obras de los radicales.

Biraghi recuerda que, con la crítica al funcionalismo, entre el objeto y sujeto se instauraba otro tipo de relación, ya no era una relación directa y de simple uso, sino que provoca al espectador pura fascinación.

Por este motivo, se podría afirmar que la arquitectura del *Monumento Continuo* —por los diferentes medios y contextos en los que se representa, por su forma infinita, regular, silenciosa, «alienígena», por su historia discontinua y revolucionaria y su ausencia de funcionalidad— era totalmente ajena e indiferente a todos los ambientes, y mantenía con el sujeto relaciones ambivalentes y proclives a diversas interpretaciones.

Fuentes críticas

Fuentes críticas desde el tiempo del *Monumento Continuo* hasta el cambio de siglo.

La primera crítica al *Monumento Continuo* se publica en Inglaterra en junio de 1971 por Charles Jencks en la revista *Architectural Design*, bajo el título «The Supersensualist I».

En el artículo Jenck habla de una tendencia típicamente italiana que define como sensacionalismo. Esta involucraba to-

A la izquierda, Superstudio, *Parque urbano y monumento a los Partisanos de la Resistencia, Módena, 1970*. JENCKS, C., «The supersensualist I», *Architectural Design* N.6, 1971, página 345

A la derecha, Adrian George, contraportada con Superstudio, *Architectural Design*, diciembre, 1971

dos los aspectos de la cultura, desde la arquitectura, el diseño de objetos, la artesanía inclusive el cine. Los sensacionalistas creían en los avances tecnológicos pero a la vez rechazaban la monotonía del medio ambiente industrial. Esta tendencia se veía reflejada a través de la producción de objetos de mobiliarios extravagantes y arquitecturas excéntricas.

En el artículo resulta relevante la aportación crítica al *Monumento Continuo*, el que analiza y describe como una arquitectura donde la forma prevalece sobre la función, evidenciando que se podría entender como «un típico triunfo de la forma sobre el contenido o el *Monumento Continuo* sobre cualquier función»²⁵.

Sitúa, además, el *Monumento Continuo* en abierto contraste con la naturaleza y el entorno en el que se emplazaba, por su uniformidad, su forma repetible, invariable en cualquier contexto, su perfección estática y el sentimiento de absoluta calma y serenidad que transmite.

«El Monumento Continuo (...) se sitúa en abierto contraste con la naturaleza y trata de reflejar un estado de total calma y serenidad; su «perfección estática mueve al mundo gracias al amor que crea» o, por lo menos, esto es lo que ellos suponen. Con tantas paradojas seductoras, el entretenimiento consiste en dejarse persuadir por algo cuestionable y no por ello falso»²⁶.

Jencks percibe un parecido entre los planos universales que proponen Superstudio y Archizoom, con la *Ville Radieuse* de Le Corbusier, y los identifica como tres proyectos homógenos, repetitivos donde todo se desarrolla sobre una malla uniforme.

«Al igual que Le Corbusier este plan ideal supone el fin de un proceso, un proceso industrial por encima de todo»²⁷.

Para Jencks el *Monumento Continuo* era una «paradoja excéntrica» porque era una pieza única de arquitectura que se extendía por todo el mundo, una contradicción irreconciliable del deseo de «urbanización total» que reflejaba un totalitarismo e igualitarismo absolutos.

Unos meses después publica la continuación del artículo, una segunda parte, siempre en *Architectural Design* titulado «The Supersensualist II»²⁸. Este último fue claramente la respuesta a un artículo que había publicado Superstudio en la revista *IN*, n. 2-3, 1971 cuyo título era «Distruzione, metamorfosis e ricostruzione degli oggetti».

24. Ibidem, p.188.

25. JENCKS, C., «The Supersensualist» *Architectural Design* 6, junio 1971, p. 347.

26. Ibidem.

27. JENCKS, C., *Architectural Design* n° 1, 1972, p.19.

28. Ibidem, p. 18.

En esta ocasión Jencks reflexiona sobre los valores sentimentales y simbólicos que transmiten los objetos y cómo esta generación de arquitectos italianos, por el contrario, abogaban por la destrucción de cualquier forma material, desde los objetos a la propia arquitectura.

Jencks definía los objetos como concentración de significados, entendiendo que la forma no es solo exclusiva para fines funcionales, sino que «El problema es hacer un nuevo símbolo o imagen con el objeto y transformar su función».

Releyendo la crítica de Jenck, podemos observar cómo en el fondo, tanto el artículo de Superstudio como el del crítico inglés, hablan de una nueva concepción del objeto y de la arquitectura. Un objeto y una arquitectura que ya no se podían idear, construir y usar por su valor funcional, sino que tenían como objetivo ir más allá de la practicidad.

Con la crítica al funcionalismo, Superstudio y Jenck plantean el mismo problema (proprio de su tiempo), bajo diferentes perspectivas. Evidentemente Jenck no comprendió el artículo de Superstudio, porque los argumentos que el grupo estaba hilvanando, con el juego de la ironía y de las ambigüedades, eran una crítica al funcionalismo generado de la provocación, las sugerencias y las palabras entredichas.

Es importante perfilar que dos años antes de la salida de los artículos de Jencks y de Superstudio se había publicado *El sistema de los objetos* de Jean Baudrillard, que ofrecía una base crítica a la nueva manera de entender el objeto y una revisita-

A la izquierda *Casabella*, n. 358, 1971

A la derecha, *Casabella*, n. 364, 1972

A la izquierda, *Architectural Design*, n. 1, 1972

A la derecha, *Architectural Design*, n. 8, 1972

ción de los conceptos del funcionalismo. La trascendencia de este texto para Superstudio y para su visión del mundo objetivo se hace más evidente en la entrevista que realicé a Piero Frassinelli, donde afirma la importancia que tuvo el libro en la formación ideológica y teórica del grupo.

Cronológicamente, se observa otra apreciación crítica entre ambos artículos de C. Jencks. Se trata del artículo que acompaña al *storyboard* publicado en Italia escrito por Giovanni Klaus Koenig, codirector de la revista *Casabella*²⁹ con la re-
censión y presentación de la obra teórico-gráfica.

En la Italia de entonces, Koenig junto a Umberto Eco eran dos de los dos intelectuales más destacados en estudios semióticos. En efecto el artículo de Koenig se presenta como una crítica que posiciona el *Monumento Continuo* como una obra teórica y una investigación sobre sistema de relaciones comunicativas compuesta de palabras y dibujos.

Koenig consideraba que para la comprensión y opinión de esta arquitectura dibujada y escrita era importante tener una clave de lectura, unos códigos que permitieran descodificar el mensaje detrás de los iconos y leer entre líneas, textos e imágenes. Según Koenig, por consiguiente, fue una arquitectura conceptual, en línea con lo que estaba hipotizando Peter Eisenman en aquellos años.

También Koenig relaciona el *Monumento Continuo* con el *Constructor del mundo* de Bruno Taut³⁰ y propone que las dos estructuras sintácticas y las formas de representación son «cuidadosamente» parecidas. Fue importante la aportación

29. KOENIG, G. K., «Deserti artificiali e naturali», en *Casabella* n.358, 1971, pg. 19 .

30. En este sentido, Koenig entiende por constructor del mundo no solo lo que concierne la profesión del construir sino también de ser partícipe de la construcción de una estructura social, de un continuo proceso crítico, del auto-conciencia, para cambiar, mejorar el mundo y del arquitecto como persona que cuestiona la realidad.

A la izquierda, *Casabella*, n. 367, 1973

A la derecha, Branzi Andrea, «L'Africa è vicina», *Casabella*, n.364, 1972

de Koenig porque acentuó la relevancia y la necesidad de este otro aspecto de la arquitectura no construida: la arquitectura como actividad teórica.

A colación de esta reflexión, es del mismo año (1971) el artículo de Germano Celant sobre la Arquitectura Radical. El crítico pretende encuadrar este fenómeno principalmente europeo, donde los arquitectos buscan un nuevo marco disciplinar para reflexionar e investigar sobre los límites de la arquitectura y su función social.

Es relevante observar cómo estos grupos tienen la posibilidad de expresar, divulgar y sobre todo debatir sus ideas, aportando significantes reflexiones críticas, en las principales revistas italianas, *Domus* y *Casabella*. Hay que resaltar que, sobre todo entre 1969 y 1973, las dos revistas publican periódicamente artículos de opinión y de arquitectura de uno o más exponentes del fenómeno radical.

Andrea Branzi, miembro del grupo Archizoom, contaba con una sección especial de crítica en la revista *Casabella*, desde la que difundía, a veces con tonos polémicos, cuestiones y temas inherentes a los aspectos sociales y políticos de la arquitectura en el contexto italiano, bajo una visión extrema de la disciplina. En el artículo «L'Africa è vicina»³¹, Branzi hacía un repaso de los principales grupos radicales y de sus obras más representativas, destacando las diferencias, tanto conceptuales como formales y los distintos enfoques dentro de la disciplina. Según Branzi, para Superstudio la arquitectura no era un instrumento técnico a través del cual se podía proyectar una

31. BRANZI, A., «L'Africa è vicina», *Casabella* n° 364, 1972, pp.31-37.

arquitectura libre de significados culturales, sino que por el contrario estaba dotada de funciones ideológicas, entendida como un medio para acercar la cultura al mundo.

Branzi acercaba a Superstudio con el racionalismo exaltado de Aldo Rossi, afirmando que en ambos el acto proyectual era una operación demiúrgica y el *Monumento Continuo* era el ejemplo. Describía su arquitectura como «un cuerpo extraño a la realidad que lo rodeaba, dotado de una lógica autónoma, pero en lugar de romper las relaciones entre él mismo y su contexto, en lugar de crear una situación dialéctica, actúa como inductor de valores y significados de orden por encima del caos de la naturaleza circunstante».

Para Branzi, la arquitectura dibujada y escrita del *Monumento Continuo*, suponía una operación de *revival* y «una especie de presencia meta-histórica sobre la cual se depositan las diferentes citaciones lingüísticas».

Este artículo fue como una anticipación a los acontecimientos que tuvieron lugar un año después en la XV Trienal de Milán. Como hemos citado en la presentación, Superstudio no solo expuso en la sección del diseño industrial organizada por Ettore Sottsass, Andrea Branzi y sus compañeros radicales, sino que también presentó el *Monumento Continuo* en la sección de la *Arquitectura Racionalista* de Aldo Rossi y la Tendencia. De modo que la excentricidad y singularidad de este objeto arquitectónico que se emplazaba en cualquier territorio era considerado, tanto por Branzi como por sus compañeros radicales, un discurso ambiguo, extraño y ridículo en la representación del concepto de autonomía de la disciplina.

A la izquierda, *Documenti di Casabella*, 1974

A la derecha, catálogo *Italy: The New Domestic Landscape*, MoMA, 1972

En aquellos años, eran muy activas en Italia las reflexiones sobre la autonomía y las implicaciones ideológicas de la disciplina en el entorno político, social, de la producción industrial o artesana.

Un artículo crítico, casi coetáneo —pero que no trataba específicamente sobre el *Monumento Continuo*, de considerable importancia para la crítica sobre las funciones sociales y el papel de los arquitectos y diseñadores italianos fue «Design and Technological Utopia»³², que Manfredo Tafuri escribió para el catálogo de la exposición *Italy New Domestic Landscape*, realizada en el MoMA de New York en 1972, a la cual participaron sobre todo arquitectos y diseñadores italianos del contexto radical, entre ellos Superstudio.

Dos años más tarde, en 1974, Paolo Navone y Bruno Orlando ni escriben en *documento di Casabella, Architettura Radicale*, un texto de unas 200 páginas, sobre esta tendencia principalmente europea, deudora del arte pop, que reivindicaba la necesidad de nuevas fórmulas lingüísticas, de nuevos vínculos entre el arte, la arquitectura y el usuario. Una crítica radical a los principios del Movimiento Moderno y una nueva enunciación sobre las justificaciones formales de los objetos.

Fuentes críticas después del cambio de siglo.

Como se ha comentado anteriormente, la llegada del nuevo siglo despierta un notable interés por la arquitectura imaginaria y utópica de los años sesenta y principio de los setenta que, en muchos casos, suelen empezar con *New Babylon* de Constant y acabar con *Exodus* de Koolhaas.

Libros y monográficos, así como una serie de exposiciones en galerías y en los principales museos del mundo, reflejan la tendencia y el interés por la arquitectura visionaria y los proyectos de las ciudades fantásticas de los años sesenta del siglo XX, no solo a nivel europeo sino mundial.

En el 2001 en EEUU, Terence Riley, comisario jefe del departamento de Arquitectura y Diseño del MoMA, organiza la exposición itinerante *Perfect Acts of Architecture*, que recorre numerosos museos y galerías del país hasta el 2002.

También en el 2002, se celebra en el MoMA *The Changing of the Avant-Garde: visionary Architectural Drawings from the Howard Gilman Collection* con motivo de la donación al museo de doscientos cinco dibujos procedentes de la funda-

32. TAFURI, M., «Design and Technological», AMBASZ, E., *The New Domestic Landscape. Archivements and Problem of Italian Design*, MoMA, 1972.

A la izquierda, Catálogo MoVIM,
Arquitettura Radical, 2001.

A la derecha, Rouillard Dominique,
*Superarchitecture. Le futur de
l'architecture 1950-1970*, 2004

ción Howard Gilman, entre los cuales se encuentran algunos de Superstudio.

En Europa, en 2001 el MuVIM organiza la exposición Arquitectura Radical, comisariada por Francisco Jarauta, que concluye en el Georges Pompidou de París en 2003.

Otras exposiciones son: *Ideal City-Invisible Cities*, del 2006 organizada en Zamosc (Polonia) y Potsdam se clausura en 2008 en Berlín. También *L'architecture mobile* de 2009 en la misma ciudad.

Future City: Experiment and Utopia in Architecture en el Barbican Center de Londres en 2006, así como *Radical Nature. Art and Architecture for a Changing Planet 1969-2009* comisarida por Francesco Manacorda, en este centro de arte. *Radical City*, comisariada por Emanuele Piccardo y organizada por la fundación de Arquitectos de Turín y Génova en La Spezia en 2002, se exponen los proyectos de Archizoom, Superstudio, Pettena, Ugo La Pietra, UFO, Sottsass, 9999, entre otros.

La exposición *Environments and Counter Environments. Italy: The New Domestic Landscape*, MoMA, 1972, tiene lugar en la *Graham Foundation* de Chicago del 2013.

Volviendo a Europa, en noviembre del 2013, la Barbican Gallery de Londres acoge *Italy: The new domestic landscape + ScreenTalk* con Gaetano Pesce y Peter Lang.

Estas son solo algunas de las numerosas muestras que se organizaron y que demostraban un nuevo interés por la arquitectura no solo construida en el último cuarto del siglo pasado. Entre todas ellas, la que más nos interesa porque hace más

hincapié en el ámbito italiano, fue la exposición *Arquitectura Radical*, inaugurada en noviembre de 2001 en el MoVIM y comisariada por Francisco Jarauta, Jean Louis Maubant y Frederic Migayrou.

Quizás sea la más relevante de todas las citadas anteriormente, porque recoge una notable recopilación de obras gráficas y sobre todo de escritos de los exponentes principales de este periodo. El capítulo *Superstudio & Radicales*³³ de Cristiano Toraldo di Francia es una reflexión sobre las ideas y el estado de la obra gráfica completa y de forma cronológica.

En relación al *Monumento Continuo*, matiza que «La elaboración de una extrema línea de pensamiento sobre las posibilidades de la arquitectura como el instrumento para conseguir conocimiento y acción mediante un modelo arquitectónico de urbanización total, dio origen a otro catálogo: el *Monumento Continuo*»³⁴.

Es evidente un creciente interés por estas arquitecturas.

El mismo Adolfo Natalini, en primavera del 2015, me comunicó que en los próximos dos años se llevarían a cabo tres exposiciones monográficas del grupo con motivo de los cincuenta años de su formación. La primera ha sido en octubre de 2015 en el PAC, Galería de Arte Moderna de Milán, la segunda se ha realizado desde abril a septiembre del año pasado (2016) en el MAXXI de Roma y la tercera, que todavía queda por confirmar, se realizará probablemente el próximo año en la ciudad de Graz, en la que se intentará reunir nuevamente la participación del grupo en la bienal *Trigon 69*.

Aparte del interés en estas exposiciones, el nuevo siglo aporta una bibliografía crítica bastante significativa.

Klaus Pinter y Haus Rucker-Co,
Downtown/Megastructures, 1970-1971.

Otro artículo relevante fue «Utopian Reflection, Reflected Utopians. Urban Designs by Archizoom and Superstudio», de Marie Theres Stauffer, publicado en *AA files* n.47 en el verano de 2000³⁸ y desarrollado en la publicación *Figurationen des Utopischen: theoretische Projekte von Archizoom und Superstudio*³⁹.

Gilberto Corretti (Archizoom), *No-Stop-City*, 1970

Como en la mayoría de las críticas o de las historiografías, aquí también la obra gráfica de Superstudio se analiza y compara con otros grupos y dentro del argumento de las utopías. En este caso el interés de la autora consistía en relacionar dos diferentes visiones utópicas dentro del mismo contexto, la de la *No-Stop-City* y el *Monumento Continuo*.

Eludiendo el tema de las utopías o de las contra utopías, lo interesante es cómo la autora repara sobre la forma del objeto ortogonal y abstracto. Una estructura lineal infinitamente alargada que podía haberse originado por la repetición de un mismo módulo, un objeto geométrico en serie y la facilidad que tenía para emplazarse en territorios tan particulares.

Definió el *Monumento Continuo* como una estructura arquitectónica completamente uniforme, capaz de reproducirse al infinito. Evidenciaba también un posible aspecto semántico cuando escribía que «El cubo unía todos los niveles del significado hasta funcionar como un símbolo de la geometría, del monumento y de la modernidad pero también el cubo tenía

38. STAUFFER, M. T., *AA files* no.47, Summer 2002, pp. 23-36.

39. STAUFFER, M. T., *Figurationen des Utopischen: theoretische Projekte von Archizoom und Superstudio*, Deutscher Kunstverlag, 2008.

40. El concepto de «diseño único» viene expresado por Superstudio en la primera publicación del Monumento Continuo en «*Superstudio: discorsi per immagini*» en *Domus*, n. 481, 1969, p.44. Por diseño único se entiende una única idea, único ambiente y la homogeneidad de la cultura. «Para quien, como nosotros está convencido que la arquitectura es uno de los pocos medios para hacer visible en la tierra el orden cósmico, para ordenar entre las cosas y sobre todo para afirmar la capacidad humana de reaccionar según razón, es moderada utopía' hipotizar un futuro próximo donde toda la arquitectura sea producida por un único acto, por un solo diseño (...) una arquitectura emergente por igual en un único ambiente continuo: la tierra se vuelve homogénea por la técnica, por la cultura y por todos los inevitables imperialismos.»

41. STAUFFER, M. T., «Utopian Reflections, Reflected Utopias. Urban design by Archizoom and Superstudio», en *AA files*, n. 47, p.26.

un significado específico, como la unión del diseño y de la historia de los edificios.»

Habló de la diversidad de la superficie blanca, de la transparencia, de la reflectancia y de la malla ortogonal que lo recubría entero. Señalaba la importancia de «un diseño único»⁴⁰ al cual Superstudio hacía continua referencia para la búsqueda de un orden en todos los proyectos.

La autora analizaba las posibles referencias a las megas estructuras, el énfasis en las construcciones monumentales del pasado y del presente y de una noción de modernidad que iba más atrás, para encontrar sus raíces con los arquitectos revolucionarios como Boullée, considerando que este momento de la historia podía ser el punto de partida para una evolución que culminaría con el racionalismo de los años veinte, de modo que veía en el *Monumento Continuo* la continuidad con esta modernidad.

Según Marie Theres Stauffer el *Monumento Continuo* representaba un punto final dentro del proceso de la arquitectura cuando escribió que «el Monumento Continuo representa un momento conclusivo en la evolución de la arquitectura (...) es libre de cualquier indicio de ambigüedad y destaca como antítesis a la naturaleza. Consecuentemente la arquitectura otra vez está en posición de reclamar su completo poder»⁴¹.

Siguiendo la tendencia de estos años y el interés por las arquitecturas utópicas de los últimos cuarenta años del siglo XX se publica *Exit Utopia. Architectural Provocation 1956-1976* de Martin van Schaik y Otakar Mácel en 2005.

Un libro rico de ilustraciones a doble página, sobre las relaciones de continuidad y el desarrollo de las representaciones utó-

Archizoom, *No-Stop-City*, 1940.

picas en arquitectura. El libro analizará varios proyectos de la década de los sesenta; *New Babylon* de Constant Nieuwenhuys, las visionarias estructuras de Yona Friedman, Archigram, los grupos radicales de Superstudio, Archizoom, *Exodus* de Rem Koolhaas hasta las arquitecturas de Leon Krier y un capítulo dedicado a la historia de las utopías, desde Thomas More hasta la actualidad.

No existe un análisis crítico del *Monumento Continuo*, los autores se limitan a publicar las obras gráficas y algunos textos de Superstudio. Acentúan y fijan la atención en la importancia y en la táctica del uso de los medios de comunicación por parte de los grupos radicales.

En 2014 Andrea Branzi publica una colección de ensayos y recopila, en el mismo libro, también otros escritos de algunos exponentes radicales de la época.

Branzi retoma, casi cincuenta años después, una reflexión sobre aquel periodo histórico que tanto influyó en la arquitectura contemporánea y en la cultura general de un país.

El libro se titula *Una Generazione Esagerata. Dai radical italiani alla crisi della globalizzazione*, en el que califica de «exagerada» toda esta época. El significado semántico de esta palabra fue la «condición característica» de su generación para reaccionar a la exageración de la burguesía, del moralismo y de la mediocridad cultural. Todo estaba impregnado por la exageración, incluso aquellos que se rebelaban y combatían contra ella.

Branzi escribe que la arquitectura en los años sesenta era «más moral que práctica, totalmente diferente al moralismo posibilista de los racionalistas; una generación marcada por la constatación del fin de la unidad tecnológica y el nacimiento de un nuevo politeísmo»⁴².

Del *Monumento Continuo* escribe que era una «arquitectura

Gianni Pettena, *Ice House II*,
diseños preparatorios, 1971-1972

Gianni Pettina, *Superstudio*, 1966-1982. *Storie, figure, architettura*, portada.

P.Lang, W. Menking, *Life without objects*, portada.

sin ciudad (...) donde el funcionamiento urbano se somete a una arquitectura absoluta, inexpressiva y ordenadora»⁴³.

Según Branzi el *Monumento Continuo* generó un evidente conflicto entre la arquitectura y lo urbano, coincidiendo con las teorías del movimiento radical que rechazaba la ciudad aristocrática y democrática.

Esta idealización se formalizaba a través de una estructura única, megalítica, que reabsorbía las metrópolis. Según Branzi suponían un rechazo a la complejidad y a la ciudad como lugar de las diferencias, porque el *Monumento Continuo* retomaba las formas absolutas y una modernidad autoritaria, autorreferencial e impenetrable.

El autor examina los proyectos de Superstudio en su recorrido teórico y proyectual y los considera muy cercanos al racionalismo italiano de los años treinta, como la arquitectura de «Giuseppe Terragni y sus arquitecturas conceptuales y autorreferenciales, indiferentes a cualquier tipología funcional»⁴⁴. También cuando en el *storyboard* se menciona a Malevich y el «cuadro negro sobre fondo blanco», según Branzi Superstudio no busca un retorno supermatista para «refundar un nuevo alfabeto primordial»⁴⁵, sino una arquitectura mítica.

Branzi recuerda que ambos grupos, Archizoom y Superstudio miraron a los arquitectos revolucionarios, Ledoux y Boullée, de manera diferente; Archizoom por sus factores iluminados, de conocimiento racional, científico, mientras Superstudio «interpretando (inconscientemente) la Revolución como Restauración. Con la diferencia fundamental que: Superstudio afirmaba que el destino de un Gran Arquitecto es aquello de

42. BRANZI, A., *Una Generazione Esagerata. Dai radical italiani alla crisi della globalizzazione*, p.23.

43. *Ibidem*, p 102.

44. *Ibidem*, p 107.

45. *Ibidem*.

construir Grandes Obras eternas dentro de las cuales la ciudad está destinada a desaparecer...»⁴⁶.

A distancia de tiempo Andrea Branzi vuelve a reflexionar sobre la *No-Stop-City* y el *Monumento Continuo* como dos obras consideradas las dos caras de una misma moneda, dos formas opuestas de pensar en la arquitectura como instrumento y disciplina capaz de facilitar respuestas a las incertidumbres, a las dudas y al caos contemporáneo.

Las fuentes historiográficas y críticas, a través de libros de historia, artículos y exposiciones, se han ido sucediendo a lo largo de estos cincuenta años. Hay algunos textos que no han sido tomados en cuenta en este trabajo, porque no tienen relación directa con el *Monumento Continuo*, sino con la arquitectura radical en general y las utopías de la segunda mitad del siglo XX. Ejemplos de ello son *Projekte der Arthropoden zur Gestaltung der Zukunft* de James Burns publicado en 1971, *Gli abiti dell'imperatore* de Palazzoli Luca publicado en 1974, *Dalla città al cucchiaino. Saggi sulle nuove avanguardie nell'architettura e nel design* Orlandoni Bruno y Vallino Giorgio de 1977, así como varias *brochure* y catálogos de exposiciones sobre temáticas específicas.

Monografías

La primera monografía es de Gianni Petenna, destacado protagonista también del movimiento radical italiano que en 1982 publica para Electa *Superstudio, 1966-1982. Storie, figure, architettura*. Es la recopilación de dieciséis años de los trabajos de Superstudio que el autor ilustra de forma cronológica. Es interesante constatar que un mismo protagonista de la neovanguardia italiana escribió una monográfica para unos compañeros de «guerrilla»⁴⁷. Esta primera monografía, como hemos comentado anteriormente, no es muy relevante para esta investigación, porque no presenta un análisis crítico. Petenna ilustra los proyectos y algunos escritos de Superstudio sin aportar una reflexión o revisitación crítica.

Con la llegada del nuevo siglo se publica la segunda monografía, *Superstudio. Life without objects*⁴⁸ de Peter Lang y William Menking, que incluye una significativa revisión histórica y crítica. Los autores añaden también unos escritos inéditos de los tres miembros del grupo y parte de una conferencia que impartió Adolfo Natalini en la Architectural Association School of Architecture's de Londres en el 1971.

46. Ibídem, p.108.

47. Superstudio describía su trabajo en términos de arquitectura radical, anti-utopía, utopía negativa y guerrilla. O sea una arquitectura entendida como una forma de crítica social.

48. Se publica en 2003

49. LANG, P. y MENKING, W. *Superstudio. Life without object*, p.25.

50. Unos primeros estudios sobre este proyecto fueron con motivo de la instalación de la *Grazerzimmer* en la exposición *Trigon 69* en la ciudad de Graz. En un principio eran unos elementos prismáticos recubiertos por una superficie cuadrícula bajo la denominación *Tombstone for architecture*. Pero la primera publicación de este trabajo será más tarde en 1970 bajo el título de *Catalogo degli Istogrammi d'architettura* para Plura Edizioni.

Es importante destacar que la primera parte del libro corresponde al contexto histórico y cultural en el que se constituye el grupo, a la crisis de valores políticos y sociales y al estancamiento que vivía la facultad de arquitectura de Florencia.

Según los autores el *Monumento Continuo* fue una arquitectura crítica, proporcionaba un lenguaje hecho de códigos y proponía una reforma total de la disciplina, intentando instaurar un nuevo orden «el *Monumento Continuo* indecorosamente neutralizó capas del gratuito simbolismo histórico asociado con la representación de la arquitectura monumental...»⁴⁹.

Según Peter Lang y William Menking los intensos *collage* del *Monumento Continuo* no fueron solo una provocación a las representaciones convencionales, sino una tesis cuidadosamente razonada sobre la naturaleza de los monumentos. A través de su progresiva expansión en cualquier tipo de paisaje, actuaba como neutralizador del perverso sistema hegemónico de dominación arquitectónica.

También muestran cómo la arquitectura del *Monumento Continuo*, sorprendentemente colosal, se reconfiguraba a sí misma a través de un gran número de paisajes diferentes y mediante un prodigioso juego de escalas consigue transformar otra obra coetánea como los *Istogrammi*⁵⁰ en el mismo *Monumento Continuo*.

Reconocen, además, que el *storyboard* fue la síntesis y la puesta en escena de los trabajos teóricos y de algunos de los proyectos anteriores al 1971. Como recogerán varios autores después —W. Menking, P. Lang, R. Gargiani, B. Lampar-

Adolfo Natalini y familia,
Istogrammi d'architettura, 1970

llo—, cada trabajo de Superstudio supone una continua revisión y desarrollo de los anteriores. A través de estas reintrospecciones generaban nuevas propuestas y futuros proyectos a modo de autocrítica.

Como expresa el propio título, el libro recorre a través de todos los proyectos la idea que Superstudio había propuesto con el artículo «Distruzione, metamorfosis e ricostruzione degli oggetti»⁵¹. Es decir, la idea de una posible vida sin objetos funcionales; no eran objetos entendidos como productos materiales, funcionales y de consumo, sino objetos que eran llamados a cumplir con otras funciones, las de la alusión, la metáfora, la ambigüedad.

Es importante observar que los autores remarcan que, en los trabajos de Superstudio, no hay una distinción entre objeto de diseño y arquitectura, ambos son elementos teóricos y de crítica. En el caso de *Monumento Continuo* no se trataba de una megaestructura, «sino de una especie de neutralizador del volumen arquitectónico, que podría colocarse en el espacio finito o infinito»⁵².

Los autores hablan de una cierta intención de vulnerar la arquitectura. Y, en este transgredir, se anula su condición otorgada. La arquitectura era arrasada desde «sus mismos cimientos, no sugieren una nueva forma de arquitectura sino la reconceptualización de la arquitectura como una condición fundamental de la vida»⁵³.

Lang y Menking manifiestan que el *Monumento Continuo* se sitúa al final de una historia de oposiciones (natural y artificial, finito e infinito, continuo y discontinuo, etc.), hasta alterar el concepto original de lugar en favor del espacio vacío

51. SUPERSTUDIO *IN*, n.2-3, 1971.

52. LANG, P., MENKING, W., *Superstudio. Life without objects*, p.20.

53. *Ibidem*, p.31.

54. TORALDO DI FRANCIA, C., «Memories of Superstudio» en P. Lang y W. Menking, *Superstudio. Life without object*, p.65 .

55. *Ibidem*, p.70.

A la izquierda, Superstudio, *Istogrammi d'Architettura* con referencia a una retícula transportable en áreas o escalas diferentes para la edificación de una naturaleza serena e inmóvil donde reconocerse, Pluma Edizioni, Milano, 1970.

A la derecha, lámparas *Lucean le stelle* y *Lampade alte*, 1969.

Izquierda, R. Koolhaas, M. Vreusendrop, E.Zenghelis, Z.Zenghelis, *Exodus, or the voluntary prisoners of architecture: Reception Area*, 1972.

Derecha, *Superstudio*, *Supersuperfici: Vita*, 1971.

R. Koolhaas, M. Vreusendrop, E.Zenghelis, Z.Zenghelis, *Exodus, or the voluntary prisoners of architecture: Baths*, 1972.

y llegar a una arquitectura final emplazada en un lugar totalmente artificial.

Cristiano Toraldo di Francia escribió para esta ocasión el capítulo «Memories of Superstudio»⁵⁴, una retrospectiva sobre las ideologías y el trabajo de Superstudio.

«Superstudio (...) partía de un análisis estructural de las relaciones entre la sociedad y la cultura. Esto llevó a un desmontaje crítico de la arquitectura como institución y del papel del intelectual como productor de modelos. Al mismo tiempo que se puso de manifiesto las contradicciones y ambigüedades que se encontraban en la base del Movimiento Moderno»⁵⁵.

De 2005 es el breve catálogo *Superstudio- The Middelburg Lectures* que se publica con motivo de la homónima exposición en la ciudad de Middelburg en Países Bajos.

Se compone de cinco ensayos, escritos por Peter Lang, Hans Ibelings, Hilde Heynen y Adolfo Natalini, y de un debate final. El capítulo más interesante para la investigación es «The Antinomies of Utopia. Superstudio in Context», escrito por Hilde Heynen, que encuadra y relaciona tres proyectos de la década de los sesenta y principio de los setenta, *New Babilon* de Constant, el *Monumento Continuo* de Superstudio y *Exodus* de Rem Koolhaas.

Este corto ensayo reflexiona sobre la relación de continuidad y de cambio desde las representaciones utópicas de los años sesenta a las representaciones distópicas de los primeros años setenta. Desde una arquitectura que todavía mantenía una cierta reminiscencia en la concepción de la forma de ciudad o de urbe, a la desaparición de la arquitectura y de consecuencia del concepto de ciudad entendida en términos tradicionales.

La monografía más completa y que aporta una valoración crítica sobre el grupo es *Superstudio* de Roberto Gargiani y Beatrice Lampariello publicada en 2010. El libro, a diferencia de *Superstudio. Life without objects* de Peter Lang y William Menking —que mayoritariamente trataba sobre una idea de una posible vida sin objetos y sobre un aspecto muy específico del trabajo de Superstudio—, realiza un recorrido a través de toda la obra de Superstudio.

Un detalle importante a rescatar es que los autores evidencian que cada obra nueva de Superstudio se plasmaba a través del replanteamiento de proyectos anteriores; por lo que cada uno de ellos era la continua evolución y proceso de obras anteriores. En relación al *Monumento Continuo* los autores hacen una descripción del desarrollo de la obra teórico-gráfica desde su presentación para el concurso *Trigon 69* en la ciudad de Graz, pasando por la instalación para el concurso con la obra de la *Grazerzimmer* en la sala de exposición de la *Künstlerhaus*, hasta el *storyboard* que se publica casi un año más tarde.

Por primera vez se describen las tres fases de representación del *Monumento Continuo* —aunque en este capítulo los autores incluyen también otros trabajos—, de modo que es la primera ocasión en la que se reconocen las tres formas diferentes que Superstudio emplea para narrar el mismo proyecto. Para que se vuelva a considerar el proceso de esta obra —fotomontaje, *Grazerzimmer*, *storyboard*— hay que esperar al catálogo de la exposición en el MAXXI de Roma del 2016.

En esta fase los autores introducen otro aspecto; las correlaciones e influencias que tuvieron las tres representaciones con otras disciplinas artísticas contemporáneas como con el Pop, *Land Art* y el Minimalismo.

Otra observación —esta vez común a otras fuentes documentales y que por esto las corroboran—, son las contradicciones que generaba la idea de esta arquitectura por su mutabilidad, flexibilidad, textura, materialidad y adaptabilidad a cualquier lugar pero también su indiscutida indiferencia respecto a cualquier territorio. El *Monumento Continuo* adquiriría tantas formas en las posibles geográficas contemporáneas, con una predilección por los territorios desérticos y carentes de signos humanos reconocibles.

Según los autores, el *Monumento Continuo* asumía el valor de monumento geométrico abstracto, cuya superficie se despoja-

R. Gargiani, B. Lampariello,
Superstudio, portada.

ba de elementos arquitectónicos convencionales recubriéndose de una simple malla cuadriculada y anónima.

Al igual que P. Lang, pero de forma más explícita, R. Gargiani y B. Lampariello enfatizan sobre el concepto de medida y de escala. Destacan que esta variación de magnitudes era facilitada por la retícula que envolvía los objetos, que permitió transformar el *Monumento Continuo* y generar la obra de la *Grazerzimmer*.

