

AUTOR: Fernando Espuelas

UNIVERSIDAD: Universitat Europea de Madrid

BREVE BIOGRAFÍA: Profesor titular de Proyectos Arquitectónicos en la Universidad Europea de Madrid. Ha sido director de la Escuela de Arte y Arquitectura de dicha Universidad. Su actividad profesional se ha desarrollado básicamente en la Arquitectura pública en la Comunidad de Madrid. Es autor de *El claro en el bosque. Reflexiones sobre el vacío en Arquitectura* (1999) y *Madre Materia* (2009). Es miembro del Grupo (Inter)sección Filosofía-Arquitectura. En la actualidad investiga sobre la posibilidad de una hermenéutica de la Arquitectura en la articulación del discurso del yo, en la constitución de la intimidad personal.

TÍTULO: Un futuro sin memoria

TITLE: A future without memory

RESUMEN: La puesta en cuestión de la arquitectura en este momento, en que ha dejado de ser una herramienta útil para los procesos de producción-consumo, tiene un paralelismo con la crisis que sufrió en los años Sesenta debido al agotamiento del Movimiento Moderno. El artículo hace un repaso a cómo el grupo radical Superstudio propuso la reducción de la arquitectura a un punto cero desde el que cuestionar el futuro de la arquitectura.

ABSTRACT: The questioning of architecture at this time, it has ceased to be a useful tool for the production-consumption process has parallels with the crisis that suffered in the Sixties due to the depletion of the Modern Movement. The article reviews how the radical group Superstudio proposed architecture reduced a zero point from which to question the future of architecture.

PALABRAS CLAVE: Superstudio. Arquitectura radical. Edificios objeto. Monumento continuo.

KEYWORDS: Superstudio. Radical architecture. Buildings objects. Continuous Monument.

CONTACTO: juan.espuelas@uem.es



UN FUTURO SIN MEMORIA

Fernando Espuelas

¿Cuál es la arquitectura de los tiempos sin arquitectura?

Josep Quetglas

Un profundo malestar aqueja al mundo de la arquitectura que la está sumiendo en un estado de continuado repliegue social, económico y cultural. Es preciso remontarse a los años Sesenta del siglo XX para encontrar una situación similar de vía muerta. Entonces, una época mucho más politizada que la actual, movimientos radicales de distinto signo cuestionaron los paradigmas inherentes a la arquitectura (incluso su propia razón de ser) que resultaba inservible incluso como crudo instrumento de producción capitalista al servicio de la sociedad de consumo.

La pérdida confianza en los desfallecidos postulados del Movimiento Moderno, dio lugar a un enorme vacío ideológico a partir de la Segunda Guerra Mundial. El último de los Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna (CIAM), celebrado en Otterlo (Holanda) en 1959, certifica la defunción del Movimiento Moderno (MM) como su referente indiscutible. La convulsión social e ideológica producida por la guerra, y todos sus horrores, consumó la obsolescencia, tanto del tono apodíctico y mesiánico de su discurso como de los resultados de sus epígonos más integrados. Saltando sobre el respeto que aún producen sus míticas figuras, los arquitectos más jóvenes consideran las posiciones más canónicas del MM dogmáticas y excluyentes. En su relevo aparecen alternativas social-posibilistas, como la del Team X en los años Cincuenta, o irónico-utópicas, como la de Archigram en los Sesenta.

Superstudio pertenece a una tercera ola en esta marejada renovadora, que surge a final de los años Sesenta con la etiqueta de Arquitectura Radical. Impregnados por el aire de la revuelta que se extiende desde Berkeley a París, los nuevos movimientos nacidos a finales de los Sesenta se lanzan cargados ideológicamente con una composición variable de anarquismo, neodadá, marxismo y ciencia ficción.

