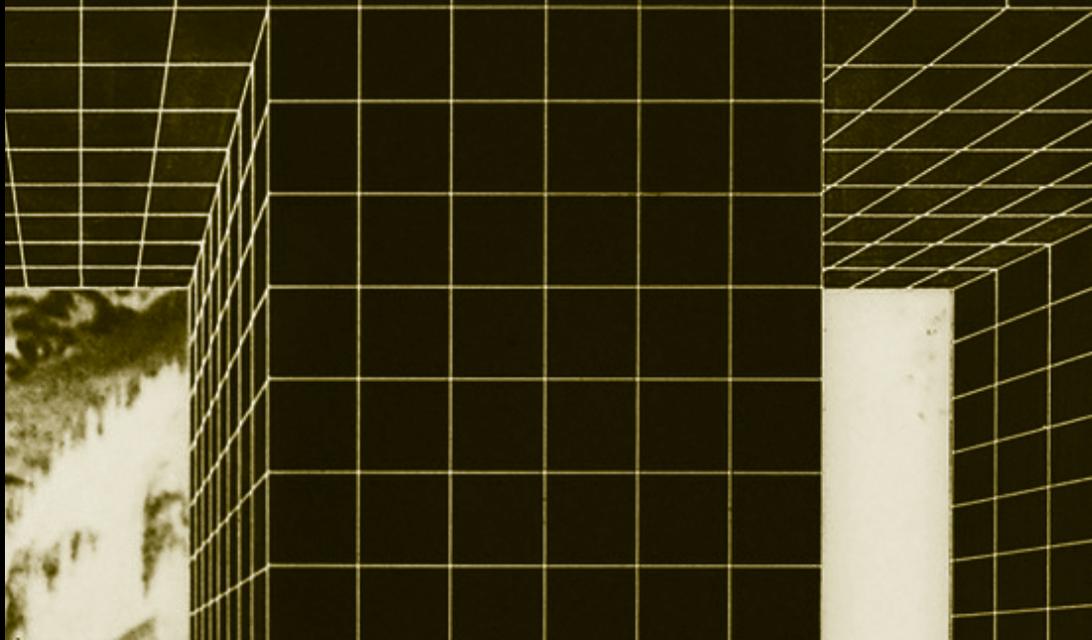


Una relación conflictiva. Superstudio y la desaparición del arquitecto

Marcos Parga



Marcos Parga

UNA RELACIÓN CONFLICTIVA
Superstudio y la desaparición del arquitecto

Parga, Marcos

Una relación conflictiva. Superstudio y la desaparición del arquitecto / Marcos Parga -
1ª ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Diseño, 2023.

548 p. ; 21 x 15 cm. - (Textos de arquitectura y diseño / Camerlo, Marcelo)

ISBN: 978-1-64360-743-6

1. Arquitectura . 2. Historia. 3. Teoría.

CDD 720.1

Textos de Arquitectura y Diseño

Director de la Colección:

Marcelo Camerlo, Arquitecto

Diseño de Tapa:

Liliana Foguelman

Diseño gráfico:

Cecilia Ricci

Imagen de portada: "*Il Monumento Continuo (Sur le lac du Canada)*".

Superstudio, 1969. Fragmento, imagen invertida.

Hecho el depósito que marca la ley 11.723

Impreso en Argentina / Printed in Argentina

La reproducción total o parcial de esta publicación, no autorizada por los editores,
viola derechos reservados; cualquier utilización debe ser previamente solicitada.

© de los textos, Marcos Parga

© de las imágenes de las páginas: 139, 202, 224, 226, 233, 234, 236, 241, 248, 251, 257, 258,
271, 274, 316, 320, 328, 332, 350, 368, 386, 390, 392, 396 y 402, C. Toraldo di Francia

© del resto de las imágenes, sus autores

© 2023 de la edición, Diseño Editorial

ISBN: 978-1-64360-743-6

ISBN EBOOK: 978-1-64360-744-3

Mayo de 2023

En venta:

LIBRERÍA TÉCNICA CP67

Florida 683 - Local 18 - C1005AAM Buenos Aires - Argentina

Tel: 54 11 4314-6303 - Fax: 4314-7135 - E-mail: cp67@cp67.com - www.cp67.com

FADU - Ciudad Universitaria

Pabellón 3 - Planta Baja - C1428BFA Buenos Aires - Argentina

Tel: 54 11 4786-7244

Marcos Parga

UNA RELACIÓN CONFLICTIVA
Superstudio y la desaparición del arquitecto

diseño

UNA RELACIÓN CONFLICTIVA
SUPERSTUDIO Y LA DESAPARICIÓN
DEL ARQUITECTO

A Tristán, por su curiosidad innata.

A Ira, por su inagotable y contagiosa búsqueda intelectual.

A Asunción y Eleuterio, por su apoyo ilimitado.

Una Relación Conflictiva ha sido financiado y apoyado por:
Syracuse University School of Architecture Faculty Research Grants.

ÍNDICE

8	INTRODUCCIÓN
9	Sobre un fenómeno umbral
18	Italia y el compromiso radical
27	Constelación Superstudio
50	LA REVOLUCIÓN (DE LOS OTROS): INGREDIENTES PARA UNA REACCIÓN
53	Revelar el mundo
61	Dinamita <i>pop</i>
69	La <i>Orquesta de Viena</i> , o los jóvenes artistas (y arquitectos) salvajes
80	La deriva francesa: hacia una forma casual de lo social
89	La rebelión cotidiana: Hans Hollein y la arquitectura ampliada
95	Italia: nuevo paisaje doméstico
121	Revolución en el <i>night-club</i>
128	ARQUITECTURA PARA CAMBIAR EL MUNDO: PROYECTAR SIN LÍMITES
134	<i>Pop my religion!</i>
150	Habitando zonas intermedias
153	El interior como campo de batalla (Mobiliario=Arquitectura)
170	Arquitectura eléctrica (o el interior expandido)
189	Estrategias para la acción: autoanálisis, reevaluaciones y catálogos

206	EL FIN DE LA FANTASÍA: UNA DESAPARICIÓN PROGRAMADA (HACIA UNA ARQUITECTURA NO-FÍSICA)
211	Las <i>tumbas</i> de los arquitectos
261	Un monumento ambiguo
308	Invisible
336	LA SALVACIÓN DE LO COTIDIANO: VIDA=ARQUITECTURA
337	Imaginando un mundo sin edificios
370	Redención metafísica en <i>Cinco Actos</i>
404	Procesos de reinserción: del desencanto a la docencia
430	EPÍLOGO
442	MATERIA PRIMA
443	Cronología de trabajo manipulable
536	BIBLIOGRAFÍA

INTRODUCCIÓN

Sobre un fenómeno umbral

En Noviembre de 1968 el incombustible Arthur Drexler, Director del Departamento de Arquitectura del Museo de Arte Moderno de Nueva York durante casi 30 años, anuncia el nombramiento de un joven Emilio Ambasz como nuevo Director Asociado del Departamento de Diseño del museo.