Según la reconstrucción que proponen los autores de la primera representación, los fotomontajes más antiguos fueron la serie en blanco y negro, cuando todavía el nombre de la obra no era *Monumento Continuo* sino *Viaducto de Arquitectura*. Se trataba de los fotomontajes de dos postales, *Saluti dal deserto del Sahara*, *Saluti da Graz*, otro de la *Monument Valley*, las colinas californianas con una autopista y un barrio industrial de una ciudad inglesa, la icónica ciudad fantástica de *Coketown* de Charles Dickens.

Los autores afirman que a este primer ciclo de fotomontajes⁵⁶ también pertenece la serie de dibujos dedicados a la ciudad de New York y, solo posteriormente, cuando se desarrolla la bienal *Trigon 69*, Superstudio diseñará por fases la estructura final del *redevelopment* de la ciudad.

Este desarrollo del *Monumento Continuo* en la metrópolis se representa mediante una secuencia de dibujos que definen las diferentes fases de ocupación de New York, «destinada a devenir un parque para la conservación del paisaje»⁵⁷.

Las realizaciones de los fotomontajes datan de fechas diferentes, a partir del día del registro del grupo al concurso y hasta el día de la entrega.

El fotomontaje de las Cariátides⁵⁸ se realiza aproximadamente el 20 de julio de 1969, el del Coliseo el 22, del 2 de octubre son los dibujos de la ampliación de Palazzo Pitti y del 10 el Taj Mahal empaquetado. Del resto de los fotomontajes no se recuerdan bien las fechas de ejecución.

Por lo que concierne la obra de la *Grazerzimmer*, Gargiani y Lampariello consideran relevante la preocupación de Superstudio por realizar un espacio lo más cercano posible a los modelos de las obras de De Maria, Smithson, Morris, Nauman y Sol LeWitt y a los efectos ilusionistas de la *Environment Land*. Los autores describen las varias propuestas que diseñó Superstudio para la realización de la obra final, y consideran que eran afines a las investigaciones que sus coetáneos artis-

56. La Bienal se realiza desde el 4 de octubre al 15 de noviembre del 1969 y la fecha de inscripción era hasta el día 16 de abril del 1969.

57. GARGIANI, R., LAMPARIELLO, B., *Superstudio*, p. 30.

58. Publicada en *Architectural Design* n.4, 1970, pp.171-172.

tas plásticos estaban desarrollando.

Observan que la propuesta del nuevo espacio no tenía ninguna relación con la escala humana, sino al contrario era un espacio desorientador y ambiguo. El visitante se encontraba frente a un objeto que conformaba un espacio indefinible, inclasificable y que por sus propiedades transportaba a otro relato, otro espacio fuera de lo canónico.

El proceso y la evolución del *Monumento Continuo* no terminan con la publicación de «Discorsi per Immagini»⁵⁹. Un año más tarde, en noviembre de 1970, se publica el *storyboard*, primero en la revista *Japan Interior Design*⁶⁰ y en 1971 la versión reducida en *Casabella*.

Otra cuestión interesante que proponen los autores es la referencia a un *modus operandi* muy particular de Superstudio. Gargiani y Lampariello hablan de una investigación continua hecha por sucesiones de trabajos. Las diferentes obras teórico-gráficas de Superstudio se enlazaban entre sí. Así sucede con el *storyboard*, muchas de las secuencias de la historia fueron retomadas del trabajo anterior *Viaje en las Regiones de la Razón*.

Gargiani y Lampariello observan que algún trabajo tenía la definición de catálogo de algo, como *Catálogo de las Casas*, *Catálogo de Lámparas*, *Catálogo de los Istogrammi*, no solo por el modo de representación (en la mayoría de los casos se diseñan recuadros según un orden dentro de los cuales vienen clasificados los objetos, las casas, etc.) sino también por el significado que tenía el concepto de catalogación como sistema de orden, de diferenciación y reconocimiento de las infinitas variables.

Otro texto publicado recientemente es *La vita segreta del Monumento Continuo*. El libro recoge tres conversaciones que mantuvo el autor Gabriele Mastrigli con Adolfo Natalini, Cristiano Toraldo di Francia y Piero Frassinelli en ocasión de la Bienal de Arquitectura de Venecia de 2014 dirigida por Rem Koolhaas, conocido por la deuda juvenil con el grupo florentino.

El ensayo recoge comentarios, declaraciones y anécdotas de los tres miembros del grupo. Cada uno bajo su punto de vista, con la borrosidad de los recuerdos que causa el paso del tiempo, pero también con el criterio de una visión más alejada. Tras casi cincuenta años, cada uno de ellos hace una reflexión de los acontecimientos.

59. SUPERSTUDIO, *Domus* n.478, 1969

60. SUPERSTUDIO, «The Continuous Monument series. An architectural image for total urbanization», *Japan Interior Design*, noviembre 1970, n.140, pp.21-34

61. ANGELIDAKIS, A., PIZZIGONI, V., SCELSI, V., *Super superstudio*, PAC, 2015.

A la izquierda, Gabriele Mastrigli, *La vita segreta del Monumento Continuo*, 2015.

A la derecha, A. Angelidakis, V. Pizziconi, V. Selsi, *Super superstudio*, 2015.

No hay una consistente aportación crítica a la obra del *Monumento Continuo*, porque las entrevistas están focalizadas por una parte a la reconstrucción de los hechos, a la formación y a las influencias artísticas y culturales y a la trayectoria general del grupo. Por otra parte, aunque parezca que el *Monumento Continuo* es el principal protagonista, efectivamente no lo es y la obra tiene el mismo tratamiento que el resto de las obras analizadas.

Como comentamos anteriormente, en 2015 se organizó la exposición *Super Superstudio*⁶¹ en el PAC de Milán. Para la ocasión se publica un catálogo cuyo valor es exclusivamente el de facilitar una primera recopilación cronológica de muchos de los escritos de Superstudio, mientras que la segunda parte del catálogo busca encontrar relaciones formales y conceptuales con algunos artistas plásticos contemporáneos –cuyas obras también se exponían en el PAC– y la obra teórico-gráfica de Superstudio. En la entrevista realizada a Piero Frassinelli, antes de la exposición, él mismo corrobora que la intención de los autores, en la búsqueda de una relación formal y conceptual con los artistas, que los mismos habían elegido, era un poco forzada.

El último libro corresponde al catálogo de la última exposición, publicado el año pasado en ocasión de los cincuenta años de la formación de Superstudio en el MAXXI de Roma, por Mastrigli, el mismo autor de la mencionada *La Vita segreta del Monumento Continuo*.

La exposición *Superstudio 50. Opere 1966-1978* ha sido probablemente la más importante retrospectiva del grupo. Se presentaron más de doscientas piezas entre instalaciones, objetos, trabajos gráficos, fotografías y películas.

El catálogo, que lleva el mismo título, es una exhaustiva recopilación de ilustraciones de obras de este periodo, de ensayos, de noticias bibliográficas, de fuentes documentales, exposiciones y también de ensayos escritos hasta el momento. El importante volumen recoge los doce años de Superstudio y se compone de un prólogo de Toraldo di Francia, que reconstruye los primeros años, mientras que en el epílogo Natalini y Frassinelli matizan sobre el significado histórico del proceso creativo inaugurado por el grupo y su valor seminal en aquellos años⁶².

En la primera parte del volumen, antes de que se ilustren cronológicamente las obras y los escritos del grupo, el autor escribe el capítulo «Oggetti come specchi. L'utopia critica del Superstudio»⁶³, en el cual define unos argumentos, unas especies de categorías dentro de las cuales estructura y secciona la experiencia y los trabajos del grupo. Por ejemplo algunas de estas categorías son la Política, el Pop, la Narración, la Monumentalidad, el Desierto, el Viaje y algún otro tema más.

Una cuestión fundamental que destapa el autor en esta particular clasificación es precisamente la complejidad de los argumentos dentro de los cuales se encuadra la obra de Superstudio, que por cuanto contradictorios y variados fueran los temas, demostraban justamente la insensatez de su oposición y al contrario abrían a la posibilidad y al encuentro de un espacio de acción dentro de sus mismas dialécticas.

En el ensayo anterior de Mastrigli, en la entrevista con Natalini, éste en más de una ocasión hablaba de una naturaleza bipolar de la personalidad de Superstudio, que se reflejaba claramente en las tensiones de los temas que el grupo trató dentro de su obra y cómo estas en el fondo no fueron más que las tensiones, las dialécticas de los temas de la modernidad, como por ejemplo la monumentalidad y la tecnología.

De esta primera parte de la monografía vamos a extraer solo cuestiones que considero relacionadas y que tienen interés para el análisis de la investigación del *Monumento Continuo*. Según el autor el interés por la monumentalidad y la tecnología son evidentes desde los primeros trabajos y concursos que el grupo realiza. Superstudio proyectaba monumentales má-

62. MASTRIGLI, G., *Superstudio. Opere 1966-78*, p. CXXIII.

63. Tr. «Objetos como espejos. La utopía crítica de Superstudio».

64. Desde los primeros trabajos es evidente la antinomia y la autonomía entre interior y exterior del objeto arquitectónico. El primero entendido como una cuestión abstracta, técnica y funcional, el segundo término es el potencial simbólico y el lado oscuro de la máquina, pero también la autonomía de las dos condiciones que años más tarde serán retomadas por Koolhaas, por ejemplo en el Junkspace.

65. Tr. Viaductos de la modernidad

66. MASTRIGLI, G., *Superstudio. Opere 1966-78*, p. XLVIII.

quinas donde se hacía evidente la unión del concepto de monumento —en cuanto evento extraordinario entre el hombre y la construcción urbana— y el significado de la imagen que ofrecía de sí misma la técnica. La unión de los dos conceptos daba como efecto una arquitectura que resultaba una máquina a funcionamiento simbólico.

El autor evidencia otro avance entre estos dos términos en el trabajo de fin de carrera de Toraldo di Francia, cuando este proyectó un gigantesco hotel que también funcionaba como dique de contención de las mareas. Una construcción cuyo envoltorio no delataba su función, un edificio introvertido cuya complejidad era toda interior y el exterior era al contrario más que nunca anónimo, indiferente al paisaje en el cual se encontraba⁶⁴.

Finalmente en el apartado «Viadotti della modernità»⁶⁵, Mastigli introduce la obra del *Monumento Continuo* y escribe que «puede ser leído en clave de crítica paradójica a las pretensiones planificadoras del Movimiento Moderno y de sus tantos y diversos espigones. Sin embargo, contemporáneamente el proyecto es una reflexión interior dentro del significado de la arquitectura como forma histórica y, por tanto, representativa»⁶⁶.

Mastigli advierte en la historia del *Monumento Continuo* la de la propia modernidad, desde Kepler hasta el *Vehicle Assembly Building* (VAB) siguiendo la huella de los grandes relatos visionarios de la arquitectura, como la alegoría de *Glasarchitektur* de Paul Scheerbard, *Der Weltbaumeister* de Bruno Taut, hasta la utopía del *Plan Obus* de Le Corbusier.

Sin embargo, afirma que se trataba de una arquitectura anti-utópica «que rechaza dejar cualquier mensaje salvador suspendido en un futuro no muy bien precisado, sino al contrario usa el futuro —también en el sentido de tiempo verbal— como arma retórica para desvelar la vacuidad de una arquitectura

Le Corbusier, *Plan Opus*, 1931
Cristiano Toraldo di Francia,
Proyecto de fin de carrera,
Machiana di vacanze a Tropea,
1967.

entendida como promesa de un mundo mejor»⁶⁷.

La complejidad de la interpretación del *Monumento Continuo* está clara en otra crítica que hace Mastrigli cuando escribe que los fotomontajes eran la manifestación «sarcástica como lúcida *«demonstratio per absurdum»* de las posibilidades mismas de la arquitectura como medio de transformación del mundo»⁶⁸.

Como Biraghi, Mastrigli entra en el discurso del antifuncionalismo de la época y reconoce que la obra de Superstudio desvela que el valor del objeto no estaba en sí mismo o en sus cualidades, sino el objeto como parte de un sistema de producción y consumo reconocido a través de su uso. De este modo, sin la referencia de la función en el objeto, se desvanecía también la escala y las magnitudes resultaban aleatorias; los objetos crecían, se transformaban en arquitecturas y viceversa.

El epílogo del análisis crítico de Mastrigli termina con la obra de *La coscienza di Zeno*, una obra que Superstudio presentó —junto a la obra, *La moglie di Lot*—, en la Bienal de Arquitectura de Venecia de 1978 y que el autor concluye tener estricta relación con el *Monumento Continuo*.

La coscienza di Zeno es la historia de Zeno Fiaschi, un campesino de la Maremma toscana nacido en 1903 que había vivido toda su vida en aquella tierra «proyectando en total autonomía su relación con el mundo»⁶⁹ y había construido personalmente todos sus objetos domésticos y del campo en una casa que era el reflejo de la mediación con el mundo exterior. Mastrigli ve en este trabajo que las parábolas de las utopías negativas de

Compañeros de viaje, fotomontaje, de izquierda a derecha, Roberto Magris, Adolfo Natalini, Cristiano Toraldo di Francia, Piero Frassinelli, Alessandro Magris, Adolfo Natalini, Marianne Burkhalter, e Roberto Magris, fotomontaje, 1968

67. Ibidem, p. LII.

68. Ibidem, p. XLVIII.

69. Ibidem, p. LXXXII.

70. Ibidem, p. LXXXII.

71. Ibidem.

Arriba, Superstudio, *Cultura materiale extraurbana*, Zeno Fiaschi, 1973-78, planta y sección de la casa de Zeno.

Abajo, almacén de los carros y de las herramientas.

Superstudio terminan en esta dimensión existencial de la idea de un «habitar» en total y completa sintonía con el mundo exterior y que se construye casi espontáneamente, a través del trabajo y de la experiencia. De modo que de esta experiencia derivaba también un acercamiento racional hacia el mundo y cómo este pensamiento ya estaba presente en el *storyboard* del *Monumento Continuo* en la secuencia 71 en la cual se escribe que «A través de una serie de operaciones mentales es posible tomar posesión de la realidad y alcanzar la serenidad (...) en este sentido la arquitectura es medio de comprensión del mundo y autoconsciencia»⁷⁰

Según Mastrigli la vida de Zeno, su casa, sus utensilios y su relación con el mundo y las palabras del *storyboard* expresan la misma expectativa y ofrecen un mismo destino, irremediable pero positivo, el de una arquitectura como medio y posibilidad entre el hombre y el mundo exterior e interior.

De modo que, quizás, podría haber una cierta dicotomía en el momento en que Mastrigli habla de una visión distópica de la arquitectura del *Monumento Continuo* «la vacuidad de una arquitectura entendida como promesa de un mundo mejor» pero al mismo tiempo como único medio y posibilidad entre el hombre y su relación con el mundo, y resuelve diciendo que «En el mundo de Zeno la parábola de las utopías negativas del Superstudio acaba dejando una idea de habitar como dimensión esencial, todavía dramáticamente concreta, individual aún proyectada internamente hacia el exterior —la naturaleza, el mundo— que es progresivamente construido directamente con el trabajo y la experiencia del hombre»⁷¹.

**1. CONCURSO *ARCHITEKTUR UND FREIHEIT*.
LOS FOTOMONTAJES.**

1.1. Introducción

La primera parte de la tesis analiza la complejidad que desprenden las imágenes que Superstudio propone en la primera representación del *Monumento Continuo*. De las tres representaciones es, quizás, la más divulgada y la que seguramente ha llamado más la atención debido a la espectacularidad de las imágenes.

El capítulo aborda un gran número de situaciones en las que el proyecto del *Monumento Continuo* se yuxtapone en territorios diferentes.

Con estas representaciones se despliega un atlas compuesto por fragmentos de geografías que cuestionan el significado y la figura de la arquitectura en el paisaje; la arquitectura del monumento a través del estudio de algunos de ellos y, a su vez, la arquitectura en el entramado de la ciudad, las utopías o las contrautopías. De modo que esta reflexión evidencia el tipo de relaciones que presenta esta singular arquitectura –ajena a cualquier orden objetivo– en unos contextos semiotizados, como los de las imágenes sobre las que se representa.

Seguramente el conjunto de los fotomontajes se podría definir como una manera particular de mirar el territorio de la arquitectura. Quizás no solo el de aquella época, sino entender cómo en la actualidad esta forma de proyectar la mirada, es decir, de construir un pensamiento en torno a estos argumentos, consiente escrutar dentro del panorama contemporáneo. Por lo tanto, a través de la puesta en escena y del acontecimiento del *Monumento Continuo*, los fotomontajes abren una serie de debates y preguntas sobre las relaciones de la arquitectura con cuestiones aún vigentes como las mencionadas anteriormente.

La intención de este prólogo, antes de proceder al análisis crítico, es intentar reconstruir, a través de lecturas y entrevistas el proceso y desarrollo del *Monumento Continuo* en la primera etapa que corresponde al concurso de Graz y a la realización de los fotomontajes.

Las tres representaciones son muy diferentes entre sí y es importante analizar cómo los posibles significados que tiene la obra se expliciten y se refuerzan de diversas maneras, o cómo se suman otros conceptos, a través de los medios gráficos, narrativos, técnicos, espaciales empleados en cada una de ellas.

Se observa que durante casi dos años (la exposición de Graz es en octubre-noviembre de 1969 y la última publicación del *Monumento Continuo*, por parte de Superstudio, es en noviembre 1971 en la revista *Casabella*), la idea de este proyecto arquitectónico sufre transformaciones, cambia de nombre, de forma de representación y muestra diferentes versiones del *Monumento Continuo*.

Es una obra abierta, un proceso continuo, sujeta a continuas modificaciones, antes, durante y después de ser expuesta y publicada.

Por ejemplo se siguen realizando y modificando los fotomontajes después del proyecto a concurso de Graz, al igual que con el *storyboard* para la segunda publicación en *Casabella*, donde se reducen el número de viñetas y también la presentación gráfica vino alterada.

La misma suerte recae en el *naming*. Hasta el día de la presentación era *Viadotto d'architettura*, en octubre de 1969 en el concurso adquiere el nombre de *Modello Architettonico di una Urbanizzazione Totale* y, a partir de la primera publicación, se llamará definitivamente *Monumento Continuo*.

Después de poco más de un mes del concurso de Graz, el *Monumento Continuo* se publica en la revista *Domus*, donde los miembros del grupo escribían con frecuencia. En el primer artículo, «Discorsi per immagini»¹, Superstudio publica cuatro fotomontajes y unas imágenes de algunos monumentos de la antigüedad y el *Vehicle Assembly Building* (VAB) con un texto donde expone, como si fuera un manifiesto, las intenciones y las razones de su propuesta.

En el segundo artículo, «Lettera a Graz. Una mostra sul tema: architettura e libertà. Trigon 69»², Superstudio narra la exposición de Graz, describe la obra expuesta de la *Grazerzimmer* y comenta su trabajo que analizaremos en la segunda parte.

Para esclarecer las fases de ideación, el proceso creativo —y no tanto para ofrecer una investigación documental y una reconstrucción exacta, porque no es esta la intención de la tesis—, y reconstruir esta primera fase, he tenido la oportunidad, en el verano de 2015, de conocer personalmente a Piero Frassinelli que me recibió en el archivo de Superstudio de Florencia y que con mucha disponibilidad me dedicó cuatro horas y contestó a todas mis preguntas.

Era consciente de que no sería tan fácil recopilar toda la in-

1. SUPERSTUDIO, «Discorsi per immagini» en *Domus*, 481, diciembre 1969, pp.44-45.

2. SUPERSTUDIO, «Lettera a Graz. Una mostra sul tema: architettura e libertà. Trigon 69», en *Domus*, 481, diciembre 1969, pp.49-54.

3. Mail recibido el día 22 de abril de 2015.

A la izquierda, primera publicación del *Monumento Continuo* en *Domus* 481, 1969.

A la derecha, Piero Frassinelli con aerógrafo.

formación necesaria sobre el proceso creativo, debido a que unos meses antes de ser recibida por Frassinelli me puse en contacto con Adolfo Natalini para conocer qué fotomontajes se presentaron al concurso de Graz, y así realizar una reconstrucción cronológica y clasificar los fotomontajes. Natalini me escribió que «...están a punto de organizarse tres grandes exposiciones: la primera en el PAC de la Galería de Arte Moderna de Milán (octubre de 2015), la segunda al MAXXI de Roma (2016), la tercera a Graz (2018).

En esta última, que en parte debería reconstruir nuestra participación en Trigon 69 y en las sucesivas exposiciones en Austria «Superstudio- Fragment auseinem personlich en Museum» los comisarios me han preguntado cuestiones parecidas. No fui capaz de dar respuestas ni siquiera a ellos.

Todo aquello que puedo hacer por usted es enviarles las imágenes del *Monumento Continuo* que tenemos en el archivo... Creo que he enviado al concurso Trigon 1969 algunas imágenes en blanco y negro del *Monumento Continuo* y en ocasión de la exposición publicamos una postal con saludos... Esto es cuanto puedo decirle...»³

Por tanto, no iba a ser tan fácil hacer una fiel reconstrucción de los hechos, y supuse que ocurriría igual con la entrevista a Piero Frassinelli meses más tarde.

Efectivamente, lo primero que me transmitió Frassinelli fue

un recuerdo confuso de cómo se originó el *Monumento Continuo*, pero me aseguró que no fue proyectado expresamente para el concurso *Italien, Jugoslawien Österreich dreiländer biennale Trigon 69. Architektur und Freiheit* de Graz.

Comentaba que, en aquel entonces, todos los proyectos surgían de cada uno de los miembros del grupo y que entre todos se desarrollaban.

Sin embargo, recuerda una visita al estudio de los Archizoom (ambos grupos, Superstudio y Archizoom se frecuentaban bastante y se visitaban constantemente en los respectivos estudios) donde quedaron impresionados por un fotomontaje con aerógrafo, *Paesaggio urbano 1969*, que estaba escondido entre papeles sobre una mesa de trabajo⁴.

Recuerda Frassinelli que después de esta visita, regresando a su estudio, decidieron comprar un aerógrafo y volver a manipular algunos de los dibujos en blanco y negro que ya tenían del *Monumento Continuo*.

Algunos de estos primeros fotomontajes eran: *Saluti dal deserto*, *el Monumento Continuo* y *De Maria, Coketown*. Esta idea se siguió desarrollando y con ella decidieron participar en el proyecto a concurso de Graz, cuya fecha de inscripción finalizaba el día 16 de abril de 1969.

Frassinelli era el que principalmente se dedicaba a la realiza-

Superstudio, fotomontaje del *Monumento Continuo* hundimiento en un pantano de la India, 1969-1970.

ción técnica de los fotomontajes e inicialmente seleccionaba las imágenes que tenían que hacer de fondo y elegía los paisajes a los cuales se sobreponía el *Monumento Continuo*.

Comenta que las imágenes procedían de diferentes fuentes: revistas, calendarios... y que se realizaban muchas pruebas hasta dar con el fotomontaje definitivo.

También las técnicas o la manera de ejecutarlos eran diferentes y en función del tipo de imagen que encontraban.

En algún caso se yuxtaponía directamente el diseño del *Monumento Continuo* sobre la imagen fotográfica, a veces se volvía a refotografiar la imagen del paisaje para ampliarlo, en otros el mismo fotomontaje era manipulado más veces, con tinta, con lápiz y con aerógrafo, o se dibujaba el *Monumento Continuo* y se retocaba todo el conjunto.

Comenta Frassinelli que nunca encontraron unas imágenes satisfactorias de la ciudad de Nueva York con la estatua de la Libertad, para representar la llegada del *Monumento Continuo* en la metrópoli por excelencia, y al final la foto que hizo famoso el *Monumento Continuo* en la gran manzana provenía de una revista de la Pan Am que había traído la mujer de Natalini.

También hace mención a la importancia de encontrar imágenes impactantes, imágenes tan espectaculares para sorprender y cautivar al espectador. Por este motivo Superstudio decide pasar de unos primeros fotomontajes en blanco y negro a los fotomontajes en color.

Recuerda que la idea de la superficie cuadrículada que envolvía el *Monumento Continuo* estaba presente desde el inicio y, que solo por razones de montajes, técnicas y de escala de las imágenes que se encontraban, se decidía, en el proceso de ejecución, si el *Monumento Continuo* debía tener o no la retícula. Por ejemplo en el fotomontaje de *New New York* se decidió que las superficies fuesen lisas y reflectantes.

Para Frassinelli⁵ fue difícil definir con exactitud y cronológicamente cuál ha sido el orden de realización de cada uno de los fotomontajes (no todos tienen la fecha apuntada), pero en la entrevista menciona que pueden identificarse tres momentos y tres *Monumento Continuo* diferentes.

Aunque en todas las entrevistas hablaba de recuerdos confusos, comenta que una primera fase podía corresponder a los fotomontajes en blanco y negro, donde el *Modello Architettonico di una Urbanizzazione Totale* tiene la forma de parale-

4. Esta última hipótesis parece ser la más probable, porque Frassinelli recuerda esta anécdota durante la entrevista con motivo de la exposición de *Attimi fondamentali*, Riccardo Benassi + Piero Frassinelli/Superstudio, comisario Alberto Salvadori, Museo Marino Marini, Firenze, 22 de enero del 2011, <http://www.museomarinomarini.it/section.php?page=esposizioni&sezione=93>

5. Entrevista agosto 2015.

lepipédo infinito, con pórticos y generalmente siempre recubierto por la malla ortogonal.

Una segunda fase con los fotomontajes en color, donde el *Modello Architettonico di una Urbanizzazione Totale* no es sólo una arquitectura con las dimensiones longitudinales infinitas, sino también una estructura más compleja, unos paralelepípedos en forma de L o de araña, una construcción definida y delimitada en sus extensiones, siempre recubierta por la malla ortogonal y emplazada en amplios paisajes naturales, como el alpino o las costas marítimas.

Según Frassinelli, después de estas primeras fases donde se reflexiona principalmente sobre el objeto arquitectónico en todas sus variantes paisajísticas y formales (donde se planteaba una arquitectura única, un «diseño único» y repetible en todos los lugares, una arquitectura válida en todos los contextos y por esto una arquitectura que se neutralizaba a sí misma), hay una tercera fase que reivindica la arquitectura a través de los monumentos del pasado y viene entonces recuperada con toda su historia.

Esta última serie son todos los fotomontajes con los monumentos históricos y, según el recuerdo de Frassinelli, todas las representaciones concluyen con el fotomontaje del hundimiento del *Monumento Continuo* en un pantano indio, posterior al concurso de Graz (imagen en la página anterior). El volumen del *Monumento Continuo* se hunde y en la superficie del agua solo queda el reflejo de la cuadrícula que lo envolvía, confundiéndose con los reverberos del pantano.

6 SUPERSTUDIO, «Le dodici Città Ideali. Premonizioni della parusia urbanistica», *Casabella*, 361, gennaio 1972, pp.45-55. «Sobre verdes prados, colinas soladas, montañas silvestres se extiende igual y perfecta la ciudad; delgadas, altas lamas de edificios continuos intersecados por mallas rigurosamente cuadrículadas que miden 3999 metros. Los edificios o mejor el único ininterrumpido edificio es constituido por celdas cubicas de 2, 25 metros de lado; estas celdas están dispuestas una sobre la otra en un único orden hasta alcanzar 1333 metros sobre el nivel del mar, de modo que la altura relativa del edificio varia en relación de la altitud del terreno sobre el cual surge. Cada celda presenta dos partes opuestas colindantes con el exterior; las partes de cada celda son de material opaco pero permeable al aire, rígidas pero suave. La pared orientada a Norte (o si esta es colindante con el exterior aquella orientada a Oeste) es capaz de emitir imágenes tridimensionales, sonidos y olores. La pared opuesta cuenta con un asiento capaz de adherir perfectamente a cualquier cuerpo humano hasta envolverlo completamente; en este asiento están incorporados aparatos capaces de satisfacer las necesidades fisiológicas (alimenticias, excretorias y sexuales). La sustancia membranosa que constituye este aparato, cuando no es en función, se retrae junto a sus accesorios reconstituyendo la pared. El pavimento es un simulacro de materia y puede reproducir en todos sus parámetros sensoriales un gran número de materias vivas. Pero es el techo la parte esencial de la celda; este es constituido de una única pantalla receptora de impulsos cerebrales. En cada celda alberga un individuo cuyos impulsos cerebrales son continuamente captados por el panel y retransmitidos desde un analizador electrónico único, que recoge estos complejos aparatos en el extremo más alto del edificio debajo de una cúpula semicilíndrica; el analizador selecciona, compara y media los deseos de los individuos programando momento a momento la vida de toda la ciudad a través de la pared emisora, el pavimento simulador y las acciones de la pared equipada; de tal manera que todos los ciuda

danos están siempre en las mismas condiciones de igualdad. Entonces la muerte ya no existe. Sucede que a veces algunos se dejan llevar por absurdos pensamientos de rebeldía en contra de la vida perfecta y eterna que le ha sido concedida. La primera vez el analizador ignora el crimen, pero si el mismo se repite la ciudad decide quitar el espacio vital a aquella persona que no demuestra ser digna. El panel del techo baja con una potencia de dos mil toneladas hasta unirse con el pavimento. Es a este punto que en la maravillosa economía de la ciudad se determina la vida. El panel del techo vuelve a subir hasta su posición originaria y, en el ese momento, todos los individuos que ocupan celdas cuya distancia es de 999 metros respecto a la celda que está vacía ofrecen un óvulo o un grupo de espermatozoides que son transportados a través de canales apropiados en una loca competición hacia el asiento quedado vacío; aquí un óvulo es fecundado y el asiento se transforma en un útero que protege durante nueve meses hasta el amanecer de su feliz destino, un nuevo hijo de la ciudad.»

7. JAKOB, M., *Il paesaggio*, p. 102.

En la página anterior, Superstudio, fotomontaje, *12 Città Ideali. Città 2000 t.*, 1971.

También recuerda que su principal interés, a diferencia del resto del grupo, giraba alrededor de lo que podía suceder dentro del *Monumento Continuo*, de cómo podrían vivir los seres humanos dentro de un enorme volumen infinito. Frassinelli confirma que estaba menos interesado por las formas y relaciones exteriores del *Monumento Continuo* o por su presencia en el paisaje. Recuerda que, entre un fotomontaje y otro, esbozaba posibles espacios y distribuciones interiores de esta arquitectura. Sin embargo fue cuando Natalini se marchó un tiempo a enseñar a EEUU, cuando en serio Frassinelli pudo pensar, dibujar posibles espacios interiores. De estos dibujos nació la primera de las *12 Città Ideali, la Città 2000 t.*⁶, que no era otra representación que el espacio interior del *Monumento Continuo*, era el espacio que Piero Frassinelli imaginaba dentro de esta arquitectura que asumía dimensiones y formas diferentes.

1.2. Atlas del *Monumento Continuo*

La omnipresencia del *Monumento Continuo* en todos los posibles entornos espaciales enuncia un particular significado de la arquitectura y del contexto, a la vez que una consciencia de la complejidad del paisaje contemporáneo y la inevitable concepción de que todo puede ser paisaje. Cualquier imagen que provenga de un recorte de un periódico, una revista, un calendario, es paisaje. Paisaje natural, paisaje urbano, paisaje arquitectónico, paisaje doméstico, paisaje social, paisaje psicológico, paisaje imaginario, etc.

Los contextos espaciales del *Monumento Continuo* son paisaje a escala territorial, a escala urbana, a escala arquitectónica, también hay paisajes naturales, más rurales, más urbanos, alpinos, hasta llegar a los paisajes domésticos con otro trabajo coetáneo al *Monumento Continuo* de los *Istogrammi*.

El concepto de paisaje abarca todas las esferas de lo perceptible y a través de la vertiginosa circulación de sus imágenes transforma cualquier contexto en imágenes-paisaje⁷.

Las imágenes fotográficas que Superstudio usa para sus fotomontajes no son ni abstractas ni fantásticas, son lugares reales, que forman parte de nuestra memoria cultural colectiva. Todos los fotomontajes tienen un nombre que identifica el lugar o especifica la arquitectura.

Son fragmentos de paisajes tan reconocibles como consumidos

y desgastados por la frenética cultura de masa, que Superstudio rescata de las revistas más vanguardistas del momento, como *Life*, *Epoca* o también de fotografías que acompañaban los calendarios y almanaques.

«Con el soporte fotográfico cambia nuestra forma de percibir el espacio, que ahora es documento, testimonio e interpretación. La fotografía es fundamental en las vanguardias, por ejemplo para el *collage*, pues contribuye a ampliar el abanico de las diferentes percepciones del espacio...»⁸

Las fotografías de los fotomontajes del *Monumento Continuo* parecen ser un género de taxonomía del territorio, como un catálogo de todos los posibles paisajes. Pero, en el fondo, aunque quisiéramos, aquí ahora, encontrar un orden a esta clasificación, lo único que podríamos demostrar es justamente que no existe un único método, sino infinitos, como demuestra este trabajo. Considero que clasificarlos rígidamente podría resultar una operación que solo aportaría datos cronológicos y no facilitaría mayores conocimientos sobre la obra y las nuevas relaciones que estableció o puede establecer en el contexto actual.

Como hemos podido comprobar a través de Natalini y Frassinelli cualquier clasificación u orden sobre cómo se generó el trabajo no sería seguro y definitivo, llevaría a ofrecer visiones limitadas y arbitrarias, en cuanto no se puede verificar una reconstrucción de los hechos. Por este motivo el orden que más adelante se propone, procede de una visión contemporánea, según unos baremos que hoy entendemos podrían esclarecer la relación de este proyecto con cuestiones de su tiempo y de la actualidad.

Superstudio, fotomontaje del *Monumento Continuo* en Piazza Navona, 1969-1970.

8. RAMALLO GUZMÁN, F. J., *El espacio real, sugerido o soñado, como categoría surrealista en la producción artística contemporánea*, Tesis Doctoral en Arte, Universidad de Granada, 2014, p. 46. contemporánea, Tesis Doctoral en Arte, Universidad de Granada, 2014, p. 46.

A la izquierda, Superstudio, croquis del *Monumento Continuo* y *Palazzo Pitti*, 1969.

A la derecha, Superstudio, croquis de estudio del desarrollo del *Viaducto de Arquitectura*, 1969.

Probablemente, Superstudio es uno de los grupos que, en estos años y con este trabajo, más evidencia la irreversible yuxtaposición de la imagen de un contexto más o menos antropizado y la idea de una arquitectura autónoma, alejada de cualquier tipo de mimesis; completamente neutra bajo todos los conceptos de forma, función, significado, y sobre todo una arquitectura distante de toda intención de promover convencionales relaciones espaciales.

No existen dibujos detallados de los emplazamientos del *Monumento Continuo* en plantas o secciones, solo hay unos croquis que Superstudio realizó antes del proyecto a concurso, que muestran el *Monumento Continuo* en sección, exento, fuera de cualquier contexto, sin ningún entorno, totalmente aislado en su abstracción y rodeado por el vacío del papel en blanco. Por tanto, no hay un emplazamiento definitivo sino que su localización podría ser cualquiera.

Esta falta de ubicación detallada en plantas y secciones perfila aún más la idea de una arquitectura de la yuxtaposición. Es decir, por una parte la indiferencia del lugar y la idea de una arquitectura que surge anónima y anodina; por otro la convivencia, en un mismo paisaje, de objetos, arquitecturas, naturaleza, todos crean un conjunto en el cual los mismos nunca llegarán a compartirse estrechamente, en el cual nunca podrán con-fundirse, sino establecer solo una posible relación de aproximación.

Los fotomontajes son una yuxtaposición inesperada, una situación incongruente que subvierte el orden lógico, desplazando el espacio representado hacia un nuevo tipo de paisaje, donde las conexiones entre arquitectura, naturaleza, urbanismo, etc. que contiene cada representación y *Monumento*

Continuo tienen pocas o ninguna relación inteligible. Una arquitectura ajena, fuera de lugar, o más bien un proyecto que replantea las relaciones entre el espacio y él mismo. La unidad y la forma del conjunto (en cada fotomontaje) no se origina por la armonía de las partes singulares, sino por la relación contradictoria de partes heterogéneas.

