

REIA #01 / 2013
176 páginas
ISSN: 2340-9851
www.reia.es

Miguel Luengo Angulo

Universidad Europea de Madrid / miguel.luengo2@uem.es

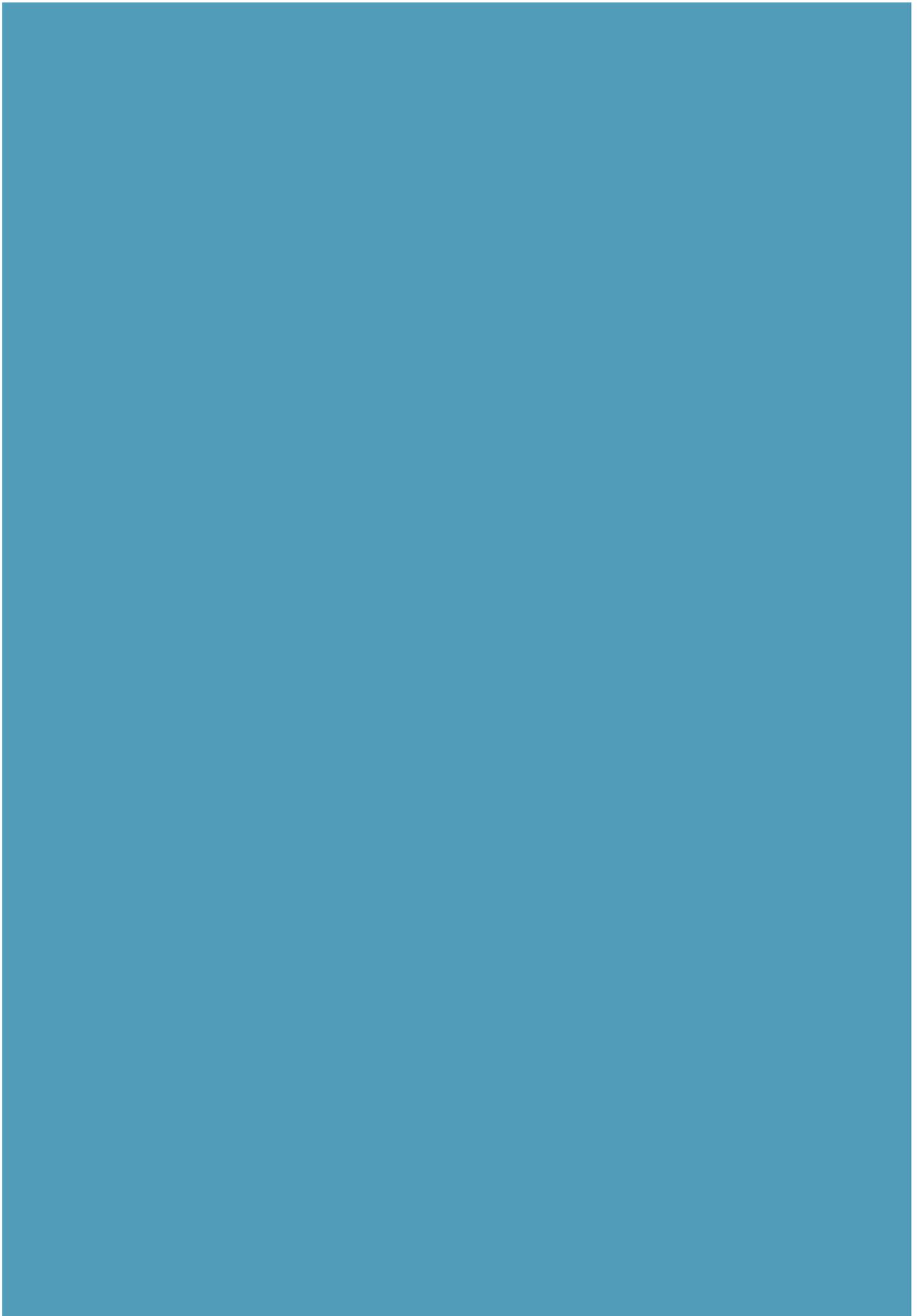
Indisciplina cuadrículada. Contaminaciones instrumentales en el Monumento Continuo y la No Stop City / Checkered Indiscipline. Instrumental pollution in the Continuous Monument and in the No Stop City

El artículo se centra en el movimiento de vanguardia arquitectónica comprendido entre 1965 y 1975 conocido como “arquitectura radical” analizando dos de los proyectos más representativos de dicho período como son el Monumento Continuo (Superstudio, 1969) y la No Stop City (Archizoom, 1970). Para ello se contextualizan ambos proyectos y se analizan tanto en lo estrictamente disciplinar como en las contaminaciones externas sufridas.

The article focuses on the architectural avant-garde movement that happened between 1965 and 1975 known as “radical architecture” analyzing two of the most representative projects of that period such as the Continuous Monument (Superstudio, 1969) and the No Stop City (Archizoom, 1970). In order to do so, both projects are contextualized and analyzed within the architectural discipline as well as tainted externally.

Indisciplina, Superstudio, Archizoom, Monumento, Continuo, No Stop City
/// Indiscipline, Superstudio, Archizoom, Monument, Continuous, No Stop City

Fecha de envío: 30/09/2013 | Fecha de aceptación: 22/10/2013





1- Pancarta muerte CIAM, 1959

La arquitectura es la componente formal de un sistema que se realiza aplicando la propia contradicción¹

La arquitectura de la década de los 60 es especialmente indisciplinada. Resulta evidente que la profesión sabía como relacionarse con las normas compartidas y, sin embargo, desde el certificado de defunción exhibido por Bakema, los Smithson y Van Eyck en 1959 la arquitectura no volvió a ser la misma.

Las causas de dicha indisciplinada podemos resumirlas en la agonía formal de una arquitectura moderna diluida, la pérdida ideológica de confianza en el papel redentor e instrumental del propio Movimiento Moderno en la reconstrucción de la sociedad² y al esperpento de la Segunda Guerra Mundial. En cualquier caso, si tuviésemos que señalar un culpable podría ser la carta de Atenas (1942), doctrina urbana frontalmente rechazada por los arquitectos más jóvenes del CIAM por su radical zonificación y enfoque cartesiano y formalista. Los problemas de la ciudad, era evidente para ellos, no se podrían resolver sin atender las necesidades humanas de tipo emocional.