Bajo el impulso de esta importante responsabilidad y estimulado por el entusiasmo propio del recién llegado, el nuevo director consigue involucrar al MOMA y al recientemente creado IAUS¹ en la puesta en marcha de una plataforma desde la que estudiar y reflexionar críticamente sobre las tendencias contemporáneas dentro de la cultura del diseño², presentando a principios de los 70 la que será su gran apuesta como comisario: "*Italy: the new domestic landscape. Achievements and Problems of Italian Design*".

Concebida inicialmente como un gran escaparate donde mostrar al público americano las últimas creaciones del codiciado producto *Made in Italy*³, Ambasz, más interesado en mostrar el "caso italiano" como un modelo experimental en el que convivían diferentes actitudes con las que abordar los procesos de diseño⁴, se las ingenia para colocar junto

¹ IAUS, *Institute for Architecture and Urban Studies*, New York (1967–1984).

² Desde el principio el joven comisario decide emprender un ambicioso y agresivo programa de renovación dentro del área de la institución que le habían encomendado, llevando a la práctica teorías personales que reflejaban una visión claramente post-industrial del mundo, en la que el diseñador debía involucrarse a una "escala territorial ampliada" donde los límites tradicionales establecidos entre diseño y arquitectura se diluían, para pasar a formar parte de lo que más tarde definiría como "diseño ambiental". Este concepto dará nombre a la plataforma ("Programa de Diseño Ambiental") que difundirá sus investigaciones aprovechando el emergente poder mediático de las pequeñas publicaciones, convertidas desde principios de los años 60 en altavoces imprescindibles de las propuestas minoritarias y fundamentalmente teóricas de las neo-vanguardias.

³ La muestra del MOMA es prácticamente financiada en su totalidad por capital italiano, incluido el gobierno, que la entiende como una gigantesca y sutil campaña de promoción de la emergente industria vinculada al diseño nacional.

⁴ "(...) *in Italy there are three prevalent attitudes toward design: the first is conformist, the second is reformist, and the third is, rather, one of contestation, attempting both inquiry and action.*" AMBASZ, Emilio. Introducción en "*Italy: The New Domestic Landscape. Achievements and Problems of Italian Design*". New York: The Museum of Modern Art, 1972. Pág.19.

a figuras consagradas como Zanuso, Colombo o Bellini, las propuestas anti-sistema de un grupo de “activistas” que criticaban abiertamente el abrazo por parte de la profesión del consumismo capitalista, defendiendo una “tercera vía” que, como apuntaba Giulio Carlo Argan, pasaba por recuperar la función social del objeto de diseño⁵.

En consonancia con las experiencias llevadas a cabo por estos pequeños grupos anti-diseño durante la segunda mitad de los 60, Ambasz defiende que más allá de crear objetos que se adaptaran discretamente a la esfera doméstica, ahora el diseñador debía erigirse como el nexo de unión entre disciplinas, pasando a convertirse en el responsable de la planificación del entorno a través de nuevas herramientas y métodos conceptuales que le iban a permitir multiplicar exponencialmente el número de actividades a abordar.

Es evidente que el joven comisario había detectado en el trabajo de estos grupos una inusual y refrescante capacidad subversiva para diluir – y cuestionar - los límites disciplinares tanto de la arquitectura como del diseño, ámbitos que ahora empezaban a ser percibidos no como medios diferentes, sino como transmisores operando dentro de sistemas ambientales y de información más amplios.

Tal y como apunta Felicity Scott, esta sería la causa por la que durante estos años ambas disciplinas comienzan a reaccionar ante los nuevos formatos y medios de comunicación, las nuevas materialidades y procesos, las nuevas lógicas institucionales, e incluso ante las nuevas relaciones que afectaban al ser humano⁶, un nuevo escenario emergente que trataba de reflejar la ambiciosa exposición.

⁵ Giulio Carlo Argan sugiere que, frente a la separación entre el objeto y su contexto que supone la producción en masa, algunos diseñadores italianos exploraron una “tercera vía” donde la investigación no se centraba en el objeto en sí, sino en su papel como signo (vínculo entre el hombre y su entorno) y su capacidad para definir su contexto. ARGAN, Giulio Carlo. *Ideological development in the thought and imagery of italian design*. En *Italy: The New Domestic Landscape. Achievements and Problems of Italian Design*. New York: The Museum of Modern Art, 1972. Pág.360.

⁶ SCOTT, Felicity. *Architecture or Techno-Utopia: Politics After Modernism*. Cambridge: MIT Press, 2007. Págs.89-90.

No por casualidad, la mayoría de estos agitadores que reclaman la atención de Ambasz provienen del –como veremos muy agitado– mundo de la arquitectura, casi todos ellos operaban dentro de pequeños grupos surgidos durante un periodo muy corto de tiempo de forma independiente y en distintas ciudades italianas, y aunque sus propuestas surgen de mundos diferentes - y a menudo opuestos - compartían, por un lado, su rechazo a las estructuras, certidumbres y falso optimismo heredados de la modernidad clásica, y por otro su intención de “demoler” la disciplina para dar paso a un periodo de reflexión total⁷.

La exposición del MOMA, por tanto, supone el reconocimiento internacional y la apoteosis de la ramificación italiana de aquel movimiento que un año antes había sido bautizado por el influyente historiador y teórico Germano Celant como “*Architettura Radicale*”⁸ con la intención de unificar el trabajo de un heterogéneo y atomizado grupo de arquitectos principalmente europeos comprometidos con el replanteamiento total de la definición y objetivos de la arquitectura.

Sin embargo, paradójicamente, el evento provoca al mismo tiempo una reacción decisiva por inesperada: la del comienzo de su declive, ya que, para sus integrantes, participar en aquella gran puesta en escena, implicaba la renuncia a las formas marginales de poder que les habían mantenido alejados de las “corruptas” instituciones cómplices de aquella disciplina que pretendían refundar, y al mismo tiempo ponía de manifiesto la peligrosa capacidad del sistema para integrar sus críticas.

⁷ “*El fin último de la arquitectura moderna es la eliminación de la propia arquitectura*”, ARCHIZOOM en la introducción de NAVONE, Paola; ORLANDONI, Bruno. *Architettura Radicale*. Milán: Documenti di Casabella, 1974.

⁸ En 1971 el influyente crítico e historiador italiano Germano Celant colabora en el número 2/3 de la revista *IN, Argomenti e Immagini di Design* con el artículo *Senza titolo*, en el que por primera vez se utiliza el término *architettura radicale* para designar el trabajo de los grupos contra-culturales de la segunda mitad de los años 60. En aquel momento Celant ya se había convertido en una figura muy influyente y activa dentro del debate cultural del país, siendo también responsable del término *Arte Povera*, acuñado en 1967 con motivo de la inauguración de la exposición veneciana del mismo nombre y utilizado para sintetizar el trabajo de artistas como Mario Merz o Michelangelo Pistoletto generado a partir de un modelo de extremismo operacional basado en valores marginales y “pobres” que recuperan sin complejos factores como la creatividad y la espontaneidad.