Esta combinación, precisamente, pone en evidencia lo que aparece en el paisaje contemporáneo; el complejo sistema de relaciones entre las cosas que lo ocupan y las formas del espacio que estos recrean.

Los espacios de los fotomontajes son paisajes pero también son territorios entendidos como contexto crítico para el lenguaje específico de la arquitectura, y que tienen la facilidad de transformarse o incluir en sí mismos tantos tipos de paisajes. El territorio tiene cualidad mutiescalar porque en este concepto cabe cualquier dimensión, de modo que el territorio no es solo una cuestión de espacio físico sino también y cada vez más un concepto perceptivo.

«El marco conceptual facilitado por las ideas de ciudad y paisaje, como lugares de diferencia, es inactual: transformaciones estructurales han llevado hacia un nuevo contexto general, el territorio, entendido no como sumatoria de ciudad y paisaje, sino como aniquilamiento de sus alteridades, coexistencia de materiales constructivos de ambos, unidos por signos de ingeniería en un montaje heterogéneo, que facilita al proyecto un repertorio de figuras dilatadas respecto a lo urbano. La manera con la cual propongo usar la noción de territorio es la misma con la cual Koolhaas usa la de metrópolis o Rossi la de ciudad: son todos ejemplos de contextos críticos para la arquitectura, en el origen de un lenguaje específico»⁹.

El *Monumento Continuo* enseña metrópolis, ciudades, montañas, lagos, campos, etc., por este motivo resultaría más apropiado hablar de territorio, como término más genérico que engloba zonas, ciudades, periferias, campos, fragmentos de las geografías. Además de incluir el significado de territorio como extensión heterónoma, tiene connotaciones que denotan la búsqueda de diversidad de cualidades y de una manera de mirar específica. Los fotomontajes son como muchas piezas que cada vez redefinen un territorio cambiante, son paisajes que constituyen la arquitectura del territorio.

El paisaje de los fotomontajes no es la imagen de un futuro

9. <http://www.arcduccitta.it/numeri/6.pdf>. CARBONERA, S., «Architettura, paesaggio, infrastrutture», *Architettura, Ricerca, Composizione* (ARC) 2000, p. 9.

10. «La ciencia ficción se identifica con mega-edificios, envases desechables, variabilidad de módulos, enganchables, parrillas sobre las ciudades –tabla de planchar sobre Estocolmo, molde de barquillos sobre Düsseldorf–, ciudades lineales, integración de edificios en el transporte, sistemas de movimiento y ferrocarriles subterráneos. Muestra una preferencia por el proceso y la hiperracionalización, por la crudeza de los hechos tal como se presentan, y una obsesión por el espíritu de los tiempos». ROWE, C., y KOETTER, F., *Ciudad Collage*, p. 41.

apocalíptico, ni una ulterior idea de paisaje futurista, tampoco es la perspectiva de una realidad gobernada por la racionalidad, la planificación esquemática, como algunas propuestas de los modernos del siglo XX. Esto lo demuestra porque no hay, en ningún momento, diseños, planimetrías con medidas que definan el emplazamiento exacto de cada intervención del *Monumento Continuo* en relación con un determinado contexto. Su posicionamiento es casi aleatorio, no se preocupa por dónde y cómo se emplaza, porque no precisa encontrar un específico lugar, cualquiera puede ser su territorio.

Los paisajes de los fotomontajes tampoco son una visión derivada del concepto del *Townscape* de mediados del siglo pasado, porque las visiones urbanas del *Monumento Continuo* no muestran una percepción bucólica de los rincones y de la experiencia de la ciudad, sino que los paisajes urbanos muestran un elemento casi estorbador pero a la vez de una cierta hermosura, que subvierte el orden establecido, cambia el rumbo del juego de relaciones.

Los años cincuenta y sesenta se recuerdan prolíficos en cuanto a propuestas arquitectónicas de procedencia futurista como de las que habla Colin Rowe¹⁰, pero el *Monumento Continuo* de los fotomontajes no enseña este tipo de arquitectura de ciencia ficción con plena confianza en la técnica y sus avances. Más adelante, en la tercera parte (3.3.), veremos que Supersstudio inventa el término *arquitectura tecnomorfa*, justamente para definir una arquitectura que no es a imagen de la técnica; y el *Monumento Continuo* es este tipo de arquitectura.

Ron Herron Archigram, *A Walking City*, 1964.

Archizoom, *No-Stop-City*, 1969-1970.

La implantación del *Monumento Continuo* en los innumerables paisajes es más bien la puesta en escena y la toma de conciencia de un quehacer que tendrá que relacionarse con otros aspectos de la disciplina del proyecto y con un paisaje poblado de antinomias, las que esta misma obra gráfica evidencia en sus representaciones. Por este motivo, no procede hablar de unas representaciones activistas o positivistas ni tanto menos de una mirada abúlica o negativa del contexto que proponen los fotomontajes. Probablemente no representen ninguna visión o idea de un posible futuro, sino la conciencia de un presente sobre el que reflexionar.

Los fotomontajes apelan tanto al ojo como a la mente, patrocinan pragmáticamente a un mundo perceptivo y valoran también un mundo de conceptos¹¹.

Los fotomontajes del *Monumento Continuo* no transmiten desprecio por el contexto, no desaparece el tradicional aspecto del territorio o de la ciudad, pero sí cambia su sentido y las conexiones entre los elementos expuestos por la intromisión de una arquitectura que cuestiona las relaciones. El *Monumento Continuo* es como un catalizador que estimula los procesos de transformación, en cuanto cuestiona las mismas relaciones establecidas.

En los fotomontajes, tanto la percepción del paisaje como las posibles relaciones conceptuales entre las arquitecturas y el espacio se aceleran y nos reenvían a otras conexiones. Por un

lado, la excepcionalidad de algunas imágenes nos deja atrapados en la pura contemplación y, por otro, nos lleva a ser espectadores de un extraño acontecimiento. De manera inteligible, estas miradas provocan una evolución hacia otras formas de entender, se formulan nuevas preguntas cuyas respuestas parecen salir de un contexto infundado (porque aparentemente es absurdo) o arbitrario.

No se trata de unas representaciones que evocan un mundo metafísico y melancólico¹², una concepción del ambiente más o menos antropizado o del espacio urbano bajo unos parámetros geométrico-rationales, definidos a priori y absolutos. No es la *Non-stop-City* de los Archizoom que replantea una nueva estructura urbana y social. El *Monumento Continuo* no actúa dentro de la estructura del territorio o de la ciudad, pero sí sobre sus imágenes, en sus relaciones, y se yuxtapone a ellas. Cuestiona el paisaje actual a través de la dialéctica entre lo natural, entendido como lo que ya existe, como ambiente antropizado, y la idea de la interposición de una arquitectura indefinida, ajena y diferente; lo abstracto aparece y se funda, pero no se con-funde en el contexto realista y aparentemente objetivo del paisaje.

Otro aspecto de los fotomontajes es la representación de la condición de fragmentariedad de todo el territorio antropizado, ya que ofrecen muchas vistas parciales. Son como los ojos compuestos de lentes individuales de los dípteros, donde cada uno muestra una parte de espacio y una determinada condición. Aunque metafóricamente Superstudio habla de un diseño único, una única idea para repetir sobre toda la superficie de la Tierra, el *Monumento Continuo* con sus representaciones propicia justo lo contrario. Superstudio presenta esta arquitectura como un absurdo, que repitiéndose en numerosos territorios revela la irreconciliable diferencia de los mismos y la pérdida definitiva de una visión de la totalidad, solo hay miradas parciales.

No es únicamente la ciudad el escenario de esta fragmentación, que se inició con el Iluminismo y que más que nadie supo representar Piranesi en *Campi Martii*, sino de la totalidad de espacio concebible, no solo lo doméstico o lo urbano, sino cualquier territorio, también el espacio de la imaginación, como veremos en el *storyboard*.

«En el *Campomarcio* piranesiano no hay ninguna fidelidad al

11. ROWE, C. y KOETTER, F., *Ciudad Collage*, 1978, p. 40.

12 Un ejemplo son las obras pictóricas del siglo XX de Chirico o Hopper.

principio tardo-barroco de *variedad*. (...), cada forma de derivación clasicista es considerada como mero fragmento (...). Los singulares fragmentos arquitectónicos colisionan entre ellos, indiferentes también al choque y se acumulan demostrando la inutilidad del esfuerzo inventivo puesto en marcha para definir la forma»¹³.

Los fotomontajes representan esta situación de choque y de acumulación de los numerosos paisajes como fragmentos del territorio.

El nombre del *Monumento Continuo* parece señalar algo que no tiene fin, algo que nunca se interrumpe y que no tiene márgenes, así como algunos de los volúmenes que se representan y que se extienden al infinito en el horizonte de los paisajes. Pero es justo lo contrario, no revela nada de continuo, su continuidad recorre todos los lugares de la Tierra, sin aportar unidad a los mismos. Resalta la multitud, las diferencias, la colisión de los fragmentos, dentro de un contexto total que existe solo como suma de partes.

Los fotomontajes rompen definitivamente con la idea de centro, que veía su fulcro de debate arquitectónico principalmente en la ciudad o en zonas más edificadas. Con el *Monumento Continuo* todos los territorios son adecuados para dar comienzo a un debate con y sobre la arquitectura. Los diferentes contextos se representan en todas sus diversidades.

El *Monumento Continuo* en su extensión no contempla un centro, toda su superficie es igual, ninguna parte de su volumen se diferencia de otra, no marca centralidades. Este vo-

Superstudio, fotomontaje del *Monumento Continuo* en Positano, 1969-1970.

lumen casi etéreo que se repite en todos los territorios, que los invade y los acomete de igual manera demuestra la convivencia fragmentaria de cualquier paisaje como inevitable condición contemporánea. A la vez los fotomontajes transmiten una espacialidad infinita y la arquitectura, simultáneamente, es la idea que plantea estas contradicciones por su frenética repetición, es también infinita y omnipresente.

Los valores y las justificaciones que propulsaron la arquitectura del siglo XX, como la confianza en la tecnología, los argumentos formales de un diseño funcionalista, así como las utopías, se resumen como vanas en las tantas puestas en escena del *Monumento Continuo*. Principalmente estas muestran la idea de discontinuidad -tanto a nivel conceptual de las diferentes relaciones de significado que tiene cada elemento en la composición, es decir del fondo con la figura del *Monumento Continuo*, como de las disonancias formales- a través de una figura continua y neutra, que no tiene en sí misma ninguna discontinuidad que no está comprometida con el lugar y carece de referencias y justificaciones.

Los fotomontajes son como tantas secuencias, como diapositivas de un viaje en el que se han atravesado muchos lugares del planeta. La ambigüedad de esta construcción obsesiva por una parte podría parecer homogenizar todos los territorios, pero por otra evidencia las innumerables diferencias de los paisajes contemporáneos.

De modo que volvemos al concepto de territorio como acumulación de relaciones heterogéneas y el «Territorio es contexto «de la era del mundo finito» (P. Valery), de todo conocido y habitable, un *unicum* urbano, donde naturaleza y ciudad se sobreponen físicamente y en la experiencia de los habitantes, un *collage* de iconos del mundo artificial que difumina la distinción entre lo construido y no y donde las infraestructuras disminuyen su incisiva presencia. Por su naturaleza multiescalar, el territorio implica el uso de más dimensiones en el mismo proyecto, imaginando como arquitecturas dominantes también aquellos materiales naturales e infraestructurales que se acumulan espontáneamente como tantas «máquinas solteras», sin relaciones»¹⁴.

El conjunto de los fotomontajes del *Monumento Continuo*, al hablar de muchos territorios, favorecen estas condiciones y consideraciones del no límite y de la pérdida de centro, pero

13 TAFURI, M., *Progetto e utopia*, pp. 17-18.

14. <http://www.arcduccitta.it/numeri/6.pdf> CARBONERA, S., «Architettura, paesaggio, infrastrutture», *Architettura Ricerca Composizione* (ARC) 2000, p. 9.

también cada uno de ellos aluden a la dialéctica entre el objeto arquitectónico y el territorio entendido como paisaje urbano, periferia, campo o, más en general, toda la geografía, es decir, entre la arquitectura y sus múltiples contextos. Todo se representa con el mismo énfasis y singularidad para precisar la totalidad del territorio de la arquitectura.

Todo paisaje en los fotomontajes supone siempre un acontecimiento inesperado. La figura del *Monumento Continuo* sorprende, no tenemos que hallarla en el conjunto, porque siempre nos viene dada totalmente.

Las numerosas imágenes panorámicas actúan como fondo del acontecimiento del *Monumento Continuo*, que se yergue autónomamente, casi exacerbando y a la vez devolviéndonos a la noción del moderno que veía el objeto arquitectónico solo, aislado, que se distinguía y se separaba claramente del espacio que lo rodeaba.

Todos estos paisajes adquieren un significado específico, no son simples entornos escogidos al azar, son contextos elegidos cuidadosamente y en el mismo momento en el que han sido

A la izquierda, Superstudio, fotomontaje del *Monumento Continuo* en *Su le lac du*, 1969.

A la derecha, Superstudio, fotomontaje, el *Monumento Continuo* (1969) en *Mile Long Drawing*, Walter de Maria 1968.

Superstudio, fotomontaje del
Monumento Continuo en el cañón,
1969.

elegidos se han cargado de significado y han pasado de ser me-
ros fenómenos físicos a convertirse en paisajes¹⁵.

Son paisajes porque representan una condición determinada
que ha querido ser mostrada y que tiene su propio sentido de
ser, porque están contruidos sobre un existente, son signifi-
cantes por sí mismos y por la nueva condición en la cual son
representados.

Superstudio construye una manera de mirar, es decir cons-
truye un pensamiento que permite, desde la distancia de la
misma mirada, generar otras realidades que consienten redis-
cutir conceptos como el espacio, el territorio, el lugar o el pai-
saje, con la idea de una arquitectura ajena a cualquier orden
objetivo. En este marco identificable, a esta condición de for-
ma como «prerrequisito de toda experiencia perceptiva»¹⁶, el
Monumento Continuo -una figura sin referencias- actúa como
catalizador de diferencias y contradicciones, que reflexiona
sobre el espacio, la condición de fondo y de figura en el terri-
torio contemporáneo.

15. MADERUELO, J., *La idea de
espacio en la arquitectura y el arte
contemporáneo*. 1960-1989, p. 17.

16. COLIN, R., y KOETTER, F., *Col-
lage City*, p. 66.

En algunos fotomontajes, el conjunto que se representa adquiere el sentido de lugar estereotipado y como consecuencia su significado se hace tan redundante que pierde sentido. En otros se acentúa el carácter sublime del paisaje, en otros las incongruencias de los elementos expuestos y los paisajes que hacen de fondo se quedan distantes y ajenos a la figura del *Monumento Continuo*.

Pero en cualquier caso, siempre se trata de una estructura de pensamiento, de una composición y componer o construir tiene que ver con el acoplamiento, con el montaje (o fotomontaje) de partes como cualquier proyecto y obra de arquitectura, pensada o construida. Este montaje puede componerse tanto por elementos homogéneos o también pertenecer a géneros diferentes que coexisten en una misma unidad.

Hay imágenes de fondo de los fotomontajes que, tanto por las cualidades físicas como las texturas, los colores, los contornos, entran en disonancia con la representación de las cualidades formales y físicas del *Monumento Continuo*. Estas disonancias marcan aún más el contraste formal entre muchos de los paisajes naturales y la artificialidad del *Monumento Continuo*. Pero hay otros donde podríamos hablar de una cierta pregnancia, no tanto a nivel de estabilidad estructural entre el fondo (contexto) y la figura (*Monumento Continuo*), sino de una cierta afinidad, que incumbe no solo a los aspectos compositivos, figurativos, de representación y de equilibrio formal del conjunto, sino también con connotaciones más conceptuales y del significado de cada elemento que participa en la representación.

Por ejemplo, la homogeneidad o la uniformidad de algunos paisajes –los barrios dormitorio, los parques industriales, o el desierto incluido por Superstudio como estereotipo del espacio isomorfo– y la homogeneidad o uniformidad del *Monumento Continuo*. No solo como crítica al urbanismo moderno, a la rígida planificación en *zoning* de las ciudades, sino como nota a la crisis de las diferencias, cada vez más confusas, menos ciertas, entre «edificio como objeto y su representación como textura»¹⁷, entre objeto ideal u objeto funcional (participando estructuralmente en la formación física y significativa de un contexto, no funcional de uso práctico).

En este último caso, no es correcto hablar completamente de desaparición o mimesis formal del objeto arquitectónico con su imagen de fondo, pero sí conceptualmente. Tanto en el *Mo-*

17. Ibidem, p. 79.

18. ROLAND B., «La semántica del objeto», *La aventura semiótica*, p. 252.

19. «Solo un juicio tradicional y en el fondo ingenuo puede considerar incoherente la coincidencia de un cofre chapado de teca, de un cubo futurista en metal bruto y de la madera podrida de una estatua del siglo XVI. Simplemente, la coherencia, en este caso, no es la coherencia natural de la unidad de gusto: es la de un sistema cultural de signos. (...) El término «conjunto», correlativo de «ambiente», reintroduce todo elemento posible, cualquiera que pueda ser la subjetividad investida, en la lógica del sistema. Que este sistema tiene al mismo tiempo connotaciones ideológicas y motivaciones latentes es indudable (...). Pero es innegable que su lógica (la de una combinatoria de signos) es irrelevante e ilimitada. Ningún objeto puede substraerse a ella, tal y como ningún producto escapa a la lógica formal de la mercancía.» BAUDRILLARD, J., *El sistema de los objetos*, p. 43.

20. COLIN, R., y KOETTER, F., *Collage City*, p. 66.

monumento Continuo como en la imagen sobre la cual se yuxtapone existe una cierta dialéctica en cuanto al significado, y se produce una cierta correlación o afinidad entre ambos.

Podríamos considerar la composición de los fotomontajes –entre el fondo, es decir los numerosos contextos, urbanos, naturales, históricos; y el *Monumento Continuo*, es decir, una construcción extraña, repetitiva, fuera de escala–, y definirlos como una integración abstracta. En el sentido que la integración del fondo con la figura no se debe a unas consideraciones que responden a un orden racional, sino que se trata de la estricta yuxtaposición.

Sin embargo, por cuanto extraño pueda ser el conjunto –fondo y figura–, independientemente de su naturaleza, siempre forman un sistema, o como proponía Roland Barthes «En realidad, los objetos –sean los objetos de la imagen o los objetos reales de una obra teatral o de una calle– están ligados a una única forma de conexión, que es la *parataxis* de los objetos, es decir, la yuxtaposición pura y simple de elementos. Esta clase de *parataxis* de los objetos es muy frecuente en la vida»¹⁸.

De modo que esta integración abstracta no genera relaciones y conjuntos por su coherencia formal, o por su inevitable condición de disposición, sino también por una lógica subyacente de significados o de signos. Baudrillard recuerda que ningún objeto escapa a la lógica de los signos, esta es la combinatoria de los conjuntos. El paisaje deviene el sistema de todos los signos.

En el caso de los fotomontajes, es el paisaje constituido tanto por su imagen de fondo como por el mismo *Monumento Continuo*, que establece diferentes relaciones entre varios significados y una nueva comunicación que se escapa de las estructuras lógicas convencionales¹⁹ y más tradicionales de la disciplina puramente arquitectónica.

A través de estas yuxtaposiciones e integraciones abstractas entran en juego relaciones que desarrollan un contexto fundado sobre un sistema de significados e interpretaciones.

Paisajes continuos

Estos aspectos de combinatorias tanto formales como de significados analógicos se dan, por ejemplo, cuando el *Monumento Continuo* se levanta en territorios desérticos, entre la monotonía de la urbe o entre paisajes de «desorientación producidos por la repetición»²⁰, por ejemplo algunos contextos

urbanos, como el fotomontaje del *Monumento Continuo en Coketown revisitada*. Estos caracteres son particularmente significativos en los fotomontajes que Frassinelli recuerda como los primeros estudios del *Modello Architettonico di una Urbanizzazione Totale*.

Con estos fotomontajes Superstudio construye un nuevo contexto semiotizado, paralelo y síncrono a los significados de cada uno de los elementos que participan en el paisaje, es decir, tanto del *Monumento Continuo* como de su entorno.

Este nuevo orden -independientemente de las analogías o las disonancias de las cualidades físicas como proporciones, texturas, colores, etc..., que se manifiestan en el conjunto-, se halla en una estructura más profunda, que enlaza todos estos significados y que desplaza su interés a las relaciones o disociaciones que generan²¹.

En el fotomontaje de la ciudad de *Coketown revisitada* la urbanización de barrio obrero está en primer plano y representa un contexto con un significado específico. Un barrio que tiene una función clara, una zona exclusivamente obrera constituida por edificaciones idénticas y repetitivas a la que Superstudio añade como fondo una arquitectura extraña que no tiene un significado específico, una función determinada (quizás podría tener un significado estético). Este es un conjunto de elementos yuxtapuestos, cada uno con su especificidad, que parecen no convivir en una misma imagen. En este espacio el *Monumento Continuo* adquiere un significado, ya no es solo

Superstudio, fotomontaje del *Monumento Continuo Coketown revisitada*, 1969.

Coketown, publicada en Leornado Benevolo, *Storia dell'architettura moderna*, p.259

una arquitectura abstracta, neutra, sin una función específica. Ahora en el conjunto recibe un sentido que no es su función como arquitectura con un programa, pero sí un significado transpuesto, transferido, que adquiere en relación con el contexto; un barrio monótono, con sus fachadas continuas como la misma malla de las superficies del *Monumento Continuo*.

Los barrios obreros, los barrios comerciales, los barrios de ocio, de trabajo, toda la urbe sectorizada y repetitiva, barrios dormitorios donde reina la uniformidad, donde todo se repite sin variación sin que nada altere el orden. Un orden preestablecido que empezó a diseñarse con el urbanismo, esta nueva disciplina surgida en el medio de la misma modernidad.

Este fotomontaje representa una calle vacía, donde casi no existe una vida de barrio, donde solo unos pocos niños pueden jugar en el medio de la calle sin más perspectivas de un lugar mejor. A través de esta representación se hace una crítica a la condición moderna del urbanismo. Superstudio utiliza una imagen de un barrio obrero cualquiera de las periferias inglesas y lo denomina *Coketown revisitada*.

Coketown es la ciudad imaginaria de Dickens en la novela *Tiempos difíciles*²², «en ella no había ni siquiera la sombra de fantasía...Una ciudad de ladrillo rojo o, mejor dicho, que hubiera sido rojo si el humo y la ceniza lo hubieran permitido...» Con este fotomontaje se realiza una crítica actual a través de la revisión histórica y por medio de la literatura fantástica propone una correspondencia entre el siglo XIX y el tiempo actual. Ambas épocas significan tiempos de transformaciones profundas -cambios políticos, económicos y sociales-, pero

21. «...hoy en día los objetos no se corresponden (a una función), comunican (son un signo); ya no tienen presencia singular sino, en el mejor de los casos, una coherencia de conjunto, constituida por su simplificación como elementos de código y por el cálculo de sus relaciones. Conforme a una combinatoria ilimitada, el hombre establece con ello su discurso estructural.» BAUDRILLARD, J., *El sistema de los objetos*, p. 24.

22. Título original de la novela *Hard Time for This Time*, trd. *Tiempos difíciles*, que Charles Dickens publicó periódicamente en la revista, en la cual era el director, *Household Words*, entre abril y agosto de 1854.

también una advertencia y una crítica a la imposibilidad e inviabilidad de todos los modelos de planteamientos urbanos de la modernidad; desde los primeros barrios obreros, a las ciudades jardín, hasta las ciudades racionalistas y las utopías de la última modernidad en el siglo XX, como la ciudad vertical de Hilberseimer que Superstudio representa en la viñeta 42 del *storyboard*.

A pesar de no saber con exactitud el nombre real de la localización del sitio del fotomontaje, a través del juego de conexiones múltiples y analógicas, Superstudio nos muestra un lugar, porque a través de esta representación deviene un espacio significativo. Es un lugar que pertenece al imaginario colectivo, porque se carga de significado, pero también es un no lugar porque existe en muchos lugares y todos conocemos estas periferias.

Coketown revisitada representa el significativo complejo porque es un sistema de relaciones formales y conceptuales; es una idea de espacio y de una situación generada por medio del acontecimiento del *Monumento Continuo* con aquel entorno. Además, a diferencia de otros fotomontajes, el fondo es el *Monumento Continuo* y la figura es el barrio obrero. Formalmente hay una neta diferencia entre ambos, la atmósfera gris y cargada del barrio obrero y lo etéreo e inconsistente del telón de fondo que es el *Monumento Continuo*, un absurdo sí (como muchos de los fotomontajes), pero también una metáfora para reflexionar sobre la condición urbana contemporánea.

«*Coketown* ilustrada por Dickens en *Tiempos difíciles* y la ciudad industrial del Garnier constituyen las dos imágenes opuestas producidas por la Revolución Industrial. Por una

SANAA, Fotomontaje para el proyecto de ampliación del IVAM en Valencia, 2003.

parte, la industria dirigida solo a potenciarse a sí misma explotando a los trabajadores y obligándoles a condiciones de vida inhumanas, por otro lado, la industria como modelo de racionalización que produce la nueva ciudad industrial como formalización ideal de sus mismos procesos productivos. Paralelamente, la utopía idealista produce las primeras «máquinas para habitar»: desde el *Falansterio* de Fourier a *New Harmony* de Owen asistimos a una serie de tentativas de evasión del sistema para fundar uno nuevo con un regreso a la arcadía que no podía claramente resolver el problema de su globalidad (y su fracaso lo ha demostrado)»²³.

A nivel formal este es uno de los pocos fotomontajes donde el *Monumento Continuo* se funde con el cielo anodino haciéndose casi transparente, pero donde la integración con la urbe existente es negada porque él mismo se recorta entre los edificios. Similar a las imágenes del proyecto de SANAA para IVAM que se recortan y contrastan con la urbe mientras se difumina en el cielo. No hay compromiso ni integración con el contexto urbano, más bien las imágenes promueven figuras que destacan y se recortan en el paisaje. Del mismo modo ocurre con el programa, no ofrecen ninguna clave para conocer una distribución interna o su función. Todo es ambiguo y nada es determinado: grandes contenedores anónimos que no buscan ningún compromiso con el entorno.

Perteneciente a estos paisajes continuos —donde se detecta una cierta analogía o relación semántica entre la figura y el fondo de la composición—, son por ejemplo dos fotomontajes que Superstudio diseñó con la intención de realizar unas postales.

La idea de construir unos fotomontajes con carácter de postal, evidenciaba la voluntad por parte de Superstudio de representar el consumismo del concepto de paisajes como percepción estética, a través de las imágenes y de su abusiva comercialización.

La postal es una vista parcial de un territorio, que aparentemente testimonia el conocimiento del mismo, de haber disfrutado de la experiencia de un monumento, de las visitas de una ciudad, de la naturaleza, etc. Estos paisajes adquieren un carácter casi objetual, facilitado también por la reproducibilidad y difusión numerosa que se hace de las mismas, llevando determinados contextos a la degradación y al estereotipo.

23. NATALINI, A., y TORALDO DI FRANCIA, C., «Dall' industria al tecnomorfismo», *Necropoli* 6-7, noviembre-febbraio 1969-1970, pp. 13-26.

Esta subcultura, este gusto *kitsch* ofrecido por numerosas imágenes reproducidas bajo el formato de postal, llamaría la atención de Rem Koolhaas años más tarde, pero este miraba el objeto postal con ojos diferentes respecto a Superstudio. Koolhaas recopila antiguas postales, investiga cómo habían sido las diferentes miradas populares, la forma de representación, los grafismos de aquellos lugares, por ejemplo consiguió encontrar varias postales del Rockefeller Center y las varias fases de su realización.

Koolhaas durante su estancia en Nueva York, antes de escribir *Delirious New York*, coleccionó miles de postales de la ciudad siguiendo el ejemplo de Dalí y del método paranoico-crítico, creyendo que las postales eran «documentos excepcionales para el estudio del pensamiento subconsciente popular»²⁴. Koolhaas consideraba que eran más valiosas y que tenían más información de las imágenes o planos de la ciudad que se encontraban en los archivos del ayuntamiento. Estas imágenes postales, precisamente porque pertenecen a la subcultura de la imagen, eran más ricas en información y ofrecían una mayor respuesta sobre la metrópolis. Koolhaas se hizo miembro de esta subcultura y todas las semanas asistía al lugar donde más personas se daban cita para intercambiar postales.²⁵

El primer fotomontaje de Superstudio, antes de participar en el proyecto a concurso, fue la postal *Saluti dal deserto del Sahara*. Desde el principio Superstudio quiso reflejar la vacuidad de significado del *Monumento Continuo* a través de la reproducción del mismo con una imagen-postal, infundiéndole el significado de lugar estereotipado de aquella idea de arquitectura y aquel lugar. El carácter de vacuidad era facilitado tan-

Colección de postales de Rem Koolhaas de la ciudad de Nueva York

Superstudio, primer fotomontaje del *Viaducto de Arquitectura, Postal, Saludos desde el desierto del Sahara*, 1969

to a nivel de significado con el *Monumento Continuo*, porque esta arquitectura devenía un souvenir universal, así como por la reducción de un paisaje a unos esquemas fundamentales y *kitsch*. La postal revelaba con el mínimo esfuerzo el significado de la imagen y de la idea de aquel paisaje consumido. Un paisaje cuyo significado se había quedado en la superficialidad y en la reproducibilidad infinita «hasta el degrado del estereotipo que, por la relación con nuestra vida urbana, nos permite por ejemplo beneficiarnos de un paisaje falsamente como otro y diverso, como aventura personal, como personal encuentro con valores naturales considerados estables»²⁶.

La otra postal fue *Liebe Grüße aus Graz von Superstudio* que el grupo realizó en ocasión de la exposición de Graz. La postal es a la vez irónica y como la otra fija y denuncia esta idea de consumismo, de comercialización de la imagen de la arquitectura y del paisaje.

La implantación del *Monumento Continuo* en cualquier territorio reduce la importancia del mismo, como concepto de lugar único y presenta una estandarización del paisaje inducida por su presencia.

«...el *Monumento Continuo*: una arquitectura igualmente emergente en un único ambiente continuo: la tierra hecha homogénea a causa de la técnica, la cultura y por todos los inevitables imperialismos»²⁷.

24. Dalí, *Il mito tragico*, en GARCANI, R., y LAMPARIELLO, B., *Rem Koolhaas*, nota 13, capítulo 1.

25. <http://www.march.es/conferencias/anteriores/voz.aspx?id=2786>.

26. GREGOTTI, V., *Il territorio dell'architettura*, p. 63.

27. SUPERSTUDIO, «Discorsi per immagini», *Domus* 481, diciembre 1969 pp. 44-45.

A través de las postales esta arquitectura deviene aún más el monumento a la vacuidad, porque se reproduce en cualquier ambiente y vacía de significado tanto el lugar como la misma figura de monumento.

«Y de este enigmático *Monumento Continuo*, de este «monumento por ejemplo», hemos presentado algunas fotos, acaso bastante *cartolinesche* (*kitsch*) y entonces inquietantes como todas las imágenes de «saludos de...»²⁸.

Estos dos fotomontajes que tratan de lugares estereotipados, de la geografía turística, del icono inmutable y de la homologación de la memoria²⁹, son otras de las tantas piezas que conforman el atlas de la geografía que atraviesa el *Monumento Continuo*.

Si Koolhaas valoraba el objeto postal en sí como medio de información y conocimiento de aquel lugar, pero también filtrado por la cultura popular, como una nueva mirada de la masa consumista sobre el contexto existente, el *Monumento Continuo* anterior de unos años a la afición de Koolhaas no es la recopilación o una investigación sobre un lugar para conocerlo más profundamente o de forma diferente.

Superstudio diseña unas postales con la intención de realizar una invitación, pero más que una tarjeta ilustrada es una provocación, porque especula sobre la postal como nuevo objeto de masa. Es decir la postal es la imagen de un paisaje que se ha transformado en un producto, resultado de operaciones ya consumidas, recicladas y ofrecidas nuevamente como producto finito y consumible. La postal de Superstudio recoge el significado social de la imagen de paisaje y lo reutiliza de forma especulativa para su crítica hacia la imagen de un mundo uniformado.

Superstudio, *Saludos desde Graz*, fotomontaje-postal para la inauguración de la exposición, en Graz, 1969.

28. SUPERSTUDIO, «Lettera a Graz. Una mostra sul tema: Architettura e Libertà», *Domus* 481, diciembre 1969 pp. 49-54.

29. GRAVANI, V., *Paesaggi arrivi. Saggio contro la contemplazione*, p.232.

Paisajes indómitos

En los fotomontajes del *Monumento Continuo*, en los diferentes contextos con la naturaleza, nuevamente las percepciones del conjunto se presentan desconcertantes y aparentemente contradictorias.

Por un lado, la arquitectura se opone a la naturaleza, en cuanto a su forma, color, textura, neutralidad, etc., pero a su vez deviene con la misma, otro tema de admiración como lo pueden ser las montañas, los mares, los lagos, las tormentas o unos valles floridos.

Es decir, una especie de otra naturaleza, algo igualmente incommensurable que se sobrepone y se confronta con la imagen de una naturaleza real, y la potencia de la representación en el conjunto confiere este significado a esta nueva idea de arquitectura (o a esta contra arquitectura), despojada de cualquier referencia.

La única analogía posible es entre las dos figuras, la naturaleza y el *Monumento Continuo*, y no hay predominio de una sobre la otra, ambas son figura y son fondo a la vez, ambas son la forma de la unidad compositiva.

Superstudio, fotomontaje, el *Monumento Continuo* cruzando los lagos alpinos, 1969.

A primera vista las imágenes aparecen como visiones que nos remiten a la experiencia de un paisaje de otro tiempo, una especie de retorno al sublime o a lo maravilloso.

Estos fotomontajes representan una naturaleza vigorosa, plena e inmensa, pero la presencia del *Monumento Continuo* y sus propiedades llegan a controlar totalmente esta primera sensación —aunque permanezcan las cualidades de monumentalidad e infinitud del paisaje—, porque el *Monumento Continuo* es etéreo, luminoso, de algún modo isótropo y uniforme y confiere al conjunto entero una cierta distancia estética.

Hay una cierta reminiscencia a la estética sublime del paisaje por la fuerza rompedora de la naturaleza y la imponentia de una construcción desconocida e inexplicable que transfiere una precepción de inconmensurabilidad del paisaje y de potencia de las dos naturalezas (*natura naturans* y *natura naturada*). Todo es estático, mudo, en pausa, el *Monumento Continuo* es otra naturaleza *naturata*, no es la naturaleza de las cosas tangibles que nos rodean, sino el mundo de las ideas que plantea y cuestiona la arquitectura toda: pensada, construida y por construir.

La mirada que Superstudio proyecta con estos fotomontajes no es la imagen de una naturaleza melancólica, nostálgica, de una necesidad ecológica o de dominio de la misma sobre los artefactos humanos. La mirada, la construcción de la reflexión de Superstudio, sitúa tanto la arquitectura como la naturaleza en un mismo plano, son ecuanímes porque ambas se representan como pertenecientes al mundo de las ideas. Esta arquitectura majestuosa, neutra, luminosa, arreferencial, ideal y una naturaleza incontaminada, salvaje, distante, ambas forman parte de otra esfera, no de las cosas tangibles, sino de lo ideal.

