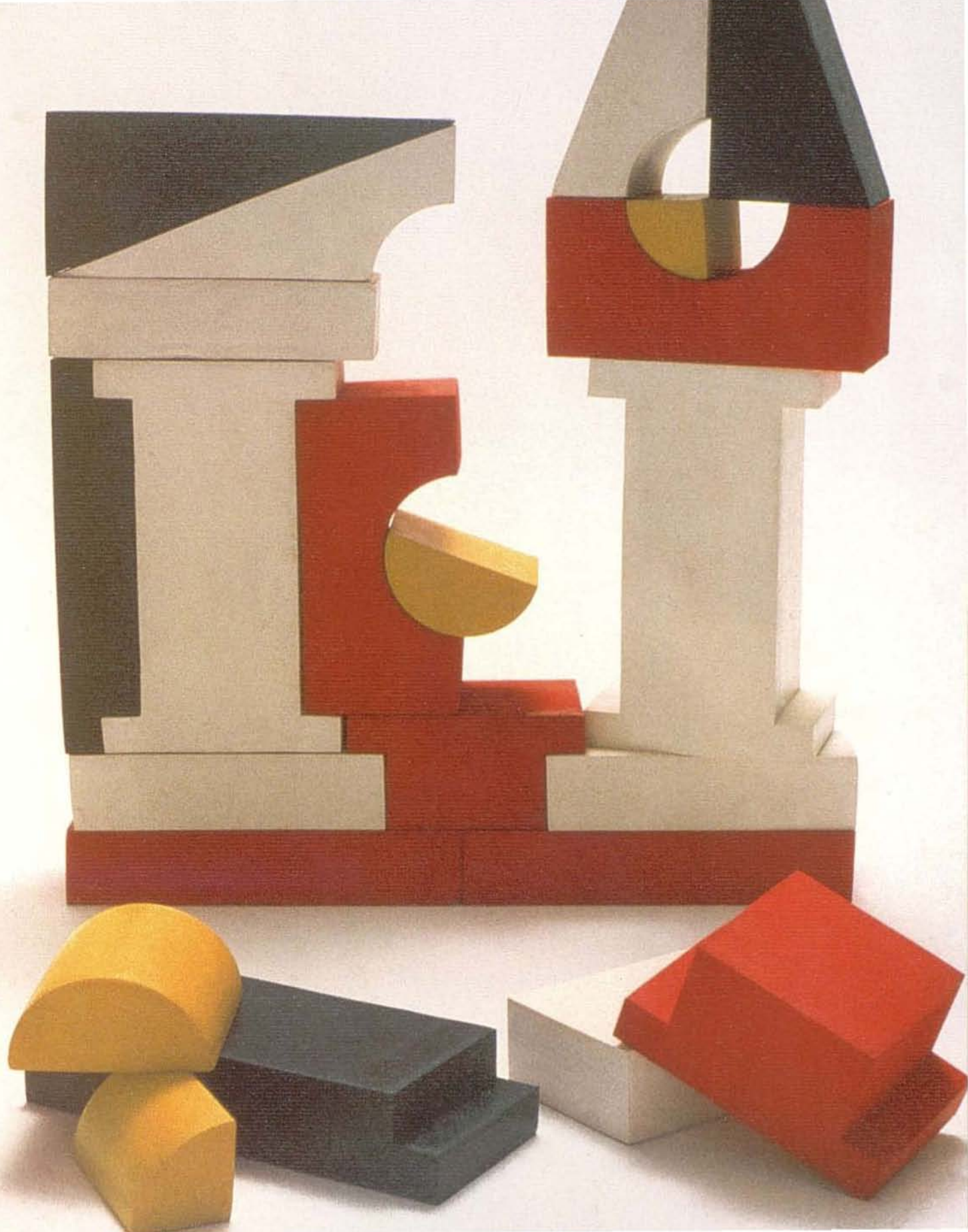
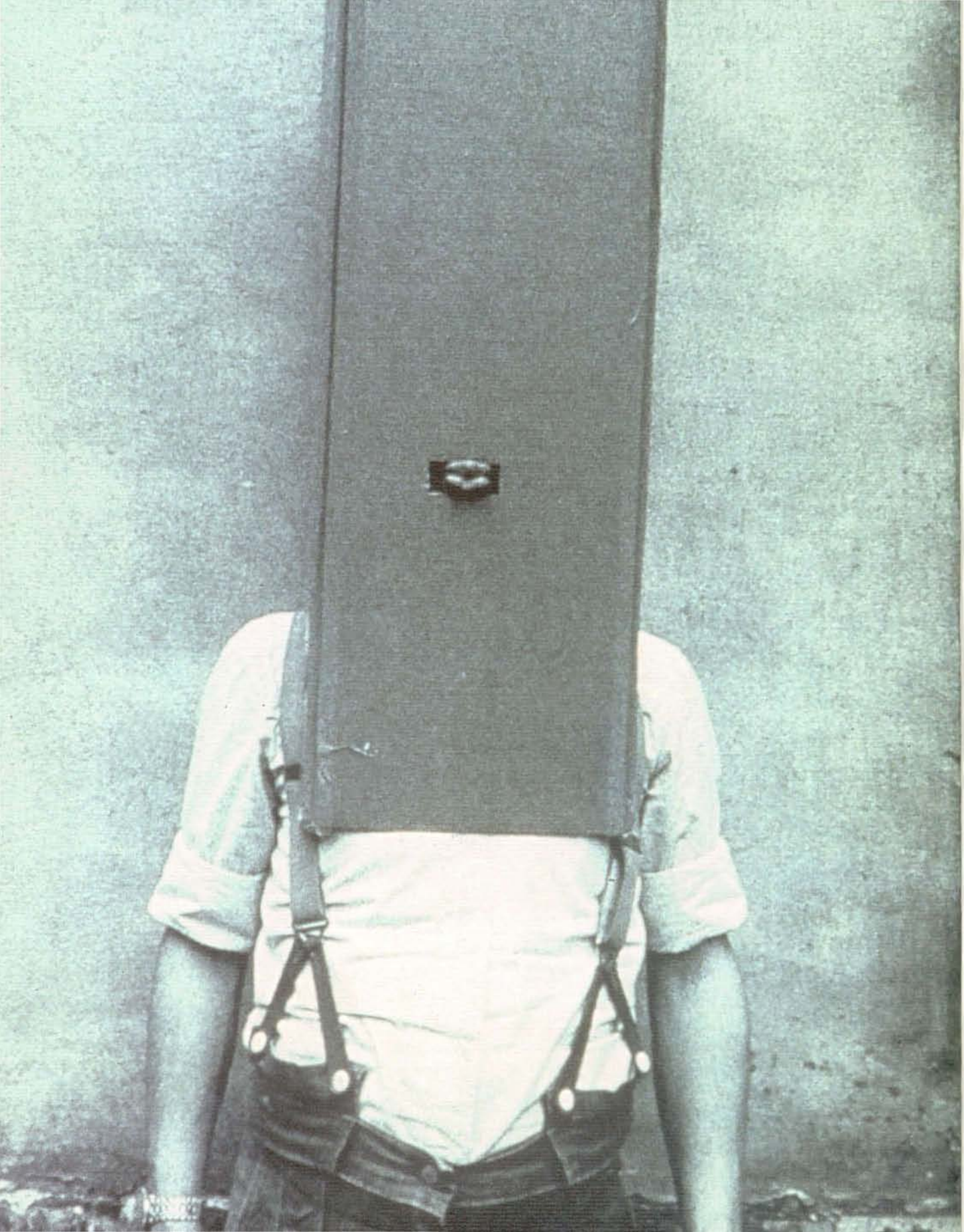


Arquitectura
radical







Arquitectura radical

CENTRO ANDALUZ DE ARTE CONTEMPORÁNEO
Sevilla, enero-marzo de 2005



CONSEJERÍA DE OBRAS PÚBLICAS Y TRANSPORTES



JUNTA DE ANDALUCÍA

Centro Andaluz de Arte Contemporáneo
CONSEJERÍA DE CULTURA

JUNTA DE ANDALUCÍA
CONSEJERÍA DE CULTURA

Consejera
Carmen Calvo Poyato

Viceconsejero
Enrique Moratalla Molina

*Directora General de instituciones
del Patrimonio Histórico*
M^a del Mar Villafranca Jiménez

*Comisión Técnica del Centro Andaluz
de Arte Contemporáneo*

Presidenta
M^a del Mar Villafranca Jiménez

Vocales
José Antonio Chacón Álvarez
Francisco Jarauta
Rosa Queralta Domenech
Victor Pérez Escolano
Chema Cobo
Francisco Palma Añino
Manuel Falces López
Esteban Valdivieso García
José Enrique Monasterio Morales

Secretario
Miguel Angel Gutiérrez Molet

CENTRO ANDALUZ DE ARTE CONTEMPORANEO

Director
José Antonio Chacón Álvarez

*Jefe del Servicio de Administración Interior
y Gestión Económica*
Miguel Angel Gutiérrez Molet

Jefe del Dpto. de Administración
Pablo Valeriano Hereza Lebrón

Jefe del Área de Conservación General
Bartolomé Ruiz González

Coordinadora de la Gestión Museográfica
Inmaculada Donaire

Restaurador
José Carlos Roldán Saborido

Jefe de Montaje de Exposiciones
Faustino Escobar Romero

*Conservador Jefe de Colección
y Documentación*
José Ramón López Rodríguez

Conservador de la Colección
Juan Bosco Gallardo Quirós

Jefe del Dpto. de Documentación
Eduardo Camacho Rueda

Conservadora Jefa de Actividades
M^a Luisa López Moreno

Conservadora
M^a Isabel López Delgado

Jefa de Prensa
Marta Carrasco

Didáctica
M^a Felisa Sierra Ríos

JUNTA DE ANDALUCÍA
CONSEJERÍA DE OBRAS PÚBLICAS Y TRANSPORTES

Consejera
Concepción Gutiérrez del Castillo

Viceconsejero
Luis Manuel García Garrido

Secretario General de Planificación
Damián Álvarez Sala

Director General de Arquitectura y Vivienda
Juan Morillo Torres

Coordinador adjunto a la DGAV
Luis González Tamarit

Jefa del Servicio de Arquitectura
María Dolores Gil Pérez

Fomento de la Arquitectura

Asesor técnico
Santiago Copado Martínez

Exposiciones
Francisco Sánchez Comas
José Luis Torres García

Publicaciones
Heriberto Duverger Salfrán
Salomé Gómez-Millán Barrachina
Nicolás Ramírez Moreno
Magdalena Torres Hidalgo

EXPOSICIÓN

Comisariado

Jean Louis Maubant
Frédéric Migayrou

Comisariado en España

Francisco Jarauta

Dirección del proyecto en Sevilla

María Luisa López Moreno

Coordinación General

Sophie Belle
M^a Isabel López Delgado

Registro

M^a Teresa Párkinson Soler
Joseph Spinelli

Producción

Empresa Pública de Gestión de Programas
Culturales

Coordinación de producción

Mirian Díaz del Cañizo

Montaje

BNV Producciones

Diseño de rótulos

Manuel Alonso

Realización de rótulos

Trillo

Transporte

TMH

Seguros

Gras Savoye / AXA Nordstern Art

Seguridad

Focus Servicios Auxiliares

Mantenimiento

Elyo Gymsa

Limpieza

Asesur

CATÁLOGO

Textos

Frédéric Migayrou, Jean Louis Maubant,
Francisco Jarauta, Andrea Branzi, Gianni
Pettena, Franco Raggi, Gunther Feuerstein,
Lapo Binzzi (UFO), Rem Koolhaas/Elia
Zengelis, Alessandro Mendini, Cristiano
Toraldo di Francia, Sophie Bellé

Traducciones

inglés: Agustín Nieto & Brendan Lambe,
Sonia Casas Tello, Carlos Nieto, John
O'Dwyer, Carlos García, Dana Gynther
italiano: Giuseppe Vinti
francés: Carlos García Aranda, Christophe
Chagunian, Emmanuelle Charrier, Caroline
Fache, Valérie Harbonnier
castellano: Dolores García Henares

Diseño

Félix Bella

Fotografías

IAC, Villeurbanne, Francia

Impresión

La Imprenta. *Comunicación gráfica*

© de los textos: los autores

© de las imágenes: los autores y propietarios

© de la presente edición: Junta de Andalucía,
Consejería de Obras Públicas y Transportes y
Consejería de Cultura, 2005

ISBN: 84-8095-525X

Nº de Registro: JAOP/AV-01-2005

Deposito legal: V-564-2005

Esta exposición ha sido concebida por el Instituto de Arte Contemporáneo de Lyon en Villeurbanne, Francia. Su organización en Sevilla ha corrido a cargo del Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, que ha contado con la colaboración de la Dirección General de Arquitectura y Vivienda de la Consejería de Obras Públicas y Transportes de la Junta de Andalucía para la realización del catálogo.