Es necesario entender el valor instrumental que el contexto tiene en esta década para la cultura europea y la americana, marcada por una voluntad de reducción radical de signos y conceptos que sirve para entender fenómenos dispares como el éxito del *Hombre sin Atributos* de Musil, la Grosstadt de Hilberseimer (IMG02) (1927), el Minimal art, el arte Povera, el mito de la “muerte” del arte, o la presencia en la arquitectura italiana del rigorismo formal y compositivo de Grassi y Rossi. El grado cero de escritura de Roland Barthes puede tomarse como el ensayo emblemático de esta voluntad que desembocará en “lo neutro”. Ya en lo arquitectónico los primeros años 60 fueron testigo del secuenciado y humanista estructuralismo holandés, de las propuestas socio-ambientales de los Smithson, las juguetonas utopías de Archigram y los enchufables metabolistas, entre otros.

1. ARCHIZOOM. *Archizoom Associati 1966-1974*. 1ª ed. Milán: Electa, 2007. 218 p.
2. Una (de las dos ideas de modernidad) sigue claramente el principio teleológico en su negación del pasado y en su proclamación del futuro. CORTÉS, Juan Antonio. *Modernidad y Arquitectura*. 1ª ed. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2003.

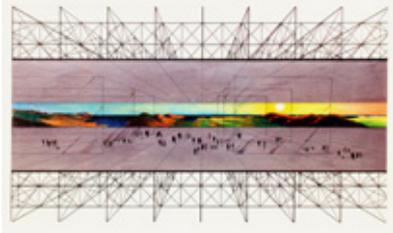


Para acotar la investigación inicialmente nos referiremos a la “arquitectura radical” en la que se enmarcan las dos propuestas a estudio. La historiografía cuelga dicha etiqueta al movimiento de vanguardia esencialmente europeo que se desarrolla en los años 60 y 70 del siglo veinte. El término lo acuña Germano Celant en el número 2-3 (1971) de la revista *IN³* y representa el sumatorio de arquitectos activistas en la búsqueda de un nuevo marco disciplinar, interpretando la práctica de la arquitectura menos como oficio y mucho más como reflexión e investigación sobre sus límites e incluso su necesidad social. Trataremos de analizar como para dicha generación de arquitectos las condiciones heredadas de la práctica arquitectónica asociada a la construcción no tenían cabida en el marco del mundo post-industrial y complaciente de la sociedad de consumo ya que era preciso buscar las raíces de la arquitectura para su propia regeneración.

Dicha empresa los reúne en un grupo heterogéneo e internacional que trabajó esencialmente entre los años 1965 y 1975 y se manifestó en diferentes publicaciones periódicas como *Casabella*, *Domus* o *Bau* hasta su concreción más rigurosa que llega con la publicación del libro “*architettura radicale*” por Paola Navone y Bruno Orlandoni en 1974 y que representa la formalización de dicho movimiento y el primer intento ordenado de inventariar y teorizar sobre el mismo.

Para entender en líneas generales la arquitectura radical nos servirá de ayuda el propio análisis de la situación que hacen los autores mencionados, con el entendimiento compartido por todos los miembros del grupo de que la arquitectura moderna, en su posicionamiento teleológico e idealista, había llegado a su fin. De hecho, ante la heterogeneidad de la arquitectura radical, quizás sea el rechazo el que amalgame dicho grupo. Desde esta actitud anti arquitectónica los miembros del movimiento desplegarán un amplio abanico de propuestas conceptuales, teóricas y utópicas que creen necesarias para consumir el choque con lo real.

3. NATALINI, Adolfo. *Superstudio. The Middleburg lectures*. 1ª ed. Amsterdam: De Vleeshal and Zeeuws Museum, 2005. 31 p.



3- Superstudio, *Monumento Continuo*, 1969, archivo Superstudio

4- Archizoom, *No Stop City*—vista de ciudad, 1970, archivo Archizoom

En lo geográfico existen tres grandes escenarios “radicales”, con Archigram como pioneros en Inglaterra, los austríacos en torno a la Galería Nächst St Stephan o de Trigon en Graz y la plataforma italiana inaugurada por la exposición *Superarchitettura* (1966)⁴ en Florencia. Será ésta última escena la que centrará el presente artículo con los dos grupos más notables de la época tratada: Superstudio y Archizoom.

Para la comprensión de las afinidades y coincidencias tanto proyectuales como ideológicas de ambos grupos es conveniente apuntar que ya desde 1963 en la Facultad Florentina se estaban desarrollando movimientos estudiantiles que proponían alternativas al funcionalismo tardío⁵ que recibían de los maestros italianos. Además podemos rastrear una serie de ejercicios académicos, principalmente proyectos fin de carrera presentados, que enlazan la común ideología Pop de ambos grupos. Posteriormente será fundamental la colaboración como profesores asistentes de Leonardo Savioli, en el año académico 1966-1967, de Adolfo Natalini (miembro posteriormente de Superstudio) y de Paolo Deganello (miembro posteriormente de Archizoom), en dicho curso participan como alumnos los futuros integrantes de buena parte de los estudios de la arquitectura radical italiana⁶. Parece natural que la creación de los dos grupos objeto de análisis en el presente artículo, suceda poco después con ocasión de la muestra titulada *Superarchitettura*, planteada en el verano de 1966 y que sucedió del 4 al 17 de diciembre en la Galería de arte Jolly 2 de Pistoia⁷. Será este, por tanto, el inicio formal de sus respectivas carreras como grupos autónomos.

La trayectoria del grupo la podemos rastrear tras una serie de proyectos iniciales en la línea Pop asociada al contexto artístico dominante desde la que, ambos grupos, derivan rápidamente a posiciones más críticas y receptivas con los cambios culturales y sociales emergentes. Para ellos la disciplina arquitectónica posiblemente tocó fondo en 1968, el año de la revuelta estudiantil y obrera en París, el año en el que llegan a su apogeo el Pop Art, el Arte Conceptual, el Minimal art, la International Situationniste además de que, también en ese año, se producen las primeras manifestaciones de los Earthworks, el Land Art y el Arte Povera. Para nuestro análisis, usaremos los proyectos que muestran dicho posicionamiento crítico de manera más lúcida: el *Monumento Continuo*⁸ y la *No Stop City*⁹.