Los tiempos en los que se expresaba la estética sublime de la naturaleza han cambiado su connotación, ahora la misma instaura otro tipo de relación con el sujeto que observa.

La estructura compositiva y la elección de cada contexto natural de los fotomontajes son una visión distante, panorámica, con un horizonte lejano, como tantas ventanas que se abren a unos paisajes cuyas estructuras recuerdan vagamente visiones sublimes de una naturaleza incontaminada e infinita. Pero la presencia del *Monumento Continuo* y la ausencia de perso-

nas dentro de los fotomontajes (aunque estén sus artefactos y contrucciones) anulan este sentimiento y la entera representación se hace independiente del espectador.

No hay observadores dentro de la escena que miran atónitos o maravillados el acontecimiento, directamente no hay nadie que presencia el hecho. El hombre es desarraigado de su territorio y solo queda el espectador externo y ajeno al evento que no puede participar activamente, solo es espectador de un acontecimiento que parece haberse interrumpido.

El espectador externo no percibe el sentimiento de lejanía debido a la visión de figuras humanas dentro del fotomontaje – que se perciben como separadas del mundo práctico o distante de la vida real–, como por ejemplo se pueden experimentar en las visiones de los pocos hombres que Ferriss representa en sus metrópolis, siempre de espaldas al espectador externo. «...los personajes de este drama no son individuos de la vida real de las ciudades, sino símbolos dotados de una dimensión universal. Son el cristal, la luz, la infinitud, la geometría pura o la misma monumentalidad que confiere a la metrópolis ferrissiana un aspecto extraordinario y surreal. Aquí, el océano de la gran urbe y sus montañas arquitectónicas aparecen como la epifanía de un orden racional, universal y eterno. La sustancia

Fotomontaje del *Monumento Continuo* en St. Moritz, 1969.

de la ciudad es ideal»³⁰.

En los fotomontajes el alejamiento se revela en el espectador consciente y externo, el observador mira con distancia estética por medio del conocimiento de siglos de historia de arquitectura y cultura del paisaje.

Eduardo Subirats hace una analogía entre la naturaleza de Friedrich y las ciudades de Ferriss que conviene recordar, y menciona: «La naturaleza en Friedrich, lo mismo que en la ciudad de Ferriss, tiene un carácter sustantivo e independiente del hombre. El paisaje romántico la concibe como una realidad espiritual e interior, como representación pura, aquella que más bien contempla el artista con los «ojos del alma». El mar infinito o la monumentalidad de las montañas no representan la naturaleza como realidad física, sino como orden espiritual y como trascendencia. En ello se pone de manifiesto sensiblemente lo inmenso, lo perfecto, lo invisible, la infinitud (...) De alguna manera análoga, el espectador de los paisajes urbanos de Ferriss no experimenta la ciudad como realidad práctica, como el mundo de relaciones y conflictos en el que está inmerso, sino como espectáculo, drama, representación»³¹.

En el caso de los fotomontajes, la yuxtaposición de la naturaleza (o también en los fotomontajes de la ciudad de Nueva York) y del *Monumento Continuo* no se concibe como sentimiento romántico de una realidad espiritual, ni siquiera como drama, como escribe Subirats para las ciudades de Ferriss, pero tampoco representa una realidad práctica y contingente, no son visiones de un paisaje pintoresco, aunque este último funcione «por contraste, por asimetría, a través de la sorpresa que suscita (...) de diferencia o de no semejanza, inducido por elementos discordantes»³², como podría ser la incursión del *Monumento Continuo* en todos estos contextos.

Los paisajes del *Monumento Continuo* con la naturaleza cuestionan la pertinencia al concepto de sublime, tal y cual se planteaba en el Romanticismo, y el uso que se hace hoy del término, porque la relación que se explicita en los fotomontajes entre artefacto humano y naturaleza no es de predominio, de triunfo o de domesticación de uno sobre otro. Podríamos decir que ambos son sublimes fenómenos y que este concepto hoy no se relaciona solamente con la imagen de una naturaleza vencedora, sino que también se experimenta a través de

30. SUBIRATS, E., *La transfiguración de la noche. La utopía arquitectónica de Hugh Ferriss*, pp. 41-42.

31. Ibidem, pp. 41-42.

32. JAKOB, M., *Il paesaggio*, p. 93.

grandes construcciones como rascacielos, diques o grandes canales. Sin embargo, lo que más cambia al usar este concepto en los fotomontajes es la mirada crítica; ya no es una contemplación pasiva y nostálgica o la visión de un paisaje entendido como pérdida, sino que redefine una de las categorías estéticas fundamentales del paisaje.

En los fotomontajes se representan la belleza y la complejidad de dos fenómenos, que han estado siempre en constante dialéctica y del intento de mimesis de una arquitectura, que ha buscado continuas referencias en la naturaleza y que en estas representaciones son negadas.

Ya no hay mimesis, sino uniones yuxtapuestas de fenómenos contradictorios que no entran en conflicto; más bien, ambos refuerzan sus cualidades y el conjunto adquiere una atmósfera de suspensión, de silencio e, incluso, de un cierto equilibrio y compensación. Si existe una cierta mimesis, o más bien una correspondencia, es justamente sobre el concepto de sublime. Naturaleza y arquitectura están en el mismo nivel, son infinitas, inmensas, inalcanzables y se disponen en un plano ideal. No se plantea tanto una reflexión sobre la arquitectura cons-

Fotomontaje, el *Monumento*
Continuo en la costa rocosa, 1969.

truida, porque aquí la arquitectura que más se aproxima a la naturaleza es la del mundo de las ideas –abstracta y representada–, sino futuras proposiciones y pensamientos que a través de los fotomontajes evidencian todavía cuestiones más que actuales y probablemente en eterna discusión.

En la representación de estos fotomontajes es posible que los dos mundos, arquitectura y naturaleza, se yuxtapongan sin entrar en un conflicto conceptual.

Los fotomontajes del *Monumento Continuo* y la naturaleza son un nuevo tipo de paisaje, son el futuro paisaje contemporáneo que extrema Superstudio, en el cual no hay contraposición en las diferencias, porque también entra en juego el sentido de la representación de las cosas (*Monumento Continuo*, como la naturaleza son en el sentido de su esencia ideal).

De este modo con una obra como el *Monumento Continuo* –cuyo objetivo era recuestionar la arquitectura construida, criticar la praxis del proyecto de los últimos años, replantear un retorno a la arquitectura del buen hacer a través de medios como la paradoja o el juego de ambigüedades– lo que se apreciaba –después de casi 50 años– es un proyecto que repropone una revisitación de las relaciones con el concepto y el fenómeno de la naturaleza.

Una naturaleza que los últimos cuarenta años, en el contexto arquitectónico, había sido casi dejada de lado, no había participado activamente dentro de las prácticas del proyecto, las cuales se habían centrado sobre todo en la ciudad, en la reconstrucción y en la expansión de la urbe. O bien porque la naturaleza se había tomado en consideración solo dentro de un discurso ecológico, superficial y alejado de la disciplina del proyecto como composición de relaciones y significados.

El *Monumento Continuo* es un objeto arquitectónico cuyas propiedades se podrían comparar (haciendo una abstracción mental) a las obras de arte escultóricas de pequeñas dimensiones de principio del siglo XX (parece una insensatez contrastar pequeñas cosas con enormes cosas), donde el lugar en el cual se exponían era indiferente y podían ser infinitos. Ni la obra era determinante para valorar el lugar ni el lugar era primordial para exponer la obra, que podía transportarse de un sitio a otro sin que nada se alterara.

De alguna manera, el *Monumento Continuo* cuenta con estas propiedades, aunque de tamaño monumental (porque el cam-

bio de escala es irrelevante en el paisaje contemporáneo) en su aspecto estático e imponente aunque también cambiante. Tiene este componente efímero, el cambio de las localizaciones o arquitecturas que promueven las deslocalizaciones. El proyecto se repropone con las mismas cualidades formales y el entorno no parece afectarle, pero sí provoca una cierta perturbación del conjunto, difícil de entender lógicamente, siendo justamente estos los motivos que lo hacen objeto arquitectónico crítico.

Los emplazamientos naturales que propone Superstudio para las localizaciones del *Monumento Continuo* no asumen el significado de lugar como lo hacen en *Land Art*.

La localización, el sitio en el *Earth Art*, tiene una fuerte vinculación con la tierra, son lugares desérticos o devastados por la misma naturaleza o alterados por la industria y la urbanización. Son lugares, en general, con un elevado grado de entropía.

Los lugares naturales de los fotomontajes no presentan estas características. El *Monumento Continuo* no tiene vinculación alguna con el sitio, porque siempre se repite similar a sí mismo en la mayoría de los lugares. Todos los fotomontajes tienen un nombre, pero en algún caso aquellos con la naturaleza son nombres genéricos –el *Monumento Continuo* en el lago, en la costa rocosa, en el cañón–, no hay una característica singular que permita reconocer estos lugares sin confundirnos con cualquier otro acantilado, montaña o lago. Pero tampoco son lugares cualesquiera; se buscan aquellos que tengan un impacto visual muy potente, que transmitan un sentimiento de inconmensurabilidad.

En las obras del *Land Art*, los artistas con sus trabajos incidian, excavaban, transformaban el lugar, moviendo miles de metros cúbicos de tierra. El *Monumento Continuo* no quebranta, no se mete dentro de la tierra, solo se posa suavemente sin dejar rastro de penetración en la superficie terrestre. Así como sus cualidades constructivas son indiferentes a su localización, no importa si su emplazamiento es en el mar, en un lago, sobre las montañas. Su contacto con la tierra no se diferencia, ni tanto menos se diferencia del resto de sus partes.

Escribe Tonia Raquejo que «Para la gran mayoría de los artistas del *Land Art*, la obra de arte no está puesta en el lugar, sino que es el lugar»³³. A diferencia de algunas monografías

33. REQUEJO, T., *El arte de esculpir el planeta: la Geología y el Land Art*, <http://www.icog.es/files/04landart.pdf>

de Superstudio que reconocen una cierta afinidad entre los emplazamientos del *Monumento Continuo* y algunas obras de *Land Art*, podemos afirmar que no tienen muchos argumentos en común.

El *Monumento Continuo* no se acerca conceptualmente a este tipo de obra porque conformaría muchos lugares a la vez y contradiría el principio mismo de lugar. Estas imágenes corresponden a sitios genéricos, a cualquier zona más o menos natural y el *Monumento Continuo* con su presencia define y determina un cierto tipo de espacio, que difícilmente se puede denominar como lugar.

Tiene una cualidad catalizadora, un espacio genérico de la naturaleza, que significa solo en cuanto a espacio natural, como los acantilados de una playa cualquiera o las orillas de un lago anónimo.

Estos lugares adquieren un significado particular y único, se convierten en espacios de la puesta en escena de la convivencia inevitable de los dos fenómenos: lo natural y lo artificial.

Fotomontaje del *Monumento Continuo* en el lago, 1969.

No es posible considerar por una parte la naturaleza y por otra el hacer humano –aunque sea solo ideal–, sino el complejo e infinito sistema de relaciones que se hacen patentes entre ambos.

Otra cuestión que promueve la representación de todos estos paisajes es la pérdida de la certeza y de la existencia de un único lugar donde debatir, hacer o hablar de arquitectura. Todos los rincones de la tierra, todos los lugares más o menos habitables, incluso los desiertos, se tratan de la misma forma. Todo es periférico y todo es central, no hay diferencias, paisaje puede ser cualquier territorio.

Gracias a estas representaciones, afloran las dicotomías, los límites, la fluctuación de significados o los acercamientos, las zonas de intercambio. Probablemente es posible encontrar una salida o proporcionar unas efímeras respuestas sobre algunos de los numerosos paisajes de la contemporaneidad.

Monumento y fragmento

En otros fotomontajes sucede lo contrario respecto a lo que se ha comentado en el apartado de los «Paisajes continuos». El *Monumento Continuo*, a nivel formal, no se disocia tanto de su contexto, pero sí a nivel conceptual, en el sentido del significado de la figura y del significado del fondo. En estos casos los fotomontajes tratan de una dicotomía conceptual entre la figura del *Monumento Continuo* y el entorno que hace de fondo. Por ejemplo, en los fotomontajes con los monumentos históricos. En el *Monumento Continuo* con el Coliseo o con la Kaaba, hay una correspondencia formal y una dicotomía conceptual entre figura y fondo.

La figura del *Monumento Continuo* ocupa el mismo lugar de la Kaaba o del Coliseo, se inserta en la trama urbana reproduciendo una cierta semejanza a nivel volumétrico y de textura con el monumento original. Sin embargo, el significado que adquiere conceptualmente por medio de esta readaptación y yuxtaposición es otro: la negación del monumento o antimonumento.

En estos casos el *Monumento Continuo* no resulta ser una arquitectura tan extraña como lo era en los otros fotomontajes, por ejemplo con la naturaleza o cuando atravesaba ciudades enteras, porque con los monumentos históricos el conjunto sigue manteniendo un cierto equilibrio formal, una estabilidad estructural y no aparenta ser una arquitectura fuera de lugar

o extraña.

El fotomontaje *Gran Hotel Colosseo* es una ampliación y una reestructuración del antiguo monumento, es una especie de reanimación de un monumento que solo ofrecía la posibilidad de la contemplación en su aurea de monumento-ruina. Ahora, con este acto de recuperación puede volver a funcionar nuevamente como estructura de conjunto y probablemente tener un uso, que asuma cualquier programa a través de su nueva forma genérica y su tipología convencional.

«Funcional» no califica de ninguna manera lo que está adaptado a un fin, sino lo que está adaptado a un orden o a un sistema: la funcionalidad es la facultad de integrarse en un conjunto. Para el objeto, es la posibilidad de rebasar precisamente su «función» y llegar a una función segunda, convertirse en un elemento de juego, de combinación, de cálculo en un sistema universal de signos»³⁴.

Probablemente en este sentido, el *Monumento Continuo* sea la arquitectura más funcional, por su capacidad de adaptarse a un complejo arquitectónico tan particular como el de un conjunto de ruinas y de fragmentos, un sistema que se rompió,

Superstudio, fotomontaje, el
Monumento Continuo Gran Hotel
Coliseo, 1969.

del cual quedan solo unas pocas huellas y que el *Monumento Continuo* no restaura pero recompone con su presencia.

La naturaleza cambiante del *Monumento Continuo* y la falta de un significado funcional específico revelan sus múltiples naturalezas a la hora de actuar dentro de la semántica y de la sintaxis de cada representación. A la integración formal que se genera en los fotomontajes con los monumentos históricos se contraponen el significado originario del complejo monumental.

El *Monumento Continuo* que, aparentemente no tiene ningún significado primario, anula el significado del sistema originario de los monumentos históricos en los que se integra y proporciona otro y opuesto. En el fotomontaje del *Gran Hotel Colosseo* se halla una cierta integración formal al sistema de los monumentos y una incompatibilidad de significados, haciendo del conjunto un antimonumento.

Pero en cualquier caso el *Monumento Continuo* se convierte en un elemento clave de relaciones y de composición y marca la capacidad de combinación –formal, conceptual y de significado– de los contextos bajo esta idea de arquitectura.

El fotomontaje del *Gran Hotel Colosseo* representa otro caso en el cual el *Monumento Continuo* es el fondo de la composición. En primer plano están los restos de un complejo monumental y la columna, el elemento arquitectónico probablemente más simbólico. Esta está sola exenta y seguida a distancia por una serie de otras columnas, a continuación el Coliseo y, como telón de fondo la nueva construcción que imita el emblemático monumento (ver fotomontaje en la página siguiente).

La trascendencia de este fotomontaje recae precisamente en el significado que adquiere la posición de cada elemento. La puesta en escena y el protagonismo de la columna en primer plano, como si hubiera sido extrapolada de su contexto de orden y no perteneciera más a un conjunto (aparte del contexto de cúmulos de ruinas), se yergue autónoma y exenta.

La invención provocadora de Superstudio está no solamente en evidenciar el valor simbólico de la columna en relación al resto de las ruinas y del *Monumento Continuo*, proponiendo de esta manera su continua contemporaneidad y también su condición enigmática y simbólica, sino también en la composición y en las jerarquías de los elementos expuestos.

34. BAUDRILLARD, J., *El sistema de los objetos*, p. 71.

El fotomontaje es una clara confrontación entre la columna, como figura, y el *Monumento Continuo* como fondo. Como si las figuras compitieran y todo aquello que está entre ambas perdiera valor, como si el significado de la columna siguiera siendo un concepto tan contemporáneo como lo es la idea de esta nueva construcción, que al contrario anula cualquier significado simbólico de la arquitectura y anuncia la convivencia de las dos condiciones.

La composición evidencia la columna como monumento primigenio, como símbolo de la arquitectura en la naturaleza, como elevación del hombre hacia lo que está más allá de lo natural. El *Gran Hotel Colosseo* expresa la monumentalidad de una arquitectura cuya función rebaja el valor simbólico

Superstudio, fotomontaje, el
Monumento Continuo Gran Hotel
Coliseo, 1969.

A la izquierda, vista de la Kaaba.

A la derecha, Superstudio, fotomontaje, el *Monumento Continuo* y la Kaaba, 1969.

del Coliseo y por el hecho de ser un hotel (turismo, consumo desproporcional), por tener una función específica relega a un grado inferior la nueva monumental construcción.

En el fotomontaje de la Kaaba el *Monumento Continuo* es un volumen de las mismas dimensiones del monumento original, un simple cubo con unos grandes huecos. El monumento pierde su imagen única y adquiere cualquier otra. Cualquier otro volumen parecido puede sustituir el monumento original que se ha generado con el transcurso del tiempo, con una determinada organización espacial y que ha conformado una precisa individualidad, en el espacio y en el tiempo. Es decir, el significado de monumento histórico como «hecho urbano».

El nuevo monumento se ha camuflado de monumento antiguo, ha ocupado su lugar, su volumen y su relación espacial con el contexto. Los acontecimientos que generaron los «hechos urbanos» son neutralizados, y se sustituyen por una arquitectura sin memoria, neutra, una figura irreconocible lo ha suplantado. Se emplaza perfectamente en el lugar del monumento histórico, sin ninguna diferencia, hasta parece que el espíritu del lugar se conserve idéntico.

La arquitectura singular, resultado de un acontecimiento que ha perdurado en la memoria y en el sitio y ha generado un lugar, ha sido transformado o sustituido sin que aparentemente el lugar haya perdido sus cualidades y su *genius loci*. Aparen-

temente la implicación simbólica del nuevo objeto arquitectónico coincide con la imagen de la Kaaba original, por lo tanto otra imagen es capaz de evocar la misma idea abstracta, como en este caso la fe.

Todo es reemplazable, el significado de un lugar y todo lo que lo caracterizaba como tal, su arquitectura, su memoria; los acontecimientos que se sucedieron, vienen recuestionados, con este edificio camuflado de monumento.

En este caso el *Monumento Continuo* mete en crisis todas las disertaciones llevadas a cabo hasta ahora sobre el monumento, la antimonumentalidad del movimiento moderno y, a la vez, la nueva monumentalidad que se formuló a partir de la Segunda Guerra Mundial.

El *Monumento Continuo* es, a la vez, crítica al monumento y a la nueva monumentalidad. Ridiculiza a través de un objeto monumental las formas, las propiedades, los preceptos de la arquitectura del movimiento moderno realizando una monumental arquitectura «moderna» que lo invade todo, hasta coger las semblanzas de los monumentos históricos.

El *Monumento Continuo* inicia una revisión y se plantea como antítesis del monumento histórico, cuestionando el concepto de monumento que ha discurrido en todo el siglo XX, sin rechazar el carácter monumental de la arquitectura.

Ya no concierne ningún discurso sobre la monumentalidad del monumento ni mucho menos sobre la antimonumentalidad. Ese tipo de arquitectura ha perdido su sentido de ser, ha depravado su forma y no tiene cabida en el planteamiento contemporáneo que el *Monumento Continuo* destapa de manera paradójica.

También crítica a la monumentalidad del siglo XIX que reflejaba su época a través de arquitecturas funcionales como ayuntamientos, mercados, puentes, estaciones, bibliotecas, etc. y del empleo de nuevos materiales y estructuras en hierro. El *Monumento Continuo* no tiene ninguna función, más allá de la ficción y la falsificación de un monumento. Su material constructivo y su estructura, aunque son inéditos, no parecen expresar una tecnología novedosa ni una condición tectónica de esta arquitectura.

En cuanto a la nueva monumentalidad, critica esa búsqueda de significado y sentido conmemorativo en una arquitectura de contenido simbólico que representa la simbiosis de las artes como «obra de arte total». La nueva monumentalidad a

Superstudio, fotomontaje, el
Monumento Continuo y las
Cariátidas, 1969.

través de la planificación y del connubio entre arquitectura y urbanismo debía de ser capaz de crear nuevos espacios sociales, donde la forma evocara un significado: la representación figurada de un contenido y de una nueva conciencia colectiva. El *Monumento Continuo* tampoco representa esta concepción, no expresa ningún significado simbólico ni mucho menos conforma un lugar significativo para la sociedad. No parece rearticular los espacios en los cuales se emplaza, solo se sobrepone a ellos, suavemente sin ningún trauma.

Partiendo de unos fotomontajes cuyas relaciones internas (arquitectura y entorno, figura y fondo, composición y conjunto) se pueden definir por integración abstracta, el del *Monumento Continuo* con la tribuna de las Cariátidas del Erecteión expone otro sistema y otro orden de relaciones.

En él resulta ambiguo hablar de conjunto como se ha hecho hasta ahora porque el mismo se ha fracturado más que en el resto de los otros fotomontajes.

Una parte ha sido sacada de su contexto unitario, un fragmento reconocible e identificable y con una identidad propia empieza a formar parte de una nueva configuración y adquiere otros significados. Más que en ningún otro fotomontaje, aquí son evidentes las irreconciliables antinomias entre la idea de lo que es parte y lo que es el entero.

El concepto de «entero» (que nunca significa «todo»), en el sentido del conjunto de las partes que conforman el fotomontaje, es una disputa constante entre las mismas que lo componen.

La figura de las Cariátides se extrae de su ubicación original y conjunto como un fragmento para conformar un nuevo volumen y, como cualquier detalle constructivo o elemento decorativo, se convierte en una nueva fachada para el *Monumento Continuo*.

La pieza que conformaba el conjunto arquitectónico del Erecteión, ha sido substraída, sin embargo esta pieza es también una parte que en sí constituye una figura finita e integral.

La Cariátides son la parte de un sistema, de un cuerpo arquitectónico, mejor aún, del complejo espacio urbano de la Acrópolis, pero a la vez es capaz de mantener su identidad como parte singular. Todo el complejo de la Acrópolis se compone por numerosas partes, pero en el fotomontaje, una de estas partes, las Cariátides, se vuelve independiente y es posible sustraerla de su unidad originaria, de la complejidad del conjunto del Erecteión dentro del espacio urbano de la Acrópolis.

Un espacio, el de la Acrópolis, «el de la contradicción de volúmenes autónomos libremente dispuestos (el espacio griego) (...) no prevé esquemas reguladores, sino que se basa en la simple contraposición de volúmenes autónomos»³⁵.

Este fotomontaje podría significar la eterna idea de circularidad entre la parte y el entero, donde el entero no existe sin sus partes y donde la parte es ya en sí forma entera es decir «en cuanto informada del sentido del proceso al cual participa, en cuanto lo refleja en sí mismo»³⁶.

Las Cariátides del Erecteión con el *Monumento Continuo* conforman otra composición y origina un nuevo sistema. Sigue manteniendo su integridad como parte y, a la vez conforma un entero, un nuevo conjunto. Su identidad es tan fuerte que

Planimetría Acrópolis.

tiene esta facultad de engendrar otra composición, fuera de su contexto espacial y su originaria unidad.

«La «parte» que conseguirá estructurarse más debidamente como «entero» tendrá más valor que las menos «consistentes». El entero no es más que un potenciamiento de la «parte». La «parte» es «todo»: no hay partes en lucha recíproca»³⁷.

En una viñeta del *storyboard* Superstudio escribe «las partes se dispersan, pero el orden no genera el desorden y cada parte lleva consigo el mensaje genético de su raza ordenada»³⁸.

Cada parte en principio representaría también la fragmentación del significado y, si así no fuera, directamente dejaría de significar y de ser algo. Pero cada parte lleva consigo también la idea de entero, el mensaje de su ser entero y más que nunca cuando se trata de un resto antiguo.

La nueva composición arquitectónica que se origina en el fotomontaje no es una nueva tipología, no es la combinatoria de elementos arquitectónicos que definen un tipo arquitectónico, no se trata en absoluto de esto.

El sistema arquitectónico en este fotomontaje ha perdido el estatuto de composición y de objeto clásico, así como no representa una invención tipológica.

Seguramente no pretende ser el objeto simbólico comunicativo de la imagen de la arquitectura en *Learning from Las Vegas*³⁹ con los numerosos tinglados decorados. Probablemente lo que más constituye es simplemente la representación de la condición fragmentaria de partes disonantes, de piezas yuxtapuestas que finalmente se componen en un conjunto precario,

35. PURINI, F., *Comporre l'architettura*, pp. 122-125.

36. CACCIARI, M., «Frantumi del tutto», *Casabella* n. 684, 2000, p. 7.

37. Ibidem, p. 6.

38. SUPERSTUDIO, *Storyboard*, viñeta 28.

39. <http://www.festivalarchitettura.it/festival/It/ArticoliMagazineDetail.asp?ID=168>

cambiante, inestable, hechos de partes autónomas que igualmente se conforman.

«...no es posible pensar la parte sino como constitutiva del todo, como elemento esencial de lo «entero»; al contrario el «entero» es tal, solo si no está formado por *disiecta membra* (miembros dispersos), de un múltiplice caótico (que ni siquiera sería definible como múltiplice), sino por un conjunto de elementos capacitados a su vez de forma»⁴⁰.

Se asemeja a un *collage*, un mosaico de muchas piezas, de fragmentos que llevan consigo «el orden genético de su raza»⁴¹ autónomas y con identidades que conforman otro entero.

Para concluir con esta primera parte sobre los espacios relacionales del «Atlas del *Monumento Continuo*» habría que reflexionar un momento y pensar qué tipo de espacios plantean. Hemos visto que en algún caso se presentan espacios estereotipados, pero otros podrían ser lugares, entendidos como espacios relacionales únicos, o espacios genéricos. Por ejemplo, podríamos considerar los emplazamientos del *Monumento Continuo* en relación a los espacios de *Non-site* y *site* de Robert Smithson, los no lugares de Marc Augé o los lugares de De Certeau.

El concepto de lugar de los *site* de Smithson se acerca bastante al concepto de lugar en arquitectura, la singularidad del lugar, su ser único. Pero el artista a partir de esta idea genera otra opuesta especular, el *non-site*, que corresponde a la obra de arte fuera de su lugar, de su contexto originario que se propone en un espacio anónimo como una galería de arte o

A la izquierda, Superstudio, croquis, *Monumento Continuo* y Palazzo Chiericati, Vicenza, 1969. Superstudio, croquis, *Monumento Continuo* y Palazzo Pitti, Firenze, 1969.

un museo. El *Non-site* es otra visión, otra propuesta y otra idea de aquel lugar que ha perdido sus cualidades, para asumir aquellas que les impute la memoria o la imaginación y que permiten que la obra sea una metáfora de conexión entre más espacios y más tiempos porque ha perdido sus connotaciones físicas.

Los no lugares de Augé son aquellos que no pueden «definirse ni como espacio de la identidad ni relacional ni histórica (...), espacios que no son en sí lugares antropológicos»⁴².

Ocurre igual con los lugares de De Certeau.

«Un *lugar* es el orden (cualquiera que sea) según el cual los elementos se distribuyen en relaciones de coexistencia. Ahí pues se excluye la posibilidad para que dos cosas se encuentren en el mismo sitio. Ahí impera la ley de lo «propio»: los elementos considerados están unos *al lado* de otros, cada uno situado en un sitio «propio» y distinto que cada uno define. Un lugar es pues una configuración instantánea de posiciones. Implica una indicación de estabilidad»⁴³.

De este modo, probablemente los lugares del *Monumento Continuo* no son lugares, sino sencillamente espacios, porque se refieren no solo a la yuxtaposición, sino también a la contaminación, la hibridación. El *Monumento Continuo* se acopla, se combina, no solo se sobrepone a los lugares o a las construcciones en los cuales viene representado, sino que ocupa a la vez diferentes lugares.

Por esto, probablemente, para emplazarse y sobre todo por el repertorio de localizaciones que pone en escena es más apropiado denominar espacio a los paisajes del *Monumento Continuo* y no lugar; en particular de la definición que ofrece De Certeau de espacio.

«El espacio es un cruce de movilidades. Está de alguna manera animado por el conjunto de movimiento que ahí se despliegan. Espacio es el efecto producido por las operaciones que lo orientan, los circunstancian, lo temporalizan y lo llevan a funcionar como una unidad polivalente de programas conflictuales o de proximidades contractuales. El espacio es al lugar lo que se vuelve la palabra al ser articulada, es decir, cuando queda atrapado en la ambigüedad de una realización, transformando en un término pertinente de múltiples convenciones, planteado como el acto del presente (o de un tiempo) y modificado por las transformaciones debidas a contigüidades sucesivas. A diferencia del lugar, carece pues de univocidad y

40. CACCIARI, M., «Frantumi del tutto», *Casabella* n. 684, 2000, p. 7.

41. SUPERSTUDIO, *Storyboard*, viñeta 28.

42. AUGÉ, *Los no lugares*, p. 83.

43. DE CERTEAU, M., *La invención de lo cotidiano. Artes de hacer*, p. 129.

de la estabilidad de un sitio «propio»⁴⁴.

Los espacios son activos, mientras que los lugares son pasivos. Todos los repertorios que ofrecen las localizaciones del *Monumento Continuo* promueven la actividad, la discusión, la inestabilidad entre todos los elementos que en los fotomontajes se representan.

El *Monumento Continuo* cuestiona, activa confrontaciones, es un objeto arquitectónico fluctuante que se compromete o se distancia, pero siempre promueve alguna acción, aunque sea solo la de la provocación.

Los lugares que se proponen en los fotomontajes no tienen en sí nada de excepcional; son lugares que pertenecen a nuestra memoria. Lo que es excepcional es la mirada que se proyecta sobre los mismos y que los transforma en espacios de lo posible.

En los fotomontajes afloran muchos niveles de significados; las ciudades, la naturaleza, los monumentos, todos en su conjunto funcionan y se exponen a múltiples interpretaciones. Al final, son como una gran composición de fragmentos del contexto contemporáneo, cada uno con su significado connota y eleva la riqueza del conjunto heterogéneo.

Paisajes indecisos⁴⁵

El *Monumento Continuo* es un envoltorio de superficies livianas, brillantes y reflectantes como un espejo y que aparentemente no contiene nada. En ningún momento Superstudio especifica la función de esta arquitectura y solo en unos primeros croquis, antes de presentar los fotomontajes al concurso, diseña unas secciones, donde esboza muy sencillamente unos forjados y las luces de los pórticos. Pero no especifica nada más, no diseña particiones internas, instalaciones, nada que pueda delatar su uso. No especifica un espacio interior funcional, todo el *Monumento Continuo* es una arquitectura que solo tiene sentido en relación con el mundo exterior.

No es una arquitectura que contiene diferentes espacios con una destinación de uso, tan solo es un volumen formado por una superficie; lo único que envuelve es el espacio vacío porque no contiene nada, es espacio sin límites y sin propiedades. Esta condición de falta de contenido se aprecia por varias razones.

La primera, la que acabamos de comentar, se refiere al vacío de significado de la arquitectura en sí, porque está despoja-

44. Ibidem.

45. GILLES, C., define de «carácter indeciso» el Tercer paisaje, es decir, cuando su evolución es dejada al conjunto de los seres biológicos, en total ausencia de las decisiones humanas. De este modo se establece, por «indecisión humana», un lugar en el cual se desencadena una total libertad relacional y la ausencia de significados unívocos.

46. BARTHES, R., *La Torre Eiffel: textos sobre la imagen*, p. 61.

47. Ibidem.

Superstudio, *Istogrammi d'architettura*, 1969.

da de contenido, por sus cualidades formales, y porque es un monumento vacío y «cumple una especie de grado cero del monumento»⁴⁶. No sirve para nada, no recuerda nada, no participa «de nada sagrado»⁴⁷, político, social, artístico.

En palabras de Frampton, es una «arquitectura muda». Es la repetición sin sentido de un vacío de significados, en particular del concepto de monumento pero también del significado de funcionalidad.

El *Monumento Continuo*, aunque superfluo en el sentido de que no tiene un uso, es —por su espectacularidad o por los sentimientos contradictorios que transfiere su imagen en los diversos paisajes—, objeto de admiración y enajenamiento.

Otra razón más relacionada con la percepción visual y el estudio de la forma es la condición de vacío y distancia que provoca en relación al resto de elementos que participan en la composición.

Se observa una ausencia de conexión visible, de relaciones inteligibles entre los elementos que componen cada fotomontaje. Esta condición perceptiva proporciona una suspensión, como un intervalo de espacio y una pausa de tiempo, como una ambigüedad espacial y de significado entre el *Monumento Continuo* y el resto de su entorno.

No solo se crea un vacío en la estructura compositiva, en el sentido que la figura del *Monumento Continuo* es distante, es un objeto extraño y crea una composición descompensada —por ejemplo, en las relaciones escalares con el ambiente circunstante—, sino que este sentido de distancia y vacío, se da también por las diferentes naturalezas y cualidades del Mo-

numento Continuo respecto al resto de las cosas con las que comparte el espacio de la composición.

El vacío como ausencia de relaciones en arquitectura es difícil de sostener, porque el espacio arquitectónico siempre se genera por elementos, figuras, estructuras, distancias y proximidades, etc. y sobre todo porque el vacío solo es medible en relación con lo que no está vacío.

Jacques Dupin ya proponía que «el vacío no es la nada, sino la matriz del espacio. No se define más que por lo que excluye o ignora»⁴⁸.

Aquí el vacío también se entiende como el intervalo que se encuentra entre el significado de las diferentes cosas representadas, es decir del vacío significante de sistema; el proyecto de esta arquitectura rompe el sentido convencional de continuidad significante del conjunto.

El *Monumento Continuo* queda distante, alejado del resto de los objetos y del entorno que con él se representa, no solo por su volumen, su textura, su color y por sus connotaciones de forma, sino porque es una arquitectura que aparentemente carece de significado directo, no tiene referencias y es inédita. Pero también se forman unas distancias y unos vacíos espaciales que se refieren a las relaciones entre las figuras, porque el *Monumento Continuo* es una figura que no se confunde, sino que separa, formal y conceptualmente.

El *Monumento Continuo* revoluciona la composición y el significado del conjunto, acentuando y confiriendo un nuevo sentido a la composición, aunque las relaciones sean aparentemente inconexas u opuestas.

La figura del *Monumento Continuo*, el resto de las cosas representadas y su espacio «forman un campo continuo de elementos dispersos»⁴⁹.

El paisaje que promueve el *Monumento Continuo* es un paisaje que produce un efecto de separación; aunque el *Monumento Continuo* se llame continuo, aunque sea un objeto continuo porque unitario, no proporciona un efecto de continuidad espacial, sino pausas e interrupciones, por todas y cuantas sean las miradas de cada fotomontaje. Por cuanto sea infinito u homogéneo el *Monumento Continuo* o el paisaje en el que se sitúa nunca podrá ofrecer una intención de continuidad formal y de significado, ni siquiera en los fotomontajes del desierto, porque sobre todo allí, más que en ningún otro forma un muro, una interrupción y una separación.