Fruto de esta agitada relación con la política surgen en Italia grupos y movimientos como UFO, STRUM, ZZIGURAT, GLOBAL TOOLS. Dos de estos grupos de arquitectura radical aparecen en la ciudad de Florencia: Archizoom y Superstudio. El primero de la mano de Andrea Branzi y el segundo promovido por Adolfo Natalini. Ambos habían sido compañeros en la Facultad de Arquitectura. Ambos aparecen juntos en una exposición en Pistoia titulada *Superarchitettura* (Diciembre de 1966). La relación entre el título de la exposición de Pistoia y el nombre de Superstudio, que tomará el grupo que funda poco después Adolfo Natalini junto a Cristiano Toraldo di Francia, es evidente. A este núcleo inicial pronto se unirán Piero Frassinelli y los hermanos Alessandro y Roberto Magris.

La imagen y la palabra son las dos herramientas que utiliza Superstudio para articular sus propuestas. La fortuna crítica que ha tenido este grupo se debe, en buena parte, a la eficacia con que manejan el diálogo entre ambas, imagen y palabra. Se trata de una conseguida combinación que dota a su obra de una inquietante ambigüedad. De manera que discursos de una radicalidad nihilista se ponen en paralelo con imágenes pintorescas o idílicas. Y al contrario, manifestaciones de voluntariosa fe en la racionalidad y en la extensión omnimoda de la Técnica se contraponen con inquietantes sólidos invasivos.

Sin embargo, la potencia de sus imágenes no procede, como en el caso de Archigram, de la cultura pop. Sus medios de trabajo son el fotomontaje y la secuencia de viñetas dibujadas, lo que en el lenguaje cinematográfico se denomina *storyboard*. Así, la secuencia dibujada del Monumento Continuo¹ es una fantástica historia gráfica, razonada en un tono muy distinto del que desprende el amenazante edificio sin fin que aparece en los fotomontajes.

The Continuous Monument fue una propuesta que se elabora entre 1969 y 1970, y es publicada poco después en el número 358 de la revista *Casabella*. El gran salto decisivo en el conocimiento público de Superstudio se produce con la exposición *Italy: The New Domestic Landscape. Achievements and Problems of Italian Design*, celebrada en el MoMA de Nueva York en 1972, comisariada por Emilio Ambasz. Para esta exposición Superstudio prepara diversos materiales (textos, *storyboards*, imágenes y un cortometraje), en buena parte inéditos, con los que proponía un planteamiento de la arquitectura basado en cinco actos fundamentales: *Life, Education, Ceremony, Love and Death*.

La ambición latente en las propuestas de Superstudio, como resulta casi una constante en los movimientos radicales y utópicos, se basa en el uso dominante de la gran escala. Por ejemplo, un primer análisis del Monumento Continuo necesariamente hace reparar en esa escala superlativa. La lectura en clave irónica de esa arquitectura interminable lleva a encontrar inmediatas referencias paródicas al uso de la escala macro en los proyectos más megalómanos del propio Le Corbusier, por ejemplo, el *Proyecto para Argel o la Ciudad de Tres millones de Habitantes*. Pero frente a esos prestigiosos antecedentes, su intención no se para en la sutileza equívoca de la ironía sino que va mucho más allá, escapa de los juegos amables, no quiere ser propositiva ni tiene rasgo fáctico alguno, no aspira a convencer sino a provocar.

Las propuestas de Superstudio se producen en el momento álgido del dominio del estructuralismo en la arquitectura. En el mismo año de 1966 aparecen dos referencias fundamentales de la teoría arquitectónica, Rossi publica *La arquitectura de la ciudad* y Venturi *Complejidad y contradicción en arquitectura*. El primero abordaba la arquitectura desde una estricta semiología y el segundo desde una jugosa hermenéutica. Con estas dos obras se llega a la apoteosis de la arquitectura entendida como lenguaje. Superstudio, con un reduccionismo sin paliativos, presenta una inesperada y frontal resistencia a esa autojustificación semiológica de la arquitectura. Superstudio rechazó esta simple renovación lingüística porque no cuestionaba las estructuras de producción y la consiguiente cultura del consumo. Y así lo expresan las palabras de Toraldo di Francia: "*Tanto en las distintas manifestaciones artísticas como en arquitectura, comienza el trabajo de desmontar los aparatos lingüísticos, definir un grado cero desde el que re-construir un universo formal nuevo, alternativo*".² Evidentemente, a pesar de tan ambiciosas intenciones, la arquitectura siguió evolucionando a través del lenguaje, siguió tomando distintos ropajes para diversos contextos: posmodernismo, deconstrucción, high-tech,...