Agradecimientos

Nuestra gratitud a los arquitectos: AntFarm (US), Jean Aubert (Utopie) (F), Francesco Audrito (Studio 65) (I), Andrea Branzi (Archizoom Associati) (I), Dario et Lucia Bartolini (Archizoom Associati) (I), Lapo Binazzi (UFO) (I), Remo Buti (I), Peter Cook (Archigram) (GB), Gilberto Corretti (Archizoom Associati) (I), Riccardo Dalisi (I), Paolo Deganello (Archizoom Associati) (I), Pietro Derossi (I) (Gruppo Strum), Günther Feuerstein (AU), Heinz Franck (AU), Gian Piero Frassinelli (Superstudio) (I), Günther Domenig (AU), Piero Gilardi (I), David Greene (Archigram) (GB), Angela Hareiter (AU), Hans Hollein (AU), Elfried Huth (AU), Jean Paul Jungmann (Utopie) (F), Otto Kapfinger (Missing Link) (AU), Günter Zamp Kelp (Haus-Rucker-Co) (AU), Rem Koolhaas (OMA) (NL), Adolf Krischanitz (Missing Link) (AU), Ugo La Pietra (I), Frantisek Lesak (AU), Michele De Lucchi (Gruppo Cavart) (I), Roberto Magris (Superstudio) (I), Alessandro Mendini (I), Massimo Morozzi (Archizoom Associati) (I), Adolfo Natalini (Superstudio) (I), Laurids Ortner (Haus-Rucker-Co) (AU), Manfred Ortner (Haus-Rucker-Co) (AU), Claude Parent (Architecture Principe) (F), Max Peintner (AU), Gaetano Pesce (I), Gianni Piretti (I), Klaus Pinter (Haus-Rucker-Co) (AU), Wolf D. Prix (Coop Himmelblau) (AU), Franco Raggi (I), Antoine Stinco (Utopie) (F), Friedrich St. Florian (US), Ettore Sottsass Jr (I), Helmut Swiczinsky (Coop Himmelblau) (AU), Cristiano Toraldo Di Francia (Superstudio) (I), Mario Terzic (AU), Madelon Vriesendorp (OMA) (NL), Paul Virilio (Architecture Principe) (F), Elia Zenghelis (OMA) (NL).

Así como a los diferentes prestatarios, instituciones y colecciones privadas: Alfred Pacquement (Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris) (F), Katia Baudin (Frac Nord-Pas de Calais, Dunkerque) (F), Marie-Ange Brayer (Frac Centre, Orléans) (F), Pascal Neveux (Frac Alsace, Sélestat) (F), Gudrun Danzer (Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz)(AU), Gabriela Curiel (I), galerie J. Hummel (Vienne) (AU), Daniela Puppa (I), Umberto Raggi (I), Pierre Weiss (F).

Y nuestro agradecimiento a todos aquellos colaboradores que han hecho posible esta exposición: Jean Dominique Carré (F), Patrick Bouchain (F), Barbara Lesak (AU), Stéphane Ricout (F), Monica Del Torchio (aMDL architectures, Milan) (I), Robert Schoisengeier (Antiquariat Burgverlag, Vienne)(AU), Thomas Mitterer-Kuhn (Atelier Günter Zamp Kelp, Düsseldorf) (D), Madeleine Jenewein (Atelier Hans Hollein, Vienne) (AU), Francesco Mendini et Beatrice Felis (Atelier Mendini, Milan)(I), Petra Trefalt, Ingrid Wassermann et Marcus Pillhoffer (Coop Himmelblau, Vienne)(AU), Valeria Bonafé (Domus, Milan)(I), Bertrand Fleury et Nicolas Boyer (Frac Centre, Orléans)(F), Mag. Walter Rossacher (Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz)(AU), Christa Steinle et Karin Buol-Wischenau (Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz)(AU), Jan Knikker (Office for Metropolitan Architecture, Rotterdam) (NL), Stefania Pettena (I), Katia Scarioni (Franco Raggi Architetto) (I), Pablo Ortiz-Pena (Friedrich St. Florian Architect) (US), Liana Cavallaro (Sottsass Associati) (I), Frédéric Mas (Sottsass Associati) (I), Adriana Garizio (Studio 65 Design) (I).

Los organizadores de la muestra en Sevilla quieren expresar su agradecimiento a José Miguel de la Prada, Frac Centre, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana y Centro Atlántico de Arte Moderno de Las Palmas.

Presentaciones	XIII
Radicalismos europeos Radicalismes européens	2
<i>Frédéric Migayrou</i>	
De una utopía, la otra D'une utopie, l'autre	6
<i>Jean Louis Maubant</i>	
Arquitectura radical Architecture radicale	10
<i>Francisco Jaraúta</i>	
La arquitectura soy yo L'architecture c'est moi	16
<i>Andrea Branzi</i>	
Arquitectura radical Architecture radicale	26
<i>Gianni Péttena</i>	
La orquesta de Viena L'orchestre de Vienne	80
<i>Franco Raggi</i>	
Arquitectura visionaria en Austria en los años sesenta y setenta	
L'architecture visionnaire en Autriche aux années soixante et soixante-dix ..	86
<i>Gunther Feuerstein</i>	
El no-diseño. Del objeto a la supervivencia	
Le non-design. De l'objet à la survie	102
<i>Lapo Binzzi (UFO)</i>	
Exodus o los prisioneros voluntarios de la arquitectura	
Exode ou les prisonniers volontaires de l'architecture	106
<i>Rem Koolhaas/Elia Zengelis</i>	
La tierra del buen diseño Le pays du bon design	116
<i>Alessandro Mendini</i>	
Técnica povera La technique povera	148
<i>Andrea Branzi</i>	
Superstudio & Radicals Superstudio & Radicaux	152
<i>Cristiano Toraldo di Francia</i>	
Global Tools Global Tools	244
<i>Andrea Branzi</i>	
Por una arquitectura banal Pour une architecture banale	250
<i>Alessandro Mendini</i>	
Biografías Biographies	260
<i>Sophie Bellé</i>	
English translation	284

Una vez más el acuerdo de colaboración para el fomento y difusión de la arquitectura entre las consejerías de Cultura y Obras Públicas y Transportes nos permite abrir las salas del Centro Andaluz de Arte Contemporáneo a una nueva exposición que tiene como reflexión lo que a mediados de los sesenta se conoció como la *Arquitectura radical*. Un movimiento de casi una década de historia que agrupó a arquitectos italianos, austriacos, británicos, americanos, franceses y algún que otro español, en la investigación y búsqueda de las verdaderas raíces de la profesión arquitectónica: la invención de la ciudad, la pasión de lo cívico. En definitiva, se trata de la última tentativa histórica de un arte total, como subrayan algunos teóricos.

Esta gran muestra reúne por primera vez dibujos, acuarelas, planos, calcos, maquetas y objetos originales de arquitectos y grupos arquitectónicos que trabajaron desde mediados de los sesenta hasta mediados de los setenta y que permiten al visitante hacerse una composición global de las diversas etapas temáticas por las que discurrió este movimiento lleno de imaginación y compromiso por una sociedad mejor y una arquitectura libre de las ataduras de la construcción industrial como resultado de la presión ejercida por la producción y el comercio.

Agradecer al Instituto de Arte Contemporáneo de Villeurbanne esta singular y excepcional iniciativa, a los museos que han acogido esta exposición y a las instituciones y coleccionistas que han hecho posible esta magna muestra, así como nuestro reconocimiento a las numerosas personas que han colaborado en la puesta en marcha de este proyecto y, sobre todo, a los estudiosos e investigadores del arte y la arquitectura que han alumbrado una publicación de las dimensiones y el rigor científico y cultural de las páginas que suceden a éstas. Gracias a todos.

La *arquitectura radical* surge como un movimiento que plantea nuevos presupuestos de libertad y que cuestiona el proceso de creación dentro de la arquitectura constructiva industrial. Durante casi una década arquitectos de diferentes países ahondan en una corriente teórica y de investigación que evoca un retorno a las raíces de la propia arquitectura y remueve los cimientos más sólidos de la arquitectura europea y americana más consolidada en el mercado para buscar nuevas vías de expresión, nuevas coordenadas para la invención de la ciudad; vuelve la "pasión por lo cívico", como subrayan algunos teóricos, cuando no los que ven en este movimiento una búsqueda del "arte total".

Sea como fuere es indiscutible que estamos ante uno de los momentos más liberadores y radicales de la arquitectura del siglo XX. Un movimiento que con imaginación y compromiso intentó cambiar las bases de una arquitectura industrializada y ofrecer, entre otras cosas, alternativas a la búsqueda de nuevos territorios sobre los que reinventar el orden de lo cotidiano.

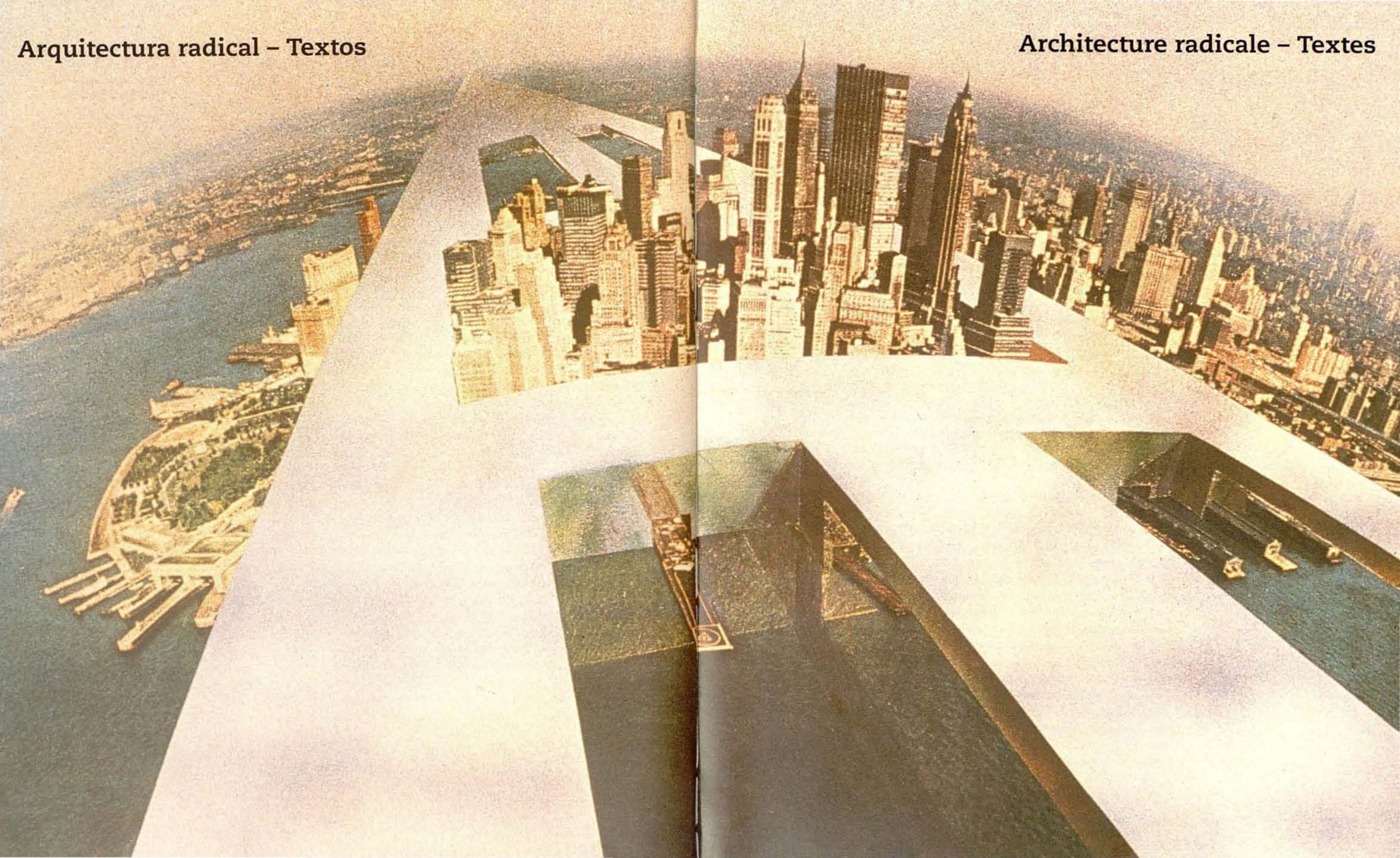
Más de trescientos objetos originales dibujan el acontecer de un movimiento que respiró libertad y nuevas formas de ver el compromiso social y político en una década marcada por las revueltas descontaminantes del mayo francés y un claro rechazo al modernismo, a producir a toda costa, al espectáculo, al mundo de la representación y el simulacro. Con personalidades mal evaluadas en otros tiempos como las de Walter Pichler, Raimundo Abraham o Ettore Sottsass Jr. Con la crítica mordaz de Andrea Branzi, y su célebre revista dirigida por Alessandro Mendini. Con los actores del gran escenario londinense capitaneados por Archigram. La Associati Archizoom. Figuras como Michaels de Lucchi, Rem Koolhaas, Elias Zanghelis, Ugo La Pietra, Hans Hollein, y tantos otros que dieron argumento y sustento a esta "arquitectura radical". Con ellos se construyen los accidentes de la amplia y extensa geografía de planos, maquetas, dibujos y objetos realizados por los componentes de este movimiento a lo largo de casi una década y que ahora se pueden ver en esta magna exposición en el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. Propuestas y proyectos que las consejerías de Cultura y Obras Públicas y Transportes de la Junta de Andalucía reúnen con la intención de provocar la reflexión y el debate que estamos seguros animará esta singular época de la arquitectura casi cuatro décadas después de su nacimiento.