Su presencia en el MOMA ponía el hipotético punto final a un corto pero intenso periodo en el que se generó la que podría ser considerada la última arquitectura con aspiraciones sociopolíticas y filosóficas, responsable de un intenso legado de experimentación y especulación teórica que proclamaba la vuelta a las raíces⁹ olvidadas de la disciplina, y que se mostraba más preocupada por reflexionar sobre sus fundamentos que por perpetuar la práctica de un oficio ahora puesto en crisis.

Pronto se hizo evidente que acababan de participar en el ceremonioso acto que certificaba su propia muerte¹⁰, no sin antes dejar un residuo fértil rescatado y analizado a lo largo de esta investigación.

Entonces, ¿por qué mirar hacia atrás y fijar la atención en la actividad –fundamentalmente teórica– de un grupo de arquitectos que aparecen en escena 50 años atrás y desaparecen 10 años más tarde engullidos por la llamada al orden del Posmodernismo?

Andrea Branzi, cofundador de Archizoom y principal teórico de la “revolución”, nos da algunas pistas:

“En efecto, siempre ha sido difícil definir nuestro movimiento: no tenía un lenguaje único y había desarrollado diferentes temas de investigación. Pero estas diferencias eran una novedad importante con respecto a las vanguardias históricas, las cuales eran reconocibles por su lenguaje y programa común. Nuestro movimiento fue de hecho un fenómeno ‘umbral’: existió entre la era de la vanguardia histórica (expresión de las minorías creativas) y las neo-vanguardias, en las que toda la sociedad estaba compuesta por un número infinito de ‘minorías’ que trabajaban dentro de un mercado saturado, en el que cada

⁹ “Radical, el término plantea de inmediato una cuestión de origen, la de una relación con los principios primeros, con las raíces olvidadas de la práctica arquitectónica (...)”. MIGAYROU, Frédéric. *Radicalismos europeos*. Catálogo de la exposición *Arquitectura Radical*. Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla 2003. Pág. 2.

¹⁰ “In reality, the exhibit did more to seal the radical movement's fate than present anything at the time that could still be considered cutting edge or seriously experimental. In other words, Ambasz didn't discover Radical design, he basically wrote its requiem”. LANG, Peter. “Superstudio's Last Stand, 1972-1978”. En BYVANCK, Valentijn. *Superstudio: The Middelburg Lectures*. (Middelburg: De Vleeshal and Zeeuws Museum, 2005). Pág.46.

tipo de objeto tenía que ser una excepción nacida de los métodos creativos propios de las vanguardias.

*'Normalidad', racionalismo, la idea de un 'futuro en Orden' estaban desapareciendo, y el movimiento radical se dio cuenta de esto y articuló un trabajo que hablaba de posmodernismo, unos diez años antes del nacimiento de la palabra en sí.'*¹¹

Las palabras de Branzi nos descubren la complejidad y trascendencia de un fenómeno que se sitúa en el interior de un movimiento más amplio dominado por un debate de ideas tensado desde ambos lados del Atlántico que recorre de forma plural las diferentes disciplinas a partir de los años 50 hasta mediados de los 70¹², un fenómeno que se convierte en protagonista de ese momento-bisagra, ese agitado periodo de transición en el que una generación estaba dando paso a la siguiente a través de la sustitución de los principios doctrinarios heredados de la modernidad por una jugosa incertidumbre desmitificadora ligada a una nueva realidad –económica, política y social– que marcaría los inicios de la posmodernidad.

Dos años después de la exposición del MOMA, los jóvenes arquitectos Paola Navone y Bruno Orlandoni publican en 1974 el libro *Architettura Radicale*¹³ con el objetivo de mostrar una clara y objetiva reconstrucción de la historia de un movimiento que, teniendo en Italia sus focos de actividad más intensa –fundamentalmente Florencia, Turín y Milán– también se propaga de manera simultánea por varias ciudades europeas –especialmente activas Viena y Graz– entre las que en un primer momento no se producen relaciones de intercambio y debate.

¹¹ BRANZI, Andrea. *Radical Notes*. En COLES, Alex; ROSSI, Catharine. *The Italian Avant-Garde, 1968-76*. EP Vol.1. Berlin: Sternberg Press, 2013. Pág. 180.

¹² En el Apartado 2 de esta investigación se abordan las conexiones de este fenómeno con la revolución pop iniciada en Gran Bretaña en la segunda mitad de los años 50, y con los impulsos creativos y existenciales expresados de un modo conceptual en los EE.UU a principios de los 60.

¹³ El libro de Navone y Orlandoni, junto con *Arthropods: new design figures* (Jim Burns, 1971) y el artículo *L'antidesign* (Almerico de Angelis, 1973), supone uno de los más lúcidos momentos de análisis de la última vanguardia radical. NAVONE, Paola; ORLANDONI, Bruno. *Architettura Radicale*. Milán: Documenti di Casabella, 1974.

El minucioso *diccionario* radical de Navone y Orlandoni dejaba claro que la cuestión fundamental que dificultaba una lectura global de este fenómeno era que sus dispersos protagonistas, aunque deudores del mismo contexto, articulaban la crisis de la modernidad desde mundos dispares e incluso opuestos, reaccionando de manera individual (y no como grupo) ante los diferentes estímulos.

El libro trataba de recoger esta disparidad de respuestas con el fin de acabar funcionando como un marco de referencia que ayudara a interpretar ciertos fenómenos que en aquel momento todavía resultaban incomprensibles para la mayoría –en ocasiones catalogados como explosiones aisladas de locura– e incluía desde propuestas de los optimistas predecesores ingleses (Price, Archigram) y seguidores (Street Farmer), hasta las respuestas articuladas por la *orquesta* de Viena (Pichler, Peintner, St. Florian, Hollein, Abraham, Coop Himmelblau, Haus-Rucker-Co, Missing Link) y el bando italiano (Sottsass, Archizoom, Superstudio, Dalisi, Buti, Ugo La Pietra, Mendini, 9999, Pesce, Pettena, Gruppo Strum, UFO, Zziggurat), sin olvidar la presencia testimonial de las ramificaciones americanas (Ant Farm, Einsenman).

En el caso de los radicales italianos – posiblemente los más enérgicos y relevantes - este hipotético aislamiento es precisamente el rasgo que reviste de un aura “suicida” su actividad inicial. Conceptualmente celosos de su independencia y dispuestos a alejar cualquier sombra de corporativismo en sus escritos, los italianos se muestran a la vez paradójicamente dispuestos a utilizar la estructura de grupo como modelo particular para la acción.