Desechado el uso autorreferencial de la arquitectura, resultaría interesante indagar con qué material Superstudio alimenta su génesis iconográfica. No es el objeto de este artículo, pero sería muy clarificador rastrear los préstamos que en sus potentes imágenes toman de artistas contemporáneos, como las retículas isotropas de Sol Lewitt o los juegos especulares de Dan Graham.

1. No parece una casualidad onomástica que el movimiento de comunismo heterodoxo Lotta Continua naciera en el otoño de 1969.

2. Peter Lang y William Menking, *Superstudio. Life Without Objects*, (Milán: Skira, 2003), 68.



02. THE CONTINUOUS MONUMENT STORYBOARD, SUPERSTUDIO @ARCHIVIO SUPERSTUDIO.



03. THE CONTINUOUS MONUMENT ENTRE LAS INFRAESTRUCTURAS, SUPERSTUDIO @ARCHIVIO SUPERSTUDIO.

La irrupción de Superstudio en el panorama de la arquitectura supuso, al mismo tiempo, la culminación del nihilismo militante y el despliegue de una enorme energía creativa. El *Monumento Continuo* es la mejor plasmación de esa actitud nihilista. Un sólido prismático, homogéneo y reticulado, aparece y se confronta con muy distintos paisajes. Los cuestiona, los agrede (¿o los pone en valor?) mostrando la fragilidad de la ilusoria armonía que representaban. Las ciudades quedan disminuidas ante la aparición de un *alien* interminable, indiferente, indefinido. Los paisajes naturales se desvirtúan, pierden cualquier atisbo de lo sublime pintoresco que aún pudieran conservar ante aquel volumen ciego y frío.

Dice Cristiano Toraldo di Francia que se su planteamiento era “*conseguir un lugar totalmente artificial, que aparece y atraviesa la superficie natural del planeta, un lugar desmesurado pero reducido a una total homogeneidad y que no es sino el fruto del Capitalismo Postindustrial. The Continuous Monument se sitúa en el fin de la historia de las oposiciones entre natura naturans y natura naturata, volviendo al sentido original del lugar como vacío, como claro en la espesura, en la oscuridad del bosque primitivo*”.³ Mencionar el vacío parece algo contradictorio con la presencia de la omnipresente mole. No lo es, porque no se trata de un vacío físico sino de un vacío de significado, de una ausencia de sentido.

Piranese en sus *Carceri d'Invenzione* hizo la propuesta de una arquitectura como interior absoluto, sin exterior posible, como alucinación desmesurada de unos prisioneros perpetuos, como cárcel inabarcable para una humanidad depauperada y harapienta que paga no se sabe qué terribles culpas. Superstudio nos lleva a otro sinsentido, el de la exacerbación de la pura exterioridad de una arquitectura impenetrable física e intelectualmente. Ambos son casos que tiene como protagonista a la desmemoria. Piranesi se lamenta en el siglo XVIII de la amnesia que extravía un pasado magnífico cuyas referencias ya no somos capaces de comprender. Superstudio utiliza la amnesia como materia prima para vislumbrar un futuro en el que se da una arquitectura sin caracterizaciones, sin identidad, sin nada que transporte vida, pasado, o sea habitantes.

Una arquitectura sin atributos es como un personaje de Samuel Beckett, sólo presencia, que sólo “existe”. Me detengo aquí pues este paralelismo no es una metáfora ingeniosa, me detengo aquí porque entre las propuestas de Superstudio y la obra de Beckett hay extrañas (o no tanto) coincidencias. Como le sucede al protagonista de *El innumerable*, todo es ahora. Dice el innumerable: “*La felicidad pasada se me ha ido totalmente de la memoria, si es que alguna vez estuvo presente en ella*”.⁴ Como el protagonista de *El innumerable*, ejercita una locuacidad imparable y desposeída de mensaje: “*Sin embargo estoy obligado a hablar, no callaré nunca*”.⁵ Como para el protagonista de *El innumerable*, los objetos son incómodos residuos del pasado: “*Se dice que donde hay personas hay cosas. ¿Quiere ello decir que al admitir aquéllas se han de admitir éstas. Habría que verlo. Lo que se ha de evitar, no sé por qué, es el espíritu del sistema. Personas con cosas, personas sin cosas, cosas sin personas, lo mismo da. Estoy por barrer todo eso en muy poco tiempo*”.⁶