Juan Morillo Torres

Director General de Arquitectura y Vivienda

José Antonio Chacón Álvarez

Director del Centro Andaluz de Arte Contemporáneo



Radicalismos europeos

Frédéric Maigayrou

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, "Arquitectura radical", como la expresión que surge en Austria o bajo la pluma del crítico de arte Germano Celant para referirse a una corriente de investigación menos preocupada por la práctica del oficio de arquitecto que por hacer una reflexión sobre las bases, los fundamentos de la arquitectura.

Sustentado por una generación que no estuvo directamente implicada con la segunda contienda mundial, este vasto movimiento, complejo y desordenado, principalmente europeo, se interrogó acerca de las condiciones del ejercicio de la arquitectura en el seno de un mundo post-industrial sustentado por una producción y un comercio extendidos a escala mundial.

A la primera crisis frente al modernismo comprometido, por parte de Team X o de la famosa exposición de Théo Crosby, *How is tomorrow?* (1956), le sigue pues una dinámica que verdaderamente desea reorganizar las relaciones del individuo frente al mundo del comercio y de la industria. No se trata ya únicamente de sancionar un rechazo al modernismo, a producir a toda costa, sino un rechazo al "mundo de la representación", el espectáculo, el simulacro, para retomar los términos de una crítica política que desde Henri Lefevre o Guy Debord hasta Jean Baudrillard parecía encerrarse en una moral de la negación.

Brutalismo, Accionismo, Arte Nucleare, Groupe Zéro, Groupe Nul, Cobra y el situacionismo, a esta primera ola de un rechazo extremo hacia toda relación con la creación le sucede pues un verdadero radicalismo que pretende nuevamente apoderarse del mundo para encontrar en él nuevos "radicales", nuevos principios, bases que permitan actuar de nuevo en todos los contextos. Se acepta lo real como una nueva materia bruta con sus formas, sus colores, su tecnicidad, pero también su violencia, sus contradicciones, sus valores menores, su parte de sombra. Nos encontramos así todo un universo del Pop Art, o más bien del Independent Group, de las referencias a la moda, a la música, al cuerpo, a prácticas inmediatas y espontáneas.

Fin de toda visión idealista, de todo proyecto moderno, esta última vanguardia se resiste a la historia, parodia el futuro hasta el absurdo, acentuando a ultranza las funciones de la ciudad racionalista. La *No Stop city* de Archizoom Associati se suma a las *Doce ciudades ideales* de Superstudio en la afirmación de una arquitectura negativa, una no-arquitectura que debe liberar prácticas, crear un choque para asumir lo real. La lógica no es distinta de la de un Lawrence Halprin comprometido con una tipología infinita de las ciudades.

Radicalismes européens

Frédéric Maigayrou

Radical, le terme pose immédiatement une question d'origine, celle d'un rapport à de premiers principes, à des racines oubliées de la pratique architecturale, "Architecture radicale", telle que l'expression apparaît en Autriche ou sous la plume du critique d'art Germano Celant pour désigner un courant de recherche s'attachant moins à la pratique du métier d'architecte, qu'à une réflexion sur les bases, les fondements de l'architecture.

Porté par une génération qui n'a pas été directement impliquée dans le second conflit mondial, ce vaste mouvement, complexe et désordonné, principalement européen, s'interrogea sur les conditions d'exercice de l'architecture au sein d'un monde post-industriel porté par une production et un commerce étendu à l'échelle mondiale.

A la première crise face au modernisme engagé par Team X, ou par la fameuse exposition de Théo Crosby, *How is tomorrow?* (1956), fait donc suite une dynamique qui veut véritablement réorganiser les rapports de l'individu face au monde du commerce et de l'industrie. Il ne s'agit plus seulement de sanctionner un refus du modernisme, du produire à tout prix, refus du "monde de la représentation", du spectacle, du simulacre, pour reprendre les termes d'une critique politique qui de Henri Lefevre, à Guy Debord, jusqu'à Jean Baudrillard semblait s'enfermer dans une morale de la négation.

Brutalisme, Actionnisme, Arte Nucleare, Groupe Zéro, Groupe Nul, Cobra et le situationnisme, à cette première vague d'un refus extrême de tout rapport à la création succède donc un véritable radicalisme qui veut à nouveau s'emparer du monde pour y trouver des «radicaux», de nouveaux principes, des bases permettant à nouveau d'agir dans tous les contextes. Le réel est accepté comme un matériau brut avec ses formes, ses couleurs, sa technicité, mais aussi sa violence, ses contradictions, ses valeurs mineures, sa part d'ombre. On retrouve ainsi tout un univers du Pop Art, ou plutôt de l'Independent group, des références à la mode, à la musique, au corps, à des pratiques immédiates et spontanées.

Fin de toute vision idéaliste, de tout projet moderne, cette ultime avant-garde se refuse à l'histoire, elle parodie le futur jusqu'à l'absurde en accentuant de façon outrancière les fonctions de la ville rationaliste. La *No Stop city* d'Archizoom Associati rejoint les *Douze villes idéales* de Superstudio en l'affirmation d'une architecture négative, une non-architecture qui doit libérer les pratiques, créer un choc afin d'assumer le réel. La logique n'est pas différente de celle d'un Lawrence Halprin engagé dans une infinie typologie des villes.

Definir el espacio a partir de un entorno local, construirlo como campo cognitivo, esta es la apuesta de lo que los italianos llaman el *ambiente*, citando el título dado por Germano Celant a una famosa Bienal de Venecia. En él la arquitectura cruza permanentemente los campos de investigación de un arte contemporáneo que rechaza cada vez más el objeto a favor del contexto. La Documenta V (1972) se muestra además como manifiesto, con sus hinchables, sus entornos producidos indistintamente por Hans Hollein, Coop Himmelb(l)au o Hans Haacke.

En torno a los tres grandes escenarios de la arquitectura radical, con Archigram como pionero en Londres, la escena austríaca alrededor de la Galería Nächst St Stephan o de Trigon en Graz y la vasta plataforma italiana inaugurada por la exposición *Superarchitettura* (1966) en Florencia, se agrupan numerosos artistas y arquitectos europeos, así como algunos americanos, en vastos intercambios que nunca han sido actualizados (encuentro de Folkstone, 1966, *Utopía y revolución* en Turín, 1969).

La exposición que aquí reúne únicamente obras originales intenta hacer tangible ese vasto movimiento que agrupa a personalidades destacadas y en ocasiones mal evaluadas por los círculos culturales internacionales (como Walter Pichler o Raimund Abraham).

Italia, con el superlativo Ettore Sottsass Jr como punta de lanza y la pertinencia crítica de Andrea Branzi y su célebre revista dirigida por Alessandro Mendini, siempre ha constituido una privilegiada puerta de entrada al radicalismo. Conviene ahora darle una plena dimensión europea, analizar el trabajo de un centenar de arquitectos y artistas, hacer visible y legible un ámbito que siempre ha rechazado definirse de forma unitaria.

Podremos, en fin, asir el recurso que representa para la arquitectura actual, habiendo desplegado de nuevo todos los valores de la arquitectura; el una relación con el cuerpo, con la medida, el entorno y, claro está, con el objeto, con habitarlo. Las premisas de una arquitectura siempre fáctica, siempre en acto, que se nutre de una intervención y de una relación permanente con el contexto, parecen ser efectivamente en la actualidad un recurso vigorosamente reivindicado por la generación emergente.

Définir l'espace à partir d'un environnement local, le construire comme un domaine cognitif, voilà l'enjeu de ce que les Italiens appellent l'*ambiente* pour reprendre le titre donné par Germano Celant à une fameuse Biennale de Venise. L'architecture y croise en permanence les domaines de recherche d'un art contemporain qui refuse de plus en plus l'objet au profit du contexte. La Documenta V (1972) fait d'ailleurs figure de manifeste avec ses gonflables, ses environnements produits indistinctement par Hans Hollein, Coop Himmelb(l)au ou Hans Haacke.

Autour des trois grandes scènes de l'architecture radicale avec en pionnier Archigram à Londres, mais aussi la scène autrichienne autour de la Galerie Nächst St Stephan ou de Trigon à Graz, la vaste plateforme italienne inaugurée par l'exposition *Superarchitettura* (1966) à Florence se regroupent nombre d'artistes et d'architectes européens ainsi que quelques américains en de vastes échanges qui n'ont jamais été mis à jour (rencontre de Folkstone, 1966, Utopie et révolution à Turin, 1969).

L'exposition qui aujourd'hui ne rassemble que des œuvres originales cherche à rendre tangible ce vaste mouvement qui regroupe des personnalités marquantes parfois mal évaluées par le milieu culturel international (comme Walter Pichler ou Raimund Abraham).

L'Italie avec en fer de lance l'immense Ettore Sottsass Jr, la pertinence critique de Andrea Branzi et sa célèbre revue dirigée par Alessandro Mendini, a toujours constitué une porte d'entrée privilégiée sur le radicalisme. Il convient maintenant de lui donner une pleine dimension européenne, d'analyser le travail d'une centaine d'architectes et d'artistes, de rendre visible et lisible une mouvance qui a toujours refusé de se définir de façon unitaire.

On pourra enfin saisir la ressource qu'il représente pour l'architecture d'aujourd'hui, ayant redéployé toutes les valeurs de l'architecture, celle d'un rapport au corps, à la mesure, à l'environnement et bien sûr à l'objet, à l'habiter. Les prémisses d'une architecture toujours factuelle, toujours en acte, qui se nourrit d'une intervention et d'une relation permanente au contexte semblent bien être actuellement une ressource vivement revendiquée par la génération émergente.

De una utopía, la otra

Jean Louis Maubant

¿Podríamos hacer una lectura de los cambios de siglo tomando como referencia los cambios en el pensamiento utópico? Tendríamos así un siglo veinte breve, desde la modernidad de los años diez y veinte hasta la impugnación de los humanismos. La utopía moderna se extinguió claramente con el colonialismo. Una utopía humanista y proselitista que inventa una felicidad organizada y que se derrumba entre las barricadas parisinas de 1968 y el muro de Berlín de 1989. El final de los años cincuenta y la década de los sesenta vieron surgir un nuevo tipo de utopía iconoclasta, individualista y contestataria. Tinguely termina de asesinar la escultura, Warhol la pintura y los situacionistas el pensamiento político. Músicos, escritores y cineastas le tuercen el cuello a la melodía, a la frase o a la imagen bella. Pinot Gallizio distribuye por metros, en las inauguraciones de exposiciones, una pintura mecánica sucedánea de lo que queda de la "gran" pintura. Era de esperar que estos "nuevos aires" también causaran estragos en la arquitectura. Se trata, pues, de reinventar una modernidad, de cuestionar la práctica, los fundamentos, la ideología de la arquitectura. La mística es devuelta a la Historia. Lo mismo sucede con la mecanización y la masificación. Se deja atrás el compromiso con la realidad, llueven las propuestas y todas ellas tienen la vocación de estremecer el hábito burgués.