4. MAIGAYROU, Frédéric. *Arquitectura Radical*. Ed. Centro Atlántico de Arte Moderno, 2002. 4 p.

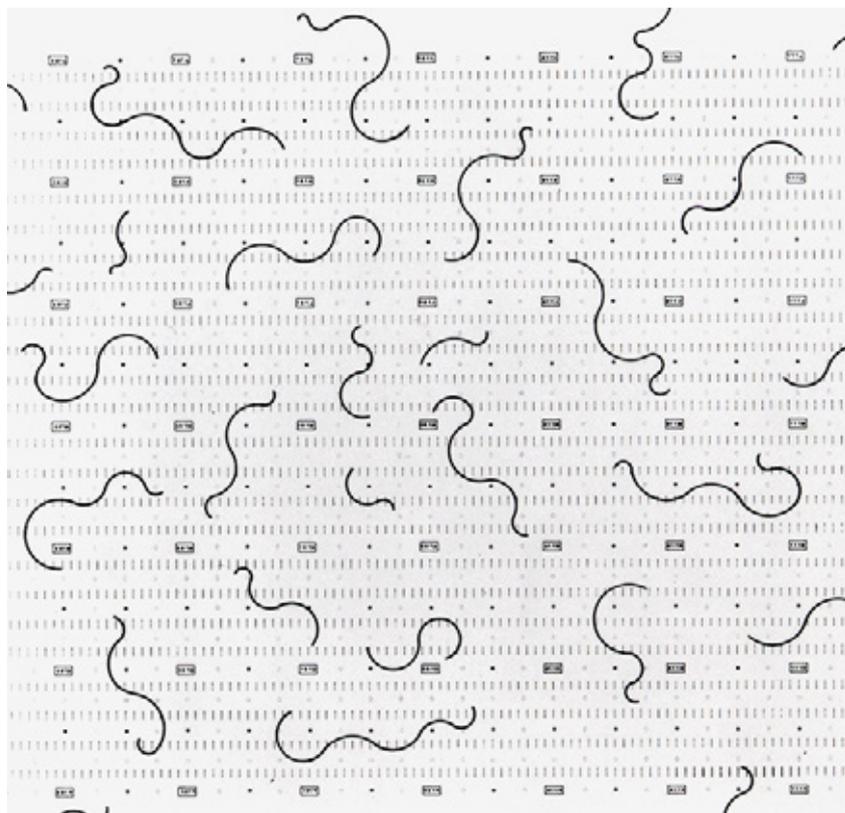
5. BRANZI, Andrea. *Arquitectura Radical*. Ed. Centro Atlántico de Arte Moderno, 2002. 19 p.

6. NAVONE, Paola. *Architettura Radicale*. Documenti di Casabella, 1974. 25 p.

7. GARGIANI, Roberto. *SUPERSTUDIO*. 1ª ed. Bari: Laterza, 2010. 6 p.

8. MC (1969), Superstudio: Gian Piero Frassinelli, Adolfo Natalini, Cristiano Toraldo di Francia, Alessandro Magris, Alessandro Poli y Roberto Magris.

9. NSC (1970). Archizoom: Paolo Deganello, Massimo Morozzi, Andrea Branzi, Gilberto Corretti, Lucia Morozzi y Dario Bartolini.



Disciplina Arquitectónica

A pesar de su enorme atractivo formal, mantendremos que el análisis arquitectónico de ambas obras puede resultar paradójicamente banal, si las entendemos como lo que quizás son, esto es, ironías críticas o anti-utopías.

En la *No-Stop City* los arquitectos nos enfrentan con la agigantada versión de la ciudad del triunfante capitalismo; en ella el modelo supermercado se utiliza como metáfora formal de un espacio cuadrulado, isótropo, ilimitado y sin mayores atributos que su propia desmesura. Cualquiera de las imágenes de proyecto refuerza dicha condición irónica donde la planta libre corbuseriana o la retícula miesiana se multiplican en espejo hasta hacer irrelevante cualquier otra consideración compositiva.

Se diría que la retícula de pilares entendida como herramienta positiva e instrumental del nuevo espíritu moderno se ha transformado en la peor de las pesadillas de la sociedad a la que presuntamente servía.

El único documento gráfico que presenta alguna alternativa será la, literalmente, menos convencional. La perspectiva del proyecto que elabora Archizoom casi un año después deja entrever dos fisuras en el discurso plano de las primeras plantas. La primera es la manera de enunciar el armazón estructural que soporta el propio escenario humano. Apreciamos una sucesión de cerchas perpendiculares al plano de visión que desvelan que la única cercha paralela al observador no se repetirá donde, siguiendo la lógica isótropa naturalmente heredada de Mies, debería repetirse, esto es dos cuadrantes hacia el fondo del dibujo. Es posible, claro está, que esto sea una licencia gráfica para no añadir un grado de confusión innecesario.

La segunda fisura la encontramos en el telón de fondo, natural y pintoresco, de la utopía negativa presentada. Nos lo parece porque en una ciudad sin fin como la presentada paradójicamente encontramos un final. Es más, sin la distinción habitual entre naturaleza y artificio que representa la No-Stop City al saberse superada por su dimensión esencialmente cuantitativa no parece coherente que un atardecer en un paisaje tan bello sea casual; máxime cuando prácticamente todos los habitantes de la ciudad futura lo están contemplando.

El Monumento Continuo nos parece complementario en su planteamiento arquitectónico al representar una realidad principalmente volumétrica y no espacial. La única muestra exterior será epidérmica y cuadrículada. Resulta curioso que la indisciplina manejada por Superstudio también utilice la malla isótropa y sin escala como posible manifestación de anti-composición o anti-arquitectura.

De las versiones del propio proyecto nos centraremos en las dos aparentemente más atractivas para el presente análisis: a) una primera serie de dibujos y fotomontajes que equiparan la arquitectura con una mega-construcción lineal que circula a lo largo de dos paralelos terrestres por el planeta tras la destrucción total de sus metrópolis fundamentales y b) la vista triunfante del Monumento Continuo en su encuentro con Nueva York.