En 1971 Natalini hacía la siguiente proclama: “*Si diseñar es una inducción al consumo, entonces debemos rechazar el diseño; si la arquitectura no es sino la codificación de los modelos burgueses de propiedad y de la sociedad que representan, entonces debemos rechazar la arquitectura; si la arquitectura y el urbanismo son simplemente la formalización de la actual división injusta de la sociedad, entonces debemos rechazar la planificación y las ciudades que produce... hasta que el conjunto de las actividades proyectuales estén dirigidas a satisfacer las necesidades verdaderas, hasta entonces, el diseño debe desaparecer: podemos vivir sin arquitectura*”.⁷

Las propuestas de Superstudio responden *avant lettre* a la pregunta de Quetglas. A pesar de surgir de una sociedad de consumo que la apreciaba al menos como mercancía, este grupo italiano se propuso acabar con la arquitectura por reducción al absurdo, propugnando como colorario o como premisa, el suicidio del arquitecto.

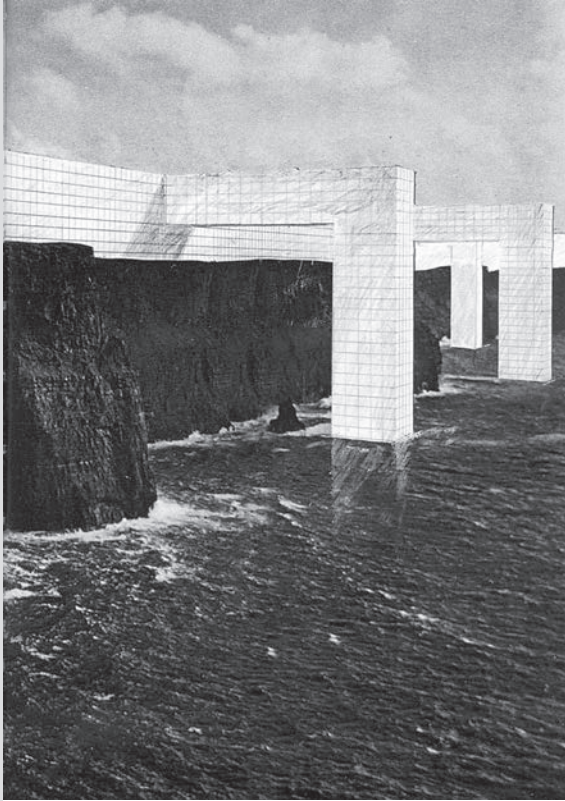
3.
Ibidem. Pág. 70.

4.
Samuel Beckett, *El innumerable*, (Madrid: Alianza, 1971), 40.

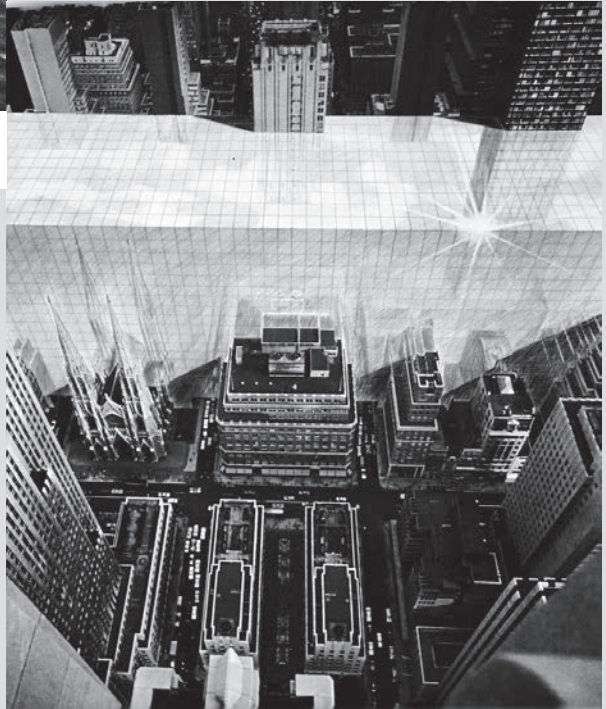
5.
Ibidem, 38.