La cama, la silla, la lámpara, la casa, pasan de repente a ser portadoras del cuestionamiento del mundo. Vuelve lo libertario, entre el anarquismo y el nuevo imaginario. Todo se torna en obra arquitectónica, al igual que en el arte irrumpe lo cotidiano. Por lo demás, artistas y arquitectos coinciden según el talante de las exposiciones, aun cuando curiosamente ningún observador o crítico de la época extrajera la más mínima conclusión político-estética.

Llevando a término un pensamiento radical de la arquitectura, estos creadores de los años sesenta anuncian el final de las ambigüedades. Definitivamente, y salvo raras excepciones, la arquitectura de lo cotidiano dejaría de ser para siempre un arte para ser una función y la creación arquitectónica, a lo sumo, un avatar del espectáculo, a la espera de una utopía reencontrada...

Sin embargo, la ambición es tan vieja como el hombre inventor, y la continuación de los años radicales emerge tal vez hoy en día entre la joven generación de arquitectos. La exposición también se dirige a ellos, conocedores del Movimiento Radical aun cuando en ocasiones no hayan podido ver las obras que les plantean interrogantes.

El éxito de la exposición es además una señal de los apetitos reencontrados, el deseo de sacudir los marcos tradicionales de una arquitectura indus-

D'une utopie, l'autre

Jean Louis Maubant

Pourrait-on lire les changements de siècle à l'aune des changements de la pensée utopique ? Nous aurions ainsi un vingtième siècle bref, de la modernité des années dix et vingt à la contestation des humanismes. L'utopie moderne s'éteignant clairement avec le colonialisme. Une utopie humaniste et prosélyte, inventant un bonheur organisé qui s'écroule entre les barricades parisiennes de 1968 et le Mur de Berlin de 1989. La fin des années cinquante et les années soixante voient émerger une utopie d'un genre nouveau, iconoclaste, individualiste et contestataire. Tinguely finit d'assassiner la sculpture, Warhol la peinture, les situationnistes la pensée politique. Musiciens, écrivains et cinéastes tordent le cou à la mélodie, à la phrase ou à la belle image. Pinot Gallizio distribue au mètre, les soirs de vernissage, une peinture mécanique succédané de ce qui reste de la "grande" peinture. Il était normal que cet "air du temps" ravage aussi l'architecture. Il s'agit donc de réinventer une modernité, d'interroger la pratique, les fondements, l'idéologie de l'architecture. La mystique est renvoyée à l'Histoire, la mécanisation et la massification aussi. Plus de compromission avec le réel, les propositions pleuvent et toutes ont la vocation de faire trembler l'habitude bourgeoise.

Le lit, la chaise, la lampe, la maison sont devenus soudain porteurs d'interrogation du monde. Le libertaire est de retour, entre anarchisme et nouvel imaginaire. Tout fait oeuvre architecturale, comme en art le quotidien est entré en scène. Du reste, artistes et architectes se retrouvent au gré des expositions même si, curieusement, nul observateur ou critique de l'époque n'en a tiré la moindre conclusion politico-esthétique.

En menant à terme une pensée radicale de l'architecture, ces créateurs des années soixante sonnent la fin des ambiguïtés. Définitivement, et sauf rares exceptions, l'architecture au quotidien ne serait plus jamais un art mais une fonction, et la création architecturale, au mieux, un avatar du spectacle, dans l'attente d'une utopie retrouvée...

Pourtant l'ambition est aussi vieille que l'homme inventeur et la suite des années radicales émerge peut-être aujourd'hui dans la jeune génération des architectes. C'est à eux aussi que l'exposition s'adresse, eux qui connaissent le Mouvement radical sans parfois avoir pu voir les oeuvres qui les interrogent.

Le succès de l'exposition est d'ailleurs un signe des appétits retrouvés, envie de secouer les cadres traditionnels d'une architecture industrielle triomphante, retour de l'ambition d'un langage et d'une grammaire nouvelle. Ce sont les "radicaux" qui ont revendiqué de nouveaux considérants, proposé de nouveaux comportements, avancé, affronté à la fois l'Histoire et l'inconnu.

trial triunfante, la vuelta de la ambición de un nuevo lenguaje y una nueva gramática. Fueron los “radicales” quienes reivindicaron nuevos considerandos, propusieron nuevos comportamientos, avanzaron, se enfrentaron a la vez a la Historia y a lo desconocido.

Fueron los primeros que tomaron la resolución de debatirse con la norma establecida, las costumbres más o menos admitidas y las miradas aceptadas. Pues crear es, fatalmente, desfasarse con respecto a las formas y el tiempo. Lo contrario, en resumen, del arte actual, que con demasiada frecuencia se limita a acondicionar el cine, la televisión, la decoración de interiores, la fotonovela (véase la literatura), el teatro o la danza de poca calidad. El arte actual se limita a hacer zapping y los creadores escasean.

Es del lado de la arquitectura donde vemos que subsiste una cierta tentación hacia las utopías. Antes de ser construcción, la arquitectura es ante todo pensamiento cívico e investigación, investigación de un lenguaje, y las nuevas tecnologías permiten concebir la arquitectura de otro modo. El arquitecto ha sabido, al contrario que la mayoría de los artistas, desviar la técnica para liberarse de ella.

La propia historia reciente de la arquitectura ha contribuido a reforzar al creador que subyace en el arquitecto: el pensamiento de la Arquitectura Radical, el pensamiento “deconstructivista”, llevaron de nuevo la arquitectura a un grado cero, a partir del cual todo se hacía posible otra vez. En suma, el arquitecto ha reconquistado a la vez su lugar personal, su capacidad de autoría individual, su inserción cualitativa en la sociedad y ha conseguido encauzar la tecnicidad.

El ejemplo de Bilbao es plenamente convincente. Una ciudad se dota de un proyecto público que hace que la gente se desplace. La gente viene a ver al arquitecto y la arquitectura igual que en el pasado se visitaban las catedrales; el contenido es secundario. El político ha sabido aliarse con el creador para proponer una maquinaria que se vuelve espectáculo. Puede decirse que se trata de la cultura liberal en su munificencia o del liberalismo iluminado... pero lo que así se celebra es sobre todo un acontecimiento creativo, un lenguaje novedoso, una estética todavía desconocida. Y tal vez podríamos ver en ello el principio de una renovación de la relación creador-político, ya que a partir de ahí se ha instalado una pugna entre ciudades y regiones para innovar, para crear acontecimientos “culturales”. En el mundo de la rentabilidad política, financiera y mediática, la arquitectura de creación ha tomado una gran ventaja. Los políticos lo han comprendido, sin duda incluso más deprisa que muchos arquitectos

Ils ont les premiers résolu de se colleter avec la norme établie, les habitudes plus ou moins admises et les regards acceptés. Car créer, c'est, fatalement, se trouver en décalage dans les formes et le temps. Le contraire, en somme, de l'art actuel qui trop souvent ne fait qu'aménager le cinéma, la télévision, la décoration intérieure, le roman-photo voire la littérature, le mauvais théâtre ou la danse. L'art actuel zappe, sans plus, et les créateurs y sont rares.

C'est bien du côté de l'architecture que l'on voit subsister une certaine tentation des utopies. L'architecture avant d'être construction est d'abord une pensée civique, une recherche, celle d'un langage et les technologies nouvelles permettent de penser l'architecture autrement. L'architecte a su, contrairement à la majorité des artistes, dévoyer la technique pour s'en libérer.

L'histoire récente de l'architecture a, elle-même, contribué à renforcer le créateur sous l'architecte: la pensée de l'Architecture radicale, la pensée "déconstructiviste" ensuite ont repris l'architecture à un degré zéro à partir duquel tout redevenait possible. Au total, l'architecte a reconquis à la fois sa place personnelle, sa capacité de signature individuelle, son insertion ès-qualité dans la société, et obtenu, quant il le souhaite, la mise au pas de la technicité.

L'exemple de Bilbao suffirait à convaincre. Une ville se dote d'une commande publique qui déplace les foules, c'est l'architecte et l'architecture que l'on vient voir comme on visitait naguère les cathédrales; qu'importe le contenu. Le politique a su faire alliance avec le créateur pour proposer une machinerie de l'ordre du spectacle. On peut dire que c'est la culture libérale dans sa munificence ou le libéralisme éclairé... mais c'est surtout un événement créatif que l'on célèbre ainsi, un langage nouveau, une esthétique encore inconnue. Et, peut-être, pourra-t-on y voir le début d'un renouvellement des rapports créateur/politique puisque désormais la compétition s'installe entre villes, et entre régions, pour innover, créer de l'évènementiel "culturel". Au pays de la rentabilité politique, financière et médiatique, l'architecture de création vient de prendre une énorme longueur d'avance. Les politiques l'ont compris, sans doute plus vite même que beaucoup d'architectes.

Arquitectura radical

Francisco Jarauta

La Arquitectura radical es ante todo una época: 1965-1975. A lo largo de esta década, un centenar de arquitectos italianos, austríacos, británicos, americanos, holandeses, franceses cuestionan las formas de la arquitectura, inscrita en un contexto cultural dominado por la definición de una nueva sociedad industrial. Andrea Branzi daba de ella una primera definición: “La arquitectura radical se sitúa en el interior de un movimiento más amplio de liberación del hombre de las tendencias de la cultura contemporánea, liberación individual entendida como rechazo de todos los parámetros formales y morales que, actuando como estructuras inhibitorias, dificultan la realización completa del individuo. En este sentido, el término “arquitectura radical” indica más que un movimiento unitario, un “lugar cultural”, una tendencia energética.

Este “lugar cultural” remite a un amplio debate de ideas que recorre de una forma plural las diferentes disciplinas a partir de los años 50 y que interpela los conceptos y estrategias que orientan la construcción de una civilización industrial, base de la actual. Frente a ella se afirman dos dispositivos complementarios: uno, dominado por la crítica de las formas y legitimaciones que acompañaban a la instrumentalización del movimiento moderno, prisionero de sus aplicaciones y utilidades: otro, la búsqueda de nuevos procedimientos para constituir nuevos territorios sobre los que reinventar el orden de lo cotidiano. Tanto en un aspecto como en otro coinciden unos y otros que hacen suya la crítica de una ideología de la forma, de un positivismo de la función y de la mecanización, causas principales de un proceso creciente de abstracción y homologación que deja la puerta abierta al abandono de las condiciones humanas del proyecto. Este conflicto entre privado y público, entre individuo y sociedad, que ya había sido planteado por los situacionistas, volvía ahora con nuevos argumentos y proyectos, enmarcado en un contexto cultural y político nuevo.

Se trata de una crítica que ya a partir de los años 50 recorría por igual los planteamientos del arte y la arquitectura, situados ahora en una distancia crítica que interpelará por igual los principios del movimiento moderno y de las Vanguardias históricas, los nuevos humanismos o las ilusiones del socialismo utópico. Era necesario ir más allá de las confrontaciones convencionales y abrir la cultura del proyecto a otros territorios, tal como los situacionistas los habían interpretado.

Frente a esta disposición se encuentran y coinciden la herencia del *pop art* en sus diferentes manifestaciones, con la crítica radical de los Mansoni,

L'architecture radicale est avant tout une époque: 1965-1975. Tout au long de cette décennie, une centaine d'architectes italiens, autrichiens, britanniques, américains, hollandais, français remettent en question les formes de l'architecture, inscrite dans un contexte culturel dominé par la définition d'une nouvelle société industrielle. Andrea Branzi en donnait une première définition: "L'architecture radicale se situe à l'intérieur d'un mouvement plus vaste de libération de l'homme des tendances de la culture contemporaine, libération individuelle considérée comme rejet de tous les paramètres formels et moraux qui, agissant comme des structures inhibitoires, rendent difficile la réalisation complète de l'individu". En ce sens, le terme "architecture radicale" indique plus qu'un mouvement unitaire, un "lieu culturel", une tendance énergétique.