- a) En la primera es significativa la sección del proyecto, donde se muestra un gigantesco edificio-puente de menos profundidad en planta (20m) que en altura (30m), y el desarrollo del proyecto desde presupuestos apocalípticos que llevan tanto a la tabula rasa como a la total desconexión de lo contingente en favor de una voluntad racional y totalizante. Esto es, será la lógica cartesiana de la elección de los paralelos la que regirá los destinos de la nueva arquitectura frente a sus versiones posteriores en las que la rampante línea civilizadora se va encontrando con “viejos amigos” como será la ciudad de Graz, el Gran Cañón, Coketown...etc.

Será en la confrontación, en la dialéctica generada a la Breton, donde el edificio se reafirmará en su autonomía, en su pureza y en su necesidad. Al igual que en las obras de Donald Judd, queda poco lugar para la respuesta empática frente a semejante artefacto, el platonismo de su volumen desaconseja respuesta y, salvo en raras ocasiones, no deja entrever sus intenciones¹⁰

- b) Pero el Monumento Continuo tiene dudas, y al llegar a Nueva York inicia un proceso de adaptación totalmente vinculado con las características del lugar. En sus primeras tentativas se sitúa paralelo a Central Park, después en perpendicular pero lejos del área de mayor densidad construida para finalmente acomodarse en el meollo de la península; anclándose firmemente en los rascacielos principales para

10. Notable la presencia de espacio en dos de ellas, Taj Mahal y Positano en GARGIANI, Roberto. *SUPERSTUDIO*. 1ª ed. Bari: Laterza, 2010. 117 p.

después tantear los alrededores¹¹. Dichos alrededores son curiosos, y parece que la duda inicial entre situarse en paralelo a Central Park o en perpendicular no llega a satisfacerse, ya que vemos como en casi todas las versiones posteriores se producirán ambas, pervirtiéndose la pureza del esquema lineal inicial en una especie de reservorio para expansiones futuras.

Afortunadamente, la simplicidad del esquema se recupera en la versión final de 1970, y que se convertirá en la imagen arquetípica del proyecto, donde la mística línea blanca del Monumento Continuo recalca en la rebautizada New-New York. Se diría que, como hará Koolhaas en el Londres de su Exodus, protege a los rascacielos en eventual peligro de extinción.

Otras disciplinas

Superstudio fue un movimiento situacionista que usó las herramientas tradicionales de la arquitectura (dibujos y proyectos) para criticar no solo la arquitectura y sus modas, sino también la sociedad.

Superstudio usó los mecanismos retóricos de la metáfora y la alegoría y las herramientas de la ironía y la imaginación, maniobrando en tierra de nadie entre el arte y la arquitectura con incursiones en la política, la sociología y la filosofía. Por esta razón, fue una vanguardia real, en el sentido militar del término, un grupo que va por delante destruyendo las defensas enemigas y sacrificándose (él mismo) para abrir camino al resto del ejército.¹²

Como herramientas analíticas del resto de indisciplinas desplegadas utilizaremos las contaminaciones anteriormente apuntadas por Natalini como filones a analizar:

Disciplina Artística

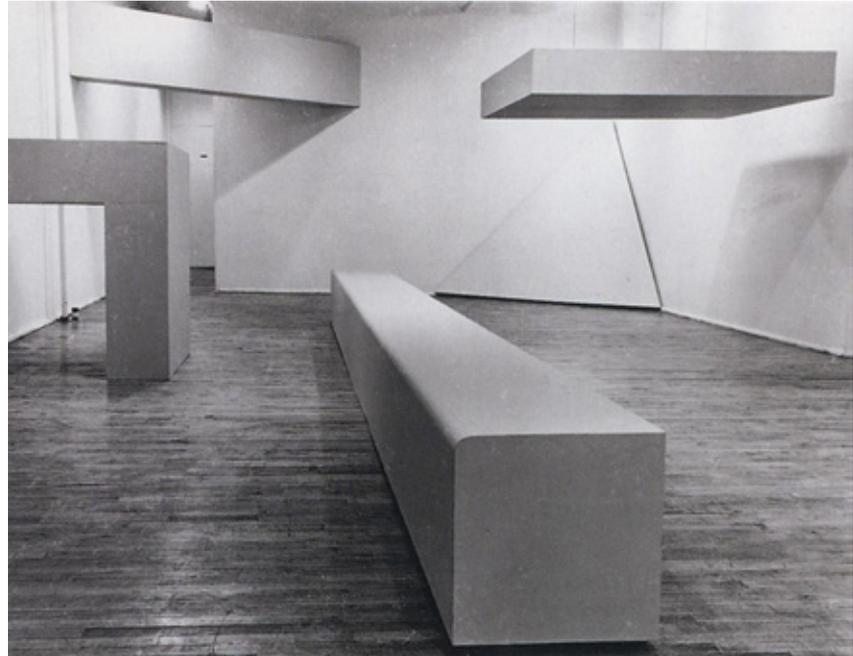
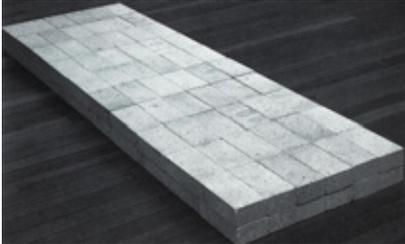
Mi pintura se basa en que lo único que hay ahí es lo que se ve. Realmente, es un objeto (...) estás haciendo una cosa (...) Yo lo único que quiero que se saque de mi pintura, y lo único que yo saco de ella, es el que se pueda ver la idea entera sin confusión... Lo que se ve es lo que se ve.¹³

La relación entre el Monumento Continuo y las vanguardias plásticas de los años diez y veinte han sido ampliamente documentadas; la relación de la arquitectura radical de los años sesenta con el mundo del arte no ha sido suficientemente probada. Son variadas, en cualquier caso, las referencias a las artes plásticas por parte del grupo tanto en su desarrollo académico como al exhibir sus referentes Pop. De dicha fase no quedará

11. En esta fase es notable el aumento en planta del mismo, a partir de este momento el MC asumirá la condición de edificio-estera, con una anchura suficiente como para permitir la incorporación del “bunch of skyscrapers” en GARGIANI, Roberto. *SUPERSTUDIO*. 1ª ed. Bari: Laterza, 2010. 122 p.