Al analizar estos repetidos impulsos de agrupación y compartida actitud corrosiva se observa que desde el principio todos ellos asumieron el mismo compromiso con un tipo de actividad desestabilizadora que borraba las distinciones entre política y práctica y promovía la inteligencia no-violenta como única herramienta no neutralizable por el sistema. En este sentido algunos grupos, influidos por las propuestas de la izquierda extraparlamentaria, defendían que un cambio en el campo de la arquitectura y el diseño debía ir acompañado de un giro significativo en

los comportamientos y estructuras sociales¹⁴ impuestas por el asumido paternalismo oficial.

Posteriormente el mismo Andrea Branzi, tratando de compatibilizar autonomía intelectual con pertenencia al grupo, zanjaba la cuestión en uno de sus acertados ejercicios metafóricos asociando el término Arquitectura Radical, más que a un movimiento unitario, a un *“lugar cultural, una tendencia energética”*¹⁵ que había aceptado las condiciones de una realidad *mediocre* para rechazar la posibilidad de un destino glorioso, y cuyos *practicantes* se mostraban menos interesados por la práctica del oficio que por hacer una reflexión sobre las bases y principios de la arquitectura.

Esta es otra de las cuestiones clave que aborda por esta investigación, con la intención de descubrir cómo, porqué y con qué resultados, durante este corto periodo de tiempo, más influyente que cualquier proyecto individual, fue la idea de que la labor del arquitecto podía ser conceptual y teórica, apostando por la crítica cultural y política antes que por la producción de edificios:

*“Para mí, la arquitectura radical tiene el gran mérito de nunca haber construido nada (era el menor de nuestros problemas), pero dejó su marca en una generación entera (...). Los radicales nunca produjeron un lenguaje formal. Produjeron, a través de una investigación continua, un nivel crítico, una crisis del proyecto, de las certezas de la modernidad”*¹⁶.

¹⁴ *“(...) in our present situation, it was impossible to begin any architecture without first having changed the structures of the society. And this is what people are saying in our universities at the moment... On the other hand, the social “system” in which we live is strong enough to incorporate and use every gesture and product of ours. The only product which it will not be able to absorb is violent revolution or non-violent intelligence. The ways of non-violence in culture resemble guerrilla warfare: they are underground, they change their objectives, are mobile and incomprehensible”*. NATALINI, Adolfo. *Inventory, Catalogue, Systems of Flux ... a Statement*. Conferencia impartida en la AA School of Architecture, Londres, 3 de Marzo de 1971. Reproducida en LANG, Peter; MENKING, William. *Superstudio: Life without objects*. Milan: Skira, 2003. Pág. 164.

¹⁵ BRANZI, Andrea. *La arquitectura soy yo*. Catálogo de la exposición *Arquitectura Radical*. Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla 2003. Pág. 20.

¹⁶ BRANZI, Andrea. Entrevista en COLOMINA, Beatriz; BUCKLEY, Craig. *Clip Stamp Fold. The radical architecture of little magazines 196X-197X*, M+M Books, Princeton University. Actar 2010, p. 251.

Esa realidad *mediocre* que apuntaba Branzi comienza a vislumbrarse a principios de los años 50 en el Reino Unido con la aparición de los primeros trabajos del recientemente creado *Independent Group*, una fluctuante amalgama de artistas, críticos, diseñadores y arquitectos que a través de sus propuestas trataban de establecer una base intelectual para entender el diseño de los años posteriores a la II Guerra Mundial.

Durante estos años la expansión de la influencia estadounidense en Europa en términos económicos –gracias al Plan Marshall– también se había traducido en un nuevo “imperialismo” que supuso la importación de su invasiva cultura de masas –basada en el deseo insaciable de productos con los que expresar las recién halladas identidades y aspiraciones de sus ciudadanos– lo que aprovecharon Paolozzi y compañía para investigar sobre las relaciones entre esta nueva “cultura popular” y el arte, la ciencia, la tecnología y el diseño de productos.

Ante semejante avalancha de estímulos procedentes del otro lado del Atlántico el I.G. detecta la aparición de un nuevo modelo de diseño centrado en los valores “irracionales” del mercado y en la carga emocional del consumo, que ante la imposibilidad de aplicar a productos complejos surgidos de las nuevas industrias la filosofía racional defendida por el movimiento moderno bajo la máxima “la forma sigue a la función”, termina por seducir a los jóvenes creadores emergentes invitándoles a caer en brazos del placer y lo instantáneo.

El auge de esta nueva cultura material¹⁷ desencadena una serie de reacciones paralelas que se podrían enmarcar en un amplio movimiento vinculado a la cada vez más incuestionable necesidad de revisión de los fundamentos teóricos heredados, afectando de manera trascendental a todas las disciplinas en un momento de agitación política y social motivada por la demanda de cambios que culminará con la puesta en escena de Mayo del 68 francés.

Se empieza a configurar así el ambiente en el que se formaron y maduraron los futuros protagonistas del movimiento radical, enfrentados y

¹⁷ Para más información sobre el nacimiento y expansión de la “era pop” ver el artículo de Hal Foster *Image building* en *Radical City 01*, Archphoto 2.0, 2011.

claramente condicionados por operaciones desestabilizadoras procedentes del mundo del arte, la literatura y también de la propia arquitectura que modelaron su posterior actitud de rechazo.

Entre las más provocadoras y determinantes podríamos destacar desde la revolución que supusieron las propuestas tempranas de Pinot-Gallizio, Tinguely y Manzoni en contra del concepto de gusto, y en general la irrupción del arte conceptual y su eliminación consciente de los límites disciplinares, la aparición de la Internacional Situacionista y su rigor ideológico, la defensa de la obra de arte como acontecimiento en el *Cooler Manifest* (Manifiesto Frío) del Wiener Gruppe primero, y en las propuestas de los Accionistas Vieneses y artistas americanos después¹⁸, y la apuesta neo-dadaísta de George Maciunas y Fluxus, por citar algunas, hasta la experimentación más radical llevada a cabo por el grupo literario neovanguardista Gruppo63, la ruptura promovida por las posturas críticas defendidas en el seno de los CIAM por el recién creado Team X, los acertados escritos de Reyner Banham y Venturi-Scott Brown, las primeras experiencias tecnófilas de Archigram y los impulsos metabolistas y megaestructurales japoneses surgidos bajo la atenta mirada de Kenzo Tange¹⁹, sin olvidar las teorías sobre comunicación visual que Umberto Eco aplicará a través de su actividad docente en la Facultad de

¹⁸ En 1954 Oswald Wiener, miembro fundador del *Wiener Gruppe* y que más adelante se convertiría hasta cierto punto en el cerebro estético y teórico de los Accionistas Vieneses, declara en su *Manifiesto Frío* que la producción artística debía desligarse de los objetos para centrarse en la obra de arte como acontecimiento, anticipando así la profecía formulada por Kaprow en su ensayo *El legado de Jackson Pollock* (1956).