Ce "lieu culturel" renvoie à un vaste débat d'idées qui parcourt, d'une façon plurielle, les différentes disciplines à partir des années 50 et qui interpelle les concepts et des stratégies qui orientent la construction d'une civilisation industrielle, base de la civilisation actuelle. Face à elle, deux dispositifs complémentaires s'affirment: l'un, dominé par la critique des formes et des légitimations qui accompagnaient l'instrumentation du mouvement moderne, prisonnier de ses applications et de ses utilités; l'autre, la recherche de nouveaux procédés servant à constituer de nouveaux domaines dans lesquels réinventer l'ordre du quotidien. Aussi bien dans un aspect comme dans l'autre, les uns et les autres sont d'accord sur le fait qu'ils s'attribuent la critique d'une idéologie de la forme, d'un positivisme de la fonction et de la mécanisation, causes principales d'un processus croissant d'abstraction et homologation qui laisse la porte ouverte à l'abandon des conditions humaines du projet. Ce conflit entre privé et public, entre individu et société, qui avait déjà été posé par les situationnistes, réapparaissait à présent avec de nouveaux arguments et projets, dans le cadre d'un contexte culturel et politique nouveau.

Il s'agit d'une critique qui, dès les années 50, touchait de la même façon les fondements de l'art et l'architecture, situés désormais à une distance critique qui allait interpeller autant les principes du mouvement moderne et des Avant-gardes historiques que les nouveaux humanismes ou les illusions du socialisme utopique. Il était nécessaire de dépasser les confrontations conventionnelles et ouvrir la culture du projet à d'autres domaines, comme les situationnistes les avaient interprétés.

Face à cette disposition, l'héritage du *pop art* à travers ses différentes manifestations rejoint et partage la critique radicale des Mansonî, Pinot-Gallizio et Tinguely, qui rompent avec un concept du goût qui légitime un type

Pinot-Gallizio y Tinguely, que terminan con un concepto de gusto que legitima un tipo de obra de arte dominada por su lógica representativa o perceptiva. Y junto a ellos las primeras propuestas del land art y el arte povera que se convertirán en breve en fecundos laboratorios de ideas y proyectos. Allí coincidirán unos y otros, atentos a inventar nuevos mundos, pequeñas utopías, juegos y situaciones en las que la ironía, unas veces, otras, un sentido lúdico de la vida, creó las bases de un nuevo radicalismo tal como Guy Debord propusiera para una nueva arquitectura y arte: "Cualquier construcción futura deberá ir precedida de una profunda investigación de las relaciones entre espacios y sentimientos, entre forma y estado de ánimo. Es necesario que el desarrollo espacial preste atención a las realidades afectivas con el fin de que sean estructuradas por la ciudad experimental".

Una exposición como *This is Tomorrow* de 1956 en Londres en la que Alison y Peter Smithson presentaron con Eduardo Paolossi la célebre cabaña "pobre", construida con materiales y objetos cotidianos, será sin duda un punto de partida para numerosos arquitectos europeos que hallarán en los materiales usados, una base para redefinir una arquitectura más humana. Igual importancia tendrán posteriormente otras citas como la Biennale de Venecia de 1966 o la Dokumenta de 1972 en Kassel. Para entonces ya estará en plena acción esa nueva línea de intervencionistas y activistas que articulaban con igual pasión y lucidez la crítica a las nuevas formas de cultura y a sus legitimaciones políticas. Así podemos hablar de Superstudio (A. Natalini, G.P. Frassinelli, R. y A. Magris, C. Toraldo di Francia), Archigram (D. Greene, W. Chalk, F. Cook, D. Crompton, R. Herron, M. Webb), Archizoom Associati (A. Branzi, G. Carretti, P. Deganello, M. Morozzi, L. y D. Bartolini), Haus-Rucker-Co (L. y M. Ortner, G.Z. Kelp, K. Finter), Architecture Principe (C. Farent, P. Virilio), UFO (L. Binazzi, R. Forese, T. Maschietto, C. Bachi, P. Cammeo, S. Gioli), Ant Farm (C. Lord, D. Michels, C. Scheier), Coop Himmelb(l)au (W.D. Prix. H. Swicsinsky), etc. Y sin olvidar a tantos otros que van desde Raimund Abraham a Michels de Lucchi, Hans Hollein, Rem Koolhaas, Elia Zenghelis, Madelon Brisendorp, Ugo La Pietra, Ettore Sottsass y tantos otros, reunidos ahora en esta exposición.

Lo que estaba en juego era la defensa de un nuevo uso social de la cultura frente al proyecto global de una nueva reinterpretación de lo moderno. En 1968, Archigram definía así las ideas centrales de su trabajo: "Para los arquitectos la cuestión es saber si la arquitectura participa en la emancipación del hombre o si se opone a ella al fingir un tipo de vida establecido por las tendencias actuales". En realidad se trata de planes y proyectos nuevos, de gestos liberadores, que pueden ser interpretados como arquitectura conceptual, pero que son arquitectura en el más puro sentido, como invención y construcción del habitar humano, anotaba Germano Celant, inventor del término *architettura radical*. Son los mismos gestos los que inventan una ciudad imaginaria como la *No Stop City* de Archisoom Associati, frente al desarrollo y construcción de la otra ciudad, marcada por la división social y sometida a procesos de condensación cargados de violencia.

d'oeuvre d'art dominée par sa logique représentative ou perceptive. Et on trouve, à leur côté, les premières propositions du *land art* et l'*art povera* qui allaient devenir, sous peu, de féconds laboratoires d'idées et de projets. Les uns et les autres allaient ici se rencontrer, soucieux d'inventer de nouveaux mondes, de petites utopies, des jeux et des situations dans lesquels l'ironie parfois, d'autres fois un sens ludique de la vie, a créé les bases d'un nouveau radicalisme tel que Guy Debord l'a proposé pour une nouvelle architecture et art: "Toute construction future devra être précédée d'une recherche profonde concernant les relations entre espaces et sentiments, entre forme et état d'âme. Il est nécessaire que le développement spatial prête attention aux réalités affectives afin qu'elles soient structurées par la ville expérimentale".

Une exposition telle que *This is Tomorrow* en 1956 à Londres, lors de laquelle Alison et Peter Smithson ont présenté, accompagné d'Eduardo Paolossi, la célèbre cabane "pauvre" construite avec des matériaux et des objets quotidiens, allait être sans doute un point de départ pour de nombreux architectes européens qui allaient trouver dans les matériaux utilisés une base pour redéfinir une architecture plus humaine. D'autres rendez-vous comme la Biennale de Venise, en 1966 ou la *Dokumenta*, en 1972 à Kassel, allaient avoir, par la suite, la même importance. Pour lors, cette nouvelle lignée d'interventionnistes et activistes qui articulaient, avec la même passion et lucidité, la critique des nouvelles formes de culture et de ses légitimations politiques, allait déjà être en pleine action. On peut ainsi parler de *Superstudio* (A. Natalini, G.P. Frassinelli, R. et A. Magris, C. Toraldo di Francia), *Archigram* (D. Greene, W. Chalk, F. Cook, D. Crompton, R. Herron, M. Webb), *Arquizoom Associati* (A. Branzi, G. Carretti, P. Deganello, M. Morrozzi, L. et D. Bartolini), *Haus-Rucker-Co* (L. et M. Ortner, G.Z. Kelp, K. Finter), *Architecture Principe* (C. Farent, P. Virilio), *UFO* (L. Binazzi, R. Forese, T. Maschietto, C. Bachi, P. Cammeo, S. Gioli), *Ant Farm* (C. Lord, D. Michels, C. Scheier), *Coop Himmelbl(l)au* (W.D. Prix. H. Swicsinsky), etc. Et sans oublier tous les autres qui vont de Raimund Abraham à Michels de Lucchi, Hans Hollein, Rem Koolhaas, Elia Zenghelis, Madelon Briesendorp, Ugo La Pietra, Ettore Sottsass et tant d'autres, désormais réunis pour cette exposition.

Ce qui était en jeu, c'était la défense d'un nouvel usage social de la culture, face au projet global d'une nouvelle réinterprétation du moderne. En 1968, *Archigram* définissait ainsi les idées centrales de leur travail: "Pour les architectes, la question est de savoir si l'architecture participe à l'émancipation de l'homme ou si elle s'y oppose, en feignant un mode de vie établi par les tendances actuelles". En fait, il s'agit de plans et de projets nouveaux, de gestes libérateurs, qui peuvent être interprétés comme de l'architecture conceptuelle, mais qui sont de l'architecture au sens le plus strict, en tant qu'invention et construction de l'habitat humain, notait Germano Celant, inventeur du terme *architecture radicale*. Ce sont les mêmes gestes qui inventent une ville imaginaire telle que la *No Stop City* d'*Archizoom Associati*, face au développement et construction de l'autre ville, marquée par la division sociale et soumise à des processus de condensation chargés de violence.

Frente a una realidad construida desde presupuestos que el movimiento moderno terminaba por legitimar se abrió un nuevo espacio utópico en el que era pensable otra historia, otra ciudad, otra forma de habitar. La tensión utópica que había atravesado las Vanguardias volvía ahora en el marco crítico y radical de quienes pensaban que la arquitectura se hace con ideas y que es el pensamiento el que define el espacio y la experiencia. Posiblemente lo que aquí se proyecta son sólo sueños que, en última instancia, son la narración de un deseo que insiste y lucha contra la fatalidad; pero son los sueños que animaron la idea de una sociedad utópica, más allá de las condiciones que la época hacía suyas. Volver hoy a recorrer los trabajos de la *Arquitectura radical* adquiere una mayor fuerza si pensamos que la arquitectura contemporánea es uno de los espacios en los que de forma más directa inciden los interrogantes acerca de la nueva civilización. Se trata de nuevo de definir los nuevos espacios, las nuevas ciudades, las nuevas formas de habitar, sabiendo que en esta decisión se juega una parte del destino humano, esa pequeña y grande historia que los radicales de los años 60 eligieron como experimento y proyecto propio.

Face à une réalité construite d'après des présupposés que le mouvement moderne finissait de légitimer, s'ouvrait un nouvel espace utopique où il était possible d'envisager une autre histoire, une autre ville, une autre forme d'habitat. La tension utopique qui avait touché les Avant-gardes réapparaissait désormais dans le cadre critique et radical de ceux qui pensaient que l'architecture se fait avec des idées et que c'est la pensée qui définit l'espace et l'expérience. Ce que l'on projette probablement ici, ne sont que des rêves qui, en dernier ressort, sont le récit d'un désir qui insiste et lutte contre la fatalité; mais ce sont les rêves qui ont inspiré l'idée d'une société utopique, au-delà des conditions propres de l'époque. Aujourd'hui, parcourir à nouveau les travaux de l'*Architecture radicale* acquiert plus d'importance si on pense que l'architecture contemporaine est l'un des espaces où les questions concernant la nouvelle civilisation sont mises en évidence de façon plus directe. Il s'agit à nouveau de définir les nouveaux espaces, les nouvelles villes, les nouvelles formes d'habitat, tout en sachant que dans cette décision se joue une partie du destin humain, cette petite et grande histoire que les radicaux des années 60 ont choisie comme expérimentation et projet personnel.

La arquitectura soy yo

Andrea Branzi

El urbanismo y la arquitectura tradicional actúan sobre un plano de absoluta utopía. A través de su misma presencia, siguen proponiendo al mundo un orden arquitectónico y unos valores de cultura formal que va más allá de las simples funciones del habitar. Se trata de una utopía terminal e inconsciente que, de hecho, hace levitar una crisis sobre las relaciones sociales de la misma arquitectura.

La arquitectura radical invierte el procedimiento: asume la utopía como dato inicial de trabajo y la desarrolla de modo realista. Concluido el proceso, no queda nada excluido, todo se cumple, como un acto perfectamente realizado en sí mismo, como pura energía creativa transformada, sin pérdidas, en energía constructiva. La utopía no está en el fin, sino en lo real. No hay en ella motivación moral, sino un puro proceso de liberación inmediata. No hay en ella alegoría, sino un fenómeno natural...

Es en esta práctica donde la arquitectura de los movimientos de vanguardia consigue recuperar un realismo propio absoluto: acepta las condiciones de una realidad discontinua sin conjeturar otras distintas. Se mueve sobre el plano de una realidad mediocre, rechazando un destino glorioso. Sus acciones son siempre uno/uno, y no se remiten a posteriores procesos de realización. Se ha descubierto el hacer "arquitectónico", lo que no equivale a hacer casas exclusivamente, o en general construir cosas útiles, sino a expresarse, comunicar, inventar a través de instrumentos y condiciones arquitectónicas, de la misma manera que hacer el amor no quiere decir sólo hacer hijos, sino comunicarse mediante el sexo.