12. NATALINI, Adolfo. *Superstudio. The Middleburg lectures*. 1ª ed. Amsterdam: De Vleeshal and Zeeuws Museum, 2005. 25 p.

13. Frank Stella en MARCHÁN FIZ, Simón. *Del arte objetual al arte de concepto*. 10ª ed. Madrid: Akal, 2010. p. 377.



5- Andy Warhol, *Marilyn Monroe*, 1964, Tate Modern London
 6- Robert Morris, *Untitled installation*, 1964, Green Gallery, New York
 7- Carl Andre, *Equivalent VIII*, 1966, Tate Gallery

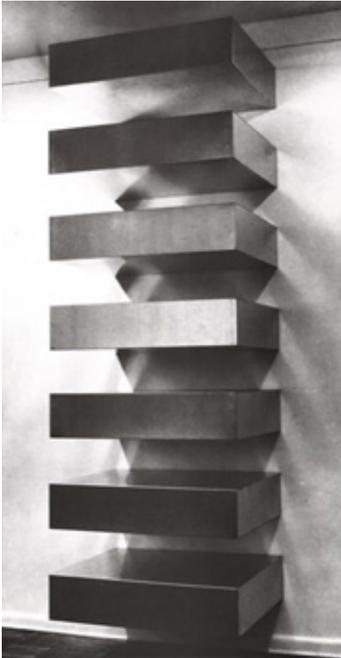
rastros (salvo el propio carácter popular, multiplicador y esterilizante también presente en el Minimalismo) después del descubrimiento de éste y del Land Art. Como veremos más adelante, dicho arte quizás deslumbró a los miembros de Superstudio a través de la revista de referencia, Casabella¹⁴.

La reducción semiótica, no solo cualitativa sino también cuantitativa, del artista minimalista y la pérdida progresiva de interés por el aspecto físico de la obra llevó a la desmaterialización del arte como objeto en favor de las fases de su constitución. La desmaterialización de la arquitectura sería aún más obvia, bastaría con dibujarla como fin último; es suficiente no tener intención de construirla. El camino que recorre Superstudio lo podemos analizar como literal y diagramático; tras renunciar a lo disciplinar y negar el oficio de arquitecto como constructor tomará prestadas las reglas del juego minimal para plantear esta nueva arquitectura. Obras minimal como las de Robert Morris o Carl Andre presentan algo más que coincidencias formales con el Monumento Continuo, mucho antes parecen compartir conceptos como la literalidad, la deslocalización, el nomadismo y la condición negativa.

Por ejemplo, Carl Andre asegura que una obra de arte *nunca se monta de forma duradera, sino de manera fortuita y aleatoria*¹⁵, de manera que el espectador se ve obligado a hacer el esfuerzo de levantar o bajar la mirada en dirección a una escultura y no se limita a mirar indiferentemente hacia delante. Dicha indeterminación geográfica ataca frontalmente una de las bases disciplinares de la arquitectura como es la *firmitas*. Los edificios

14. Celant había publicado un artículo sobre De Maria en marzo de 1969 donde figuraba la fotografía aérea de Mile Long Drawing. Casabella 334 y otro sobre el Land Art en el 339-340 en GARGIANI, Roberto. *SUPERSTUDIO*. 1ª ed. Bari: Laterza, 2010. 116 p.

15. Carl Andre en *ibid* 117 p.



8- Donald Judd, *Untitled*, 1966.

Private collection

9- *Mile long drawing*, Walter de Maria, 1968

tienen una localización precisa y se plantean como algo duradero, incluso eterno. Sin una localización precisa, o aún peor, con una localización que se desplaza, lo que tenemos es anti-arquitectura. En nuestro proyecto el desplazamiento no es únicamente rastreable sino que es consustancial al propio proyecto, lo define y cualifica.

Otras obras minimal como las de Judd potencian la ligazón disciplinar. En *Untitled* (1966) el autor plantea la escultura sin dimensión fija a la espera de encontrarse con la sala donde se va a exhibir; será en ese instante cuando el resto de relaciones topológicas entrarán en juego ya que de esta manera una sala muy alta requerirá de más piezas para sugerir la infinitud de la obra.

Igualmente sucederá con ambos proyectos donde será la extensión del soporte utilizado para mostrarlos el que lo limitará efectivamente. Esto es, a mayor papel soporte, mayor proyecto.

En relación a uno de los desarrollos del minimalismo, el Land Art, la relación se hace explícita el utilizar una de las obras de Robert De Maria (*Mile Long Drawing*, 1968) como base de uno de los collages del Monumento Continuo¹⁶. Resulta significativo que las referencias usadas para explicar las intenciones de algunos artistas del Land Art como Michael Heizer se repitan para la narración del proyecto en el story board publicado en Casabella en 1971. En nuestra opinión, el uso de la perspectiva para subrayar la escala paisajística, desmesurada y colosal del mismo no hace sino refrendar la conexión con el Land Art. Un arte tan ilimitado como el propio paisaje.

Incluso en la propia representación del proyecto parece existir otra muestra de indisciplina artística, ya que si se había destruido el espacio perspectivo renacentista y su ilusión de tridimensionalidad a partir del Cubismo, en este proyecto (y en la *No Stop City*, como veremos) apreciamos la recuperación de dicha “ilusión” de realidad que premia la correspondencia entre percepción y representación simbólica. Quizás la diferencia frente al uso renacentista será que ahora en el centro no estará el hombre, sino la maquinaria capitalista.