¹⁹ En 1959 Kenzo Tange, antes de iniciar su periodo docente en el MIT (Massachusetts Institute of Technology), encarga a su mano derecha en Tange Lab, Takashi Asada, buscar a jóvenes y prometedores arquitectos y diseñadores japoneses para participar en la World Design Conference que iba a tener lugar al año siguiente en Japón. Con la ayuda de Noboru Kawazoe reúne a un grupo de talentos emergentes que estará formado por él mismo, Kisho Kurokawa y Kiyonori Kikutake, que junto a Fumihiko Maki y Masato Otaka redactarán el manifiesto "*Metabolism 1960: The Proposals for New Urbanism*", con el que se dan a conocer en dicho congreso y que constituirá el germen del grupo Metabolista. Para profundizar en la historia de este movimiento ver KOOLHAAS, Rem; OBRIST, Hans Ulrich. *Project Japan. Metabolist talks*. Taschen, 2011.

Arquitectura de Florencia²⁰ y que culminarán en 1966 con la apoteosis de la arquitectura entendida como lenguaje²¹.

Todo ello –y mucho más– va construyendo el agitado escenario donde, como bien apunta la profesora Dominique Rouillard, se va a representar el paso de una arquitectura fundamentada en la necesidad y la construcción, a una arquitectura donde las referencias son la inmediatez y el consumo, el paso de una arquitectura pensada en términos de progreso social y felicidad humana, a otra que trata de revelar el mundo existente²², aquel en el que pronto entrarían en escena los nuevos radicales.

Italia y el compromiso radical

El “caso italiano” requiere una atención especial, no solo por ser el país –y más concretamente la ciudad de Florencia– en el que como veremos se forman los protagonistas de esta investigación y futuros integrantes de Superstudio, sino también por la singularidad e intensidad del clima socio-político, económico y cultural que inunda este escenario durante los años de posguerra, cuyas consecuencias determinan los trascendentales acontecimientos que tendrán lugar durante la primera mitad de los

²⁰ En 1966 Umberto Eco se convierte en profesor de *Comunicación Visual* en la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Florencia, curso en el que defenderá la figura del “*diseñador semiológicamente consciente*”, y la idea de arquitectura como “*continuo cromático*” de códigos visuales. Un año más tarde recogerá los fundamentos del curso en *Appunti per una semiología delle comunicazioni visive*, donde ya se observa que su ininterrumpido contacto con los círculos intelectuales franceses – en especial con las ideas de R. Barthes – modifica sus trabajos tempranos, produciéndose el cambio desde la pre-semiótica *Opera aperta* (1962) a la primera teoría sistemática sobre semiología. Tanto las enseñanzas de Eco como los *appunti* serán el detonante para los posteriores trabajos de los agitadores anti-diseño florentinos.

²¹ “*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*”. ESPUELAS, Fernando. *Un futuro sin memoria*. DC Papers n° 24, Dic. 2012.

²² ROUILLARD, Dominique. *Superarchitecture. Le Futur de l'architecture 1950–1970*. Paris: Editions de la Villette, 2004. Pág.16.

años 60 a todos los niveles, y que a su vez suponen el caldo de cultivo para el desarrollo de la arquitectura experimental de la segunda mitad de la década.

A finales de los años 50 y principios de los 60 Italia experimenta un gran crecimiento económico que supone el paso de una estructura eminentemente rural a otra fundamentalmente industrial, donde las grandes migraciones sur-norte precipitan la aparición de grandes aglomeraciones urbanas habitadas principalmente por trabajadores no cualificados procedentes del campo.

Instigados por las nuevas desigualdades sociales y geográficas, los movimientos obreros adquirieron un protagonismo social sin precedentes, basando su actividad reivindicativa en teorías marxistas redescubiertas por revistas como los *Quaderni Rossi* (1961-65) de Mario Tronti o la escindida *Classe Operaria* (1963-66), cuyo grupo editorial estaba íntimamente ligado a la *Lega Architetti Studenti* de la Facultad de Florencia, en la que participaban varios de los futuros protagonistas radicales.

La idílica y tradicional capital Toscana se convierte así en el primer escenario de una progresiva politización²³ que primero impregna el mundo universitario, en el que los estudiantes reclaman la renovación de un sistema educativo anclado en el conservadurismo de unas metodologías didácticas basadas en planteamientos neo-racionalistas, y que más tarde guiará el desarrollo de la arquitectura experimental italiana hasta mediados de los 70.

Dos jóvenes profesores florentinos, Leonardo Savioli y Leonardo Ricci, convencidos del poder de la contaminación de pensamientos y la complementariedad de las artes, deciden desarrollar desde una perspectiva disidente nuevos métodos de trabajo aprovechando la Universidad como plataforma para fomentar la creación colectiva y abrir los campos de referencia a experiencias venidas del exterior.

²³ Para profundizar en las relaciones entre arquitectura y política en este periodo ver AURELI, Pier Vittorio. *The project of autonomy. Politics and architecture within and against capitalism*. Princeton Architectural Press, 2008.

Ambos integran en sus cursos el estudio de las nuevas tecnologías asociadas a los medios de comunicación, el acercamiento a las megaestructuras como experimentos para la transformación utópica de la vida –influenciados por las noticias que llegaban de Londres– y las nuevas ideas de Eco sobre comunicación visual, imprimiendo también un nuevo sesgo político a sus enseñanzas para diferenciarse del obsoleto “modelo oficial”.

A través de sus clases se convertirán en inspiradores de una docena de arquitectos que algunos años después, conscientes de la crisis que atravesaba la arquitectura y ante la falta de expectativas profesionales, deciden “vaciar” la disciplina²⁴ para alcanzar un “grado cero” desde el que re-construir un universo formal nuevo.

A partir de aquí, como bien apuntaba Ugo la Pietra varios años después, los jóvenes y comprometidos arquitectos italianos tenían tres caminos que podían seguir: la “*auto-castración*”, renunciando a diseñar para una sociedad equivocada a la espera de una sociedad diferente (estos arquitectos no hicieron nada); la “*evasión*”, trabajando para una sociedad que no existía en busca de posibles extrapolaciones sugeridas desde lo conceptual; y por último la “*militancia*”, operando dentro de la sociedad pero en contra de ella a partir de estrategias de oposición que resaltaban los errores y peligros de la maquinaria consumista²⁵.

Para entender esta escasez de opciones operativas a la que premeditadamente se sometieron los nuevos protagonistas anti-diseño, es interesante releer el artículo escrito por Germano Celant para el catálogo de la exposición diseñada por Ambasz para el MOMA, donde este resume de manera lúcida el contexto teórico que provocará la aparición del fenómeno *radical* en Italia, y apunta algunas de las circunstancias que convirtieron al país en un intenso foro de debate sobre el devenir de la disciplina:

²⁴ “Queríamos vaciar la arquitectura de todo valor arquitectónico, es decir, convertirla en algo más. Queríamos vaciarla de su identidad disciplinaria y llenarla de vida”. DEGANELLO, Paolo. Cita en MENKING, William; KAZI, Olimpia. *Radical Italian Architecture Yesterday and Today*. Architectural Design, Volumen 77, n° 3. Mayo/Junio 2007. Págs. 99-101.