6.
Ibidem, 38.

7.
Peter Lang y William Menking, *Superstudio. Life Without Objects*, (Milán: Skira, 2003), 20.



04. THE CONTINOUS MONUMENT OCUPANDO LA COSTA, SUPERSTUDIO
@ARCHIVIO SUPERSTUDIO.
05. THE CONTINOUS MONUMENT EN NEW YORK, SUPERSTUDIO
@ARCHIVIO SUPERSTUDIO.



Intuyo que la fuerza revulsiva de las imágenes del *Monumento Continuo* supera la consciencia de sus autores, no en sus planteamientos más genéricos, pero sí en la argumentación pormenorizada. En un artículo de 1969 (*The Continous Monument: An Architectural Model for Total Urbanization*) dicen: "Para aquellos que estén convencidos de que la Arquitectura es una de las pocas maneras con las que se realiza el orden cósmico sobre la Tierra, el ordenar las cosas y, sobre todo, afirmar la capacidad humana para actuar de acuerdo a la razón, es una moderada utopía imaginar un futuro cercano en el que toda la arquitectura podría ser creada en un solo acto, desde un proyecto único capaz de clarificar de una vez por todas los motivos que han inducido al hombre a construir dólmenes, menhires, pirámides y, como última huella, una línea blanca en el desierto".⁸ La idea de concluir la Historia de la Arquitectura con un edificio último, único, mudo, amnésico y definitivo, que pretende condensar todas las intenciones de la humanidad en la construcción de monumentos, encierra una enorme paradoja, seductora y terrible a la vez.

La fortuna metafórica de las imágenes de esa arquitectura (¿?) invasiva, de esa metástasis cartesiana que se expande hasta el lugar más recóndito, vale más que la suma de todos los incendiarios discursos del grupo. Se trata de imágenes que cuestionan de raíz los mecanismos habituales de representación de arquitectura. Porque el cuerpo interminable de superficie reticulada y reflectante no tiene de arquitectura más que el rango de su tamaño y el tramado vertical-horizantal, como último reconocimiento a la gravedad.

Por lo demás, nada indica que ese sólido sea un lugar en el que se habite, nada nos induce a pensar que hay un interior, y si lo hubiera sería desolador o terrorífico. Así que utilizando la más pura exterioridad se termina de una vez por todas con la casa, que en Occidente es sinónimo de la casa burguesa. Supone el fin de la arquitectura como referente de la privacidad, del "estuche" (Walter Benjamin), del interior repleto de objetos fetiche, del objeto fetiche que resulta la casa misma.

"Para subsistir en medio de lo extremo y tenebroso de la realidad, las obras de arte que no quieren venderse como consuelo tienen que equipararse a lo extremo y tenebroso".⁹ Theodor Adorno hace esta afirmación a final de los años Sesenta. Justo en ese momento Superstudio muestra su actitud más radical. En inglés antiguo el verbo *to comfort* significaba consolar. Las imágenes de Superstudio, al renunciar definitivamente al interior, prescinden del bienestar, como si éste se constituyera en la llave maestra de la integración en el sistema capitalista. A un arte que no quiere ser consuelo le corresponde una arquitectura sin *comfort*.