48. MADRIDEJOS, S., SANCHO OSINAGA, J. C., «La paradoja del vacío». *CIRCO*, 06, 1993.

49. VAN ALPHEN, E., «Body-scapes», *Francis Bacon and the Loss of Self*, pp. 114-163.

Superstudio, fotomontaje, el
Monumento Continuo en la
Monument Valley, 1969

El espacio se percibe como discontinuo, roto, interrumpido y efímero para demostrar que lo unitario, lo singular, lo universal y lo continuo han llegado a su fin.

En un mismo fotomontaje Superstudio representa una imagen que figura un lugar, es decir un espacio de relaciones y afectos únicos, y por otro lado una arquitectura que evoca el concepto de distancia, alejamiento, es decir ausencia de relaciones.

Superstudio saca a relucir en los fotomontajes este nuevo paisaje, un *collage* de fragmentos, de partes y de imágenes de diferentes lugares conocidos o anónimos. Estos paisajes conviven en un mismo territorio, que se ha convertido en el territorio de las mezclas, del devenir y de las múltiples miradas.

Pero también, en todos los fotomontajes del *Monumento Continuo*, independientemente de dónde sea representado, se hace patente la voluntad de expresar que existen otros tipos de territorio y de la necesidad de huir de una concepción que los define como inmutables, porque ironiza justamente sobre la inmutabilidad del *Monumento Continuo*. Esta es la doble

cara y la facultad de este proyecto.

Por un lado nos habla de la uniformidad y, por otro, de las diferencias, del vacío formal o de sentido y de la multiplicidad de significados.

Es evidente que la yuxtaposición y las combinatorias del *Monumento Continuo* y los múltiples contextos marcan un absurdo. Los fotomontajes proponen un repensamiento sobre la imagen y la forma de entender el espacio en el sentido de un sistema rígido de coordenadas y relaciones convencionales, como una estructura homogénea y reducida, donde cada cosa es igual a sí misma. El *Monumento Continuo* aunque se repita nunca repropone la misma situación, es como el espejismo de una identidad perdida, tanto del lugar como del proyecto.

«Este «paraíso artificial», que cada vez se impone más en nuestra experiencia de vida cotidiana, revela el carácter de la pesadilla de la utopía –de una tierra inexistente donde, en una topografía de pura racionalidad, la memoria y la consciencia serán pronto consideradas fragmentos sin utilidad. Un espacio sin lugares escondidos –donde el contenido se separa del lugar, donde cada cosa se aísla y expone a la Nada, donde el vacío humano no será más necesario para la existencia del «espacio en sí»– aquello que es el envoltorio del Ser asume el significado de refugio en el ambiente. (...) ¿O, por el contrario, será el triunfo final de la Utopía, un no-lugar?»⁵⁰.

A otra escala y trasponiendo el concepto podríamos comparar la idea de vacío del *Monumento Continuo* con el «*voided void*» de Libeskind. Una especie de disgregación, de distancias de significados casi imposibles de reconciliar y la consciencia que esta formalización de las dislocaciones es la del paisaje contemporáneo

Libeskind sostiene que hay dos posturas que hoy día se posicionan sobre el desarrollo de la arquitectura. Una es la confianza en la tecnología que deriva en un tipo de arquitectura de la objetivación y de la cualificación. La otra tendencia es la que mira hacia una «Arquitectura como disciplina autónoma y autorreferencial, que deviene su misma tradición a través de monumentos mudos»⁵¹.

Como comentamos anteriormente el *Monumento Continuo*, podría ser una arquitectura muda al igual que opina Frampton «*Monumento Continuo* como signo urbano mudo»⁵². El arquetipo por antonomasia de la narración, de la memoria, no tiene nada que decir, se ha vaciado, no tiene referencias, pero

50. LIBESKIND, D., *La línea del fuego. Scritti, disegni, machine*, p. 53.

51. Ibidem, p. 54.

52. FRAMPTON K., *Historia crítica de la arquitectura moderna*, p. 292.

53. MADRIDEJOS, S., SANCHO OSINAGA, J. C., «La paradoja del vacío». *CIRCO*, 06, 1993.

aparenta proponer otras cuestiones. La fragmentariedad del territorio, la superficialidad de los significados funcionales, la cuestión del lugar y del no lugar, el espacio como lugar de las posibilidades y del vacío como matriz del espacio donde se manipulan las formas⁵³ y afloran otras hipótesis.

Hemos hablado de las cualidades que definen el *Monumento Continuo* como un objeto arquitectónico que de alguna manera atañe a una idea de vacío.

Pero emergen otras condiciones divergentes y ambiguas por las cuales el *Monumento Continuo* se proyecta como elemento insondable y difícil de clasificar.

Un monumento, sea un espacio conmemorativo, una estatua o cualquier construcción, tiene la peculiaridad de crear siempre un juego de relaciones que se dan también por llenos y vacíos, por sombras o luces, transparencias u opacidades entre los elementos que componen el espacio.

El vacío que rodea o que contiene y la masa que ocupa en el monumento son condiciones opuestas que generan la unidad en el espacio, son como la cara de Jano bifronte, son generados por la misma entidad o conjunto y no puede existir el uno sin el otro, aunque sean lo opuesto.

Desde siempre un factor determinante en la forma arquitectónica ha sido el juego de relaciones entre masa y vacío. Sobre todo la historia de los monumentos nos enseña la continua fluctuación entre esta eterna relación. Desde una masa que

Superstudio, croquis del
Monumento Continuo, 1969.

prevalece sobre el vacío con los potentes volúmenes macizos de las pirámides, pasando por las masas murarias de las iglesias románicas, hasta las imponentes arquitecturas de los regímenes dictatoriales del siglo XX. Esta arquitectura está hecha de potentes cuerpos, una arquitectura principalmente estereométrica de relaciones entre sólidos.

Por otro lado, está una arquitectura que ha premiado una mayor disposición del vacío como las arquitecturas góticas, las arquitecturas en hierro del siglo XIX y aparte el Barroco, que ha proporcionado un juego plástico y dinámico siempre oscilando entre ambas oposiciones facilitando la vibración del espacio.

Mirando al pasado, probablemente para entender una relación simétrica entre masa y vacío, tendremos que volver a las arquitecturas diseñadas de los primeros arquitectos revolucionarios, Bouleè y Ledoux. Estos espacios soñados nos sobrecogen por esta armonía, por la experiencia de la ligereza, de lo etéreo pero a la vez con cuerpos macizos, volúmenes definidos, casi estereométricos y de esta impalpable consistencia material que los envuelve.

En estos espacios no hay ambigüedades relacionales, la percepción del conjunto espacial es todavía una idea de relaciones claras y establecidas y de reglas compositivas, también cuando se trata de una trama urbana.

Durante buena parte del siglo XX prevalece el concepto de arquitectura funcional que mira hacia otras clases de relaciones, que tienen que ver con la escala y con lo habitable. Arquitecturas concebidas por juegos de planos y de recorridos, donde el espacio aparte de ser entendido como un juego de llenos y vacíos es también un espacio ocupado por objetos funcionales entrelazados por infinitas conexiones.

El *Monumento Continuo* no contradice y no avala ninguna de estas posturas, es otra experiencia. Es etéreo, hasta a veces incorpóreo, pero macizo a la vez, se desvanece y se recorta al mismo tiempo en el paisaje. Se propone en el territorio sin una regla determinada, no es el resultado de una planificación de uso de un área urbana o territorial y no es ninguna infraestructura.

Su envoltorio abstracto, brillante, en otro caso reflectante, especula con las imágenes del entorno o de un cielo con nubes que se proyectan sobre sus superficies. A parte de masa y de vacío entre los cuerpos que componen un sistema como el de

los fotomontajes, el *Monumento Continuo* evidencia también las relaciones que cambian la percepción de cada cosa en el momento que se colocan al lado de otras, es decir, como las cercanías permiten revisitaciones de las cualidades originarias de cada elemento.

El *Monumento Continuo* no tiene la intención de precisar la plasticidad de un cuerpo que redefine la relación de lleno y vacío en el espacio, las relaciones volumétricas, proporcionales con el resto de las cosas y con el lugar. No funciona como han hecho hasta ahora los monumentos históricos o, en el sentido rossiano de la palabra, como elemento generador de la trama urbana.

Las cualidades del *Monumento Continuo* rompen todas las convenciones y los opuestos que se encuentran en una unidad espacial, como el juego lleno y vacío, figura o fondo, pierden su condición contradictoria.

Pero aún así, si el *Monumento Continuo* tuviera que inclinarse por uno de los dos términos, sería más bien una arquitectura que se relaciona más con el vacío.

Su falta de contenido funcional, tecnológico o simbólico, la distancia de significados que interpone con el contexto y que provoca en la percepción del conjunto, serían razones predominantes sobre las cualidades que propone de volumen esteométrico, macizo y monumental.

Este vacío, la matriz espacial que manipula las formas, se podría comparar con la pausa o el silencio en la música, un intervalo, una duración. El *Monumento Continuo* es este vacío, este silencio, un signo mudo, como la nota que existe y que no se toca en el espacio del pentagrama. El *Monumento Continuo* es la pausa reflexiva sobre la sobreabundancia de significados y de imágenes de paisajes y de relaciones.

La condición antiurbana

El *Monumento Continuo* anticipa la condición antiurbana de la arquitectura contemporánea. Una arquitectura que contesta y contradice la estructura de cualquier tejido urbano. Sus superficies neutras, isótropas y sus formas abstractas y genéricas promueven y anuncian una inestabilidad programática y como consecuencia un planteamiento urbanístico irreconocible. El *Monumento Continuo* también alude a la autonomía del artefacto arquitectónico en la complejidad del territorio

contemporáneo, demuestra la individualidad de las edificaciones en los asentamientos, como tantas intervenciones siempre singulares y las complejas formas relacionales que se instauran entre ellas.

Pero por paradójico o contradictorio que pueda parecer con lo que se ha dicho hasta ahora, el *Monumento Continuo* aparenta ser también la pieza que denuncia esta necesidad de reconciliación y a la vez que identifica posibles recomposiciones de una geografía diseminada, cuyo *fil rouge* es el mismo objeto arquitectónico singular. Porque como en un acto de montaje el *Monumento Continuo* en el fondo ensambla todos estos fragmentos de territorios y sus contradictorias relaciones en la representación del conjunto de todos los fotomontajes.

Todos los fotomontajes juntos se podrían considerar como un gran montaje sobre la cuestión del territorio contemporáneo; como si cada uno de ellos fuera la pieza de un puzle y el conjunto final el esfuerzo de componer toda la complejidad que se nos presenta y que revela un diseño nunca definitivo.

«El montaje es un proyecto que expresa la multiplicidad de los materiales del territorio, disponibles para ser insertados en nuevos procesos compositivos, un ensamblaje de fragmentos compuestos en un mundo sin partes, pero con muchos trozos, que revelan el carácter acumulativo de los territorios contemporáneos»⁵⁴.

Superstudio, fotomontaje del *Monumento Continuo* en las colinas californianas, 1969.

El *Monumento Continuo* es la idea de una arquitectura sencilla que no aparenta en sí ningún tipo de montaje, no figura ser un objeto complejo y compuesto por varias partes, una construcción tecnológicamente avanzada. Es una única pieza que, reproponiéndose irreduciblemente en todos los paisajes consigue establecer una composición de los mismos dentro de la idea territorio. Todos los lugares, incluidos en un único discurso que es el de la complejidad, como si se tratara de un atlas geográfico, todo el conjunto de territorios y cada uno con su especificidad.

Juntar, acumular o montar partes y secuencias no expresan el mismo significado. Para componer una unidad discursiva o visual, las partes tienen que estar ordenadas según la intención de facilitar su cohesión. Montar o componer conllevan la intención de unidad y aquí el *Monumento Continuo* aparenta pero no establece claramente esta necesidad de unidad, más bien sigue proponiendo la irreducible fragmentación de los numerosos territorios.

Precisamente, por el hecho de proponer tantas miradas y diferentes acontecimientos en una única estructura representativa, que es la secuencia de todos los fotomontajes —como si fueran tantas diapositivas sobre un mismo viaje—, demues-

Le Corbusier, proyecto para São Paulo, 1929.

54. <http://www.arcduecitta.it/numeri/6.pdf> CARBONERA, Sara «Architettura, paesaggio, infrastrutture», *Architettura Ricerca Composizione* (ARC) 2000, p. 9.

tran esta condición contemporánea por la que siempre hay esta necesidad de hablar de la totalidad, pero solo es posible representarla en conjuntos de fragmentos.

La otra falta de la causa de cohesión, o más bien de montaje forzado, no solo entre las secuencias de los varios fotomontajes, es por la hegemonía de la arquitectura sobre cualquier planteamiento urbano, su potente presencia volumétrica que se impone por encima de cualquier ciudad y planteamiento territorial convencional.

«...ahora nos ha quedado un mundo sin urbanismo, solo arquitectura, cada vez más arquitectura. El ingenio de la arquitectura es su seducción; define, excluye, limita. Separa del «resto. (...) Si ha de haber un «nuevo urbanismo», no estará basado en las fantasías gemelas del orden y la omnipresencia, sino que será la puesta en escena de la incertidumbre; ya no se ocupará de la disposición de objetos más o menos permanentes, sino de la irrigación de territorios con posibilidades»⁵⁵.

Las posibilidades que plantea el *Monumento Continuo* son la ambigüedad, la dicotomía, el continuo devenir y la ausencia de fronteras. No diseña un nuevo modelo urbano, se superpone a ello, aparentemente sin alterarlo físicamente, como en el fotomontaje de la ciudad de Nueva York, pero contribuye a irrigar este conocido territorio con posibilidades, aunque desbaratadas, ofreciendo hipótesis sobre una posible crítica del espacio urbano.

El *Monumento Continuo* absorbe el urbanismo racional y gestionado de la metrópoli, pero no lo sustituye con un nuevo urbanismo, sino que lo engloba con una construcción ciclópea e indiferenciada en sus partes, como un «híbrido innombrable»⁵⁶. No solo en la ciudad, también en las periferias o en los territorios menos urbanizados, como en el fotomontaje en el cual se confronta con un viaducto en las colinas californianas (ver fotomontaje a página 118).

Aquí el *Monumento Continuo* entra a formar parte, como cualquier otra arquitectura o infraestructura, del complejo paisaje hecho de elementos desconexos. No desvirtúa el territorio porque en el mismo se contemplan otras construcciones como los viaductos con las mismas propiedades y porque en todos los lugares de la tierra se repiten de la misma manera. El *Monumento Continuo* se disfraza de viaducto, pero su figura sigue bien definida dentro del territorio. Estas infraestructuras no definen los diferentes lugares, más bien al contrario, los

Superstudio, fotomontaje, el *Monumento Continuo en New New York*, 1969.

uniforman y la intervención del *Monumento Continuo* en este contexto trata justamente de esto, de paisajes sin figuras y de emergencia de figuras en los paisajes, dos cuestiones contemporáneas y opuestas bajo una misma mirada.

Las autopistas o los grandes nudos viarios son otros no lugares de nuestro paisaje contemporáneo. Estas construcciones además se caracterizan por no tener una forma definida, un inicio y un final. Son continuas, infinitas, pasan de un territorio a otro de la misma manera, sin ninguna identidad que las identifique pero con la propiedad de unir casi todos los lugares de la Tierra.

En el fotomontaje *Monumento Continuo en las colinas californianas*, como en otros de la ciudad de Nueva York o donde el proyecto es una arquitectura cuya dimensiones se extienden al infinito, se confunde con alguna otra estructura que conforma el paisaje y a la vez se destaca del mismo originando figuras bien definidas.

No existe una clasificación jerárquica en su volumen, todas las partes son iguales, no hay un núcleo, todo es periférico, todo es idéntico y continuo, en un paisaje donde coexisten todas estas posibilidades.

El *Monumento Continuo* de alguna manera anticipa el concepto del nuevo paisaje urbano de Koolhaas, el cual «ya no pretenderá lograr unas definiciones estables que alberguen procesos que se resistan a cristalizar en una forma definitiva;

55. KOOLHAAS, R., *Acerca de la ciudad*. «¿Qué fue del urbanismo?», p. 16.

56. Ibidem, p. 17.

ya no tendrá que ver con la definición meticulosa, con la imposición de límites, sino con nociones expansivas, que niegan las fronteras, no con separar e identificar entidades, sino con descubrir híbridos innombrables; ya no estará obsesionado con la ciudad, sino con la manipulación de la infraestructura para lograr interminables intensificaciones y diversificaciones, atajos y redistribuciones: la reivindicación del espacio psicológico»⁵⁷.

Este paisaje genérico de Koolhaas, «habitualmente una amalgama de sectores excesivamente ordenados»⁵⁸, rememora el paisaje urbano del *Monumento Continuo* en los fotomontajes de la ciudad de Nueva York.

En la viñeta 85 del *storyboard*, cuando el *Monumento Continuo* llega a metrópoli, Superstudio escribe «Y desde la bahía vemos New New York ordenada por el *Monumento Continuo* como un gran plano de hielo, nubes o cielo...»⁵⁹.

El *Monumento Continuo* aparenta plantear este nuevo orden, que no tiene que ver con la definición meticulosa de los límites, con unir, incluir, sino con «un gran plano de hielo, nubes y cielo». Hiberna los monumentos de la modernidad (sus primos hermanos de los cuales todavía conserva alguna genética) pero no establece convenciones, no hay reglas, todo es arbitrario bajo la extensión infinita de un plano. El manojito de rascacielos que sobresalen del patio que forma el *Monumento Continuo* no son los que realmente están situados en aquella precisa franja del territorio de Manhattan (ver fotomontaje de New New York a página 121). Superstudio saca de sus emplazamientos los más famosos y los concentra en una misma manzana, como si realmente fueran objetos de anticuariado colocados en una vitrina a reflejar el tiempo pasado, manifestando la idea efímera que está detrás del diseño urbano. Ya cualquier distribución, diseño, cualquier planteamiento a priori es superfluo, porque todo es factible en los juegos de las posibilidades, también recolocar unos edificios en nuevos emplazamientos.

«Puesto que está fuera de control, lo urbano está a punto de convertirse en un vector fundamental de la imaginación. Una vez definido, el urbanismo no será únicamente (o principalmente) una profesión, sino una manera de pensar, una ideología: aceptar lo existente. Estábamos haciendo castillos en la arena. Ahora nadamos en el mar que los arrasó»⁶⁰.

57. *Ibidem*, p. 17.

58. *Ibidem* p. 49.

59. SUPERSTUDIO, *Storyboard*, viñeta 80.

60. KOOLHAAS, R., *Acerca de la ciudad*, p. 18.

El punto de vista de Superstudio ha sido más propositivo que estas palabras de Koolhaas.

Podríamos imaginar que estos castillos de arena, las construcciones del pasado de las cuales habla Koolhaas, no solo han sido las ideas y las construcciones que han discurrido en la última modernidad, los mismos rascacielos que el *Monumento Continuo* conserva en el gran plano de hielo, nubes y cielo.

De modo que no nadamos en un mar de confusión de ruinas y restos de ideas y objetos, sino que todos estos están envueltos, permeados, atravesados, reflejados (como en el fotomontaje del *Monumento Continuo* entre las calles de Nueva York) por esta atmósfera rarefacta de cielo y nubes. Lo que está construido no son solo souvenirs de un pasado muy próximo, sino que es la realidad y hay que mirarla con otros ojos, combinar y remover permanencias con la invención de otras disposiciones.

El *Monumento Continuo* es la crítica y la revisión del pensamiento cartesiano que promueve un concepto de espacio

Superstudio, croquis y fotomontaje del *Monumento Continuo* y el Empire State Building, 1969.

isótropo, como una cuadrícula ideal sobre la cual se podían proyectar espacios y tiempos. Un sistema a través del cual era posible medir y direccionar, sobre el cual localizar cada punto y planificar asentamientos. La superficie cuadriculada del envoltorio del *Monumento Continuo* representa la vacuidad de este concepto de espacio, que ya no tiene cabida y resulta anacrónico.

No es posible medir el *Monumento Continuo* a través de este plano cartesiano que lo recubre, esta cuadrícula no ofrece un sistema de relaciones, la misma puede generar objetos enormes y objetos a escala humana, no caracteriza un sistema proporcional, más bien lo cuestiona, porque no sirve y no proporciona ninguna referencia. Aunque el *Monumento Continuo* esté recubierto por la cuadrícula, no es posible definir su altura, su longitud, ninguna de sus dimensiones, no tiene escala o, si las tiene, son todas.

En una entrevista, Cristiano Toraldo di Francia, hablando de los *Istogrammi* dice que estos «nacen como un esquema, como un mapa mental, en este caso como un atlas de objetos sin escalas: si cada cuadrado es de 3 centímetros de lado, los *Istogrammi* pueden ser unos objetos, si es de 3 metros, pueden ser arquitecturas y si son de 30 metros, un *Monumento Continuo*»⁶¹.

Hoy la idea que subyace a esta frase es que el espacio euclidiano se ha transformado en un espacio arbitrario. Su característica de plano o espacio que define, que localiza, que calcula y halla un punto en el medio de dos coordenadas ya no es un sistema eficaz de referencias. Así que esta retícula que tanto ha dado de qué hablar en toda la historia de la arquitectura y del urbanismo, que ha permitido organizar, proporcionar y relacionar, con el *Monumento Continuo* deviene el campo del libre arbitrio sobre el cual o con el cual todo es posible.

El *Monumento Continuo* es antiurbano por sus cualidades, pero podemos exponer que en el momento en el cual se ubica en un contexto, urbano o natural, no origina el borrado de la memoria de aquel lugar, no es un objeto amnésico, no promueve el olvido de las trazas del pasado. Más bien promueve una cierta retórica porque los paisajes que representa pertenecen todos y fuertemente a nuestra memoria colectiva.

Si el urbanismo se podría definir como una de las artes de la memoria, porque crea recorridos, identifica y jerarquiza espa-

61. MASTRIGLI, G., *La vita segreta del Monumento Continuo*, p. 117.

cios, a través de los cuales podemos construir mapas mentales, posicionarnos e identificarnos, así como reconocer y tener una memoria del territorio, no quiere decir que el *Monumento Continuo*, al ser un objeto arquitectónico antiurbano, promueva una cierta amnesia del lugar o el desconocimiento del mismo.

Sigue imprimiendo en la memoria lugares e imágenes, que por cuanto absurdas puedan parecer, siguen construyendo dentro del edificio de la memoria unos tópicos. Esta es otra de las dobles naturalezas, otra ambivalencia del *Monumento Continuo*.

El proyecto del *Monumento Continuo* en sí es antiurbano y de consecuencia sin memoria, sin referencias, autónomo, relacionable no lógicamente, pero en el momento en el cual viene narrado y representado en un contexto real, explica otras relaciones que justamente cuestionan todos los tópicos. Como si se tratara de desordenar los espacios que constituyen la cartografía de la memoria, para buscar nuevos caminos, otra dis-

Fotomontaje del *Monumento Continuo* en el Rockefeller Center, 1969.

posición y atravesamiento de los espacios y a lo mejor construir una nueva historia con los diferentes emplazamientos del nuevo edificio.

La ruptura de la trama de la ciudad por parte de edificios emblemáticos, que no tenían ninguna correspondencia con la disposición ordenada de la malla urbana, no es algo nuevo. Ya Frank Lloyd Wright con el Guggenheim de Nueva York había roto esta jerarquía de proporciones, pero también el Pompidou y otros sucesivamente habían generado una especie de fractura en el apretado tejido urbano del centro de las ciudades. No solo en planimetrías sino también en los alzados, en las vistas panorámicas, generado otras visiones y condiciones en la urbe. Los edificios emblemáticos y singulares se oponen al urbanismo estable de la ciudad, originando tensiones y contraste y, por este motivo se convierten en emblemas de la ciudad habitual. Ya no hay este tipo de urbanización, esta ahora sorprende con repentinas vistas que rompen la percepción del continuum. El *Monumento Continuo* lleva al extremo esta situación y rompe todas las convenciones tanto a escala territorial, urbana y arquitectónica; la retícula, la regla, la disposición ordenada, las relaciones convencionales no son más que amalgamas, yuxtaposiciones y choques de partes heterogéneas.

1.3. Objetual, no objetual.

El *Monumento Continuo*, con sus múltiples figuras neutras, abstractas, indefinidas, marca la orientación de un proyecto que se inclina mayoritariamente hacia una arquitectura formal por encima de cualquier otro interés programático, estructural, político o ambiental. Aunque, desde algunos de sus muchos escritos, Superstudio traza la intención de una arquitectura capaz de condicionar los comportamientos humanos, es decir, propicia el interés hacia una arquitectura investida para rediseñar el contexto social, una arquitectura crítica y comprometida con las necesidades sobre todo de orden no práctico.

El *Monumento Continuo* en todos los paisajes en el cual se representa provoca «la imposibilidad de una intuición analógica (...) por referencias a objetos anteriores»⁶².

Arquitectura sin cualidad «así anónima, así rectilínea, así poco interesante, así aburrida; no había alusiones históricas, era sin decoración; no había ninguna ruptura, ninguna ten-

62. BAUDRILLARD, J., *El sistema de los objetos*, p. 55.

63. ALEKSANDROW, P.A., CHAN-MAGOMEDOV, S.O., *Ivan Leonidov*. Franco Angeli, Milano, 1975, p. 287, en GARGIANI, R., *Rem Koolhaas*, p. 23.

Cristiano Toraldo di Francia,
fotomontaje, *Máquina para
vacaciones a Tropea*, 1967-1968.

sión, ninguna energía, solo líneas rectas, ángulos rectos...»⁶³.

El *Monumento Continuo* puede aludir figurativamente a un tipo de arquitectura racionalista por sus volúmenes geométricos, por la esencialidad de la forma, por sus superficies. Pero por su falta de implicación con el significado funcional de la arquitectura y por la falta de una coherencia de conjunto espacial que la misma constituye, por su despreocupación por el valor técnico de la construcción, promueve este híbrido que básicamente cuestiona los principios programáticos y tectónicos de la arquitectura.

Sus múltiples formas, sus relaciones con el contexto, no tienen referencias aparentes con ninguna otra arquitectura. Su contenido podría ser altamente tecnológico (como por ejemplo lo fue el proyecto de fin de carrera de Cristiano Toraldo di Francia, *Una máquina de vacaciones a Tropea*), compuesto por muchos sistemas que desempeñan una o muchas funciones y que le permiten esta condición efímera, tanto por su figura como por sus cambiantes localizaciones y, por su forma totalmente abstracta su función podría ser una o muchas.

Su volumen, que no delata su contenido, es como el objeto tecnológico al cual se refería Baudrillard cuando escribía sobre los envoltorios y sus formas. Estos habían alcanzado tal nivel de sofisticación que su forma no podía recordar el uso tradicional que desempeñaba o por el que servía el objeto.

El *Monumento Continuo* conceptualmente hasta podría promover la abstracción de la función. Esta se ha vuelto abstracta porque es irreconocible en el objeto espacial o porque un mismo volumen podía contener infinitos programas, cualquier volumen genérico podría ser el contenedor de indeterminadas y variables funciones.

El *Monumento Continuo* podría compararse con las volumetrías abstractas del *Tektonik* de Malevich o los sólidos de Hugh Ferriss, volúmenes que nunca han especificado su función y que podrían contener todas y cualquiera de las funciones de la ciudad de siglo XX, sus volúmenes genéricos servirían para cualquier programa.

A este propósito Roberto Gargiani recuerda una intervención de Koolhaas en 1990 como conclusión de dos años de enseñanza en la *Technische Universiteit Delft*.

«La afirmación poética crucial de la intervención de Koolhaas concierne el valor de «culmen de la arquitectura moderna» conferida a los sólidos «impenetrables» de Malevich»⁶⁴, como si ya en los años que Malevich ideó los *Planity* (1920-1925) la misma arquitectura moderna hubiera alcanzado sus límites, a través de estos objetos enigmáticos, sin programa, sin escala y sin contexto⁶⁵.

Eran impenetrables porque eran inexplicables, asimismo el *Monumento Continuo*; a pesar de que sus superficies fueran etéreas, incluso transparentes o reflectantes, su forma y su finalidad siguen siendo inexplicables bajo parámetros funcio-

A la izquierda, Kasimir Malevich, modelos de los *Tektonik*, 1923.

A la derecha, Hugh Ferriss, *The metropolis of Tomorrow*, 1929.

nales y objetivos.

Alrededor de cincuenta años antes del *Monumento Continuo*, Kasimir Malevich escribía a propósito del Suprematismo y del «mundo no objetivo» o «el mundo de la no representación» que «el arquitecto (...) está convencido de que no existe arquitectura sin utilidad. Pero retrospectivamente, observará que en la historia su arte existe como idea de belleza y como forma pura, los monumentos arquitectónicos que el tiempo libera de la utilidad particular quedan como potentes valores»⁶⁶.

La idea de objeto para Malevich era un pensamiento rarefacto, un concepto que reenviaba a una idea que inducía a reflexionar en el objeto en términos de ligereza, en cuerpos sin densidad, pero sobre todo sin un perfil que lo encerrara en una figura, por ello la pintura no lo podía representar de forma objetiva, con su contorno y color.

El Suprematismo se oponía a la pintura realista con una pintura no objetiva y no representativa, una pintura que rechazaba las figuras de los objetos como simples esqueletos que daban forma a los campos cromáticos.

64. GARGIANI, R., *Rem Koolhaas*, p. 91.

65. «Desde 1920 a 1923 Malevich transfirió sus ideas sobre la tridimensionalidad de aparatos arquitectónicos para una estructura cúbica, blancas o negras, sin juntas, que llamó *Planity* y después *Architektony*, para insertar en el espacio real e infinito del cosmos. El artista soñaba con poder lanzar sus utópicos proyectos de futuros *Planity* o «casas para los habitantes de la tierra» como *sputnik* (usa justo esta palabra) en los espacios interplanetarios, utilizando la atracción magnética entre la Tierra y la Luna. Estos proyectos futuristas habían nacido de la fase final del suprematismo, desde el *Cuadro negro sobre fondo blanco* (1918), una forma evanescente que aparece y desaparece del movimiento de la superficie blanca y que, en cuanto «acción pura», dio impulso a fundamentos de construcción. Así que Malevich había confiado el futuro del suprematismo a la arquitectura» DI MILIA, G., *Malevich Kasimir. Suprematismo*, pp. 145-147.

66. NAKOV, A., *Kasimir Malevich. Scritti*, p. 235.

Podríamos establecer un paralelismo con la figura del *Monumento Continuo*, siendo también una arquitectura sin referencias, no representativa y sin ninguna cualidad tectónica y funcional.

Como la pintura Suprematista se había desprendido no solo de las convenciones tradicionales de la pintura, sino también de los principios de la pintura cubista y futurista, el *Monumento Continuo* se libraba de todas aquellas normas que lo relacionaban con una arquitectura objetiva, no solamente por no responder a una finalidad práctica —del habitar, de tránsito, de amparo, de almacenamiento, de comercio, de ocio, una estructura para sujetar algo— sino porque ni siquiera era la idea de un espacio y de un objeto arquitectónico conmemorativo. Cualquier arquitectura siempre había tenido un fin, hasta los monumentos, incluso las más disparatadas construcciones utópicas siempre se habían referido a una mejora, a un cambio del sistema y de calidad de vida.

Si por carácter objetual se entiende los aspectos referentes a la localización, la relación, la consideración y atención del entorno, la resolución del programa y los aspectos técnicos y constructivos, y por no objetual las relaciones, afinidades, correspondencias cuya lógica no corresponden a un orden prác-

tico, todas las representaciones de los fotomontajes activan el proceso de no objetualidad. No hay ningún tipo de relación objetual, todas las conexiones y referencias pierden cualquier orden estructural o funcional.

La condición objetual de la arquitectura se manifestó y se afirmó definitivamente en el momento que Le Corbusier propone que los edificios fueran como máquinas de habitar, que a su vez contenían tantos otros aparatos, objetos necesarios para una vida doméstica cómoda, es decir cuando se definió el concepto de arquitectura funcionalista.

Otra condición de lo objetual fue la indiferencia respecto al lugar, una arquitectura independiente de las condiciones topográficas, climáticas y ajenas al entorno urbano, una arquitectura de alguna manera abstracta respecto a su contexto, donde lo único relevante era su programa.

También el carácter objetual pudo manifestarse por las con-

Superstudio, fotomontaje del *Monumento Continuo* y el Rockefeller Center, 1969.

67. BARTHES, R., *La aventura semiológica*, p. 247.

notaciones tecnológicas que el mundo de la industria infundió en la arquitectura. La producción en serie de objetos estandarizados, normalizados, donde quedaba evidente el anonimato y la producción de millones de copias hasta la coordenada de la clasificación o taxonomía de todos los objetos⁶⁷.

El *Monumento Continuo* era esta arquitectura abstracta, que aparentemente no tenía connotaciones tecnológicas, también era extraña al lugar y carecía de propiedades funcionales. También polemizaba sobre la cualidad anónima y de lo estandarizado a través de una superficie cuadriculada que se reproducía infinitamente, imitando un objeto tecnológico modular. Como un modelo tipológico reproducible dondequiera, como crítica a los valores figurativos de la arquitectura de la última modernidad.

A propósito de las propiedades objetuales del artefacto arquitectónico, estas no solo se hacen evidentes por una especial atención e implantación en el entorno, por la complejidad de la escala o por relaciones estructurales. El *Monumento Continuo* por su inmenso tamaño, por sus complejas relaciones urbanas, en el fondo no deja de tener una cierta similitud con las cajas, con los objetos ampliados de escala. El *Monumento Continuo* no tiene nada de objetual, —porque hemos visto que carece de esta cualidad—, pero no evita parecer a un objeto en medio de edificios de ladrillos, con ventanas tradicionales y

Superstudio, fotomontaje, *El Monumento Continuo en Graz*, 1969.

cubiertas a dos aguas, o también entre los mismos rascacielos que de alguna manera recuerda. Semejante a la condición de carácter objetual que Maderuelo atribuye de los rascacielos de Nueva York o de Chicago⁶⁸.

Maderuelo relaciona sobre todo el carácter objetual con la forma estereométrica, las texturas, con la superficie que recubre los indefinibles espacios; es decir la piel de los rascacielos, cuyas disposiciones espaciales de las funciones solo se podrían definir por medio de un *packaging* banal y genérico que lo recubre todo de manera uniforme.

El *Monumento Continuo* tiene esta doble condición y polemiza sobre esta dicotomía: lo objetual y lo no objetual.

Esta arquitectura podría poseer cualidad objetual porque en el fondo es una caja, un gran contenedor, una forma muy estilizada correlativa a la autonomía del mundo funcional⁶⁹, sin embargo no contiene ningún programa, ninguna función práctica, directamente no trata sobre el tema, es una arquitectura muda y por lo tanto al no expresarse formalmente muestra la ambigüedad entre los dos términos.

Por otro lado, se podría decir que hay un carácter objetual en las propias imágenes de los fotomontajes.

Los infinitos fragmentos de la geografía terrestre que Superstudio representa podrían adquirir el mismo significado, homogeneizándose para devenir el espectáculo de un mismo paisaje unificado, como un objeto espectáculo o mercancía.

Los fotomontajes, sobre todo los de la naturaleza, aparentan una intención estética, son bellos paisajes, las bases fotográficas sobre las cuales interviene Superstudio son fotografías reales manipuladas, y tanto las morfologías como las escalas del *Monumento Continuo* se adaptan técnicamente a cada determinado contexto.

Con este propósito, la imagen de aquel territorio, de aquella naturaleza, de aquella ciudad deviene objeto, adquiere un carácter objetual, porque está construida con un fin, como las postales que Superstudio había diseñado para la invitación a la exposición de la *Grazerzimmer*.

Lo lugares se vuelven objetos de consumo, como cualquier otro producto, y resumen vulgarmente la idea y el carácter de un lugar y de un tiempo, aunque el *Monumento Continuo* como arquitectura no tenga una cualidad objetual clara. Dos conceptos antitéticos nuevamente se representan y toman forma dentro de una misma representación.