²⁵ Entrevista de Olympia Kazi en COLOMINA, Beatriz; BUCKLEY, Craig. *Clip Stamp Fold. The radical architecture of little magazines 196X-197X*. Princeton University: M+M Books. Actar 2010. Ugo la Pietra fue el único exponente milanés del movimiento radical, que adquiere una mayor relevancia al convertirse en el fundador de dos de las revistas – *IN* e *INPIÙ* – más implicadas en la difusión de la arquitectura experimental italiana.

“La idea de dar al diseño una nueva dimensión ideológica y operativa, con la intención de que este ya no estuviera disponible para servir como instrumento para la infiltración neocapitalista, se ha transformado en una “socialización” populista de la misma idea. (...) En los últimos años, tanto el diseño como la arquitectura solo han triunfado en su empeño por ampliar los límites de sus técnicas y producción (una expansión que en Italia por supuesto ha coincidido con el auge del consumo y de la construcción especulativa), sin cambiar sus metas y actitudes. La función y actitud del diseño, al igual que en la arquitectura, se han mantenido inalterados, sin abordar cuestiones ideológicas o filosóficas.

Todo ha tenido lugar a un nivel superficial, el nivel de la industrialización, el ‘neorevival’, el estilo, las consignas populistas, y la sociedad de consumo de la clase media.¹²⁶

Aunque una década atrás Italia empezaba a ser considerada como el escenario perfecto para la explosión y desarrollo de una innovadora producción en el ámbito del diseño, por diferentes razones empezaba a ser evidente que ese desarrollo no había sido finalmente acompañado por una revisión global de los objetivos de la disciplina.

Según Celant, esa indudable despreocupación mostrada por los diseñadores italianos respecto a la necesidad de llevar a cabo un replanteamiento de los fundamentos de su actividad venía provocada por su habitual tendencia a enfatizar como único objetivo de su trabajo, no la idea ni el proyecto, sino la realización de ese proyecto, fuera como fuera, un enfoque que conducía inexorablemente a la aceptación de una visión muy reducida respecto a los límites de la propia disciplina.

Frente a este conformismo imperante, el crítico destaca y a la vez defiende la irrupción de los arquitectos *radicales*, convertidos en agitadores necesarios de este panorama tan poco alentador gracias a su innegociable tendencia a privilegiar la idea por encima del producto final -a menudo rechazado en favor del puro concepto.

²⁶ CELANT, Germano. *Radical Architecture*. En *Italy: The New Domestic Landscape. Achievements and Problems of Italian Design*. New York: The Museum of Modern Art, 1972. Pág.380.

Siguiendo el ejemplo de aquellos arquitectos soviéticos que a principios de los años 20 –activados por el efervescente ambiente generado tras la Revolución– sustituyeron la producción de un diseño o la construcción de un edificio por planificación y concepto, los jóvenes *rebeldes* focalizaron su actividad en la comprensión de las condiciones sociales y económicas que impedían el desarrollo de la creatividad del usuario, con el objetivo de desarrollar esquemas alternativos que reactivaran el funcionamiento de la vida cotidiana.

Como veremos a lo largo de la investigación, el trabajo de la mayoría de los nuevos radicales muestra también como uno de sus principales objetivos el de ayudar a ese hipotético usuario a ser plenamente consciente de su entorno, para así convertirse en actor principal en la configuración del mismo, algo que muy acertadamente señalaba Almerico de Angelis en su artículo *Anti-design* de 1973, donde definía la figura del nuevo diseñador como aquel *“que se mueve al mismo tiempo en un plano dialéctico y formal, y estimula patrones de comportamiento que contribuirán a una conciencia total, que es la única premisa necesaria para un nuevo equilibrio de valores y finalmente para la evolución o, si se quiere, la recuperación del hombre mismo.”*²⁷

Básicamente esto es lo que conecta el trabajo en paralelo de actores tan dispares como Superstudio, Archizoom o el Gruppo Strum en Italia, Hans Hollein o Haus Rucker-Co en Austria, Ant Farm en Estados Unidos, o incluso los impulsos iniciales de Archigram en Inglaterra. Todos ellos entendían su arquitectura como un agente desestabilizador más, integrado en un ataque mucho más amplio dirigido hacia las costumbres culturales establecidas que debía afectar al conjunto de la sociedad para conseguir, no solo que la gente pudiera vivir sus vidas de un modo completamente diferente generando nuevos usos para edificios y espacios públicos, sino también provocar una reflexión crítica sobre la disciplina.

²⁷ “(...) *the new designer is no longer the artist who helps us to make our houses more beautiful, because they will never be more beautiful, but the individual who moves on a dialectical as well as formal plane and stimulates behavioural patterns which will contribute to full awareness, which is the sole premise required for a new equilibrium of values and finally for the evolution or, if you will, the recovery of man himself.*” DE ANGELIS, Almerico. *L'antidesign*. Op.Cit. n° 26, 1973.

A lo largo de este proceso de reflexión, por tanto, la Arquitectura Radical deberá atravesar un periodo de rechazo extremo articulado, por un lado, en torno a la sustitución de los medios habituales de producción a través de los que se expresaba la arquitectura –dibujos, planos y maquetas– por otros hasta ahora ajenos a la disciplina –mobiliario, publicaciones, fotomontajes, instalaciones, películas, etc.– y el manejo inteligente de las implicaciones derivadas de su nuevo uso²⁸, y por otro, en un intento por “escapar del efecto alienante de la producción y comercialización de las propias ideas”²⁹, mediante la renuncia al edificio como fin último para adoptar la fórmula del “silencio absoluto”:

*“Negarse a convertirse en presa fácil de la comercialización y el engaño de la producción también podría suponer un cambio radical en la actividad de la arquitectura y el diseño; un silencio en nuestro trabajo, la no realización de ideas y proyectos. Sólo esto puede llevar a la arquitectura y el diseño a salir de su vertiente institucional y comercial, e incorporarlas a la verdadera revolución cultural, basada en ideas y acciones dirigidas a subvertir el sistema existente. Tal silencio no constituiría una predisposición al letargo, la inmovilidad y la abstención, sino más bien hacia el deseo de aclarar, filosófica e ideológicamente, lo que el diseño y la arquitectura deben ser y hacer. Esta clarificación se volvió irrelevante cuando la estética y la producción socavaron la ideología y la filosofía de la profesión.”*³⁰

Este silencio operativo inspirado en las estrategias de “rechazo” de algunos activistas políticos contemporáneos³¹, permite al arquitecto radical

²⁸ En este sentido Celant opinaba que cualquier consideración relativa a la arquitectura y su naturaleza era en sí misma una forma de arquitectura, y que precisamente en aquellos procesos ideológicos, filosóficos y conductuales que precedían a la acción productiva se encontraba el núcleo de la disciplina, aquellas bases teóricas susceptibles de materializarse de múltiples formas mas allá del acto constructivo – tal y como se encargaron de demostrar los jóvenes radicales.