La separación dentro de la disciplina arquitectónica entre las actividades creativas y las actividades edificatorias tradicionales de la misma, permite explorar las motivaciones primarias que están en la cima de la arquitectura todavía antes de que la misma se identifique con sus sistemas constructivos y lingüísticos.

Permite así mismo individuar las relaciones elementales entre el hombre y el ambiente físico. Relaciones, hasta hoy, mediadas exclusivamente por la arquitectura, entendida, más como estructura física, que como estructura cultural proyectada.

Es aquí donde la experiencia de la vanguardia pone en marcha fenómenos insostenibles y estrategias a muy largo plazo.

De hecho, ésta trabaja en "un nuevo uso social de la cultura", consistente en la recuperación total por parte de la sociedad de todas las facultades creativas individuales, como un derecho natural y no como un mensaje codificado.

L'architecture c'est moi

Andrea Branzi

L'urbanisme et l'architecture traditionnelle agissent sur un plan complètement utopique. À travers leur propre présence, ils continuent à proposer au monde entier un ordre architectural et des valeurs de culture formelle qui va plus loin que les simples fonctions du fait d'habiter. Il s'agit, de fait, d'une utopie terminale et inconsciente qui fait léviter une crise sur les relations sociales de l'architecture même.

L'architecture radicale inverse le procédé: elle assume l'utopie comme une donnée initiale de travail et la développe de façon réaliste. Une fois le procédé terminé, rien n'est exclu, tout s'accomplit, comme un acte parfaitement réalisé en lui-même, comme une pure énergie créative transformée, sans pertes, en énergie constructive. L'utopie n'est pas dans la fin mais dans la réalité. Il n'y a pas de motivation morale en elle, mais un pur procédé de libération immédiate. Il n'y a pas d'allégorie en elle, mais un phénomène naturel...

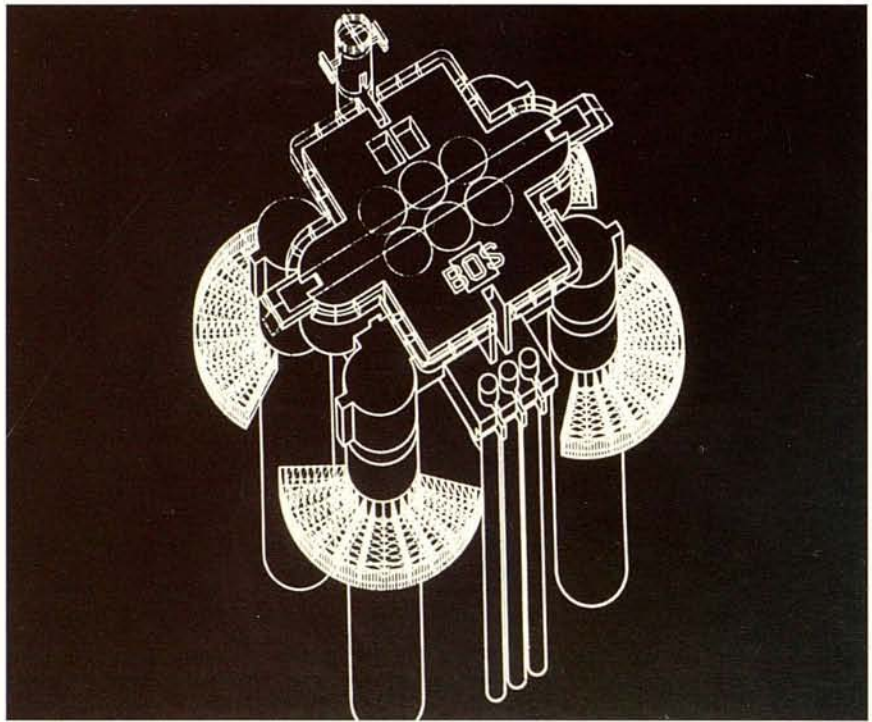
C'est dans cette pratique que l'architecture des mouvements d'avant-garde parvient à récupérer un réalisme propre absolu: elle accepte les conditions d'une réalité discontinue sans conjecturer d'autres distinctes. Elle se déplace sur le plan d'une réalité médiocre, refusant un destin glorieux. Ses actions sont toujours de un à un, et elles ne s'en remettent pas à des procédés de réalisation postérieurs. L'activité "architecturale" a été découverte, ce qui ne revient pas à faire exclusivement des maisons ou de façon générale, à construire des choses utiles, mais à s'exprimer, communiquer, inventer au moyen d'instruments et de conditions architecturaux, de la même façon que faire l'amour ne veut pas seulement dire faire des enfants, mais aussi communiquer au moyen du sexe.

La séparation entre les activités créatives et les activités édifcatrices traditionnelles, à l'intérieur de la discipline architecturale, permet d'explorer les motivations primaires qui sont au sommet de l'architecture, avant même qu'elle ne s'identifie avec ses systèmes constructifs et linguistiques.

Cela permet ainsi l'individuation des relations élémentaires entre l'homme et l'environnement physique. Des relations qui, jusqu'à nos jours, ont été exclusivement mesurées par l'architecture, considérée plus comme une structure physique que comme une structure culturelle projetée.

C'est là que l'expérience de l'avant-garde met en marche des phénomènes insoutenables et des stratégies à longue échéance.

De fait, celle-ci travaille dans "une nouvelle utilisation sociale de la culture", qui consiste dans l'entière récupération par la société de toutes les facultés créatives individuelles, comme un droit naturel et non comme un message codé.



La vanguardia trabaja en la reducción técnica de la cultura, consignándola en las manos de la sociedad como libre actividad psicomotora, ya totalmente disgregada desde el punto de vista técnico y, completamente adherida a la realidad. Si los hombres son todos iguales, como lo son, entre artista y usuario no existe más que una distinción impropia, favorecida por la actual división de trabajo. De hecho, el mecanismo de producción de la cultura termina en un usuario que recibe, a través de la circulación de una serie de elecciones que no son las suyas, la simulación del uso de las propias facultades creativas atrofiadas. Tal atrofia es una alienación social que impide producir y consumir la propia actividad creativa como un fenómeno de comunicación espontánea.

El “quehacer artístico” (y arquitectónico) como actividad dirigida a empeñar y a afirmar la materialidad del cuerpo y la electricidad de los sistemas nerviosos, posee ya un sentido concluido en sí mismo, como una terapia psicofísica liberatoria, privada de significados translativos. El arte ya no representa la realidad, sino que coincide totalmente con ella. Hoy, para hacer música, poesía, pintura, arquitectura, danza, o cualquier otra actividad física, se necesita el conocimiento técnico de las distintas disciplinas. La vanguardia reduce estas técnicas: la contrapartida institucional de la clase intelectual, es decir, los lectores, los abonados, los visitantes, los consumidores, los estimadores, los observadores..., se convierten todos en autores.

Todas las técnicas posibles de reducción de la cultura actúan como signos negativos que imprimen una disminución de la distancia entre el operador y la

L'avant-garde travaille sur la réduction technique de la culture, en la con-signant aux mains de la société comme une activité psychomotrice libre, déjà complètement désagrégée du point de vue technique et, en adhésion complète avec la réalité. Si les hommes sont tous égaux, comme ils le sont, entre l'artiste et l'usager il n'existe qu'une distinction impropre, favorisée par l'actuelle division du travail. De fait, le mécanisme de production de la culture prend fin lorsqu'un usager reçoit, à travers la circulation d'une série de choix qui ne sont pas les siens, la simulation de l'utilisation des propres facultés créatives atrophiées. Une telle atrophie est une aliénation sociale qui empêche de produire et de consommer la propre activité créative comme un phénomène de communication spontanée.

Le "travail artistique" (et architectural), en tant qu'activité dirigée à engager et à affirmer la matérialité du corps et l'électricité des systèmes nerveux, possède déjà un sens défini en lui-même, comme une thérapie psycho-physique libératrice, privée de significations translatives. L'art ne représente plus la réalité, il l'épouse complètement. Aujourd'hui, pour faire de la musique, de la poésie, de la peinture, de l'architecture, de la danse, ou n'importe quelle autre activité physique, des connaissances techniques sur ces différentes disciplines sont nécessaires. L'avant-garde réduit ces techniques: la contrepartie institutionnelle de la classe intellectuelle, c'est-à-dire les lecteurs, les abonnés, les visiteurs, les consommateurs, les estimateurs, les observateurs..., deviennent tous des auteurs.

Toutes les techniques possibles de réduction de la culture agissent comme des signes négatifs qui impriment une diminution de la distance entre celui qui agit et sa propre action, entre la signification et la dimension physique, entre le jeu et le chef-d'oeuvre, arrêtant ainsi la permanente extraction critique que la morale fait de nos actes.

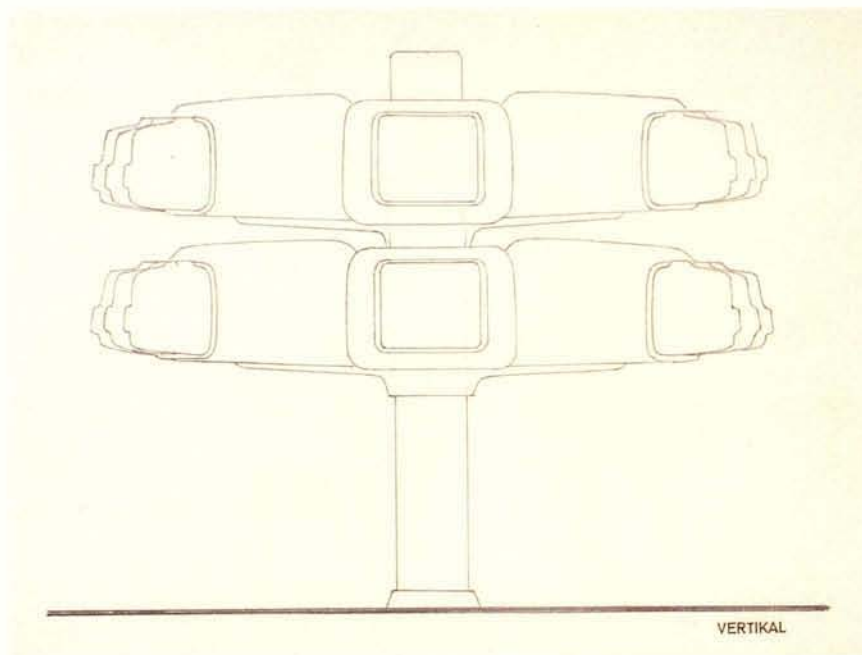
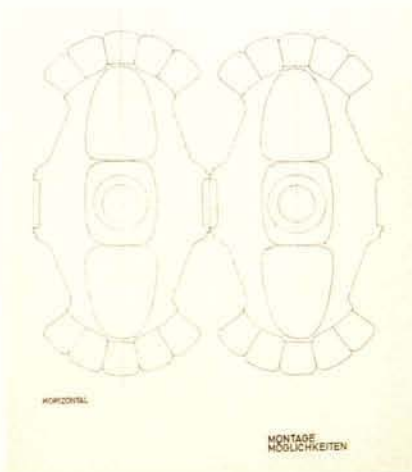
Le terme "architecture radicale" indique, plus qu'un mouvement unitaire, un "lieu culturel", une tendance énergétique.

Parmi les nombreuses composantes de ce mouvement, l'effort porté sur le travail d'identification de ce "lieu", c'est à dire, sur dans la prise de conscience de la destination et de la stratégie de l'architecture radicale, a toujours été présent. En ce sens, le livre de Paola Navone et de Bruno Orlandoni, constitue une importante contribution à l'analyse de ce qui s'est passé et de ce qui est en train de se passer autant pour les protagonistes que pour le public.

Comme tous les livres qui parlent d'évènements encore en cours, ce livre prend également le risque de codifier et d'enterrer toutes les idées et toutes les personnes ici nommées, par la seule force destructrice du catalogage. Mais il n'en sera pas ainsi. Les mérites de ce livre consistent dans la circulation d'une information coordonnée, d'un cadre général de référence sur les phénomènes jusqu'à maintenant absolument incompris par la majorité, dans leur ensemble ou dans leurs attributions vers des explosions isolées de folie. Information utile, si est prise en compte l'atmosphère lourdement fermée depuis toujours à quelques nouveautés culturelles que ce soit, de toutes les facultés d'architecture italiennes, et de l'état de névrose de nombreux étudiants et professeurs qui s'obstinent à octroyer ou à refuser des certificats d'orthodoxie à tout ce qui les entoure.