68. «Los rascacielos más grandes de Nueva York o de Chicago, con sus complejos programas, su inmenso tamaño y sus difíciles relaciones urbanas, no logran evitar la similitud con las cajas, la idea de que son objetos ampliados de escala y colocados entre el resto de edificios de la ciudad. La apariencia de caja cerrada, sin huecos ni ventanas, la textura tersa de sus paramentos, alejada de la de los antiguos edificios de piedra y ladrillo, y los materiales espejeantes de sus caras contribuyen también a reconocerlos como objeto.» MADERUELO, J., *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneo. 1960-1989*, p. 145.

69. BAUDRILLARD, J., *El sistema de los objetos*, p. 57.

Una relación objetual principalmente se establece cuando nos referimos a la correlación que tiene cada objeto, arquitectura o espacio con su uso específico y, como hemos comentado, el *Monumento Continuo* no parece tener ninguno, pero instaura otro tipo de relaciones semánticas y sintácticas cuyos significados no son tan directos como las necesidades.

Aunque el *Monumento Continuo* no es un objeto arquitectónico real, porque es la idea de una posible arquitectura o de las posibilidades y los límites de la misma, se podría igualmente analizar o clasificar e intentar establecer unas categorías a las cuales podría pertenecer, una especie de taxonomía, es decir de una práctica común que se realiza para cualquier objeto. Para salir del campo de lo funcional, porque hemos comprobado carece de cualidades, esta reflexión se plantea según argumentos que buscan las relaciones y el paralelismo con otros sistemas de reconocimiento o de catalogación. Por ejemplo, a través de un sistema estructural o tecnológico, que defina o profile la identificación o la clasificación de este extraño objeto arquitectónico, y verifique si es idóneo para ser clasificado dentro de otros sistemas.

Clasificar dentro de los parámetros tecnológicos o estructurales implica cumplir con una operación de abstracción del objeto en general y también del objeto arquitectónico en base a sus propiedades.

Realizar una taxonomía es una abstracción en sí misma, porque el mismo proceso de clasificación incluye descomponer el objeto, esquematizar o seleccionar unas cualidades más que otras o agrupar cada una bajo una categoría. De este modo el objeto pasa a ser la sumatoria de diferentes cualidades, una especie de diagrama, un sistema de relaciones, fenómenos y dislocaciones. Este proceso enseña el objeto de otra manera respecto a cómo lo conocemos perceptivamente, pero sigue siendo el mismo objeto o el mismo espacio con su programa final. En el contexto tecnológico, el objeto o el espacio final es una unidad estructural, un sistema compuesto de muchas otras unidades funcionales y, cada una de ellas posee un rol específico. En el campo tecnológico nos encontramos que normalmente se pasa de un objeto más simple y más concreto a un objeto más complejo y abstracto, lo que se llama evolución tecnológica. Todas las piezas, de por sí separadas e individuales, participan en un único objeto, es decir en «un proceso objetivo del objeto técnico: el problema tecnológico

real es el de la convergencia de las funciones en una unidad estructural (...) los antagonismos funcionales (propios de cada pieza) se resuelven, dialécticamente, en estructuras más amplias»⁷⁰. Los objetos con un elevado nivel tecnológico son aquellos que presentan un elevado grado de abstracción y cuya figura o volumetría no suele revelar su función.

Una arquitectura altamente tecnológica no siempre evidencia, a través de su envoltorio o sus partes, su alto nivel de sofisticación técnica. Todos los elementos que la componen, desde la estructura, las instalaciones, hasta el mismo programa de distribución, son como engranajes que desenvuelven una fracción de la función final, con la cual tiene que cumplir el conjunto. Cada función singular en el conjunto con las demás hace funcionar a la gran máquina contenedor.

No nos estamos refiriendo a aquella arquitectura a imagen mecanicista poco anterior al *Monumento Continuo* de los Archigram o a la posterior arquitectura *high-tech*. Estas aparentaban un elevado sistema tecnológico, sino más bien estamos pensando en aquella imagen de la arquitectura más contemporánea cuyos volúmenes destacan en el paisaje por sus figuras estereométricas, por sus envoltorios exteriores que recuerdan a verdaderas cajas sensibles y cambiantes según la luz del día, la iluminación interior, los reflejos o las condiciones climáticas. Por ejemplo, algunas obras de Herzog y Meuron y otras de Koolhaas y OMA como el proyecto a concurso para la sede de la *Beijing XinhuaBooks Co. de Pekín* (2003) o el proyecto para el *Dee and Charles Wyly Theatre* en Dallas (2004-2006). Con estas consideraciones sobre la figura de la arquitectura como objeto tecnológico complejo y su volumen genérico, que

A la izquierda, OMA, *Dee and Charles Wyly Theatre* en Dallas, 2006.

A la derecha, Herzog y Meuron, *Filarmónica del Elba*, Hamburgo, 2003-2017.

70. BAUDRILLARD, J., *El sistema de los objetos*, p. 4-5.

71. KOOLHAAS, R., «Bigness» en *Junkscape*, p. 23.

resulta casi abstracto porque ya no es asociable a un programa, es evidente la relación con el concepto de *bigness* de Koolhaas. La complejidad de cada programa en un enorme contenedor, que a su vez engloba muchos otros espacios funcionales y cuya figura ya no es reconocible bajo ningún aspecto objetual.

El *Monumento Continuo* por su extensión, sus dimensiones y su figura tan genérica y arreferencial podría contener este complejo sistema de programas, pero más aún, como sucede en los croquis de Manhattan, el *Monumento Continuo* ya no sería asociable a un gran edificio, sino que toda la ciudad se englobaría dentro de este volumen amorfo.

Con el *Monumento Continuo* la *bigness* ya no es simplemente una gran edificación, un enorme contenedor, sino que directamente es un territorio, es la isla de Manhattan y su *interland*. Escribe Koolhaas que la *bigness* no precisa de la ciudad, sino que compite con ella, la representa y se apropia de la misma.⁷¹ El *Monumento Continuo* llega aún más lejos porque no solo podría ser la ciudad, sino que es el territorio, es periferia, es centro histórico, es campo, está presente en toda la geografía. Aunque la lógica de figura/fondo esté muy definida en la mayoría de los fotomontajes y la figura del *Monumento Continuo* se distinga rotundamente, está muy claro que el proyecto acti-

Superstudio, croquis, el
Monumento Continuo en
Manhattan, 1969.

va la concepción de que no vivimos en una ciudad, en un pueblo o en el campo. Al contrario vivimos en un territorio hecho de diferencias, en continua dislocación, a través de todos los paisajes que el mismo representa y donde conviven todas las funciones que ya no tienen una forma definida.

Otra afinidad que la *bigness* tiene con el *Monumento Continuo* es esta dificultad en establecer relaciones con el paisaje exterior existente, así que lo absorbe como en los fotomontajes de Manhattan.

El complejo sistema arquitectónico de la *bigness* es tan grande, tan complejo y compuesto por múltiples partes en muchos casos autónomas, con sus funciones individuales, que se desvanece la visión y el reconocimiento de la unidad y, su función final es ofuscada por las funciones secundarias que participan en la misma.

Igualmente los volúmenes de los enormes complejos de las *bigness* no tienen relación con su elevado nivel tecnológico; los sistemas de instalaciones, los ascensores, los aires acondicionados, los sistemas de alarmas, etc., son tantos sistemas estancos cuya disposición es irreconocible en la fisionomía del conjunto y la figura final es una extensión abstracta y neutra que solo se confronta con las infinitas centralidades del paisaje exterior.

Considerando que no sabemos qué hay dentro del *Monumento Continuo*, cualquier suposición podría ser correcta y podríamos imaginar que realmente fuera una gran *bigness*. Su figura exterior ha perdido cualquier afinidad con el programa interior y su volumen es abstracto, genérico, indefinido. En efecto el interior del *Monumento Continuo* es la primera ciudad de *Le dodici Città Ideali*, la *Città 2000 t.*, que Frassinelli diseña un par de años después. La evolución de *Monumento Continuo* es esta condición de expansión; el volumen ocupaba toda la superficie terrestre donde dentro se desarrollaba una vida humana, tecnológicamente muy controlada.

Es como si el *Monumento Continuo* precediera al concepto de *bigness* y previzualizara una única arquitectura, tan grande para englobar todas las demás. Como si las palabras «diseño único», a las cuales varias veces hizo referencia Superstudio, trataran principalmente de este gesto arquitectónico para intentar controlar y criticar las sobredimensionalidades —ex-

Superstudio, fotomontaje
del *Monumento Continuo* en
Manhattan, 1969.

tensibles a cualquier entorno—, que estaban entrando como una cualidad más en el contexto arquitectónico. Pero no conviene hablar de sobredimensiones en los términos tradicionales, académicos y en referencia a algún tipo de programa —por ejemplo, las megaestructuras—, justamente porque no podían incorporar uno o dos programas, sino infinitos e innumerables paisajes y porque en el fondo podían darse en cualquier lugar.

Esto justificaría también el aparente aspecto de estabilidad del objeto arquitectónico que la arquitectura ofrecería a la ciudad. Su superficie exterior no podría reflejar todos los programas, por esto su envoltorio sería neutro y genérico y, como comentaba Maderuelo, resultaría ser una gran caja, una gran construcción neutra respecto a su programa y un «objeto» arquitectónico más en la ciudad.

Pero el *Monumento Continuo* no solo es una gran caja, sino también un viaducto, un monumento, una pantalla, una habitación, un mueble. No es definible dentro de unos parámetros, es casi inclasificable y por esto tampoco tendrá nunca un carácter objetual.

Volviendo a la cuestión de orden tecnológico del objeto arquitectónico y de su mayor o menor implicación con el carácter objetual. La megaestructura es aquella construcción, normalmente de tamaño considerable, polifuncional, cuyo sistema es tan flexible y polimorfo que permite algunos usos diferentes,

pero siempre dentro de un programa bien definido. Se podría considerar como un objeto tecnológico, porque sus sofisticados mecanismos de funcionamiento generalmente no se reflejan en su figura externa (un poco como los móviles que no recuerdan a un teléfono, pero ni siquiera a una máquina de escribir, así que su programa y su elevado nivel tecnológico no es reconocible en su forma). Todo su arte, el de la megaestructura, está en su interior, su programa y su sistema de funcionamiento es definido y sus dimensiones también, pero más que ninguna otra arquitectura la megaestructura podría encontrar una analogía con el objeto tecnológico.

Por este motivo, el *Monumento Continuo* es más cercano —o más bien anticipa— a la teoría de la *bigness* (Koolhaas afirma que nunca se ha teorizado sobre esta idea o nunca ha interesado pero ahora podemos observar cómo el *Monumento Continuo* parece anticipar y precisar esta condición de la arquitectura) que a la de la megaestructuras. Estas últimas cuentan con un programa funcional preciso, cada espacio interior es flexible pero bien definido y cada programa tiene que acomodarse en función de los otros, cada espacio está bien controlado y relacionado con todos los otros bajo un diseño de interdependencia.

Esto no sucede en la *bigness*, donde cada espacio, cada elemento es autónomo, no es una parte de un complejo, de una unidad, sino que cada programa es independiente del resto, no hay relación alguna solo acumulación. En la megaestructura y en el objeto tecnológico sucede lo contrario: todo funciona por estrechas relaciones de interdependencia, todo está estrictamente montado según un diseño y todo se acopla al resto. El proyecto del *Monumento Continuo* ni siquiera se interesa de lo que ocurre en su interior o con qué medios ocurren sus expansiones volumétricas en el territorio.

De modo que solo queda el gran tamaño que ensambla pero no confunde las diferencias y «que por su total independencia del contexto es la sola arquitectura que puede sobrevivir, que además puede disfrutar de la condición de *tabula rasa* ya globalizada»⁷².

Hasta ahora hemos considerado el *Monumento Continuo* bajo la categoría de arquitectura abstracta e ideal en el sentido de que es libre de cualquier referencia, tanto funcional como estética o histórica y comprobamos que tampoco parece proceder de un sistema tecnológico complejo, porque la piel que lo

72. KOOLHAAS, R., «Bigness» en *Junkscape*, p. 24.

recubre no tiene nada de sofisticado, más bien podría ser de lo más sencillo que exista. No sería una membrana tecnológica aunque podría aparentarlo por todas las variables volumétricas que presenta.

Dentro de esta piel (a lo mejor hablar de piel no es muy correcto porque supone un sistema de composición y estructuración muy complejo) o superficie se podrían albergar muchos otros sistemas como una verdadera *bigness*.

Pero como nunca ha sido especificado, podrían darse varias hipótesis, por ejemplo que es un simple *packaging* sin un contenido específico, entendido como una crítica a la forma y al objeto arquitectónico como portador de un significado unívoco.

El *Monumento Continuo* sería la crítica a una posible correspondencia formal entre los significados de función y de forma. Otra hipótesis podría ser que el *Monumento Continuo* fuera una única entidad y no estar estructurada por tantas otras partes, de ahí que su composición y su forma no serían el resultado de un proceso objetivo y tecnológico.

El *Monumento Continuo* es una idea y la puesta en escena de la crisis de la objetivación de la arquitectura. Se entiende por objetivación la idea de identificar un objeto arquitectónico como perteneciente a un orden, como valor tecnológico, funcional o estructural. En el *Monumento Continuo* convergen otros tipos de procesos que no proceden del campo tecnológico, ni objetivo, ni funcional, ni estructural.

Por este motivo, el *Monumento Continuo* podría considerarse como una arquitectura totalmente teórica.

Otra cualidad es que posee un carácter autorreferencial, es decir que el proyecto provoca una reflexión sobre sí mismo, produce argumentos o conceptos sobre su significado y teoriza sobre su definición. Principalmente todo lo que tiene un carácter autorreferente también conlleva, además, condiciones de antinomias, paradoja y contradicciones, cualidades que, hemos podido comprobar, el *Monumento Continuo* posee.

Pero lo que mayormente nos interesa es que este carácter autorreferencial reconfigura su interpretación semántica y re-postula hipótesis, o sea es un proyecto que hace y promueve una teoría sobre sí mismo.

Una obra, sea un dibujo, una escultura, una pintura, una arquitectura o una foto, estimula interpretaciones y facilita instrumentos analíticos que pertenecen más a una metodología

empírica, la cual se aleja de las grandes teorías generales porque se fija en sí misma, provocando imágenes que inducen a una producción conceptual más específica.

El *Monumento Continuo* se propone en términos teóricos⁷³ porque no podría ser de otra manera, es una arquitectura teórico-gráfica, es decir, principalmente visual y conceptual.

«Un objeto teórico (*theoretical object*) obliga a hacer teoría (...). Segundo, es un objeto que obliga a teorizar pero que también te equipa con los medios para hacerlo. Por lo tanto, si se acepta en su dimensión teórica producirá efectos alrededor de sí mismo. (...) Tercero, al ser un objeto teórico nos fuerza a preguntarnos qué es teoría. Por lo tanto, se propone en términos teóricos, produce teoría, y precisa de una relación teórica»⁷⁴.

Por otro lado, sin que se confunda con lo comentado hasta ahora, el *Monumento Continuo* se podría pensar como un envoltorio teórico, una superficie que envuelve un espacio sin indicaciones programáticas sobre su contenido. Pero a diferencia del envoltorio teórico de Rem Koolhaas, el *Monumento Continuo* no se abre al concepto de lobotomía. No hay ninguna disociación entre interior y exterior, ni conflictos entre forma y función porque no hay un dentro establecido, el dentro es una posibilidad abierta a cualquier hipótesis, la sustancia interior es aleatoria.

Como hemos dicho en varias ocasiones el *Monumento Continuo*, aparentemente por su forma, su textura y su color, es

Superstudio, fotomontaje del *Monumento Continuo* y del Taj Mahal, 1969-70.

73. BAL, M., *Una casa para el sueño de la razón: (ensayo sobre Bourgeois)*, p. 5. Nota 6: «...el término «objeto teórico» resulta más apropiado para destacar tanto el pensamiento teórico como la articulación visual de este pensamiento en los objetos visuales. La expresión «objeto teórico» está relacionado con el término «meta-pintura»; ver *Stoichita* (1997). Este término fue discutido ampliamente por primera vez por Louis Marin y Humbert Damisch en una serie de dos coloquios en Urbino a finales de los ochenta. Krauss (1990) habla de él partiendo de la base de esas discusiones. Careri (1985) también hace un uso excelente del concepto.

74. «A theoretical object is something that obliges one to do theory [...] Second, it's an object that obliges you to do theory but also furnishes you with the means of doing it. Thus if you agree to accept it on theoretical terms, it will produce effects around itself [...] Third, it's a theoretical object because it forces us to ask ourselves what theory is. It is posed in theoretical terms; it produces theory; and it necessitates a reflection on theory» BOIS, Yve-Alain et al. (1998): «A Conversation with Hubert Damisch», revista *October* vol. 85, p. 3-17. En <http://www.observatoriocultural.gob.cl/revista/3-articulo-2/15-arte-como-produccion-de-conocimiento-social-2/>. También en KRAUSS, R.E., *October* (1998), pp.3-17. Louis Marin ha desarrollado la noción a su manera en varias ocasiones, más explícitamente en MARIN, L. (2006); también Giovanni Careri (1991), (2003) y (2007); y Mieke Ball (1999).

75. BAUDRILLARD, J., *El sistema de los objetos*, p. 20.

76. KOOLHAAS, R., «Bigness» en *Junkspace*, p. 21.

totalmente ajeno al paisaje en el cual se emplaza, aparenta ser más cerrado y más autónomo que cualquier otra construcción porque no guarda relación con ninguna, porque no tiene un motivo objetivo de ser. Su forma no define y no facilita ningún reconocimiento, ninguna identificación. Precisamente por ello, por esta condición de falta de sustancia que le otorga fundamento y porque su forma no lo encierra en unos esquemas, el *Monumento Continuo* promueve una mayor libertad relacional. No está constreñido en unos significados, en unos esquemas. Lo que cuenta, ahora, es el espacio y las relaciones; su único vínculo es el espacio donde participa «los objetos han perdido la sustancia que les daba fundamento, la forma que los encerraba y a través de la cual el hombre los anexaba a la imagen de sí mismo. Ahora es el espacio el que juega libremente entre ellos y se convierte en la función universal de sus relaciones y de sus «valores»⁷⁵.

El *Monumento Continuo* promueve este concepto porque es libre de cualquier convención, porque no tiene un valor funcional, estructural o técnico, una historia, un lugar específico y cualquiera de las situaciones en las cuales se presenta formulan nuevos escenarios de significados.

Otra vez el *Monumento Continuo* anticipa las teorías de la *bigness*, aunque el mismo Koolhaas afirma que no existen precedentes escribe que «la *bigness* se basa en regímenes de libertad, en el ensamblaje de las máximas diferencias (...) solo la *bigness* puede facilitar auténticamente nuevas relaciones entre entidades funcionales que amplían su propia identidad, en lugar de limitarla. La artificialidad y la complejidad de la *bigness* liberan la función de su armadura defensiva permitiendo una especie de licuefacción: los elementos del programa reaccionan unos con otros para crear nuevos acontecimientos»⁷⁶.

Las cosas en el espacio no tienen solamente presencia singular, como parece tener el *Monumento Continuo*, sino también coherencia de conjunto y por este motivo son posibles las combinatorias ilimitadas sobre un discurso estructural del espacio. El *Monumento Continuo*, como muchas posibles arquitecturas, tiene una presencia singular que cambia las reglas del juego espacial y perceptivo, al mismo tiempo predomina, separa o comunica, pero también tiene coherencia de conjunto. En la arquitectura contemporánea coexisten todas las opciones y el

Monumento Continuo es sintomático de esta cualidad. En el paisaje contemporáneo cabe cualquier juego de disposición y de relación, también de oposición y de heteronimias. A través del juego de disposición, de organización, de colocación, más aún cuando estas construcciones son extrañas como el *Monumento Continuo* y cuando su excepcionalidad se repite en cualquier contexto, lo que se origina son sistemas de relaciones cuyo fin es presentar otra semántica del espacio.

El *Monumento Continuo* en relación con el paisaje en el cual se sitúa, tanto si se considera elemento de relación, como de oposición, de contraste, de ritmo, etc., como hemos dicho crea un sistema de integración abstracta. Porque su mayor o menor integración en el conjunto no se debe solamente a su figura, a su significado o a su función, sino a las relaciones y manipulaciones especulativas de los diferentes elementos y sistemas de arquitecturas en el espacio. Pasamos de un sistema de relaciones lineales, es decir sobre los conceptos de forma y función, a un sistema más abstracto e hiperestructural, porque se cuestionan las relaciones de cualquier índole, se evidencian las interferencias y se informa sobre posibles estructuras y sistemas.

El *Monumento Continuo* podría considerarse como el «chisme» que Baudrillard saca como ejemplo de no objetualidad y de paradigma funcional.

Chisme «...término indeterminado, con el matiz peyorativo de «lo que no tiene nombre», o lo que no se sabe nombrar (la in-moralidad de un objeto del que no se sabe cuál es su uso exacto). (...) objeto desligado de su función, lo que el «chisme» da a entender es una funcionalidad vaga, sin límites, que es más bien la imagen mental de una funcionalidad imaginaria.

(...) La verdadera funcionalidad del chisme pertenece al orden del inconsciente: de ahí proviene la fascinación que ejerce. Es absolutamente funcional, está absolutamente adaptado, pero « ¿a qué? ». La respuesta es que está adaptado a una exigencia que no es práctica.

En cualquier objeto, el principio de realidad puede ponerse siempre entre paréntesis. *Basta con que la práctica concreta se pierda para que el objeto se transfiera a las prácticas mentales.* Esto es tanto como decir, simplemente, que detrás de cada objeto real hay un objeto soñado.

(...) si los objetos, en general, no tienen más que una función real muy precisa, poseen por el contrario una funcionalidad

«mental» ilimitada: todos los fantasmas pueden encontrar su lugar. (...) si los objetos escapan a veces al control práctico del hombre, nunca escapan a lo imaginario. *Los modos de lo imaginario siguen a los modos de la evolución técnica.*

(...) pero tal vez después de las estructuras de lo imaginario animista, después de las de lo imaginario energético, habrá que estudiar las estructuras del imaginario cibernético, cuyo mito focal ya no será el de un organismo absoluto, ni el de un funcionalismo absoluto, sino el de una interrelacionalidad absoluta del mundo»⁷⁷.

El *Monumento Continuo* es una arquitectura soñada, imaginada, que a través de sus funciones inconscientes y supuestas, pone en crisis el espacio objetivo y la incongruencia del paisaje para hablar de otras posibles relaciones, conflictos e interrelaciones del panorama contemporáneo.

Cuestionando lo que se ha escrito en algunas monografías, Superstudio no proclama una vida sin objeto, sino que aboga por otros tipos de objetos, así como por otros tipos de arquitecturas cuya función no es esencialmente práctica, sino que es alusiva, vaga, imaginada, porque lo indefinido, lo alusivo, lo contradictorio y ambiguo, son cualidades que favorecen otras relaciones e interconexiones dentro del sistema real.

«Enajenación, trasposición de escala, repetición e interacción, contaminación, son términos que han sido continuamente utilizados, y sobre todo, han sido los nuevos estímulos que han facilitado al proyecto un avance necesario para pasar de la materia de estudio o de la *routine* profesional a una acción creativa y activa. A través de la enajenación, el objeto fuera de su contexto y repropuesto en otro, asumía una nueva serie de relaciones, como a través de la transposición de escala (ampliación Kolosal) se introducía una nueva óptica...»⁷⁸.

«Se puede alcanzar este compromiso total de dos maneras diferentes: facilitando objetos para el funcionamiento poético o facilitando esquemas de comportamiento. En el primer caso se suministran objetos plurisignificantes (ambiguos), objetos para el funcionamiento universal, en cada caso el usuario los utiliza como quiere. En el segundo caso se suministran las reglas de un juego que se aplica a cualquier objeto o envoltorio, por rellenar con cualquier cosa. (...)

Y un objeto puede ser una aventura del espacio, o un objeto de culto y veneración, y devenir un nudo luminoso de rela-

77. BAUDRILLARD, J., *El sistema de los objetos*, pp. 135-136.

78. NATALINI, A., «Arti visive e spazio di coinvolgimento», *Casabella* 326, julio 1968.

Vista veraniega del *showroom*, oficina de los carpinteros A. y G. Lepri, Panzano in Chianti (Florencia). Prototipos de muebles, *Serie Misura*, 1970.

ciones (...). Construiremos objetos enormes e indestructibles, seguros de cualquier temblor porque son flexibles y dóciles como las ramas del sauce de las estampaciones japonesas... igualmente, imposibles de ignorar.

Como exorcismos contra la indiferencia.

Cosas que modifiquen el tiempo y el lugar y que sean señales para una vida que continúa»⁷⁹.

Se puede apreciar cómo estas ideas sobre una nueva concepción del objeto arquitectónico, desvinculado de lo funcional, están ya muy presentes desde el principio.

El *Monumento Continuo* es la idea de una arquitectura apta para asumir y contener cualquier propuesta, programa, etc. por tanto, hasta ciudades enteras. Del mismo modo manifiesta el poder de las ideas de una arquitectura sin una forma definida, sin escala y en cualquier contexto, así como de sus capacidades para recrear constantemente diferentes paisajes. Entre las dos publicaciones del *Monumento Continuo*, Superstudio escribe un artículo sobre una nueva forma de entender y relacionarse con los objetos. Vamos a transcribir una parte porque aclara el nuevo significado que ofrece del objeto y de la arquitectura. Como hemos comentado al inicio del capítulo, en las ideas de Superstudio existe la intención de pensar en la arquitectura (con sus relaciones, sus medios, sus estrategias, su *modus operandi*, etc.) como medio o sistema que puede influenciar comportamientos.

«El sistema sobre el cual influir proyectualmente es la cultura arquitectónica entendida como un campo de valores transmisibles y como un medio (utensilio) para las transformaciones

79. SUPERSTUDIO, «Design d'invenzione e design d'evasione», *Domus*, 475, junio 1969.

sociales. Este «sistema» es el único «objeto» que nos interesa. Un objeto entonces que no coincide ni con el «producto» ni con sus «partes»: un objeto estructura, un mecanismo de reacción múltiple, un objeto tangible, homogéneo e isótropo, coherente con el sistema social que lo produce y sustenta. (...) Cada acción se proyecta, elabora y transmite según precisas secuencias. Trastornar estos tiempos, interrumpir la concatenación causa-efecto comporta la descalificación cultural: quiere decir no respetar las reglas, entonces no «funcionar», como consecuencia «equivocarse». De esta manera, la cultura se perpetúa a sí misma: la imagen del mundo que nos ofrece es la imagen filtrada a través de códigos semánticos finalizados por el poder. La imagen es objetiva, científica, artística en cuanto alienada, tecnologizada, coherente. Cada intento de teorizar un comportamiento diferente viene fácilmente englobado por el sistema omnívoro cultura-sociedad (...). Por esto cada acción alternativa tiene que ser móvil e incomprensible, tiene que cambiar aparentemente objetivos y agotar con la presencia continua. (...)

Si el proceso de adicción en acto en la sociedad se sustituye por una serie de imágenes aberrantes capaces de postular otra escala de valores y de comportamientos, el sistema ve puesta en duda su imagen pública: los deseos colectivos inducidos vienen sustituidos por otros deseos igualmente apetecibles pero más justos y verdaderos; y para satisfacer estos nuevos deseos el sistema se pone en crisis. (...)

El objeto viene determinado por las propias funciones o mejor dicho por sus significados, ningún objeto tiene una sola función; además, la escala de prioridades que nos pueden fallar al ordenar dichas funciones es puramente ilusoria y contingente. (...) Es, de hecho, la funcionalidad la más emergente entre los significados del objeto a nivel de conciencia que determina el inestable equilibrio actual. (...) será simplemente necesario llevar al límite el significado funcional o uno de sus subcomponentes para provocar el horror, exponiendo la esencia del objeto en su espectral, monódica y escalofriante realidad. (...) Así que el objeto tiene que ser concebido con fría y lúcida determinación, tiene que perseguir cada vez de forma más rígida una única y bien definida meta: si tiene que ser agradable será inefable; si blando, será sofocante; si fantástico, será enajenado; si funcional, será esclavizante; si limpio, será reluciente; si riguroso, será inflexible. Su máscara será su belleza, una belleza lógica, inevitable, con la consecuencia perfecta en la forma

con respecto a su finalidad. Conseguiremos así convencernos a nosotros mismos de que, bajo el paraguas de la perfección, el objeto destrozado por su propia perfección y coherencia ética y formal, nos puede contagiar de su destrucción y entonces salvarnos. (...)

Preparando este número de *IN*, hemos definido la destrucción del objeto como la demolición de las relaciones sintácticas que unen los objetos al sistema, la destrucción de sus significados sobrepuestos por el poder. Se ha formulado una hipótesis de reducción de los objetos a elementos neutros y disponibles. (...). A través de una refundación psicológica del objeto, podemos probar la «reconstrucción del objeto». (...) Las metamorfosis que el objeto tiene que realizar son aquellas en las cuales se apropia de los valores del mito, de lo sagrado, de la magia a través de la reconstrucción de las relaciones entre producción

Superstudio, fotomontaje, el Monumento Continuo y la Plaza de España en Madrid, 1969.

y uso, más allá de la abolición de las conexiones ficticias de producción-consumo»⁸⁰.

Si principalmente estas consideraciones de Superstudio se refieren al objeto de pequeña escala, a los utensilios, al mobiliario, a las herramientas de trabajo y a las relaciones que estas entablan con el hombre, la sociedad y sus medios de producción, podríamos trasladar estas argumentaciones también al objeto arquitectónico (como hemos dicho antes el *Monumento Continuo* se podría considerar como un cambio de escala del trabajo de los *Istogrammi*, unos objetos abstractos aptos para cualquier uso). Las relaciones que este promueve con los espacios abiertos, con las externalidades y con las complejidades del territorio contemporáneo, porque en el juego de las relaciones todo es posible. Así que podríamos imaginar una arquitectura que rediscute el paisaje contemporáneo con las mismas herramientas de la disciplina como la escala, el programa, figura/fondo, la técnica, la composición, el fragmento, las referencias.

Una arquitectura soñada capaz al mismo tiempo de conformar paisaje y conjuntos de espacios en disonancia.

Para volver a una de las hipótesis iniciales por las cuales definíamos el *Monumento Continuo* como la idea de una arquitectura, que por algunos aspectos estaba ligada a la modernidad pero por otra anticipaba el cambio, se podrían establecer unos parámetros, una especie de clasificación de conceptos o de valores que se han visto transformados en las últimas décadas.

Para esta labor será útil como guía (en cuanto a los parámetros a seguir), el artículo *Otra Modernidad* que recoge la conferencia que impartió Rafael Moneo en el Círculo de Bellas Artes en 2010, en el que se establecen unas cuestiones diferenciales entre la modernidad y la situación contemporánea.

La primera es la condición objetual. Como hemos tratado en los apartados anteriores, el escenario que propone el *Monumento Continuo* es de una situación en constante dialéctica. Por una parte rememora el objeto por su condición de volumen independiente, por el hecho de erguirse autónomo porque en el fondo recuerda un contenedor genérico, un objeto cualquiera y una caja. Por otro lado, la antinomia con las propiedades objetuales, porque no remanda a ningún proceso (propio de la producción de los objetos o del proceso arquitectónico), no es el producto de un desarrollo técnico, no es el resultado del

80. SUPERSTUDIO, «Distruzione, metamorfosi e ricostruzione degli oggetti», *IN* 2-3, marzo-giugno 1971.

ensamblaje de partes, no tiene una función definida, es una idea de una posible arquitectura y de sus relaciones.

De lo objetual y no objetual procede otra característica, la relación forma/función que como hemos visto ya no tiene ninguna relevancia en las representaciones del *Monumento Continuo*. Pero no solo la forma se desliga del programa, sino que el mismo programa se ha hecho indefinido, abstracto. La función también deviene una abstracción, entra a formar parte de lo imaginario, del deseo, de las hipótesis, un poco como el objeto «chisme» de Baudrillard, un objeto cuya funcionalidad es extrema porque se adapta a cualquier uso y expone el objeto arquitectónico al mundo de las posibilidades.

Otra cuestión es aquella inherente al lugar. Hasta hace poco (como para la función también), la arquitectura era única para un lugar y, en este caso, irrepetible. El resultado de las relaciones que la misma establecía con el entorno era totalmente específico para aquel lugar.

El *Monumento Continuo* tiene presencia propia, es inconfundible y se repropone en los diferentes lugares soportando unas leves modificaciones, se extiende, se comprime, se reduce o se agiganta. Las superficies son transparentes, reflectantes u opacas. Tiene un carácter propio pero, sobre el mismo, va adquiriendo formas cambiantes, que lo hace repetible y similar en cualquier lugar, pero con el cual, cada vez establece relaciones diferentes.

Probablemente sea una de las cualidades que lo hace más próximo a la última arquitectura de la modernidad, pero es justo una crítica y denuncia de sí misma.

Por otro lado, todos los diferentes lugares que se muestran en los fotomontajes son como secuencias que enseñan no solo la crítica al Estilo Internacional, sino también a la crisis del concepto de lugar. Crisis entendida no tanto como ruptura, sino como transformación del significado tradicional, ya no se trata de localizaciones o de recrear el *genius loci*, sino de una arquitectura relacional, que tiene que comprometerse con los continuos cambios, con las deslocalizaciones más que con las localizaciones. El espacio de la arquitectura ya no es un espacio estático, sino que se conforma en paisajes mutantes.

Sobre el parámetro de lo racional, como hemos comentado en los capítulos anteriores, el *Monumento Continuo* podría aparentar un estilo racional –recordamos que Aldo Rossi expone

81. MONEO, R., *Otra Modernidad*, p. 52.

su arquitectura racionalista en la Trienal de Milán en 1973, donde participa también Superstudio con el *Monumento Continuo*—, por su volumetría, por su textura, pero no lo representa; más bien lo contrario, se sale de cualquier lógica y menos aún sigue la definición de racional de Moneo como proceso lógico de la construcción y al valor formal que la estructura ofrece a la arquitectura.

En el *Monumento Continuo* no hay ningún proceso constructivo que explique su volumen, no hay ningún proceso tectónico ni ninguna lógica que defina el orden o el valor de su estructura, esta «va perdiendo este valor, hasta el extremo de que hoy podemos decir que casi apenas cuenta. (...) La estructura ha quedado absorbida por la arquitectura»⁸¹, la misma suerte ha tenido el urbanismo, que según Koolhaas también ha sido absorbido por la arquitectura de la *bigness*.

Lo único que queda es una arquitectura que ha perdido sus justificaciones y el valor formal que encontraba en la estructura, tanto a nivel arquitectónico como urbanístico.

Las nuevas estructuras, entendidas como una distribución y dialéctica entre elementos, que propone y de las que habla el *Monumento Continuo* están más bien relacionadas con cuestiones que tienen que ver con la disposición, las asociaciones o desconexiones, con la presencia de vacíos, de intervalos, las relaciones o el espacio entre las cosas que no parecen figurar como construcción, pero que inevitablemente lo son. Está claro que es la propia condición contemporánea que replantea nuevas combinatorias y relaciones, estructuras más flexibles y abiertas porque quizás, al igual que ironiza Moneo, los problemas de la construcción parece que se resuelven con la tecnología.

1.4. Conclusiones 1 parte

Las diferentes imágenes de los fotomontajes no muestran simplemente la inserción de un nuevo proyecto o una contrautopía en topografías y lugares diversos, sino que desmontan mecanismos preestablecidos, inventan un nuevo sistema por el que las relaciones convencionales o el razonamiento entre arquitectura y naturaleza, arquitectura y ciudad, arquitectura e historia desarrollan un proceso de revisión crítica. Cada fotomontaje supone una disputa, una exhibición de problemáticas sobre los argumentos principales de la disciplina ar-

quitectónica y la sucesión de estas imágenes se plantea como un extenso catálogo que repasa y critica la modernidad.