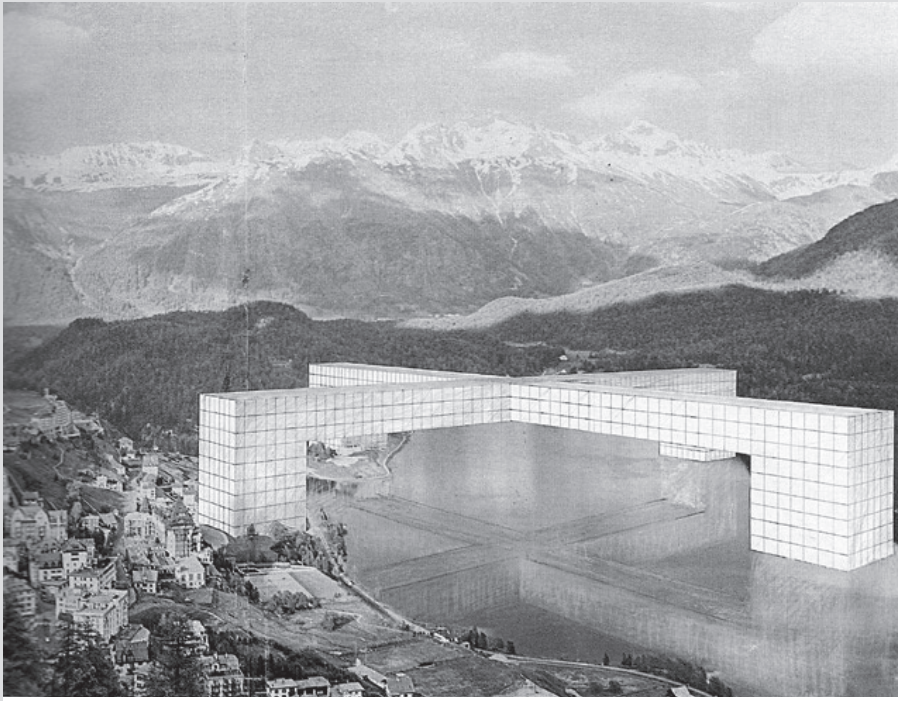
Sin interior, sin bienestar, se llega a una arquitectura desposeída, una arquitectura muda. Sólo cuando la arquitectura ha conseguido una mínima comodidad, se permite ser locuaz. Las imágenes de Superstudio son pura exterioridad. La negación simultánea del interior y de los objetos parece la fórmula más eficaz de cuestionar el sistema basado en la propiedad privada.

Aunque las imágenes mostradas en *The Continous Monument* no suelen contener personajes, sí los hay en otras obras posteriores de Superstudio. En *Life, Supersurface* aparecen pobladores dispersos, entre hedonistas y adánicos. Grupos felices posan desnudos sobre el plano de una retícula inabarcable. Viven en un mundo sin objetos, un mundo en el que la arquitectura se ha hecho invisible, se ha transformado en puras prestaciones: alimento, climatización y transporte se producen sin artefactos.

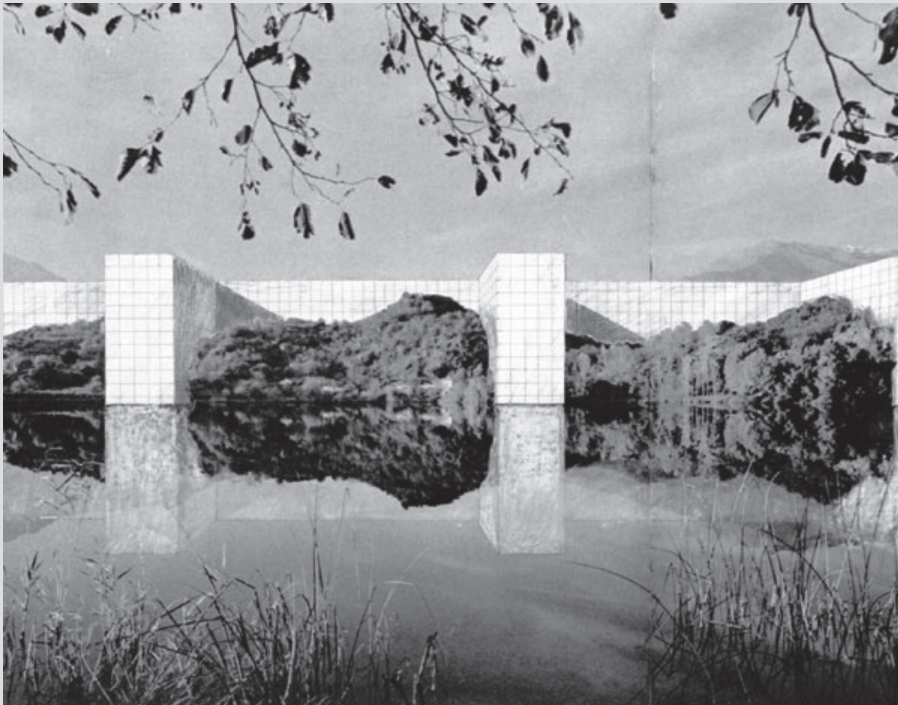
Alison y Peter Smithson en su *Casa del Futuro*, ya habían propuesto liberar la prestación del objeto para incluirla en la arquitectura. De manera tal vez ingenua, o tal vez perversa, en plena expansión de la sociedad de consumo, los Smithson experimentaron la posibilidad de una arquitectura de prestaciones (casi) sin objetos. El paso siguiente (y definitivo) lo dio Superstudio al hacer visible un mundo de prestaciones sin objetos, pero también sin arquitectura. En *Life, Supersurface* la arquitectura ha