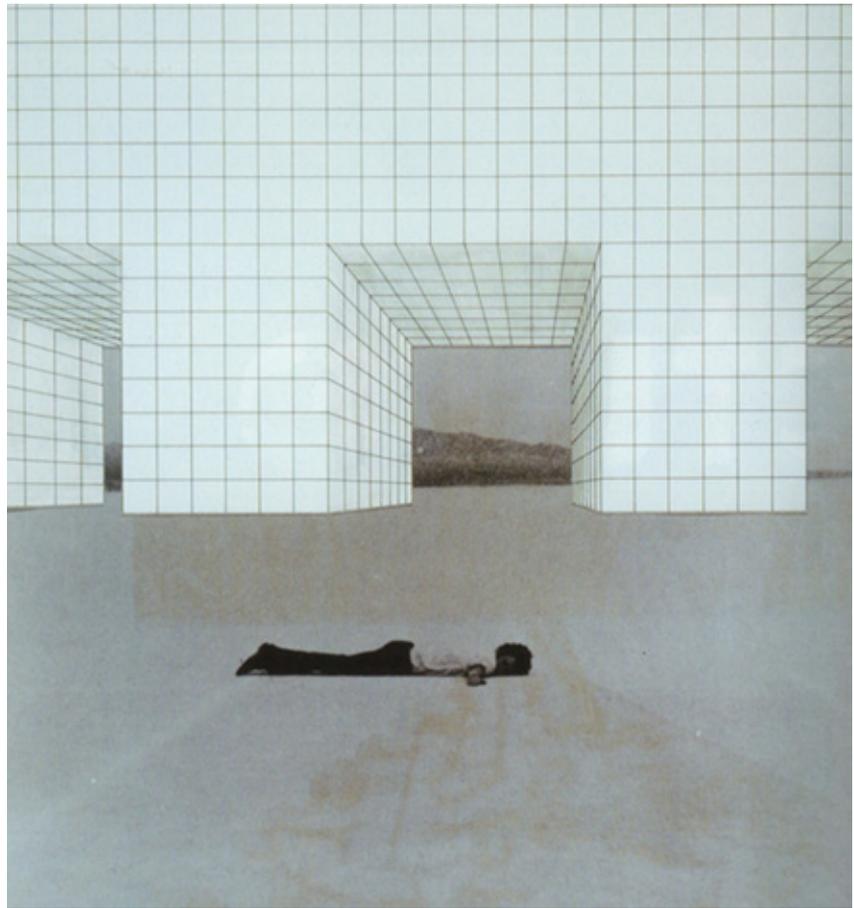
Trataremos de analizar, sin embargo, la *No Stop City* como una obra de arte *all over*¹⁷. En ella nos encontramos con todos los ingredientes conceptuales necesarios: bidimensionalidad, isotropía, uniformidad, limpieza, repetición y colmatación. Basta con aplicar una sola idea o material ideológico sobre el lienzo para conseguir con eficacia la respuesta buscada ya que el proyecto (al igual que la obra *Pinturas Blancas*, de Rauschenberg)

16. Todavía llamado Modelo Arquitectónico de una Urbanización Total. Vista con De María, 1969 en *SUPERSTUDIO*. Op. Cit. 116 p.

17. *Las Drip Paintings de Pollock, las Zip Paintings de Barnett Newman y los campos de color suspendidos de Mark Rothko (...) que se denominarían con el calificativo genérico de all over, al quedar toda la superficie del cuadro cubierta uniformemente de pintura, “hace que todos los elementos y todas las zonas del cuadro sean equivalentes en su acento y en su énfasis”, la única novedad que realmente ofrecen es haber desterrado la idea tradicional de composición, es decir, de establecer algún tipo de relaciones entre elementos o partes que, al ser inexistentes, quedan abolidas.* En MADERUELO, Javier. Op. Cit. 114 p.



10- Superstudio, *Monumento Continuo* vista con De Maria, 1969, archivo Superstudio
12- Robert Rauschenberg, *Pinturas blancas*, 1951



que nos plantea *Archizoom* transcribe sin comentario alguno¹⁸ la Lógica de la Producción como Ciudad del Capital. Naturalmente Rauschenberg tampoco emite comentario alguno en el proceso de desaparición del arte mostrado. Al enfrentarnos a su serie de tres lienzos pintados de blanco debemos apartar cualquier prefiguración o noción elemental, relacional o compositiva del arte. Si lo buscamos en sus términos tradicionales, ya sean históricos o disciplinares, no lo encontraremos. Siguiendo la gramática minimal: Lo que se ve es lo que se ve.

La arquitectura como alegoría política

*Meter en la conciencia capitalista una confusión permanente, y por tanto una disfunción creciente, enloquecer el cerebro del sistema, el Plano.*¹⁹

Los años sesenta en Italia son un periodo altamente politizado. La No Stop City surge en este contexto particular de los análisis marxistas²⁰ de los fenómenos metropolitanos y territoriales y la disciplina arquitectónica se altera también en favor de la lucha obrera. Tras el periodo de

18. ABALOS, Iñaki. “Capitalismo y energía”. En *Arquitectura Viva* 146, Madrid: Arquitectura Viva, 2013

19. “Il Piano” en el original. LICCIARDELLO; Nicola, “Proletarizzazione e utopia”, en *Contropiano* 1, 1968. 107-124 p.

20. Los *Quaderni Rossi* de Antonio Negri o *Classe Operaia* de Tronti, GARGIANI, Roberto en *Archizoom Associati 1966-1974*. 1ª ed. Milán: Electa, 2007. 169 p.

optimismo y súper producción precedente, frente a la actualización de las técnicas de producción y la expansión/racionalización del mercado, el arquitecto productor de “objetos” ya no es una figura adecuada. Para muchos arquitectos radicales no se tratará ya de diseñar elementos individuales del tejido ciudadano; si la ciudad es la unidad real del ciclo de producción, parece que la única labor adecuada para el arquitecto es la de organizador de dicho ciclo.

Si atendemos a Tronti nos encontramos con que *la fábrica se presenta como modelo que ha impuesto ya su dominio exclusivo en toda la sociedad*²¹, de lo que se desprende que los días de una arquitectura que acompaña instrumental y gustosamente a la producción industrial se han ido para tampoco volver. Dicha desafección ideológica desembocó fácilmente en una arquitectura neutra, antiformalista e incluso sin necesidad de concretarse muy influida por las teorías que Tafuri²² postula para nuestra disciplina: la de una dimensión específicamente política, la del arquitecto como organizador del ciclo de producción. La del anti-diseñador.