²⁹ Ibid. Pág.381.

³⁰ Ibid. Pág.382.

³¹ Los escritos de Mario Tronti son especialmente decisivos en la actitud inicial de los jóvenes arquitectos italianos descontentos con el sistema en el que les ha tocado trabajar. En particular las “estrategias de rechazo” defendidas por el activista político en *Operai e capitale* (1966) serán el germen de las futuras posiciones de “silencio absoluto” o retirada de la actividad convencional practicada por grupos como Archizoom y Superstudio.

crear una hipotética *tabula rasa* desde la que articular un nuevo programa para la arquitectura, liberándolo al mismo tiempo de las demandas del mercado –y de otros actores externos como clientes ó políticos– para alcanzar una posición de relativa autonomía.

La actitud radical se convierte así en una especie de postura ética³² que, en consonancia con lo que significaron los movimientos de protesta estudiantiles activos en las principales ciudades italianas y las revueltas de París y Berkeley, abogaba por reflexionar sobre los comportamientos sociales como paso previo e imprescindible para que en el futuro la arquitectura fuera capaz de generar edificios y objetos liberados de la evidente comercialización y alienación que en aquel momento dirigían sus procesos de producción. Según Celant:

*“La nueva arquitectura italiana –Archizoom, Superstudio, etc.– ha demostrado que sus objetivos son conceptuales y conductuales. Tras autoproclamarse como radical, ya no desea ser comercializada o alienada, o renunciar a sus propias ideas y actitudes expresivas. Esta es una arquitectura que no tiene intención de servir al cliente o convertirse en su herramienta; sólo ofrece sus actitudes ideológicas y de comportamiento. No pretende producir o terminar objetos o edificios, sino que prefiere proceder a través de comportamientos y acciones ideológicas que perturben aquellas arquitecturas y diseños del pasado. Su importancia radica en la atención sistemática que muestra, no hacia lo que puede ser producido, sino hacia una ética absoluta y operativa.”*³³

Atrapados en lo que percibían como una encrucijada intelectual y contagiados por aquella efervescencia prodigiosa e inconformista de la segunda mitad de los años sesenta, los teóricos de la nebulosa radical empujan hasta el paroxismo los límites de la investigación en ámbitos como el diseño, la arquitectura y el urbanismo, valiéndose de un enfoque interdisciplinar y experimental que les permitirá encontrar nuevos idiomas con los que negociar su existencia continuada durante un corto pero intenso

³² “It has been said that one can find some of architecture’s meaning by looking not at what architects do, but at what they refuse to do.” AURELI, Pier Vittorio; NAUTA, Jan. *Dogma 95: Architecture Refuses*. AA Media Studies, 2009.

³³ Ibid. Págs.382-383.

periodo de actividad, y abrir una senda crítica que equipará al arquitecto posmoderno con nuevas herramientas modeladas y adaptadas para actuar y profundizar en el complejo tejido de una sociedad en crisis.

Con el objetivo de ensayar un análisis abierto y una relectura crítica de las resonancias experimentales de este periodo de investigaciones y procesos operativos resumidos bajo el término de “radicales”, el presente libro acota este corto periodo de actividad tomando como referencia el marco temporal propuesto por Navone y Orlandoni en su libro *Architettura Radicale* citado anteriormente, comprendido entre los años 1964 y 1974.

Esta mirada atrás nos permitirá evaluar hasta qué punto las vanguardias surgidas en esta época sentaron las bases para algunos movimientos actuales, y de qué forma continúan afectando al pensamiento arquitectónico-urbano y a los comportamientos sociales de hoy en día.

Profundizar en sus causas y descubrir o avanzar sus consecuencias extrapolándolas en el tiempo puede ayudarnos a demostrar lo cíclico de las conductas humanas y, como consecuencia, de las problemáticas sociales, culturales, políticas y espaciales.

Al mismo tiempo el libro abre la experiencia radical al territorio de lo práctico, mediante una reconstrucción minuciosa de aquellas actitudes aparentemente nihilistas que nos permitirá descubrir sus intrincadas relaciones con los acontecimientos que las envuelven y que en muchas ocasiones las explican. Rescatando sus aciertos y aprendiendo de sus errores el texto pretende inflamar teóricamente el actual panorama arquitectónico, y a la vez revelar paralelismos inesperados.

Este libro, por tanto, revisita la historia del momento *radical* asumiendo su complejidad e incorporándola como premisa de partida, recuperando la capacidad de sus actores para avanzar nuevos y singulares modelos visuales aplicados al discurso arquitectónico. Esta práctica programática constante a lo largo de su obra destaca por sus numerosas y complejas intersecciones con la filosofía, el pensamiento político y la acción, así como – evidentemente - con las artes visuales y el diseño.

Paralelamente será este conjunto dispar de relaciones dinámicas el que actúe como catalizador de la investigación que desencadena el libro,

inicialmente activada mediante el análisis “interesado” de la cronología (maravilloso recurso inagotable) correspondiente al periodo de estudio y cuyo proceso de disección se muestra en el apartado **MATERIA PRIMA**.

Este minucioso análisis de partida nos ha permitido detectar la peculiaridad del grupo florentino Superstudio, uno de los actores más representativos de esta etapa surgido tras la devastadora crecida del Arno de 1966, cuyo impacto sobre los jóvenes fundadores –Adolfo Natalini y Cristiano Toraldo di Francia– y coincidencia con la celebración de la exposición seminal *Superarchitettura* organizada en colaboración con los recién creados Archizoom, actúan como detonantes para el comienzo de un fugaz pero comprometido proceso de divorcio de lo que los integrantes del colectivo percibían como una disciplina corrupta. Este proceso de ruptura será escenificado por medio de un claro acto político: la retirada consciente de la producción como táctica de insurrección, pero permaneciendo dentro de la arquitectura como un virus capaz de operar en los lugares, en las condiciones y dentro de los sistemas y estructuras tradicionales para perturbarlos.

Lo contemporáneo de sus teorías sobre el impacto ambiental de la arquitectura y sobre las consecuencias negativas de la tecnología, sus denuncias ante la incapacidad de los políticos para abordar problemas sociales complejos, su uso consciente de la semiología y la pasión que demostraron por sus efectos de final abierto, sus exploraciones antropológicas, su interés y efectividad operativa para adoptar y aplicar multitud de medios y actividades no-tectónicas al campo de la arquitectura y la facilidad con la que expandieron sus límites, su implicación docente, su capacidad de difusión mediática, su cuestionamiento razonado de la “obligación” de construir, y la dualidad característica de su trabajo –por un lado melancólico-trascendental y serio, y por otro lúdico y ocurrente– que cargaba sus propuestas con las dosis necesarias de ironía y ambigüedad para evidenciar uno de los síntomas intrínsecos a una sociedad que estaba experimentando la transición desde el rígido concepto moderno a la complejidad posmoderna, los convierten en un ejemplo paradigmático de esa actitud experimental y contestataria que caracteriza este particular periodo, propiciando todo ello la decisión de convertir su actividad en el centro alrededor del cual construir el relato de “lo radical”, y a la vez ordenar el flujo de la investigación para obtener una lectura reveladora de sus aportaciones.