Claude Parent
Les inclisites
Collection Frac Centre, Orléans, France
© Philippe Magnon



propia acción, entre significado y dimensión física, entre juego y obra maestra, deteniendo la continua extracción crítica que la moral hace de nuestros actos.

El término “arquitectura radical” indica más que un movimiento unitario, un “lugar cultural”, una tendencia energética.

Entre los muchos componentes de este movimiento, ha estado siempre presente el esfuerzo de trabajar en la identificación de este “lugar”, es decir, en la toma de conciencia del destino y de la estrategia de la arquitectura radical. En este sentido, el libro de Paola Navone y Bruno Zevi, constituye una contribución importante para el análisis de lo que ocurrió y está ocurriendo tanto para los protagonistas como para el público.

Como todos los libros que hablan de eventos todavía en curso, también este libro corre el riesgo de codificar y sepultar todas las ideas y todas las personas aquí nombradas, con la sola fuerza destructora de la catalogación. Pero no será así. Los méritos de este libro consisten en la circulación de una información coordinada, de un marco general de referencia sobre los fenómenos hasta hoy absolutamente incomprendidos por la mayoría, en su conjunto o en sus atribuciones hacia explosiones aisladas de locura. Información útil, si se tiene en cuenta la atmósfera pesadamente cerrada, desde siempre, hacia cualquier novedad cultural de todas las facultades de arquitectura italianas, y del estado de neurótico de muchos estudiantes y docentes, empeñados en conceder o negar certificados de ortodoxia a todo lo que los rodea.

Puede ser que este libro no sirva para hacer cambiar de idea a muchas personas, lo que no es ninguna sorpresa considerando los tiempos negros que estamos viviendo.

Lo que en un principio mantenía juntos los distintos grupos de vanguar-



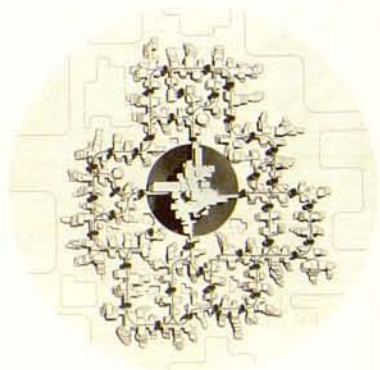
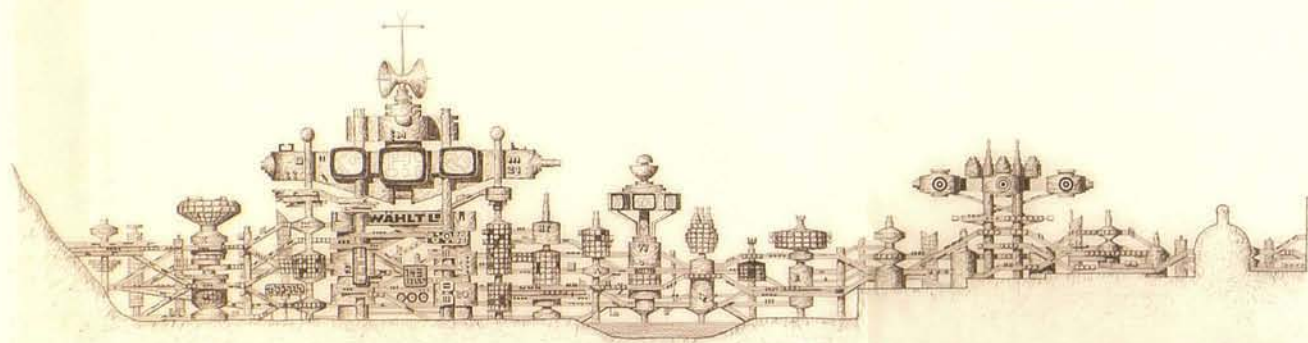
Il se peut que ce livre ne serve à rien pour faire changer d'idée à de nombreuses personnes, ce qui n'est en aucun cas une surprise, étant donné la période sombre que nous vivons.

Ce qui en principe maintenait soudés les différents groupes d'avant-garde italiens, était le refus de l'enseignement social-démocrate, du réformisme, de la médiocrité intimiste, qui déjà en 1963-64, nous poussait à des prises de position radicales, également en architecture; vers l'utopie culturelle et politique comme le premier degré d'acceptation d'un engagement global. Ce fut cette première poussée négative qui a fait que la grande majorité des groupes aient surgi à la faculté de Florence, où une didactique paternaliste médiocre était accompagnée, sauf exception, d'un cadre professionnel des plus peureux et moralistes.

De nos jours, le terme "architecture radicale" regroupe, au niveau international, toutes les expérimentations excentriques par rapport aux lignes de conduite professionnelles: contre-design, architecture conceptuelle, technique povera, éclectisme, comportement iconoclaste, neo-dadaïsme, nomadisme...

Ce qui aujourd'hui maintient le tout uni, n'est plus le front de bataille contre des adversaires hypothétiques ou réels, mais la maturité autonome du mouvement et l'acquisition d'une identité directionnelle.

Une telle direction est obtenue par un travail corrosif "à l'intérieur" des structures de l'architecture, à l'intérieur du spécifique architectural; au moment où les expérimentations des groupes sortent de cette condition et perdent un quelconque degré d'incidence pour se convertir en art de galerie. L'acceptation d'une "limite disciplinaire" a toujours été une option importante des avant-gardes historiques, une option qui a agi comme un signe rédu-



Günther Feuerstein, 1965
 Expansion of Salzburg: Superpolis
 Collection Günther Feuerstein, Vienne
 © Philippe Magnon

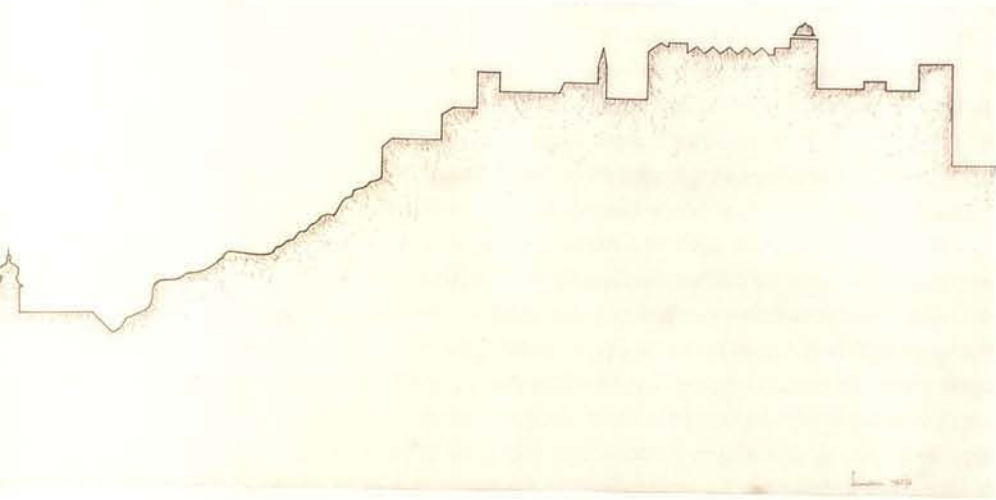
dia italianos, era el rechazo de la enseñanza socialdemócrata, del reformismo, de la mediocridad intimista, que ya en 1965-64, nos empujaba a posiciones radicales también en arquitectura; hacia la utopía cultural y política como primer grado de asunción de un compromiso global. Fue este primer empuje negativo lo que hizo que la gran mayoría de los grupos surgieran en la facultad de Florencia, donde a una mediocre didáctica paternalista se acompañaba, salvo excepciones, un cuadro profesional de los más miedoso y moralista.

Hoy en día, el término “arquitectura radical” recoge, a nivel internacional, todas las experimentaciones excéntricas con respecto a las líneas profesionales: contra-design, arquitectura conceptual, tecnica povera, eclecticismo, comportamiento iconoclasta, neo-dadaísmo, nomadismo...

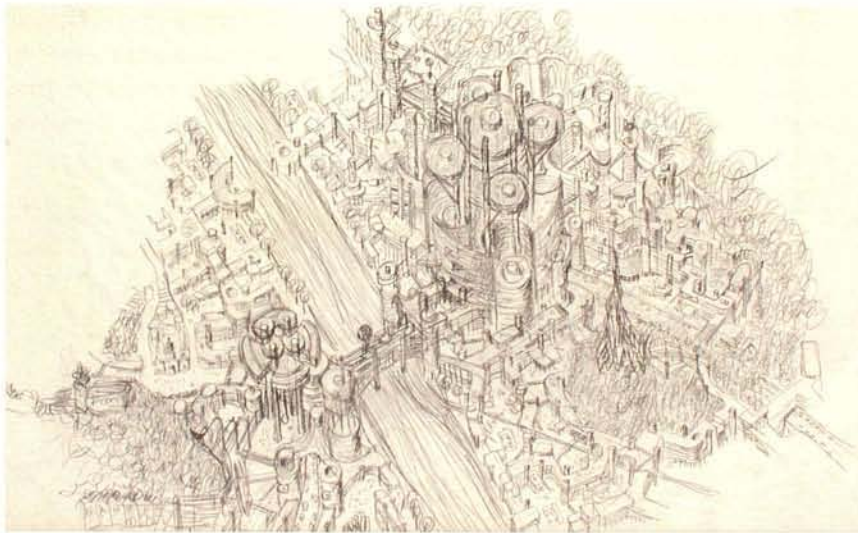
Lo que hoy mantiene unido todo esto, no es ya el frente de batalla contra unos adversarios hipotéticos o reales, sino la madurez autónoma del movimiento y la adquisición de una identidad direccional.

Tal dirección está constituida por el trabajo corrosivo “dentro” de las estructuras de la arquitectura, dentro del específico arquitectónico; cuando las experimentaciones de los grupos salen de esta condición, perdiendo cualquier grado de incidencia para convertirse en arte de galería. La aceptación de un “límite disciplinario” ha sido siempre una importante opción de las vanguardias históricas, una opción que ha actuado como signo reductor de las estructuras tecnológicas profesionales. Cuando Kandinsky descubrió que la pintura no consistía en la representación sino en la energía creativa, o cuando John Cage comprendió que la música era solamente ruido, nunca cesaron de declararse pintor o músico, puesto que sólo así podían, de hecho, actuar en los lugares, en las condiciones y dentro de los sistemas de comunicación tradicionales para perturbarlos.

Los daños provocados por ellos a la llamada pintura o música han sido, quizás, irreparables. Hubieran sido nulos si hubieran deducido, por sus descubrimientos, una motivación para la “no-acción”, para la salida de escena o para el silencio irónico.



Günther Feuerstein, 1965
Salzburg: Superpolis, Inhabited bridge
Collection Günther Feuerstein, Vienne
© Philippe Magnon



Günther Feuerstein, 1965
Expansion of Salzburg: Superpolis
Collection Günther Feuerstein, Vienne
© Philippe Magnon

teur des structures technologiques professionnelles. Lorsque Kandinsky découvrit que la peinture ne consistait pas dans la représentation mais dans l'énergie créative, ou lorsque John Cage comprit que la musique était seulement du bruit, ils n'ont jamais cessé de se déclarer peintre ou musicien, étant donné que seulement ainsi, ils pouvaient, de fait, agir dans les lieux, dans les conditions et à l'intérieur des systèmes de communication traditionnels, pour les perturber.

Les dommages qu'ils ont causés dans ladite peinture ou musique, ont été, peut-être, irréparables. Ils auraient été nuls s'ils avaient déduit de leurs découvertes, une motivation pour une "non-action", pour une sortie de scène ou pour un silence ironique.

Une des accusations le plus fréquemment entendue, dirigée aux groupes d'avant-garde culturelle, est celle de son isolement par rapport à l'élite.

Una de las acusaciones dirigida a los grupos de la vanguardia cultural que escuchamos con mayor frecuencia es la de su aislamiento respecto de la elite.

Podemos afirmar que la cultura de vanguardia, hoy en día, no se propone ya como en los años de la posguerra, como la elaboración de un modelo de valores para proponer a la sociedad (los acuerdos para el sector del metal), sino que se propone, al contrario, el no estableciendo de ningún modelo a imitar, afirmando que la única referencia posible consiste en la liberación de la facultad creativa de la sociedad entera. De aquí nace el esfuerzo de hacer coincidir la cultura, no ya con un conjunto de normas técnicas o lingüísticas (solo a través de las cuales es posible, hoy, lograr el valor universal del mensaje estético), sino con la naturaleza misma del hombre y con sistemas espontáneos de comunicación. Es en este esfuerzo y en este contexto estratégico donde las experiencias de la vanguardia se pueden también definir como herméticas, en el sentido en que trabajan sobre las estructuras de la cultura y no sobre sus productos. La contradicción no está entre el fin liberatorio y el circuito de elite, sino entre un experimento nuevo y una realidad codificada.