*La paradoja de la arquitectura es que está obligada a volver a la propia arquitectura, a la forma sin utopía; en el mejor de los casos, a inutilidad sublime.*²³

Ambos proyectos necesariamente deben NO ser *máquinas-inútiles*, esto es, sublimación en diseño lúdico de cuestiones económicas, políticas y sociales, sino *máquinas-útiles* a las teorías neomarxistas de la Lotta Continua. La formalización de dicha utilidad solo puede producirse desde la ironía, desde la anti-utopía. O dicho de otra manera dibujando lo que no se debe dibujar para exhibir todo el potencial repulsivo necesario para su eliminación.

En este punto creo que es preciso distinguir entre los dos grupos objetos a estudio, ya que mientras La No Stop City se puede contar explícitamente desde estos postulados anti-arquitectónicos el Monumento Continuo mantiene una relación ambigua con la producción. En Superstudio existe la voluntad desde el inicio de distinguirse políticamente de Archizoom y de su incendiaria militancia²⁴. Ni siquiera el más implicado política y teóricamente del grupo, Cristiano Toraldo di Francia, afirmará lo contrario hasta tiempo después, donde manifestó que probaron *todas las estrategias que conocíamos – manifestaciones, figuras retóricas, a veces juguetonas, otras veces absurdas- para hacer explotar el sistema. Realmente trabajábamos en la destrucción de algo, no en la construcción de otra ideología.*²⁵

21. TRONTI, Mario. “La fabbrica e la società” en *Quaderni Rossi*, 2, 1962

22. TAFURI, Manfredo. *Progetto e Utopia. Architettura e sviluppo capitalistico* 1ª ed. Bari: Laterza, 1973.

23. TAFURI. Op. cit

24. *No nos interesa nada ser revolucionarios* (Natalini sobre AZ) (...) *somos los últimos prófugos de las revoluciones culturales. (...) Somos los primeros peregrinos de la alegría de vivir en SUPERSTUDIO.* Op. Cit. 21 p.

25. TORALDO DI FRANCIA, Cristiano. *Superstudio. The Middleburg lectures.* Op. Cit. 78 p.



Las indeseables arquitecturas derivadas de esta disciplina y militancia política ilustrarán las diferencias apuntadas; mientras la No Stop City es un organismo totalizante, inabarcable, sin matices, atributos o historia; el Monumento Continuo se muestra dialogante. Basta con contemplar la ausencia absoluta de referencias de exterior, salvo cuando se utiliza como contrapunto escalar o compositivo, en las diferentes versiones del primero frente a la mutabilidad del segundo en su deambular por los paralelos terrestres.

La Filosofía y la Sociología como trazados reguladores

Para una posible traslación disciplinar en el ámbito filosófico y sociológico de las dos obras radicales utilizaremos tres obras fundamentales: *La sociedad del espectáculo* (Guy Debord, 1967), *Las palabras y las cosas* (Michel Foucault, 1966) y *La Galaxia Gutemberg* (Marshall McLuhan, 1962). La primera es de vital importancia para entender al alma del situacionismo, Guy Debord, quien retomó la tarea anti-esteticista de las vanguardias históricas y la voluntad de superar el arte realizándose éste en la vida. De su argumentación usaremos el concepto de alienación, pilar fundacional de su noción de espectáculo y veremos como la obra de Arte se separa definitivamente de la presunción de belleza para asimilarse a la noción de impacto, del choque que servirá para despertarnos y para la efectiva transformación del mundo represor que Debord narraba. La mercancía desprovista de dicho poder transformador, se transforma en mercancía inútil y bobalicona en su visión revolucionaria.

Años antes de la publicación de dicha obra, el Gran Hermano Orwelliano ya había narrado el espanto totalitario y represor de una sociedad cuadrículada y plana, sin memoria y que reservaba a una arquitectura terrorífica y sin ventanas en absoluto²⁶ la función que históricamente le había

26. ORWELL, George. 1984. 1ª ed. Barcelona: Destino, 2006. 11 p.

sido encomendada. Así, para Debord, *el espectáculo, entendido en su totalidad, es al mismo tiempo el resultado y el proyecto del modo de producción existente*²⁷, la producción ya se ha efectuado y la estamos consumiendo simultáneamente. Dicho glotonería se deriva de que los medios de la sociedad del espectáculo son, al mismo tiempo, su fin.

Puede ser esta visión distópica de la sociedad la que nos permite conectar a Debord con Foucault para quien las heterotopías son las encargadas de desenlazar los códigos fundamentales de una cultura y los órdenes empíricos con los que cada uno de nosotros nos reconocemos. La ausencia de lo “común” *del lugar y del nombre*²⁸ para aquellos cuyo lenguaje, o disciplina, está en ruinas.

*En aquel Imperio, el Arte de la Cartografía logró tal Perfección que el Mapa de una sola Provincia ocupaba toda una Ciudad, y el Mapa del Imperio, toda una Provincia. Con el tiempo, estos Mapas Desmesurados no satisficieron y los Colegios de Cartógrafos levantaron un Mapa del Imperio, que tenía el Tamaño del Imperio y coincidía puntualmente con él.*²⁹

Parece que en el imperio arquitectónicamente indisciplinado de los dos proyectos a estudio encontramos la visión sublime arriba mencionada, con una diferencia fundamental ya que, en una sociedad alterada la lógica posicional de los dos elementos constituyentes: 1) la total máquina constructiva y 2) la incapacidad crítica de la sociedad de masas- solo se resuelve al *poner ambos uno tras el otro*³⁰. Si el Monumento Continuo utiliza dicha disciplina como diagrama, la literalidad de la No Stop City no puede ser mayor. En la visión de Branzi ésta se nos muestra como paisaje isótropo e infinito con las distintas capas de la realidad del consumo representados como escritura automática, producto directo de la máquina del capital. Despiadada escritura *all over*.