Los fotomontajes no establecen una nueva metodología de análisis como habían propuesto en aquellos años Rossi —en el contexto de la ciudad—, o Venturi a través de la realidad hipercomunicativa de las ciudades americanas y con una fuerte crítica a la última modernidad.

La revisión que aportan los fotomontajes del *Monumento Continuo* no presenta un formato analítico descriptivo, es decir: definición de problemáticas, método de investigación, argumentos, causas, procedimientos y, por último, posibles soluciones o la desaparición de la arquitectura.

Los fotomontajes son una puesta en escena directa de los conflictos y contradicciones de la modernidad. Revelan aquella manera de enfrentarse a la cuestión del proyecto con una actitud que los propios radicales denominaban de «guerrilla». Es decir, esta dicotomía que se da por un continuo proceso de crítica de las estructuras y herramientas de la disciplina, provoca colisiones conceptuales y formales. Esta manera de hacer arquitectura refleja plenamente las cualidades y las formas del pensamiento crítico de los radicales.

Se anticipan temáticas tan actuales y opuestas como la de una arquitectura que destaca y se impone en su entorno, que fractura e interrumpe la visión y la trama continua del tejido urbano. O, por el contrario, plantea una arquitectura que se inserta en el contexto mimetizándose, dialogando con la trama y los perfiles de la ciudad hasta integrar la metrópolis con sus superficies en un verdadero *packaging* y donde nada tiene visiblemente una identidad definida y definitiva.

En los fotomontajes también se representa la particular condición contemporánea de la arquitectura como espectáculo.

Una arquitectura que no se amolda a su entorno sino que, por el contrario, rompe los esquemas provocando cortocircuitos en el sistema convencional del contexto, ya sea urbano, natural o interviniendo en los monumentos. El espectáculo no se origina solo por las maravillosas imágenes sino también por el impacto que provocan algunas cuestiones formales y conceptuales transformando el proyecto en una arquitectura teórico-crítica. De este encuentro afloran conexiones y problemáticas que abren al entendimiento de otras posibles correspondencias e hipótesis y a un repensamiento de las convenciones que dan forma a la disciplina.

En todas las representaciones –dibujadas y escritas– del *Monumento Continuo* aparece el tema del monumento y su significado. Asimismo, Superstudio expone una especie de casuística para ahondar sobre este argumento que ha dado y sigue dando de qué hablar.

En los fotomontajes el *Monumento Continuo* es una arquitectura monumental, flexible, efímera, nómada, etc, que contradice y critica el concepto de monumento. Lo hace bajo varias reflexiones: ofrecer un valor funcional al monumento (*Gran hotel Coliseo*); ridiculizar la idea de monumento sustituyéndolo por un falso monumento (Kaaba); extraer un fragmento de un sistema de monumentos para reconstruir otra relación formal y realizar una descontextualización de la pieza sacándola del lugar para el que se había diseñado (las Cariátides).

Del mismo modo, oculta el sistema monumental tan complejo de las fachadas de una plaza (Piazza Navona) que se ha generado con el paso del tiempo y que forma un sistema convencional, reconocible que es parte total e inseparable del tejido urbano de la Roma barroca. Todo se oculta detrás de una pantalla neutra e inexpressiva, a excepción de la fachada de la Iglesia de Santa Inés del Borromini, que ya no interactúa con la vieja estructura de las fachadas tradicionales del resto de la plaza. Es absurdo que lo haga en un contexto donde todo es un monumento. De esta manera, quizás un cuerpo nuevo y extraño haga revivir el monumento ya casi imperceptible. La Iglesia de San Inés ya no es parte de un sistema consolidado. La pantalla abstrae y saca de contexto –permaneciendo en el mismo lugar– solo la fachada del notable monumento (ver fotomontaje a página 72).

Las representaciones del *Monumento Continuo* y los monumentos antiguos –iglesias, construcciones cívicas y utilitarias, complejos monumentales de una trama urbana, fragmentos, ruinas– no ofrecen una respuesta directa a qué se considera hoy por monumento o cómo se debe pensar y actuar con los monumentos del pasado. Todas son posibles soluciones y consideraciones, todo es válido porque quizás no hay una sola respuesta. Son alternativas factibles como puntos de reflexión porque forman parte de la praxis del proyecto con los monumentos en la condición contemporánea. Todas son operaciones ya realizadas: se han transformado arquitecturas cívicas del pasado en edificios funcionales; se han reutilizado fragmentos de arquitecturas, esculturas y se han insertado en

otros conjuntos; en otras ocasiones se han sacado de su contexto proporcionándoles uno nuevo; se han construido edificios que son casi la copia y la falsificación de monumentos, adelantando el juego postmoderno de la recuperación de los estilos arquitectónicos del pasado para cualquier contexto.

Esta manera de intervenir con los monumentos es un hecho contemporáneo, por lo que ya no existe una sola teoría o una sola práctica. Efectivamente, si cada monumento presenta una situación particular no se puede plantear un único método de intervención. En este sentido, con gran lucidez crítica y sobre todo con el juego de confrontaciones y posibilidades, Superstudio muestra esta parcela de la arquitectura que conforma la realidad del paisaje contemporáneo, urbano y menos urbano. Y, más aún, el monumento –en cuanto objeto arquitectónico totalmente definido en el tiempo y en el espacio, que ha sido generado con un fin preciso–, aparece vulnerable en las representaciones de los fotomontajes y está sujeto a reinterpretaciones como cualquier otra arquitectura funcional.

Otro hilo conductor en todos los fotomontajes es quizás el de la ambivalencia de significados formales y conceptuales. Es decir, el carácter y la propiedad de cada fotomontaje o el conjunto de los mismos se hacen evidentes en cada pieza y bajo la duplicidad (y no siempre en oposición): un monumento y un antimonumento, un espacio y un lugar, una compleja malla urbana y un edificio antiurbano, lo artificial y lo natural, el fragmento y lo entero. Esta unión de dicotomías y estos dobles valores formales y conceptuales se hacen posibles en estas representaciones.

Los fotomontajes anticipan de veinte años las transformaciones del concepto de paisaje. En ellos emerge la idea de que el paisaje es algo artificial, que conlleva un montaje (como Frassinelli hacía con cada uno de los fotomontajes, con mucha paciencia, reconstruyendo la perspectiva de cada imagen y ajustando el nuevo proyecto del *Monumento Continuo* al diseño), no es algo que ya existe y que dura para siempre, sino que es un continuo proceso de construcción. Visiones que se replantean a cada rato a través de las experiencias, nuevos razonamientos y teorías, es decir, a través de los procesos culturales en plena evolución.

Los fotomontajes adelantan la idea, ya asumida, de que no existe un paisaje natural con una naturaleza incontamina-

da, sino que el paisaje es un producto artificial, también en aquellos donde aparentemente prevalece la naturaleza. Esto se lleva a cabo sobreponiendo la naturaleza a un artificio, una arquitectura casi imposible, demostrando que cualquier contexto es apto para una nueva reinterpretación y posibles construcciones. Es cuestión de proyectar nuevas miradas porque dentro de la idea de paisaje caben muchos inventos. Es una arquitectura que se confronta con la propia naturaleza hasta alcanzar la categoría estética de lo sublime.

El conjunto de los fotomontajes expresa la condición moderna y aún contemporánea por la cual la necesidad de pensar en la totalidad solo es posible a través de conjuntos de partes. Es decir, cada uno de los fotomontajes representa un fragmento de una condición particular de la arquitectura, pero el conjunto de todos ellos pretende alcanzar esta visión general.

Los fotomontajes proponen, como en un inventario de cualidades y situaciones, recoger la totalidad del territorio de la arquitectura y de algunas cuestiones que han sido motivo de reflexión de la última modernidad. Pero enumerar es solo una manera de ordenar, un mecanismo de pensamiento y una forma determinada de hacer visible o enunciable algo que nunca reflejará el todo. Al contrario, demuestra la imposibilidad de alcanzar la totalidad y expone un amplio e indeterminado campo sobre el cual actúa la arquitectura.

La imagen de la arquitectura en el paisaje -natural o urbano, doméstico- ya no funciona por mecanismos funcionales o bajo la intención de establecer algún orden, sino que desestabiliza cualquier significado apriorístico y tradicional en el contexto (monumento, naturaleza, urbe). No es la idea de una arquitectura que ordena el territorio, que organiza el espacio según las exigencias prácticas para el desarrollo de una vida cívica. La arquitectura en los fotomontajes mina este pensamiento que ha predominado sobre toda la modernidad y sus utopías.

Las visiones con el *Monumento Continuo* actúan dentro de una imagen real. No se proyectan nuevos mundos, ni mejores ni peores, solo se cuestiona –con la paradoja, la provocación, la ironía, el absurdo– el papel actual de la arquitectura en el contexto real.

Terminada la concepción del flujo continuo de la historia y agotado el pensamiento fuerte de la utopía, los fotomontajes

exponen otra cuestión que es la de una condición nómada que se ha convertido en una opción para el habitar de la sociedad contemporánea. El *Monumento Continuo* es una arquitectura que se repropone y va cambiado de un lugar a otro. No tiene lugar ni tampoco lo crea en los territorios donde se emplaza. De esta manera, en las diferentes localizaciones promueve el desplazamiento de las funciones a través de una arquitectura que podría contener cualquiera de estas, pero que no específica ninguna y podría contener todas. Esta es la idea de habitar un espacio que se va desplazando por ciudades, campos, lagos y costas o dentro de monumentos. Todavía no se ha construido ninguna arquitectura con esta cualidad de desplazamiento –quizás la caravana, pero no es una arquitectura–, de modo que el *Monumento Continuo* de los fotomontajes expresa esta idea de nomadismo del habitar contemporáneo por medio de un contenedor genérico y anónimo, dentro del cual es posible desarrollar a la vez cualquier función en diferentes lugares.

Asimismo, los fotomontajes no solo cuestionan los preceptos del moderno y/o adelantan situaciones actuales, sino que a través de las interpretaciones sugiere y anticipa posibles argumentos. Como hemos comentado, el *Monumento Continuo* se puede comparar al tinglado decorado de Robert Venturi, es decir, podría ser un edificio funcional –por su forma genérica que no recuerda a nada y sirve para cualquier uso– que se identifica a través de un gran letrero que lleva su nombre. Pero, más que un cobertizo o un envoltorio genérico, es un activador para el pensamiento crítico. Hemos visto que es más cercano a la propuesta de *chisme* de Baudrillard, una utilidad poco conocida o una funcionalidad abstracta, que se ha evaporado y desprende una utilidad imaginaria, que deja soñar y proyectar posibilidades.

**2. LA EXPOSICIÓN: «LETTERA A GRAZ . UNA MOSTRA
SUL TEMA: ARCHITETTURA E LIBERTÀ».
LA GRAZERZIMMER.**

2.1. Introducción. Espacios relacionales.

En esta segunda sección se presentan y analizan la *Grazerzimmer* y el artículo «Lettera a Graz. Una mostra sul tema: Architettura e Libertà» (ver anexo) que Superstudio escribió casi en paralelo a la realización de la habitación de Graz. Los dos trabajos son obras integrantes para el análisis y las aportaciones críticas del *Monumento Continuo*. La *Grazerzimmer* también se puede considerar como una obra sintomática de las cuestiones que surgían en aquellos años alrededor de los debates sobre el significado funcional del objeto y del espacio. La primera parte se centra nuevamente en el paisaje pero bajo otros encuadres. A través de la descripción de un evento y de las peculiaridades de un territorio, Superstudio nos sumerge en un chispear de imágenes mentales de diferentes paisajes. El territorio de la arquitectura se inventa nuevamente mediante la distancia de una mirada especulativa que esta vez se sirve del lenguaje escrito –las palabras– para reflexionar sobre la topografía donde opera la arquitectura, es decir, la praxis del proyecto.

Otra reflexión de esta segunda parte está dedicada más concretamente a la *Grazerzimmer*. Aquí Superstudio representa y construye un ejemplo del *Monumento Continuo*, pero no es una maqueta a escala o un fragmento del proyecto de los fotomontajes, sino que es uno de los muchos posibles, es otra situación y otro emplazamiento de esta arquitectura.

Esta construcción, que no es exclusivamente un objeto o un espacio, es la representación más directa del debate alrededor de ambos significados. Con esta obra plástica, Superstudio coloca frente al espectador –que pudo experimentar en su momento la obra– una construcción que desorienta, cuestiona y plantea preguntas sobre las categorías sociales, funcionales y, en general, culturales que definen los objetos y los espacios «... en concreto el consumidor-espectador como actor en la construcción de significados...»¹.

La *Grazerzimmer* cuestiona las relaciones que se establecen entre el usuario y el objeto y el espacio, despojándoles de las características y cualidades funcionales que los identifican. La *Grazerzimmer* promueve la crítica al statu quo sobre los significados modernos de objeto y espacio, proponiendo una obra al límite de la disciplina arquitectónica.

1. QUESADA, F., *Arquitectura del devenir. Aproximación a la performatividad del espacio*, p.141.

En el mismo número de la revista *Domus* donde se había publicado el primer artículo sobre el *Monumento Continuo*, Superstudio publica otro, «Lettera a Graz. Una mostra sul tema: Architettura e Libertà»² en el cual relata la exposición que se realizó después del concurso y describe los trabajos expuestos.

Este capítulo, que contiene los análisis del artículo y de la obra de la *Grazerzimmer*, focaliza su atención principalmente alrededor de la condición efímera y del aspecto también temporal de la arquitectura.

Una arquitectura de los acontecimientos, de los encuentros y de las vivencias temporales que producen nuevas formas de análisis y nuevas conformaciones proyectuales. Una arquitectura de la forma, que concierne a las relaciones; es decir, una arquitectura de la formación, como continuo devenir y cambio.

«En este sentido, la arquitectura pierde la imagen rígida, aunque significativa, de la conformación racional para constituir más bien un tiempo subjetivo y colectivo indeterminado, en el cual a la duración ya no le corresponde la intensidad de los eventos, al espacio no le corresponden más los ejes o los recorridos preferenciales sobre los cuales los hechos se cristalizan, más bien los pliegues, los fragmentos, las complicaciones que comunican en la ilusión, una presencia»³.

Los dos trabajos –la *Grazerzimmer* y el artículo–son efectivamente esto: fragmentos, visiones fraccionadas, fisuras a través de las cuales penetra un ojo especulativo que da a conocer varios territorios críticos de una misma geografía. Tiempos y espacios que no son los que físicamente nos rodean sino que son reinterpretados, reinventados para facilitar otras conexiones. El discurrir de los eventos ya no es lineal, consecucional, los tiempos del artículo son posteriores y se experimentan de forma diferente que los tiempos de la *Grazerzimmer*, pero ambos fueron y siguen compenetrándose, se condicionan, necesitan sobreponerse para generar una nueva historia que precisamente tiene que ver con la complejidad del paisaje contemporáneo.

Las múltiples miradas que conformaban el paisaje de la primera representación de los fotomontajes del *Monumento Continuo* se refuerzan especialmente con la obra de la *Grazerzimmer* y con el artículo, que escribe Superstudio en relación al evento del proyecto a concurso y de la exposición.

2. El artículo *Trigon 69. Lettera a Graz. Una mostra sul tema: Architettura e Libertà* se publicó en *Domus* 481, diciembre 1969, pp. 49-54, un mes después de la exposición en la Künstlerhaus en la cual Superstudio presentó la obra *Grazerzimmer*. Aunque el artículo sea posterior a la obra, en algunos contenidos parece preceder e introducirnos a la *Grazerzimmer*, en cuanto el juego de palabras y las descripciones de los ambientes denotan una cierta sincronía, y aunque el artículo fuera realmente posterior a la *Grazerzimmer*, considero que es necesaria la lectura sincrónica del artículo y de la obra para un mayor entendimiento de la misma. Ver Anexo 1.

3. PASCUCI, G., y PIZZIOLO, G., «L'estasi del caos. Motivi, contrappunti, paesaggi territoriali», en AAVV, *Felix Guattari. Architettura della sparizione, architettura totale. Spasamenti metropolitani*, p. 98.

A la izquierda, portada de la Casabella 326, 1968.

A la derecha proyectos publicados en *Casabella* 326, 1968, con el Curso de Arquitectura de los Interiores, año académico 1966-67. *Proyecto para un local de espectáculo y ocio*. Docente Leonardo Savioli, asiente Adolfo Natalini. «Un contenedor forrado de espejos, con pavimento luminoso, dominado por un enorme objeto como una escultura o monumento del tiempo presente y de aquello perdido, a toda la Coca Cola bebida en el mundo y junto a la llegada de una nueva bebida imbebible (a lo mejor a base de escayola). Un juego de espejos para la multiplicación de los sueños y de las contestaciones, de las mediaciones y de la autocontemplación. Una actitud de rechazo a la proyectación se concretiza en un objeto a través de la invención de una imagen subversiva».

Esta vez el *Monumento Continuo* no solo es la idea de una arquitectura, que concierne y se confronta con el espacio exterior y con las condiciones propias de la cultura del proyecto en los diferentes territorios a través de la representación de imágenes que facilitan unas particulares visiones. Ahora el *Monumento Continuo* se anticipa a través de un relato y se materializa conceptualmente y físicamente en la obra *Grazerzimmer*. Dos géneros que no son propiamente los instrumentos de la representación arquitectónica convencional, pero que abren el proyecto del *Monumento Continuo* hacia los campos y mecanismos de otras disciplinas.

Superstudio desde los primeros trabajos hasta las obras posteriores al *Monumento Continuo*, ha utilizado la escritura, más bien el relato corto y las parábolas como otros instrumentos para acompañar sus obras teórico-gráficas. Esta condición multidisciplinar de su hacer está patente desde los primeros escritos del grupo.

«De modo que en la composición del «paisaje interior» convergen todas las operaciones y el microcosmos humano deviene realmente un modelo de la realidad total.

(...) se han identificado diferentes «métodos de composición» que la arquitectura podía apropiarse de las artes visuales: el problema utilizarlos de manera creativa y no solo de forma irónica o desmitificadora. Enajenamiento, transposición de escala, ensamblaje, montaje, descomposición, repetición e interacción, contaminación, son términos que han sido constantemente utilizados, sobre todo han sido los nuevos símbolos que han facilitado al proyecto el salto necesario para pasar de material de estudio o de rutina profesional a la acción creativa y activa»⁴.

No solo, como escribe Natalini, se emplean los instrumentos compositivos de las artes visuales –como por ejemplo en algunos fotomontajes con la transposición de escala, el ensamblaje o el montaje–, sino que directamente el *Monumento Continuo* se presta a ser transpuesto, a ser llevado a otro lugar, a ser trasladado de su contexto propiamente disciplinar hacia el territorio de las palabras y del espacio genérico (genérico en el sentido de abierto y disponible para cualquier acción, diferente de lugar en cuanto espacio estable y definido; también me refiero a los diversos espacios disciplinares) y anónimo de una sala de exposiciones.

A la izquierda y derecha proyectos publicados en *Casabella* 326, 1968, con el Curso de Arquitectura de los Interiores, año académico 1966-67. *Proyecto para un local de espectáculo y ocio*. Docente Leonardo Savioli, asistente Adolfo Natalini.

«Dos grandes ruedas de Luna park constituyen el aparcamiento para coches y la «diversión del conductor». Un conducto coaxial habitable (el perneo de las ruedas) es la central de comando de todos los automatismos. El Piper está contenido en la gran jaula a planos móviles suspendida entre las ruedas. A la estructura simétrica de la máquina se cruza otra irregular que comprende un recorrido subterráneo como un viaje fantástico al descubrimiento de la máquina y un gran hinchable. El hinchable es un *happening* arquitectónico: cobertura del césped para fiestas al aire libre (...) reproducción de un evento cósmico (nubes como arcoíris, la lluvia, las estrellas) evocando las «fiestas» arquitectónicas del Renacimiento y del Iluminismo.»

Así, desde un paisaje exterior representado por los fotomontajes, pasamos a un paisaje interior experimentado a través de un relato corto y de una obra entre lo escultórico y lo arquitectónico.

Si los fotomontajes construían principalmente diferentes paisajes exteriores, estas otras dos obras, sobre el mismo tema, ensamblan y articulan estos últimos con los paisajes interiores, de la vivencia subjetiva a través del cuento y de la experiencia del espacio interior de la *Grazerzimmer*.

El relato atraviesa un territorio, ofrece un viaje interior y en solitario dentro de las alusiones, las experiencias, la memoria y la imaginación; como hecho espacial las visiones se presentan íntimamente en el discurso que describe los diferentes lugares en la narración.

El otro interior fue el de la sala de *Künstlerhaus* donde se expuso la *Grazerzimmer*. Aquí la habitación de Graz se emplaça sobre otro paisaje interior, preparado y recreado para el acontecimiento que se componía por diferentes planos y encuadres.

Estos (encuadres, planos o maneras de mirar) eran las diferentes relaciones que proponía la misma obra con el sujeto que la experimentaba; la relación que establecía con el resto de los objetos expuestos del concurso y su correspondencia o antagonismo; las reminiscencias con el *Monumento Continuo* de los fotomontajes que unos días antes habían sido presentados al concurso. Diferentes maneras de experimentar y múltiples conexiones que la *Grazerzimmer* instauraba con el espacio que conformaban todos los elementos de su entorno y con los fotomontajes que la precedían.

Después de casi cincuenta años, a través de la relectura de los dos trabajos convergen principalmente dos cualidades experienciales de la obra.

La del artículo, que nos desplaza entre los proyectos presentados y los lugares del territorio de la ciudad de Graz; la experiencia de atravesar topologías diferentes a través de las cuales se iban abriendo innumerables espacios, lugares, relaciones y se presentaban objetos o arquitecturas con fines diferentes.

La otra fue la experiencia irrepetible de la exposición y de la *Grazerzimmer* que solo podrá volver a ser imaginada a través del mismo artículo, de otros escritos contemporáneos de la época y de las pocas imágenes que quedan y que vuelven a ser

4. NATALINI, A. «Arti visive e spazi di coinvolgimento», *Casabella* 326, luglio 1968, pp. 32-45.

puestas en circulación a través de esta relectura.

Como escribe Viviana Gravano, «La diseminación es la posibilidad de volver a poner en circulación «aquello que queda» de una experiencia que en sí ha sido pensada como *live*, entonces invivable con la misma modalidad una segunda vez, sea que dure un año o diez minutos, (...) Los restos voluntarios, así como la documentación más o menos sistemática, pueden ser insertados en un sistema no de disipación, sino más bien de diseminación que produce otros procesos que no serán los hijos de la primera acción, sino que llevarán los ecos y por lo menos a ratos la vaga fisionomía»⁵.

De modo que no será posible volver a experimentar el espacio de la exposición y de la habitación de Graz, pero probablemente será posible reconstruir otras experiencias, otros entendimientos y nuevas fronteras con lo que ha quedado, que ayuden a diseñar, sin delimitar, todos los diferentes tipos de espacios propuestos a través de una mirada contemporánea, dentro del conjunto de las representaciones del *Monumento Continuo*.

Por la imposibilidad de recrear el acontecimiento, es necesario repropone el artículo que también es en sí otra manera de formalización de la obra teórico-gráfica del *Monumento Continuo* que se propone integralmente en el anexo 1.

2.2. Trigon 69. Lettera a Graz.

La exposición *Italien, Jugoslawien Österreich dreiländerbiennale Trigon 69. Architektur und Freiheit* se celebró del 4 de octubre al 15 de noviembre de 1969 en la *Künstlerhaus*, el mismo edificio de la anterior bienal, *Trigon 67*.

La *Künstlerhaus* fue construida en 1952, y según Superstu-

Planta y vista de la *Künstlerhaus*

dio⁶ el espacio era bastante rígido pero ofrecía una excelente ubicación respecto a la ciudad.

El arquitecto Eugen Grosse se encargó, con el equipo formado por Richard Kriesche, Helmut Strobl, Herbert Missoni y Jörg Mayr del montaje y diseño de toda la exposición y de las instalaciones de los proyectos ganadores.

Mientras que el jurado que seleccionó los proyectos estaba compuesto por «el profesor Umbro Apollonio de Venecia, la doctora Katja Ambrozic de Bergrado, el arquitecto profesor Max Bill de Zurich, el arquitecto profesor Friderich St. Florian de Providencia en EEUU, la arquitecta Franca Helg de Milán, el arquitecto Frederich Kurrent de Viena, el arquitecto profesor Edo Ravnikar de Lubiana, el doctor Wilfried Skreiner de Graz y director de la Neue Galerie am Landes museum Joanneum y comisario de la exposición por parte de la Sección Cultural del Gobierno de la Estria»⁷.

De los veintisiete trabajos que se presentan al concurso, siete fueron los seleccionados para la exposición, mientras que el premio para los otros veinte consistía en el reembolso de los gastos.

De acuerdo con el concepto del concurso *Architektur und Freiheit*, el evento sería una exposición multimedia, cuya intención era infundir en los visitantes otras emociones y experiencias sensoriales a través de las obras expuestas.

Según Superstudio, se quería ofrecer un nuevo formato de exposición y una nueva manera de vivir el espacio expositivo y las piezas expuestas, recrear un ambiente que fuera diferente de las salas convencionales, donde la experiencia mayoritariamente se reducía a la simple distribución y observación de los objetos en el espacio. Lo que se buscaba era otra vivencia a través de todos los sentidos y hacer del espectador pasivo un sujeto activo.

Antes de empezar a recordar las diferentes características conceptuales y formales de los proyectos presentados, es interesante describir el lugar en el cual se celebró la exposición, sobre todo porque el artículo, «Lettera a Graz. Una mostra sul tema: Architettura e Libertà» describe varias cualidades y localizaciones de la ciudad de Graz que podrían facilitar unas ulteriores claves de lectura, a través de las cuales se pueden ofrecer otros significados sobre el objeto expuesto de la *Grazerzimmer* y del *Monumento Continuo*.

5. GRAVANO, V., *Paesaggi attivi. Saggio contro la contemplazione*, p. 273.

6. SUPERSTUDIO, «Lettera a Graz. Una mostra sul tema: Architettura e Libertà», *Domus*, diciembre 1969, n° 481.

7. Ibidem.

La descripción de los espacios de Graz se extiende desde la escala territorial a la escala urbana hasta la distribución interior de una sala de exposición, y revelan otras reinterpretaciones que relacionan la pieza de la *Grazerzimmer* con todo aquello que también estaba fuera del espacio cerrado de la sala expositiva, es decir con la geografía del territorio de Graz.

En «Lettera a Graz. Una mostra sul tema: Architettura e Libertà» Superstudio no considera la *Grazerzimmer* (como veremos más adelante, la habitación de Graz se podría entender como un fragmento, una extensión del *Monumento Continuo* dentro de un espacio interior) solo un simple objeto expuesto dentro de una sala, sino también como un espacio transitable, que se podía atravesar, que estaba vinculado (aunque parecía en total asintonía), con todos aquellos otros espacios-paisajes exteriores a la sala de exposición, que de alguna manera lo contenían y que se describían en el artículo.

Las pablabas del texto hilan cuentos, visiones, imágenes, atmósferas todas ordenadas en una combinación que se asemeja a la estructura de una *matrioska*, donde cada pieza mayor contiene otras más pequeñas y cada una cabe perfectamente dentro de la anterior, con la única diferencia que no se asemejan, al contrario son diferentes trozos de paisajes de un mismo territorio. Cada muñeca rusa es, a la vez, objeto y espacio que envuelven a otra; es un objeto dentro de un espacio que también es objeto, del más grande al más pequeño.

Imagen del Sandtpark, en SUPERSTUDIO, «Lettera a Graz. Una mostra sul tema: Architettura e Libertà», en *Domus* 481, 1969, pp. 49-54.

Imagen de la *Künstlerhaus* en SUPERSTUDIO, «Lettera a Graz. Una mostra sul tema: Architettura e Libertà», en *Domus* 481, 1969, pp. 49-54.

El artículo enfatiza en algunos de estos paisajes, los reinterpreta, porque les otorga de una nueva forma, a través de una nueva manera de mirarlos y describirlos, como si alrededor de la *Grazerzimmer* se estuvieran creando nuevos acontecimientos y unos paisajes artificiales para que la experiencia del espacios de la habitación de Graz fuera aún más impactante y contrastante. Para que las dos experiencias –el artículo y la obra plástica– pudieran hablar del mayor número posible de espacio y de sus relaciones.

Estos paisajes que a su vez contienen otros, y que se diferencian y determinan no solo por las escalas dimensionales sino también por las escalas relacionales, son principalmente la antropogeografía de Graz como típica localidad austriaca y corresponden al ambiente circunstante de la *Künstlerhaus* o sea el parque como filtro con la ciudad; el mismo edificio de *Künstlerhaus* transformado por la exposición y la sala interior con las piezas expuestas; y por último la instalación de la *Grazerzimmer*.

El primer paisaje es el territorio alrededor de la ciudad de Graz que Superstudio describe como «en el medio de este mundo de forestas, montañas, casas de gnomos, campos verdes con animales seguramente de mazapán, esta Graz, también toda limpia, civilizada, un poco *demodée*, con maravillosos cafés, parques construcciones blanco-oro al estilo de las tartas *mit Schlag* o de todas formas *Delikatessen*, a parte un par de formidables piezas tipo renacimiento véneto».

Es interesante apreciar esta panorámica que contextualiza el

marco donde se va a presentar la exposición.

Es una mirada crítica al entorno construido que nos coloca en un ambiente filtrado y enjuiciado, resaltando o queriendo ofrecer una reflexión sobre este paisaje, casi de forma estereotipada, a la vez que proporciona un aspecto fantástico, casi irreal.

Un lugar de fábula, un poco *kitsch*, donde en breve podíamos imaginar encontrar a Blancanieves saliendo de su pequeño hogar. Un lugar donde conviven cosas de lo más dispares, un mundo pintoresco habitado por tantas entidades fantásticas que conforman un paisaje caricaturesco.

Es un lugar real pero donde se señalan, o quieren hacernos ver de forma exagerada, determinadas cualidades que probablemente Superstudio quiere relacionar con su objeto expuesto dentro de la *Künstlerhaus*.

El segundo paisaje es el parque de la ciudad de Graz en el cual está situado el edificio donde se celebró la exposición.

«...y en el *Stadtpark* hay esta construcción, la *Künstlerhaus*, rectangular, con ábside, construida hace quince años en estilo años cuarenta, más Palladio, bastante descolorida y surrealis-

Axonometría de la *Künstlerhaus*, en SUPERSTUDIO «Lettera a Graz. Una mostra sul tema: Architettura e Libertà», en *Domus* 481, 1969, pp. 49-54.

Vista del túnel de acceso a la *Künstlerhaus*, en SUPERSTUDIO, «Lettera a Graz. Una mostra sul tema: Architettura e Libertà», en *Domus* 481, 1969, pp. 49-54.

ta entre la hierba y los castaños».

En el parque –un fragmento de naturaleza dentro de una ciudad rodeada de prados verdes y forestas–, se apreciaba la edificación de la *Künstlerhaus*, como si fuera una visión discordante, como si la construcción fuera una arquitectura extraña, tanto por su localización como por su estética. Una arquitectura que no especificaba bien su género, con algunas cualidades neoracionalistas, pero también con un ábside y un estilo años cuarenta, como una burla al Estilo Internacional, así como un poco palladiana, una arquitectura difícil de identificar, una acumulación de estilos que al final no la definían. Con esta descripción, una construcción irreconocible, situada en un parque, entre la hierba y árboles de castaño, parece que Superstudio quería sarcásticamente evidenciar un contraste y una yuxtaposición –a la vez dispar–, pero también saca a la luz una situación convencional y habitual del paisaje contemporáneo, siempre como conjunto, montajes de elementos heterogéneos.

Y desde la *Künstlerhaus* «sobresalen tres conductos rectangulares en pendiente, uno verde, uno rojo y uno azul, oscuros y obstruidos por dentro por los *Projektionprismen* que son unas pantallas penetrables en bandas de plásticos sobre las cuales vienen proyectadas las imágenes».

Con esta otra descripción Superstudio intenta una vez más magnificar la singularidad del edificio, acentuando la excepcionalidad de las intervenciones para la exposición. La *Künstlerhaus* deviene bajo la mirada de Superstudio otra arquitectura singular dentro del parque como lo era la habitación de Graz dentro de la *Künstlerhaus*, como lo era el *Monumento Continuo* en los fotomontajes, una arquitectura extraña en innumerables paisajes.

Los túneles se podrían entender como una especie de filtros para preparar al visitante a otro tipo de espacio. A la vez los mismos generaban otro ambiente entre el paisaje natural del parque y el paisaje artificial de la sala de exposición.

Todo el relato de Superstudio sobre la exposición es un viaje imaginario a través de la sucesión de experiencias, el descubrimiento de situaciones y de lugares diferentes, como Alicia a través del espejo, a la que hará alusión Superstudio más adelante.

Los túneles tenían una leve pendiente que salvaban el desnivel entre el parque y el nivel de la sala de exposición.

Inmediatamente, desde la entrada en los corredores se percibía que la experiencia espacial iba a ser diferente, los túneles interiormente no estaban muy iluminados, el visitante se su-

Interior de la sala de exposición, en SUPERSTUDIO «Lettera a Graz. Una mostra sul tema: Architettura e Libertà», en *Domus* 481, 1969, pp. 49-54.

8. SUPERSTUDIO «Lettera a Graz. Una mostra sul tema: Architettura e Libertà», *Domus* 481, diciembre 1969, p. 50.

mergía en un espacio angosto, en pendiente, muy alargado y en penumbra.

En la parte superior de las puertas de las tres entradas había un proyector que transmitía imágenes con sonido a lo largo de las paredes del túnel. Los túneles eran como una especie de cámaras de descompresión, que iban preparando al espectador para que fuese más impactante el cambio tanto a nivel espacial como conceptual de lo que era el ambiente exterior del parque –con sus ruidos y olores naturales–, y la artificialidad de un paisaje hecho de sonido e imágenes proyectadas de los túneles.

«Pasadas las pantallas nos encontramos en un césped en subida, un poco como Alicia atravesando el espejo, un plano inclinado continuo con una pendiente del 12% revestido de coco verde, muy fresco, como los campos de la Estiria finalmente rescatados de los cuentos y traspasados al mundo de la geometría.

El techo de la sala lo atraviesan grandes vigas de hierro, *prototecnológicas*, blancas, que sujetan un gran lucernario. Y entre estos dos planos (una naturaleza artificial y una construcción natural) hay toda una maquinaria para la información y los proyectos expuestos en libertad por sus autores»⁸.

Interior de la sala de exposición, proyecto de: Las «nubes para niños» de Angela Hareiter, *nurseries* hinchables en PVC colgantes entre los rascacielos (único espacio que queda de la ciudad), nubes...

Angela Hareiter: «Las ciudades necesitan siempre más espacio, cada trozo llega a ser ocupado. No hay más jardines. Ni siquiera para los niños. Por esto están las nubes. Nubes de PVC, que flotan arriba colgadas entre los bloques de viviendas. Y las nubes son como se las imaginan los niños. Blandas, ventiladas, para saltar y esconderse dentro. Las nubes se transforman. También las nubes para niños. Se hacen más grandes juntos a los niños, más amplias, espaciosas... Hasta que los niños no están más suspendidos entre las nubes... », en «Lettera a Graz. Una mostra sul tema: Architettura e Libertà», en *Domus* 481, 1969, pp. 49-54.