Constelación Superstudio

Con **ARQUITECTURA PARA CAMBIAR EL MUNDO: PROYECTAR SIN LÍMITES** comienza un profundo 'viaje' para analizar el revelador y, en algunos casos, esquizofrénico trabajo de Superstudio, colectivo cuyo nacimiento en Florencia en noviembre de 1966 coincide con la devastadora crecida del Arno que arrasa gran parte de la ciudad.

Entre otras muchas cosas, la crecida destruye el estudio de un joven Adolfo Natalini, por aquel entonces arquitecto recién licenciado y pintor *pop* ligado a la denominada Escuela de Pistoia³⁴, su ciudad natal, episodio catártico que le obliga a buscar un nuevo lugar para trabajar en la parte alta de la ciudad junto a su amigo y compañero de estudios Cristiano Toraldo di Francia. Este se licenciará un año más tarde en la misma Facultad de Arquitectura, escenario convulso que durante la década de los 60 se verá sometido a importantes y decisivos cambios.

Esta circunstancia, unida al clima de reivindicación social que durante estos años recorría las principales ciudades del país, marcará definitivamente el ambiente en el que se forman, no solo los futuros integrantes del grupo florentino, sino también varios de sus compañeros que se convertirán en protagonistas de la arquitectura radical italiana, un periodo formativo que en gran medida explica su posterior actitud crítica e inconformista.

Durante los primeros años 60 la Facultad asiste a la erosión progresiva de su relevancia en el ámbito público, motivada tanto por la deriva conservadora que marcaba los pasos de una intratable administración central, como por el carácter retrógrado de un gobierno local que se mostraba reacio a la puesta en marcha de medidas progresistas apuntadas desde los ámbitos académicos en relación con los inevitables procesos de modernización de la ciudad.

³⁴ Durante los estudios universitarios Natalini comienza paralelamente su carrera como pintor que lo lleva a formar parte del grupo de la *Scuola di Pistoia*, integrado por Gianni Ruffi, Roberto Barni y Umberto Buscioni, todos desarrollando variaciones interesantes sobre el *Pop Art*. Ver SACCÀ, Lucilla. *La Scuola di Pistoia. Natura e oggetto*. Pacini Editore, 2004.

Mientras las facultades de arquitectura de ciudades como Roma y Milán se involucraban activamente en los procesos de reconstrucción puestos en marcha tras la guerra, los arquitectos florentinos eran marginados por unas autoridades locales que permanecían fieles a un plan de actuación inmovilista que pretendía conservar el esplendor renacentista de una ciudad en la que cada edificio debía reflejar su gloria pasada.

En consecuencia, la Facultad florentina empieza a ser vista desde otras ciudades italianas, cuyas escuelas se encontraban en la vanguardia de la enseñanza arquitectónica, como un remanso rural y provinciano donde los arquitectos más destacados eran ninguneados, lo que genera una tensa situación que aprovechan los estudiantes para dar un paso al frente adoptando un papel activo en el replanteamiento de su propia formación.

Esta circunstancia inédita desemboca en la segunda mitad de los años 60 en una progresiva *militarización* estudiantil articulada en forma de sucesivas manifestaciones y actos de protesta coordinados por los recién creados grupos de debate y comités políticos, que demandaban la participación de los propios estudiantes en los procesos de toma de decisiones relativos a los programas de estudio.

Así, en la primavera de 1964 –posiblemente inspirados por la exitosa protesta estudiantil que bajo el nombre de *Free Speech Movement* tenía lugar el mismo año en la Universidad de Berkeley para reclamar la eliminación de la prohibición de las actividades políticas en el campus, y el reconocimiento del derecho de los estudiantes a la libertad de expresión y la libertad académica– un numeroso grupo de estudiantes de arquitectura, entre los que se encuentran varios de los futuros protagonistas radicales³⁵, deciden tomar el despacho del Rector. Esta acción, fundamentalmente simbólica, da como resultado multitud de pequeñas victorias escenificadas durante los años inmediatamente posteriores, que despiertan a la Facultad de su inmovilismo y complacencia y que progresivamente se hacen evidentes en forma de cambios relacionados

³⁵ En varias entrevistas con miembros de Archizoom y SUPERSTUDIO, Marie Theres Stauffer sitúa a Branzi, Corretti, Deganello y Toraldo di Francia como integrantes del grupo que tomó la oficina del Rector.

con el programa y la orientación académica, alentando a varios profesores a alinearse con la causa estudiantil e involucrarse activamente en el proceso de cambio.

Los primeros en aprovechar este nuevo escenario son Leonardo Savioli y Leonardo Ricci³⁶, dos jóvenes profesores florentinos de gran vocación que, como ya se apuntaba anteriormente, reorientan sus cursos para integrar aquellas cuestiones que más interesaban a sus estudiantes, alentándolos a reflexionar sobre el modo en que las nuevas tecnologías y los medios de comunicación estaban afectando a la práctica del diseño y la arquitectura.

Savioli además introduce en sus cursos –en los que varios miembros de Superstudio participan como asistentes– un intencionado sesgo político que le permite, por ejemplo, explorar las implicaciones de una incipiente cultura popular utilizando los nuevos *Piper*³⁷ como laboratorios experimentales estilísticos y funcionales capaces de generar modelos para un nuevo orden social ligado al entretenimiento. Esta experiencia será el germen del posterior *fenómeno Piper* que tendrá lugar en Italia en los tres años posteriores, y que abordará la necesaria implicación del arquitecto en el diseño de espacios que promovieran el comportamiento libre y la flexibilidad a través del movimiento, fomentando una nueva relación entre el usuario y su espacio, y a la vez rescatando zonas sometidas a la uniformidad de la rígida escenografía urbana.

Savioli también será el primero en contaminar su labor docente con interferencias procedentes de otras disciplinas ajenas a la arquitectura, inoculándola por ejemplo con la vehemencia de las artes visuales que más tarde germinará, por una especie de principio natural, en la conexión con el *Pop Art* inglés y americano. Esta provocadora introducción de

³⁶ Ver BARTOLOZZI, G. *At school with the two Leonardos*. En *Radical City 01*, Archphoto 2.0, 2011. Pág. 11.

³⁷ *Piper* fué el término utilizado en Italia para designar a los primeros clubs nocturnos que emergieron a mediados de los 60 en ciudades como Roma, Turin, Florencia, Rimini, etc., y está vinculado a la figura de la cantante Patty Pravo, que comenzó su carrera en la discoteca de Roma representando "*The Pied Piper*", convertido en himno yé-yé de los veinteañeros italianos. Este fenómeno del *Piper Club* será abordado por primera vez por el crítico Pierre Restany en su artículo "*Breve storia dello stile YÉYÉ*", Domus 446 (1967).