Corolario: La Renuncia arquitectónica

Pero si aceptamos que hay un rechazo inicial y de base en ambos grupos hacia la arquitectura del Estilo Internacional y analizamos el contexto anti-moderno coetáneo que basa su renovación disciplinar en el existencialismo, en su oposición al funcionalismo o en nuevas tendencias como el brutalismo o el tecnomorfismo resulta contradictorio que los dos proyectos a estudio les aproximen a un arte más autónomo, en la acepción kantiana y más abstracta. Desde esta perspectiva quizás ambos edificios se podrían clasificar como ultra ortodoxia moderna y su imagen se aproximaría a la boîte a miracles recuperada. Resultan llamativos los conceptos manejados por Superstudio³¹ para definir su arquitectura por su cercanía

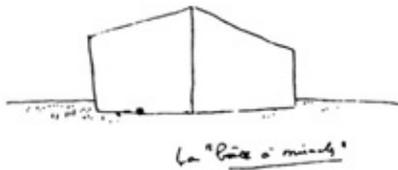
27. *Ibid.* 39 p.

28. En FOUCAULT, Michel. *Op. Cit.* 3 p.

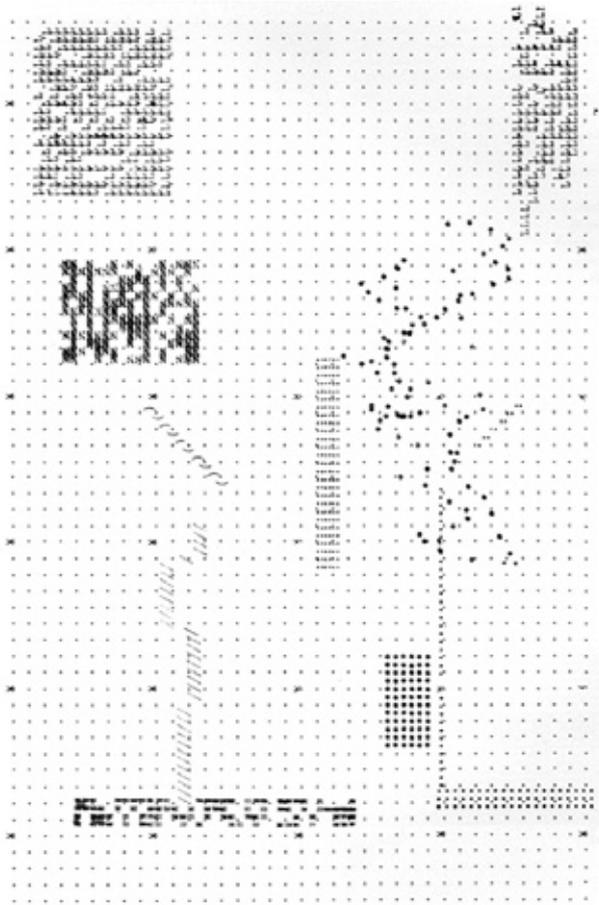
29. BORGES, Jorge Luis. *El hacedor*. 1ª ed. Madrid: Alianza, 2003.

30. En la jerga del minimal art. Fórmula compositiva que se encuentra en la insistencia rítmica del poema de Gertrude Stein “A rose is a rose, is a rose, is a rose...”. Después Cage, Stella, Serra, Judd, Warhol... en MADERUELO. *Op. Cit.* 114 p.

31. El bloque cuadrado es el primer acto y el último en la historia de las ideas de arquitectura. La arquitectura pierde sus relaciones dimensionales, sus características de espacialidad contingente y se convierte un acto de reflexión en *SUPERSTUDIO*, Per Osaka en “Domus”, 1969, n 476. 22-23 p.



- 14- Archizoom, *Estudio de una ciudad discontinua y homogénea* (previo a la NSC), esquema de planta, 1970, archivo Archizoom
 15- Le Corbusier, *Boite a miracles*, 1948, Fundación Le Corbusier



con Le Corbusier, cuando formuló en su *Hacia una Arquitectura* (1923) los tres llamamientos a los arquitectos: El volumen, la superficie y el plan que podríamos leer hoy pensando en los dos proyectos analizados:

El volumen:

*Nuestros ojos están hechos para ver las formas bajo la luz
 Las formas primarias son las formas bellas puesto que se leen con claridad
 (...)*

La superficie:

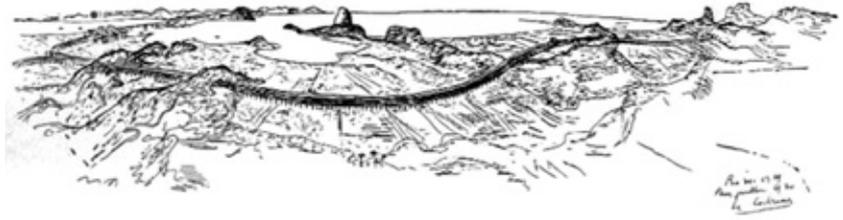
Un volumen está envuelto por una superficie, una superficie que está dividida según las directrices y generatrices del volumen, que acusan la individualidad de dicho volumen (...)

El plan:

*El plan es el generador
 Sin plan, sólo hay desorden y arbitrariedad (...)*

Quizás otra de las formas que encontraron los radicales italianos para saltarse las reglas del juego de la arquitectura, acaso la manera más directa de indisciplina era retomar la disciplina que se había desmontado en el CIAM de 1959. Una arquitectura contraria a su época y, por tanto, sin llamadas a la identidad, a la comprensibilidad, a la recuperación del lugar o el momento, sin la vuelta de ninguna tradición, materialidad o

16- Le Corbusier, *Proyecto para Rio de Janeiro*, 1929, Fundación Le Corbusier
17- Mies Van der Rohe, *Neue Nationalgalerie*, 1968



sistemas pre modernos. No parece una coincidencia que el Monumento Continuo sea tan fiel formalmente al plan Obús para Argel, y más aún a los planes urbanos para Sudamérica de la misma manera que la No Stop City reproduce la confianza técnica y gráfica de la planta libre corbuseriana combinada con las dosis de infinitud del Mies del IIT. Es posible que una de las maneras más eficaces de saltarse las reglas de los reformadores de la modernidad fuera recuperar, al menos parcialmente, la radicalidad moderna.

El Monumento Continuo y la No Stop City como arquitecturas irreconocibles, en definitiva, desde la disciplina aconsejada y proyectos entendidos como intuiciones radicales de una práctica que solo logra avances significativos saltándose las normas. Quizás la indisciplina ha sido y sigue siendo un filón arquitectónico siempre disponible para los más atentos.