8.
Ibidem, 11.

9.
Theodor W. Adorno, *Teoría Estética*. (Madrid: Akal, 2004), 60.



06. THE CONTINUOUS MONUMENT EN UN LAGO ALPINO, SUPERSTUDIO @ARCHIVIO SUPERSTUDIO.



07. THE CONTINUOUS MONUMENT EN UNA SELVA, SUPERSTUDIO @ARCHIVIO SUPERSTUDIO.

desaparecido como presencia, reduciéndose a un suelo artificial y equipado en cuyo interior se transportan todo tipo de fluidos y energías, es decir, una infraestructura.

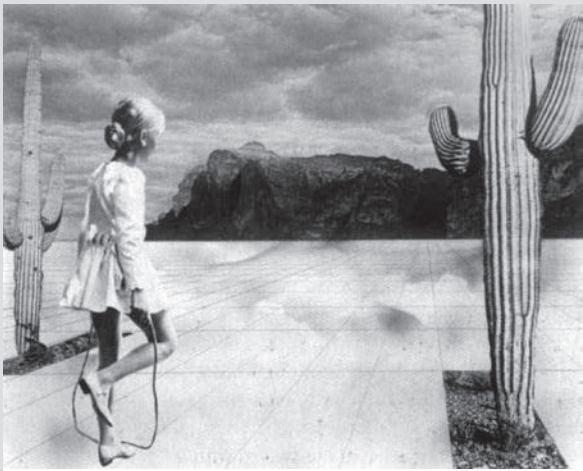
La perspectiva fue la herramienta óptica primordial del Renacimiento para la representación del espacio. Superstudio usa con gran intuición las retículas fugadas en esas propuestas con las que pretendían clausurar la arquitectura. No en vano Erwin Panofsky nos habló de la perspectiva como *forma simbólica*. En los cuadros de Rafael, Mantegna o Piero de la Francesca la perspectiva es el mecanismo visual que ordena la disposición de los edificios como piezas de un armónico collage, de un gigantesco ajedrez. Superstudio muestra perspectivas vacías. La historia de la imagen arquitectónica parece mantener allí su urdimbre esencial, pero a la espera de algo nuevo. La desaparición de los edificios-objetos, de los edificios individuales y locuaces, deja un vacío ostentoso sobre el plano perspectivo que a primera vista parece un revulsivo contra el sentimentalismo burgués, contra la nostalgia, pero que a la larga produce aún más nostalgia.

El transcurso del tiempo va tiñendo la obra de Superstudio con una paulatina ambigüedad. Desde cierto punto de vista, su obra puede parecer la de unos visionarios positivistas y filantrópicos, pero hay un núcleo duro que sólo transmite nihilismo y horror. El propio Natalini ante un auditorio de estudiantes concienciados en la Architectural Association School (AA), el 3 de marzo de 1971 y usando una frase muy propia del mayo del 68, dice: "Il n'y a de l'espoir que dans l'horreur". Esa intención amenazante se condensa en *The Continous Monument*. El monumento que debía ser la suma de todos los monumentos es, sin embargo, su más genuina negación. Un ser sin memoria ni mensaje, sólo presencia, la pesadilla verosímil de una Mnemósine amnésica.