Otro escenario es la sala de la exposición, otro soporte para un paisaje hecho de objetos singulares expuestos y cuyas superficies horizontales –como si fueran la tierra y el cielo (el césped artificial y el lucernario natural)–, revelaban la importancia del espacio mismo, entendido como plano o sea como territorio de acciones de los proyectos expuestos en libertad. Sin ningún orden aparente, regla y explicación, el campo de la Estiria devenía la mesa, el soporte sobre el cual se iban combinando las diferencias y las semejanzas.

No había un significado que viniera dado a priori, más bien las situaciones, entre el sujeto, el objeto y el espacio que los contenía iban surgiendo espontáneamente. Como un mundo fantástico, rico de eventos como el que Alicia descubre al otro lado del espejo, un montaje dialéctico de heterogeneidades.

Los visitantes tenían completa libertad de movimiento, como en un prado de flores se podían mover a su gusto. En este prado se podía caminar alrededor de los objetos y de las instalaciones, tocar, interactuar.

Este suelo donde se colocaban los objetos e instalaciones y donde se desarrollaban las acciones no era el suelo original de la sala de exposición. Sobre el pavimento de la *Künstlerhaus*, se sobrepuso otro con la misma pendiente del suelo de los túneles para crear continuidad entre la sala y el parque.

Este suelo inclinado de la sala fue recubierto con una especie de prado sintético de color verde, probablemente para evocar el césped del parque que rodeaba la *Künstlerhaus* y crear una especie de memoria perceptiva que relacionara el interior de la sala con el exterior del parque.

A la izquierda: «Soul-flipper» de la Baucooperative Himmelblau (Prix, Holzer, Swiczinsky), un artefacto electrónico que modifica su forma y configuración y emite sonidos y señales reaccionando a las diferentes situaciones psicofísicas del usuario.

Baucooperative Himmelblau escribe «El Soul-flipper es una escultura de retro-acción. Los electrones relevan la mímica y contestan con señales espaciales y acústicas. El espacio circunstante se modifica con las situaciones físicas y espirituales del usuario... La arquitectura se transforma en un fascinante proceso dinámico».

A la derecha: Entre los proyectos de la segunda categoría (tecnológicos): El «Medio de transporte» para el tráfico peatonal y para mercancías a larga distancia, de Barna von Satory y Georg Kohlmaier (dos arquitectos particularmente comprometidos en la concreta aplicación de la tecnología a la arquitectura): un sistema de comunicación a través de canales roto-neumáticos de los cuales ha sido estudiada la inserción en Viena y Berlín y la extensión a una ciudad-región y finalmente a toda Europa.

En SUPERSTUDIO «Trigon 69. Lettera a Graz», en *Domus* 481, 1969, pp. 49-54.

La sala, a diferencia de los túneles, estaba muy iluminada, con un gran lucernario posicionado en el centro que permitía la entrada de luz natural. La luz cenital se reflectaba en las blancas paredes perimetrales sin dejar ningún misterio. En la sala todo era claro, todo se percibía perfectamente a parte de la inefabilidad que se podría hallar en cada objeto expuesto. Es interesante destacar cómo Superstudio hace hincapié en el concepto de «naturaleza artificial» cuando se refiere al revestimiento del pavimento de la sala; una simulación y una ficción, una naturaleza recreada. Por otro lado el concepto de «construcción natural» se refiere al techo de la sala, en cuanto es más natural que el falso césped porque es la forma más lógica, razonada, histórica del construir.

«La *Künstlerhaus* viene aceptada como envoltorio. El plano de la exposición se presenta como un proyecto extraño que no modifica los objetos expuestos sino que simplemente se propone como campo. Los túneles de proyección aíslan todo el objeto *Künstlerhaus* de la ciudad y a la vez funcionan como filtros de-condicionamiento y preparación... Altavoces que transmiten ruidos y comentarios desde el interior al exterior, micrófonos para grabar las propias impresiones y declaraciones sobre la exposición (que vienen posteriormente recogidas y retransmitidas), un programa de preguntas y respuestas por medio de una máquina de escribir conectada a un ordenador, quiere trasladar el espectador pasivo al rol de participante activo... El programa réflex ha sido realizado por los organizadores (*Planungsgruppe Tringon 69*) en colaboración con el Instituto de Matemática Superior de la *Technische Hochschule* de Graz y el *Rechenzentrum* de Graz».

Está claro el acento que Superstudio mete en cada uno de estos paisajes (el entorno de Graz, la ciudad de Graz, el parque, la *Künstlerhaus*) que a la vez describe como si fueran espacios que se transforman en objetos contenedores, en diferentes marcos, como unas cajas chinas que contienen diferentes paisajes e historias.

Son lugares que hospedan diferentes objetos y construcciones que se disponen libremente dentro de los mismos, son también arquitecturas dentro de espacios más grandes, como el sistema de las muñecas rusas que hemos comentado anteriormente. Se pierden los límites entre objeto y espacio, ambos tienen las cualidades del otro, lo único que importa son las relaciones que se establecen, lo que está en el medio y que

permite la construcción, el montaje de otros paisajes, a través de una mirada sarcástica que desmonta el territorio de Graz. La sala expositiva de la *Künstlerhaus* fue un espacio que Superstudio definía como «campo», donde todos los objetos se quedaban idénticos a sí mismos pero sobre el cual todo se relacionaba, todo entraba a ser parte de una compleja conexión de diferencias y semejanzas.

En «Lettera a Graz. Una mostra sul tema: Architettura e Libertà» la condición de campo no concierne solo a cada uno de los paisajes dentro de los cuales se distribuyen aleatoriamente objetos, arquitectura, naturaleza, sino que a través del formato del relato todos estos diferentes espacios, exteriores e interiores con todo su contenido, conforman un campo de relaciones, convergentes y divergentes.

Aunque la exposición de los objetos de las ideas ganadoras solo y exclusivamente se realizaba dentro de la sala, entendemos que Superstudio con esta narración interpretativa del evento y de sus espacios quería ofrecer la experiencia de un recorrido emotivo, un andar a través de todos estos diferentes paisajes, que proporcionaban experiencias sensoriales y situaciones diferentes de una misma geografía, que era el territorio de Graz.

Lo que se ha escrito hasta ahora es una interpretación del texto que escribió Superstudio recién acabada la exposición y no sabemos si la intención de los comisarios que la organizaron fue la que Superstudio intenta relatar en su «Lettera a Graz. Una mostra sul tema: Architettura e Libertà», porque en el catálogo de la exposición no se menciona todo esto. Pero sí entendemos que esta descripción de los diferentes paisajes, de las diferentes relaciones que se instauran entre todo lo que rodea y contiene la *Grazerzimmer*, entre lo real y lo imaginario,

A la izquierda: «Architekturtester», un test de arquitectura dedicado a Marcel Duchamp, de Richard Kriesche y Herbert Murauer. Consiste en una bañera fijada en una celosía y colocada justo a la entrada de la exposición para provocar las reacciones de los visitantes.

Richard Kriesche y Herbert Murauer escriben: «la bañera es la disponibilidad de ver con un nuevo significado formas con significados ya definidos... el objeto removido de su área semántica se transforma en un medio de información. El objeto se puede considerar un test para la utilización libre de formas, y del grado de libertad que el objeto pide para existir... y por fin recoger información sobre la capacidad de construirse como acontecimiento.»

En la página siguiente a la izquierda: el proyecto de arquitectura «autre» de Hollein «Pastilla, spray, hologramas». «No hay más necesidades de contracciones para el control del clima y en general del environment: hoy la nueva arquitectura está hecha de informaciones. La arquitectura solo es uno de los medios de comunicación: teléfono, radio, satélites, etc. son otros medios. El control del *environmet* puede suceder a través de la química y la medicina: ya desde ahora con estos medios es posible controlar la temperatura y algunas funciones corpóreas. La pastilla hace parte del «*environmental control kit*» y es una especie de psicofármaco capaz de ofrecer consistencia, felicidad, libertad, etc. Actualmente, es posible curar la agorafobia y la claustrofobia: a lo mejor mañana resolveremos también otros problemas de la arquitectura a través de la colaboración de médicos, químicos, psicólogos. El spray sirve para modificar el mundo circundante. Los hologramas pueden sustituir a los museos solo si se proyectan a grandes dimensiones... y todavía existen infinitas posibilidades. Importante es ampliar el campo. Existen muchas cosas no arquitectónicas que pueden formar parte del campo de la arquitectura...»

En la página siguiente a la derecha:

«Herbert Missoni, Franz Cziharz: sistema espinal urbano. «No es la persona sino las relaciones entre las personas que constituyen el elemento base del sistema social. No es el lugar sino la base de la estructura material... Una ciudad como carretera en la nueva escala, adaptándose a la topografía y a todas las otras necesidades. El problema espinal urbano constituye un modelo operativo de las relaciones entre tráfico y el uso del espacio», en «Trigon 69. Lettera a Graz», en *Domus* 481, 1969, pp. 49-54.

entre lo más o lo menos natural, entre el espacio y el objeto, es otra lectura paralela o quizás posterior al objeto expuesto -*Grazerzimmer*- que lo enriquece de nuevos significados. Y sobre todo es la construcción de una visión muy particular, una mirada que pone el acento justamente sobre el carácter estereotipado, exacerbando las cualidades de este paisaje e imponiendo un determinado punto de vista.

«Además en otra sala de la exposición se proyectaban de forma ininterrumpida diapositivas y películas, entre las cuales una poética de Tornquist y una congelante (sobre el tráfico y sus soluciones) de Satory y Kohlmaier.

En todos los proyectos de la exposición hay esta historia de la libertad, y más o menos los proyectos pueden dividirse en dos categorías: «fantásticos» y «tecnológicos».

No sabemos si esta clasificación en dos categorías es de Superstudio o de los mismos organizadores de la exposición, porque en el catálogo de la misma no se hace ninguna referencia a ello.

El artículo sigue exponiendo las obras de los otros participantes a la exposición y la última parte está dedicada a la *Grazerzimmer* que a continuación se propone.

«Nos dirigimos hacia una arquitectura que no procede más o menos mecánicamente de la necesidad y disciplinas diferentes sino que constituye una actividad clarificadora de las antinomias y de las contradicciones: una arquitectura «exterminadora de los disensos», una arquitectura *sub «specie philpsophiae»* (una subespecie de la filosofía)»⁹.

Está claro el interés de Superstudio en no representar o hablar de una arquitectura como el resultado de un operar humano

9. Ibidem.

para alcanzar la satisfacción de una necesidad práctica, un objeto o un espacio que sirva para un uso determinado.

La arquitectura es «una actividad clarificadora de las antinomias» justamente porque las expone, las relaciona, las hace convivir en un montaje y desmontaje continuo, porque es intrínseco a su praxis. La arquitectura es la disciplina que busca aclaraciones a las oposiciones, una disciplina que como la filosofía se abre a las preguntas y expone las divergencias y las convergencias.

Podemos entender con estas palabras la total crítica a los conceptos funcionalistas del movimiento moderno, una arquitectura que no busca ser una actividad o una ciencia centrada en finalizar las necesidades básicas de la humanidad, sino una arquitectura que se confronta y confunde con la filosofía, como disciplina que busca respuestas, que formula preguntas provocadoras a través de las cuales, quizás es posible encontrar respuestas menos obvias y fáciles.

«La habitación de Graz (*Grazerzimmer*) es un objeto artificial, es un objeto que evoca solo a sí mismo y al uso de la razón. La habitación de Graz no es un objeto para exposiciones sino un objeto expuesto que no evoca ni un pasado proyectual ni un futuro construible.

Es una habitación para la meditación sobre la medida».

La habitación de Graz –de la ciudad que hospeda la exposición y que ha sido descrita anteriormente de forma caricaturesca y pintoresca–, viene representada por Superstudio en su obra

Portada y contraportada del catálogo de la exposición, *Italien, Jugoslawien Österreich dreiländerbiennale Trigon 69. Architektur und Freiheit*, en Graz, 1969.

como un espacio abstracto e ideal. Este espacio no sugiere otros, no existe una memoria (histórica, perceptiva, sensitiva) por la cual lo recordamos o lo asociamos a otros, pero tampoco parece ser un espacio y un objeto nuevo e ininteligible, porque es un espacio que podemos comprender con la razón. Tampoco es un objeto para exposición, en cuanto no quiere mostrarse, no quiere aludir a un pasado ni tampoco ofrecer unas soluciones constructivas futuras. Es un espacio y un objeto abierto para relacionarse con otros, dispuesto a las externalidades. Por esto es un lugar para la meditación sobre la medida, porque para medir tiene que relacionarse con todo lo que la rodea.

Los paisajes del artículo sobre Graz están en total contraposición con el paisaje que se propone con la *Grazerzimmer*, son uno el antítesis del otro; ambos se constituyen justamente para exponer la posibilidad de esta situación del contexto contemporáneo.

Territorios fronterizos. El paisaje de Graz

El artículo muestra por fragmentos diferentes planos de un contexto espacial que facilita otras miradas y otras cuestiones sobre el paisaje, en este caso el paisaje visto y relatado por Superstudio alrededor y dentro de la ciudad de Graz.

El paisaje, como un fragmento de geografía enmarcado en sus fronteras, define una intencionada manera de ver. «El paisaje no es el territorio, ni el país, ni el sitio»¹⁰ es más bien la representación de un fenómeno que se vive a través, y únicamente, de la experiencia subjetiva y aquí Superstudio ofrece su mirada del territorio de Graz a varias escalas y del acontecimiento de la *Grazerzimmer*.

Antes de reflexionar sobre el objeto expuesto de la *Grazerzimmer*, es necesario un análisis crítico del artículo «Lettera a Graz. Una mostra sul tema: Architettura e Libertà», porque ambas representaciones definen o contraponen y a la vez se pueden entender una como consecuencia de la otra, ambas se necesitan para valorarse como diferentes condiciones paisajísticas y para intentar dilucidar sus significados dentro del panorama de la historia y de las condiciones espaciales del *Monumento Continuo*.

También porque Superstudio con el artículo y la habitación de Graz construye otra estructura narrativa y define otras cuali-

10. JAKOB, M., *Il paesaggio*, p. 27.

dades del *Monumento Continuo* con diferentes matices respecto a las otras dos representaciones, de los fotomontajes o del *storyboard*.

Con «Lettera a Graz. Una mostra sul tema: Architettura e Libertà» Superstudio nos enseña un mundo de exceso de formas y de significados, es decir, una sobreabundancia de imágenes yuxtapuestas de una misma geografía. Por otro lado, como veremos en el siguiente apartado, con la *Grazerzimmer* se muestra un paisaje reducido a los mínimos elementos, a la síntesis de la forma y a la carencia de significados estrictamente arquitectónicos.

Dos opuestos que, por el hecho de convivir en el mismo espacio-tiempo de la obra –porque comparten la misma historia–, se muestran recíprocamente y proyectan más argumentos que permiten un mayor entendimiento del *Monumento Continuo*.

Como hemos comentado en el apartado anterior en «Lettera a Graz. Una mostra sul tema: Architettura e Libertà», Superstudio adoptando el sistema estructural de las muñecas rusas, nos va abriendo y desvelando un paisaje dentro de otro, del más grande a escala territorial al más pequeño en el interior de la sala de exposición de la *Künstlerhaus*. La operación que se realiza a través del artículo consiste en meter un espacio dentro de otro, en ir desvelando varias escalas del territorio por capas sobrepuestas y entrar en cada una de sus particularidades extremándolas.

Nuevamente como en los fotomontajes, se manipulan muchas escalas, esta vez hasta casi llegar a la escala de un espacio interior, no doméstico, porque es una sala de exposición pero que más adelante veremos tratará justamente de espacios del habitar.

Volviendo a los espacios que se sobreponen, que se mezclan en el artículo, Superstudio nos enseña lugares polimorfos que hablan de la diversidad, de la complejidad y de la alteridad. Como una especie de catálogo de posibles paisajes, unas imágenes detrás de otras que van abriendo sucesiones correlativas de otros fragmentos de paisajes dentro del territorio de Graz. Como una taxonomía, podríamos identificar muchos de los paisajes contemporáneos, estereotipados, *kitsch*, caricaturescos, satíricos, fantásticos, isótopos, etc., más urbanos, menos naturales, interiores y exteriores.

Como escribía Foucault, esta es la época del espacio. «Estamos en la época de lo simultáneo, estamos en la época de la yuxtaposición, en la época de lo próximo y lo lejano, de lo uno al lado de lo otro, de lo disperso. Estamos en un momento en que el mundo se experimenta, creo, menos como una gran vida que se desarrolla a través del tiempo que como una red, une puntos y se entreteje»¹¹.

Esta red de Foucault es como la retícula espacial e imaginaria que teje Superstudio por medio de todas las perspectivas que nos ofrece del territorio de Graz, que a su vez se enfrenta a la red isótropa que recubre las superficies de la *Grazerzimmer* –un laminado plástico con el diseño de una retícula de 3 cm x 3 cm homogéneo, neutro y continuo–, o a las otras tramas de diferentes historias en el *storyboard*. Las tres obras y el artículo son como hilos de múltiples colores que van tejiendo el gran manto que envuelve la condición del *Monumento Continuo* y todo lo que colinda y entra en contacto con él.

A través de las palabras de «Lettera a Graz. Una mostra sul tema: Architettura e Libertà», se describen lugares reales, pero también se sugieren espacios imaginarios que confinan entre sí y que comunican diferentes ambientes y atmósferas que pertenecen a un mismo territorio, como si el relato se preocupara «por las negociaciones, por las uniones, por lo que coexiste. Ya no se busca hoy progresar a través de opuestos y conflictos, sino inventar nuevos conjuntos, relaciones posibles, unidades diferenciadas, contracciones de alianzas entre diferentes actores»¹².

El nuevo conjunto se proyecta justamente relacionando los dos trabajos, aunque de índole diferente (porque usan lenguajes diferentes para hablar de un mismo objeto), con las diversidades que cada uno también conlleva.

Entre la mirada –con el artículo– sobre el territorio de Graz y la construcción del espacio de la *Grazerzimmer* hay justamente toda una dialéctica.

Un espacio que se transforma en muchas geografías por el simple hecho de ser mirado –entonces desmontado– y remontado para ser retransmitido, por el hecho de haber inventado sobre un mismo territorio otros paisajes, completamente opuestos pero que también lo representan.

Esta operación consiste en saber encontrar nuevas coaliciones que revelan otros espacios sobre una topografía ya existente.

11. http://yoochel.org/wp-content/uploads/2011/03/foucault_de-los-e-spacios-otros.pdf

12. BOURRIAUD, N., *Estética relacional*, p. 55.

La misma ciudad de Graz, bajo la mirada de Superstudio, se transforma en el escenario de lo múltiple y del devenir. También aquí se habla en el relato de yuxtaposiciones de imágenes y de secuencias espaciales.

Entre estos múltiples paisajes colindantes se crean fronteras que en un primer momento son límites bien definidos, pero que a través de sus descripciones, de las palabras que se usan para figurarlos, revelan un sistema de relaciones mutantes y porosas, porque cada paisaje redefine por contraposición o por afinidad el siguiente. Como si cada imagen diera forma a la posterior, un paisaje más pequeño, más íntimo, diverso o más abstracto pero todos secuenciales según un orden escalar.

Las fronteras marcan territorios a los cuales se les quiere imponer diferentes identidades. Estas se van descentrando y confundiendo cada vez más, cuanto más cerca se hallan sus límites. Por esta condición, conforman *collages* de diferentes lugares, que se van esfumando uno con otro facilitando regímenes de intercambio diversos.

Todos estos espacios colindantes de un mismo territorio y en la unidad del artículo son como una constelación de tantos mundos de una misma galaxia que se va moviendo, en continua y perenne alteración, y que muestran un paisaje que ya no es inmutable.

«La arquitectura de mañana será entonces un medio para modificar las concepciones actuales del tiempo y del espacio. Será un medio de conocimiento y un medio de acción. El complejo

Robert Smithson, *Un recorrido por los monumentos de Passaic, Nueva Jersey*, 1967.

A la izquierda, Superstudio, fotomontaje del *Monumento Continuo* en Graz, 1969.

A la derecha, Superstudio, *Graz under water*, 1971.

13. AA.VV. *Internazionale Situazionista* (1958-1969), p. 31.

14. SUPERSTUDIO, «Lettera a Graz. Una mostra sul tema: Architettura e Libertà», *Domus* n. 481, 1969.

15. BOURRIAUD, N., *Estética relacional*, p. 22.

16. DELEUZE, G., *Cinema 2. L'immagine tempo*, tr. Liliana Rampello, Ubulibri, Milano, 1989, p. 137, en PASCUCI, G., y PIZZIOLO, G., «L'estasi del caos. Motivi, contrappunti, paesaggi territoriali».

17. PASCUCI, G., y PIZZIOLO, G., «L'estasi del caos. Motivi, contrappunti, paesaggi territoriali», en AAVV, *Felix Guattari. Architettura della sparizione, architettura totale. Spaesamenti metropolitani*, p. 94.

arquitectónico será modificable»¹³.

El territorio de Graz surge de las palabras que proporcionan la experiencia de un viaje a través de la arquitectura y de los paisajes de este lugar.

«Como Alicia atravesando el espejo»¹⁴, nos encontramos en lugares, se transforman en un constructo de imágenes y percepciones, como si los sonidos, los olores, los colores de un espacio a otro cambiaran repentinamente y todo se hiciera siempre más experiencial.

La forma se da en el «encuentro y nace en esta zona de contacto»¹⁵ en estos bordes que definen los diferentes paisajes. Con el relato, que permite este encuentro sobre la experiencia de Graz, Superstudio ofrece el devenir del paisaje y de su diversidad dentro de un mismo territorio entendido como los espacios de Graz y como el espacio del relato.

Los fragmentos, las yuxtaposiciones, que se encuentran en estas visiones, conforman un sistema de relaciones que enlazan todo aquello que se experimenta en el relato y donde estos espacios asumen una o infinitas conformaciones nuevas.

Todas estas imágenes abstractas que se forman en la imaginación a través del relato funcionan justamente «como un cristal que, en virtud de su naturaleza, mete en escena infinitas clases de signos, un verdadero y propio *enjambre* de signos que no terminan de fragmentar el *continuum* «para formar otro *continuum*, el mismo en fragmentación»¹⁶. Una *fragmentación-transformación del continuum* como tal es entonces una *topología*, desde la cual es imposible separar cada reflexión sobre los «paisajes plásticos» y sobre sus extremas expresiones»¹⁷.

Aunque es posterior a la exposición, el artículo se complementa con la presentación de la *Grazerzimmer*, prepara y desvela dos contextos opuestos que tienen que existir sincrónicamente: el de los múltiples paisajes exteriores con sus excesos de formas y el del espacio único, abstracto, neutro e isótropo del objeto y del espacio de *Grazerzimmer*, que no es ni interior ni exterior.

Cada recorte, cada idea y cada imagen de aquellos espacios tan diferentes se confunden en un «caos unitario»¹⁸.

Solo dos años antes de la publicación del artículo «Lettera a Graz. Una mostra sul tema: Architettura e Libertà», Robert Smithson publica el relato *Un recorrido por los monumentos de Passaic, Nueva Jersey*; ambos son la descripción de un paisaje a través de un recorrido en la topología de un territorio.

El primero es una secuencia de palabras que conforman imágenes, las cuales nos conducen por los alrededores y los rincones del territorio de Graz y donde Superstudio desvela las cualidades de un paisaje con sobreabundancia de formas. Dentro del mismo, define otro espacio de síntesis de forma, un objeto y sus límites que rediscuten la imagen de la ciudad relatada y el significado del objeto y del espacio del habitar. Un espacio exterior y un espacio interior que están en total oposición y en disonancia, aunque el segundo debería conmemorar el primero.

El segundo, *Un recorrido por los monumentos de Passaic, Nueva Jersey*, es un viaje que igualmente recorre otro tipo de territorio. Un paisaje de una tecnología en decadencia que ha perdido su encanto y un territorio degradado por construcciones que todavía no se han acabado de construir, lugares fuera de los núcleos urbanos, en las periferias donde los límites se hacen aún más borrosos y donde pocos son los rasgos que los diferencian de otros. Donde se nos presenta un mundo destrozado, pero en el cual las ruinas que los invaden nunca se han usado, un territorio del cual no se entiende cuál será su futura función. Solamente y, casi al final del recorrido, un cartel explica lo que llegará a ser aquel territorio, la experiencia de recorrerlo, de vivirlo, no facilita su reconocimiento, es necesaria la palabra escrita, una explicación.

Por una parte, un centro histórico de una convencional ciudad centroeuropea. Por otra, los suburbios de una gran ciudad desarrollada en el siglo XX. Dos realidades completamente diferentes pero que muestran una misma realidad, viven en

18. SMITHSON, R., *Un recorrido por los monumentos de Passaic, Nueva Jersey*, p. 14.

19. ROWE, C., KOETTER, F., *Ciudad Collage*, 1978, p. 49-50.

nuestra memoria colectiva y forman parte de la experiencia del territorio contemporáneo.

En estos dos panoramas aparentemente incompatibles, pero que pertenecen a la naturaleza de la geografía actual, se cuestiona la arquitectura del monumento, del no-monumento, de la monumentalidad y el paisaje.

En la descripción de Graz, Superstudio no enfatiza mucho sobre los monumentos que tiene la ciudad y que la deberían identificar, más bien recalca una arquitectura convencional, estereotipada, hasta ridícula, casi grotesca. La ciudad se convierte en un paisaje reconocible, el paisaje al cual infunde un aire caricaturesco de una ciudad austriaca cualquiera, es decir, de aquella idea convencional que frecuentemente se tiene del territorio austriaco.

La primera parte del artículo sobre la ciudad es un escenario sarcástico, donde aparentemente no hay nada que descubrir, donde no hay ningún hecho particular; la memoria y la identificación de aquel lugar se reducen a unas imágenes típicas, a una idea estereotipada.

La primera imagen que proyecta el artículo y que Superstudio nos ofrece de Graz se parece a aquella que Rowe y Koetter describieron de *Disney World*, de «lo tosco y de lo obvio», con «imágenes que no son complejas», una realidad recargada, «como una operación de filtrado y de envasado (...), la móvil e ingeniosa reconstrucción de imágenes culturales estables, para facilitar estabilidad en un escenario inestable»¹⁹.

En la descripción de Superstudio, Graz no era una ciudad gris como Passaic, al contrario, hay exceso de color.

«El centro de Passaic apareció como un adjetivo gris. (...) En realidad, el centro de Passaic no era un centro, sino un abismo típico o un vacío ordinario.

En realidad, el paisaje no era un paisaje, sino un tipo particular de heliotipo (Vladimir Nabokov), una especie de mundo autodestructor de inmortalidad fallida y grandeza opresiva de tarjeta postal»²⁰.

Al contrario, la descripción de Graz no era ningún abismo típico, ni un vacío ordinario, más bien lo contrario, era un saturado típico y un lleno ordinario. Saturada de todo lo más típico, usual y convencional de la idea preconcebida de aquel lugar, los bosques, las montañas, los prados, los cafés, el orden y su arquitectura un «poco demodé».

Superstudio en estos fragmentos del artículo repropone el típico paisaje de imagen-postal, como había hecho en los fotomontajes de «Saludos afectuosos desde Graz» o en «Saludos desde el desierto del Sahara».

En la postal de Graz Superstudio no representa un paisaje totalmente cambiado por la intervención del *Monumento Continuo*, sino el fragmento de un mundo redundante, folclórico, con un banal y enorme objeto que se yuxtaponía y que cruzaba la ciudad entera, como si quisiera eliminar todas las redundancias y la ingenuidad de este paisaje, pero que en realidad no alteraba su estructura. La postal era otra manera tosca, obvia y redundante de hablar el paisaje, pero sobre todo es otra mirada, propia de nuestros tiempos.

Graz era colorida, «limpia, con maravillosos cafés» pero ambas, Passaic y Graz, son imágenes del mismo contexto contemporáneo.

Ambas son caras de una misma realidad, una es la imagen árida y descompuesta del suburbio metropolitano, la otra es una imagen *kitsch* de un paisaje de sobreabundancia; ambas son las imágenes de lo típico y a la vez de lo atípico de los lugares comunes que poblamos.

El recorrido continúa y Superstudio realiza un zoom al edificio que alojará la exposición.

La antigua *Künstlerhaus* edificada después de la última guerra, dentro del parque de la ciudad, viene reconocida por Superstudio como una edificación inidentificable, un edificio aparentemente singular, con voluntad de representación, pero en realidad totalmente anónimo. Esta voluntad de arquitectura singular que ofrece una identidad, nunca la ha poseído, le fue negada y reemplazada por la exaltación de una arquitectura de la objetividad «una subespecie de Estilo Internacional».

20. SMITHSON, R., *Un recorrido por los monumentos de Passaic*, Nueva Jersey, p. 22.

21. Ibidem, p. 21.

Dentro de la *Künstlerhaus* está la *Grazerzimmer*, la cual – como el *Monumento Continuo* era el no monumento en los numerosos paisajes de los fotomontajes, la habitación de Graz era el no monumento a la ciudad–, rememoraba con un objeto efímero, sin memoria, neutro y a modo de alegoría otro nuevo antimonumento, esta vez a la ciudad de Graz.

También en Passaic los monumentos eran otros, eran máquinas, objetos casi infernales o vacíos monumentales que trastornaban el territorio.

«Passaic parece estar lleno de agujeros (...). Estos agujeros son, en cierto sentido, los vacíos monumentales que definen, sin pretenderlo, los vestigios de la memoria de un juego de futuros abandonados»²¹.

Graz y la de Passaic son dos topologías opuestas que conviven y, a la vez, revelan territorios en los que ya no tiene cabida la imagen del monumento, entendido como figura que se diseña en el paisaje y como generador de un lugar, de valores culturales, artísticos o morales.

No hay arquitecturas que organicen el espacio, ni monumentos que definan lugares, sino que existen territorios y paisajes. Territorios que contienen diferentes escalas y organizaciones de la acumulación, de los pliegues, de la yuxtaposición.

Hay tantos paisajes por todas las veces que se quiera volver la mirada hacia esta organización intrincada de territorio, donde hay cabida para cualquier espacio, donde conviven lugares y no lugares. Y si el paisaje es una manera de ver una parte de territorio, dentro de él también hay sitio para cualquier espacio y objeto, incluso los no lugares y los antimonumentos.

Superstudio, croquis preparatorios para la *Grazerzimmer*, 1969.

«El paisaje es el resultado artificial, no natural, de una cultura que redefine perpetuamente su relación con la naturaleza»²². Esto es lo que conforman los dos relatos: la redefinición de la relación entre las arquitecturas, los llenos, los vacíos, la estructura de sus entornos y el sujeto que las experimenta. En el sentido de un territorio mutante, que se rediseña cada vez por la forma de mirarlo y por el hecho de ser parte, fragmento, siempre de una misma geografía.

«De aquí la *no-identidad* profunda del paisaje»²³, que no existe nunca como dato de hecho y para siempre, sino que es cambiante, es «la experiencia de un trozo de espacio percibido una sola vez por alguien»²⁴.

La condición de no identidad del paisaje nos reenvía también a otra, que es la de no lugar, como los que hemos tratado hasta ahora. Espacios con sobreabundancia de formas, de colores, de sonidos, de cúmulos de historia, como la mirada sobre el paisaje de Graz, pero también la mirada sobre Passaic y sus vacíos. En este contexto no es posible eludir los no lugares de Marc Augé y el relato como espacio de los no lugares.

Según el antropólogo, el relato es el espacio del no lugar, el relato recorre varios lugares, enuncia y nombra sitios, itinerarios, perspectivas, pero todos estos sustantivos son solo «vistas parciales»²⁵. El relato facilita solo visiones fragmentarias, «instantáneas, sumadas y mezcladas y, literalmente, recompuestas en el relato», y el paisaje no es otra cosa que una particular visión de un fragmento de espacio. Si el relato es el espacio del no lugar porque facilita vistas parciales y formas de mirar especiales, es decir proporciona paisajes, entonces el

Robert Smithson, ejemplos de *Non-site*.

A la derecha, *Sand-Box* en Passaic.

Superstudio, croquis preparatorios para la *Grazerzimmer*. En el croquis de la derecha Superstudio piensa en la *Grazerzimmer* como en la *Sand-box* de Smithson.

paisaje no siempre establece un lugar, ofrece localizaciones pero es el espacio del no lugar. El paisaje y el relato son otras tantas maneras de dar forma a los numerosos espacios.

Como escribió Augè, «la posibilidad del no lugar no está nunca ausente de cualquier lugar que sea. El retorno al lugar es el recurso de aquel que frecuenta los no lugares (...). Lugares y no lugares se oponen (o se atraen) como las palabras y los conceptos que permiten describirlos»²⁶. Estas situaciones crean zonas fronterizas o escalones pero «no introducen nunca a mundos totalmente extranjeros».

Tanto el relato de los paisajes que contiene «Lettera a Graz. Una mostra sul tema: Architettura e Libertà», como los paisajes de los monumentos suburbanos de Passaic, son estos tipos de espacios fronterizos de la «superabundancia de acontecimientos, la superabundancia espacial y la individualización de las referencias»²⁷. En ambos se rebasan las formas, uno es el negativo de las formas, el otro el positivo, pero ambos exceden de sus límites.

En ellos surgen encuentros, son particulares tipos o visiones de mundos todos sincrónicos y contemporáneos y que se superponen constantemente uno con el otro.

«...el territorio *actual* es un *médium* surreal a través del cual podemos leer y escribir sobre el espacio como sobre un texto. El naturalismo²⁸ «es sustituido por un sentido no objetivo del espacio. El paisaje entonces empieza a parecerse más a un papel en tres dimensiones que como un jardín rústico»²⁹.

Abriendo un pequeño paréntesis que introduce el siguiente capítulo y relacionando cuanto dicho hasta ahora, se podría pensar en la *Grazerzimmer* como aquellas cajas de materia-

22. JAKOB, M., *Il paesaggio*, p. 29.

23. Ibidem.

24. Ibidem.

25. AUGÉ, M., *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, p. 90.

26. Ibidem, p. 110.

27. Ibidem, p. 112.

28. CARERI, F., *Walkscape. Camminare come pratica estetica*, p. 116.

29. SMITHSON, R., *Aerial art*, en «Studio International» febrero-abril 1969, reeditado en *The Collected Writings*, en CARERI, F., *Walkscape. Camminare come pratica estetica*, p. 116.

les, *non-site*, que Smithson trasladaba dentro de las salas de exposiciones y que provenían del *site*.

La *Grazerzimmer*, como las mismas cajas *non-site*, asume un significado negativo en referencia al lugar que debería representar o del que debería formar parte. No solo porque está descontextualizada (como los *non-site* de su *site*), sino porque contradice todo lo que concierne lo arquitectónico, la identidad, el lugar, la memoria, las proporciones, la funcionalidad, los espacios interiores y exteriores, los recorridos, lo tectónico y los materiales, y solo se reduce a representar un espacio abstracto y el negativo de Graz.

Un objeto que no nos reenvía a ninguna memoria y cuyo único mensaje es el de no proponer un espacio arquitectónico convencional, solo expone un espacio anónimo y genérico.

Toda la obra del *Monumento Continuo*, en sus diferentes representaciones, es una gran narración que cuenta el fin del arquetipo más narrativo por excelencia –el monumento–, y el final de su propio relato, porque ya no tiene cabida en los nuevos espacios y tiempos en constante cambio y tan solo provisionalmente hilvanados.

Por el contrario exhibe un nuevo monumento, la habitación de Graz que no tiene ninguna reminiscencia con lo que tiene que conmemorar o representar, más bien es la antítesis del monumento, es decir, sería el monumento al antimonumento. La estereometría de su volumen, la neutralidad de la superficie plástica a cuadros, le confiere un significado ahistórico,

Túnel de entrada e interior, en:
<http://www.werkgruppe-graz.at/1400/03/032-data/03219.html>