En definitiva, ¿son sus propuestas la estación término de la arquitectura o el comienzo de una nueva etapa fundacional? ¿Son la imagen física, desnuda, del terror extremo al que nos conduce el capitalismo o la *tabula rasa* desde donde comenzar una nueva era en la que los valores naturales, filantrópicos, sensuales, sustituyan al egoísmo, a la competencia y a la depredación? ¿Se trata de una distopía posttecnológica condensada en ese bloque frío, inexpresivo, inhumano? ¿O se trata de una utopía positiva que propugna la superación de los objetos, convertidos en gadgets de consumo inmediato, y de los edificios como herramientas de segregación social?

Así, basculando entre una arquitectura sin atributos y un mundo sin objetos, las imágenes aberrantes de Superstudio parecen usar su *arquitectura guerrillera* como brazo armado contra el sistema establecido. Pero luego aparecen habitantes de una sociedad primigenia, en la que los objetos y los edificios han sido eliminados como fetiches del consumo para ser sustituidos por sus prestaciones primordiales. Los pobladores de esa arquitectura invisible viven únicamente sus efectos benéficos deambulando sobre el cadáver de la arquitectura. Es como si los autores de estas imágenes quisieran dar una segunda oportunidad a esa Humanidad, al igual que el ángel de *Qué bello es vivir* se la da a James Stewart. A pesar de las perspectivas interminables no hay intemperie, los cuerpos se muestran sin protección, sin prevención, como si en el cuerpo o en la ingenuidad del juego se cifrara la clave de la nueva sociedad. El cuerpo desnudo es sólo belleza, la belleza que para Stendhal es siempre promesa de felicidad.

Vistos desde nuestra posición actual que tanto descreo de las utopías redentoras, las imágenes fascinantes de Superstudio nos producen la sonrisa congelada del horror que según Adorno mira siempre desde el fondo de la belleza. El horror público que produce la arquitectura de un sólido impenetrable, inhabitable, pero también la desolada felicidad de un infinito descampado cartesiano, de una superficie misteriosamente climatizada por la que pululan tribus de hippies desnudos y niñas endo-



08-09. T SUPERSURFACE, SUPERSTUDIO ©ARCHIVIO SUPERSTUDIO.

10- MOMA ENVIRONMENT, 1972, SUPERSTUDIO ©ARCHIVIO SUPERSTUDIO.



mingadas. No parecen saber que son víctimas de un Apocalipsis suspendido o diferido. Y mientras ellos esperan (felices), alguien debe de estar haciendo el trabajo al otro lado de la imagen. ¿Destruyendo qué? ¿Construyendo qué?

Entre el público que asistió a aquella conferencia de Natalini en la AA School se encontraba un alumno aventajado. Poco tiempo después aquel joven, de nombre Rem Koolhaas, observa ese punto sin retorno en que Superstudio había dejado la arquitectura y se propone darle viabilidad. La arquitectura termina así su aventura como activismo político.

BIBLIOGRAFÍA:

AMBASZ, Emilio (ed.). *Italy: the New Domestic Landscape. Achievements and Problems of Italian Design*. New York; Florence: The Museum of Modern Art; Centro Di, 1972.

HEYNEN, Hilde Heynen, *Architecture and modernity. A critique*. London: MIT Press, 1999.

JARAUTA, Francisco (ed.). *Arquitectura radical*. Las Palmas: Centro Atlántico de Arte Moderno, 2002.

LANG, Peter; MENKING, William. *Superstudio: Life Without Objects*. Milano: Skira, 2003.

PETTENA, Gianni (ed.) *Superstudio 1966-1982: storie, figure, architettura*. Firenze: Electa, 1982.

QUETGLAS, Josep. *Escritos colegiales = Escrits col·legiats*. Barcelona: Actar, 1997.

SMITHSON, Alison and Peter, COLOMINA, Beatriz, VAN DEN HEUVEL, Dirk, RISSELADA, Max, *Alison and Peter Smithson: from the House of the Future to a House of Today*. Rotterdam: Dirk van den Heuvel and Max Risselada (eds.) Rotterdam: OIO Publishers, 2004.