El experimento nuevo son las condiciones de un uso alternativo de la cultura. La contradicción que la arquitectura radical desarrolla se da entre la arquitectura vista como posible instrumento privado de comunicación y de auto-definición, y el concepto común de arquitectura como cuadro formal de la historia.

Decimos como Flaubert: "La arquitectura soy yo."

Nous pouvons affirmer que, de nos jours, la culture d'avant-garde ne se propose plus comme dans les années d'après-guerre, d'élaborer un modèle de valeurs à proposer à la société (les accords du secteur du métal), mais elle se propose, au contraire, de n'établir aucun modèle à imiter, en affirmant que la seule référence possible consiste dans la libération des facultés créatives de toute la société. De là, naît l'effort de faire se rencontrer la culture, non plus avec un ensemble de normes techniques ou linguistiques (les seules qui permettent aujourd'hui d'obtenir la valeur universelle du message esthétique), mais avec la nature même de l'homme et avec des systèmes spontanés de communication. C'est dans cet effort et dans ce contexte stratégique que les expériences d'avant-garde peuvent aussi se définir comme hermétiques, dans le sens où elles travaillent sur les structures de la culture et non pas sur ses produits. La contradiction ne réside pas entre la fin libératrice et le circuit de l'élite, mais entre une expérience nouvelle et une réalité codifiée.

Les conditions d'une utilisation alternative de la culture représentent la nouvelle expérience. La contradiction que l'architecture radicale développe, se trouve entre l'architecture vue comme un possible instrument privé de communication et d'auto-définition, et le concept commun de l'architecture comme un cadre formel de l'histoire.

Nous disons comme Flaubert: "L'architecture c'est moi."

Arquitectura radical

Gianni Pettena

Introducción

Tanto los impulsos creativos y existenciales de las experiencias californianas de los sesenta, como las experimentaciones del Londres Pop, contribuyen a la motivación del nacimiento de aquel fenómeno que, bajo el nombre de arquitectura radical, recogía experiencias teóricas y experimentales heterogéneas y que, de cualquier forma, debe mucho por sus orígenes tanto al pop americano como al inglés.

Por otro lado, éste es solo un aspecto del fenómeno, al existir otros componentes que se estructuran en investigaciones que tuvieron incluso mucho de instrumental, y que estaban dirigidas más a resolver una neurosis sobre la elección del campo en el cual obrar, que a una voluntad consciente de superar los dualismos y las contradicciones de quien se encontraba obrando en el campo de la arquitectura, a caballo entre más disciplinas o campos operativos. La misma denominación "arquitectura radical" nace de la necesidad de distinguir, de algún modo, un campo que podía, por otro lado, ser asimilado dentro del más amplio panorama de la experimentación visual en el campo de las artes.

Dentro del movimiento hay operadores que habrían resuelto, de todos modos, la ubicación del propio trabajo experimental dentro del panorama del arte; existe, sin embargo, un segundo grupo en el que la falta de voluntad para superar el dualismo existente entre los campos operativos cristaliza en la condición de neurosis, y mantiene sin resolver las contradicciones originarias a pesar del vitalismo derivado de la integración en el movimiento del primer grupo de operadores.

El fenómeno arquitectura radical es completamente europeo y, en el fondo, se trata de la versión europea de las energías existenciales expresadas de un modo conceptual más correcto en los EE.UU., de los primeros años sesenta. En Europa, las preexistencias estructurales han impedido una explosión creativa tan ingenua y fascinante como la de los jóvenes californianos permitiendo, además, desarrollos que, lejos de resolver problemas ya añejos, han evidenciado la necesidad de una nueva instauración conceptual del campo.

El origen del fenómeno de la arquitectura radical se puede remontar a la mitad de los años sesenta, y es consecuencia del fortísimo impacto emocional que se creó con la difusión en el mundo cultural europeo de las experiencias existenciales del *movement*. El debate en Italia empezó en la facultad de arquitectura de Florencia con aquellos estudiantes que estaban en total desa-

Introduction

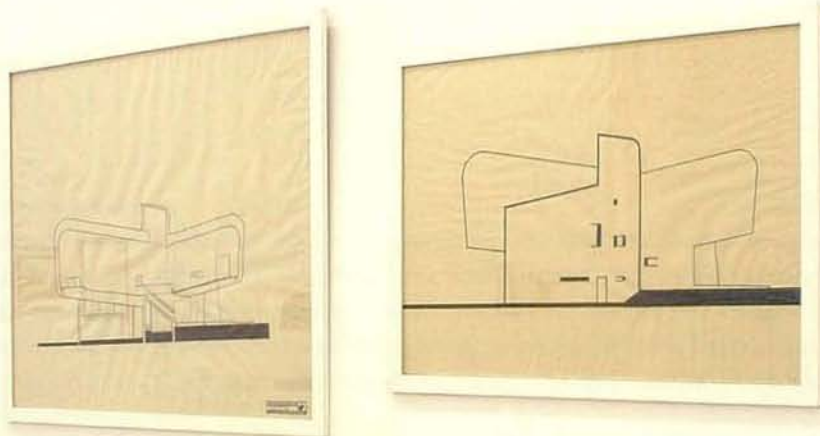
Aussi bien les élans créatifs et existentiels des expériences californiennes des années soixante, que les expérimentations du Pop de Londres, contribuent à faire naître ce phénomène qui, sous le nom d'architecture radicale, recueillait des expériences théoriques et expérimentales hétérogènes. Il va s'en dire qu'il doit beaucoup, de par ses origines, aussi bien au pop américain qu'au pop anglais.

D'autre part, ceci n'est qu'un aspect du phénomène. En effet il existe d'autres composantes qui reposent sur des recherches relevant même beaucoup de l'instrumentalisme et qui étaient davantage destinées à résoudre une névrose concernant le choix du domaine dans lequel oeuvrer, qu'à vouloir surmonter les dualismes et les contradictions de celui qui était en train de travailler dans le domaine de l'architecture, à cheval entre d'autres disciplines ou domaines opérants. La dénomination même d'"architecture radicale" naît du besoin de distinguer, d'une certaine manière, un domaine qui pouvait, par ailleurs, être inclus dans le plus vaste panorama de l'expérimentation visuelle, dans le domaine des arts.

À l'intérieur du mouvement, on trouve des opérateurs qui auraient résolu, de toute façon, le problème de la position du propre travail expérimental dans le panorama de l'art. Cependant, il existe un second groupe dont le manque de volonté pour surmonter le dualisme existant entre les domaines opérants cristallise sous forme de névrose et n'apporte aucune solution aux contradictions originaires malgré le vitalisme né de l'intégration au mouvement du premier groupe d'opérateurs.

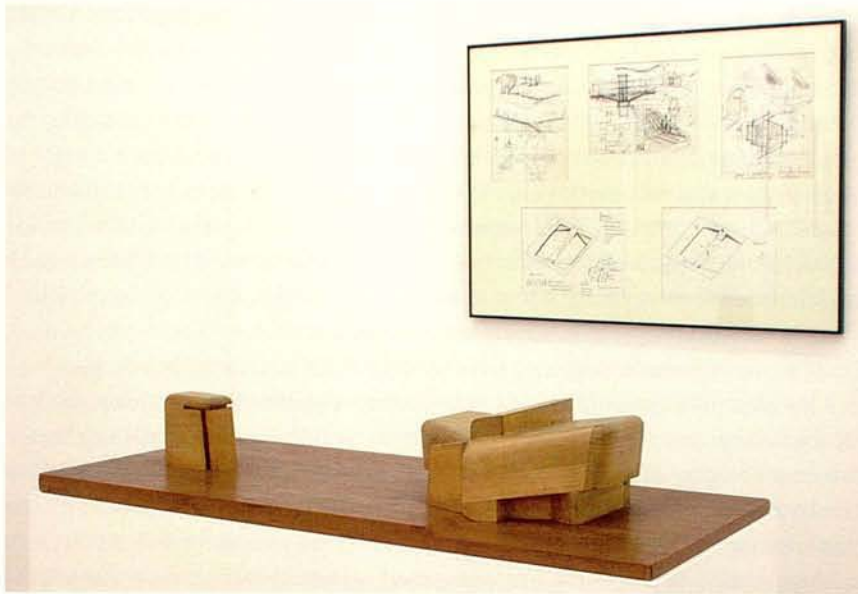
Le phénomène de l'architecture radicale est complètement européen et, dans le fond, il s'agit de la version européenne des énergies existentielles exprimées d'une façon conceptuelle plus correcte aux U.S.A., au début des années soixante. En Europe, les préexistences structurelles ont empêché une explosion créatrice aussi ingénue et fascinante que celle des jeunes californiens, permettant, en plus, des manifestations qui, loin de résoudre des problèmes déjà vieux, ont mis en évidence la nécessité d'un nouveau fondement conceptuel du domaine.

L'origine du phénomène de l'architecture radicale peut remonter au milieu des années soixante. Il est la conséquence de la très grande répercussion émotionnelle qu'a provoqué la diffusion des expériences existentielles du mouvement, dans le monde culturel européen. Le débat en Italie a commencé à la faculté d'architecture de Florence, avec ces étudiants qui étaient



cuero con las metodologías y los contenidos de la enseñanza, y no podían resolver esta situación por medio de las vías habituales. El nacimiento de esta arquitectura “distinta” tiene lugar en los años 1965/66 en Florencia, Graz y Viena. La bienal de 1966, con la definitiva consagración internacional del pop americano e inglés, jugaría un papel determinante en las opciones, bien conceptuales bien formales, de muchos austriacos y florentinos.

Los desarrollos sucesivos se verifican mediante elaboraciones al límite y más allá de la dimensión misma de proyecto, en busca de una identidad por descubrir y que constituyen también un momento de valerosa renovación. La ruptura liberadora contenida en los primeros trabajos de proyectos “transgresores” procede, sin duda, de las experiencias y análisis llevados a cabo al otro lado del océano. Una observación superficial permite así mismo advertir módulos formales recurrentes en el publicismo experimental anglófono (OZ, IT, Rolling Stones, Zap Comics, etc.). Sin embargo, el desarrollo de este proceso en el que se profundiza en el análisis para asumir connotaciones que siempre revelan, más claramente, las distintas condiciones de principio, es radicalmente autónomo. No se rechaza, por lo general, el campo específico de la arquitectura y, aunque a menudo se debilitan las conexiones con una operatividad estrictamente profesional, se registra un insólito rigor en las investigaciones teórica y simbólica. La adopción de simbologías típicas de otras disciplinas creativas y el papel del arquitecto son características comunes. Los límites del campo se ponen en cuestión mediante análisis despiadados, mientras que la producción de proyecto se va asimilando, poco a poco, a través de experiencias meramente teóricas y experimentales. La implicación se considera contaminante y, por lo tanto, insuficiente para recoger la idea de las intuiciones que se pretenden describir y someter a debate. Nos parece necesario subrayar que, algunos de los aspectos fundamentales, así como la,



Claude Parent, 1966
Eglise Sainte Bernadette du Banlay à Nevers
Collection Frac Centre, Orléans, France
© Philippe Magnon

en total désaccord avec les méthodologies et les contenus de l'enseignement, et ne pouvaient régler cette situation par les voies habituelles. La naissance de cette architecture "différente" a eu lieu en 1965/66 à Florence, Graz et Vienne. La biennale de 1966, avec la consécration internationale définitive du pop américain et anglais, allait jouer un rôle déterminant dans les choix, soit conceptuels soit formels, de nombreux Autrichiens et Florentins.

Les travaux successifs ont lieu grâce à des élaborations à la limite et au-delà de la dimension même de projet, à la recherche d'une identité à découvrir, et constituent aussi un moment de renouveau essentiel. La rupture libératrice présente dans les premiers travaux de projets "transgresseurs" provient, sans doute, des expériences et analyses menées à bien de l'autre côté de l'océan. De même, une observation superficielle permet de constater des modules formels récurrents dans la publicité expérimentale anglophone (OZ, IT, Rolling Stones, Zap Comics, etc.). Cependant, le développement de ce procédé à travers lequel on approfondit dans l'analyse afin de prendre en compte des connotations qui révèlent toujours, plus clairement, les différentes conditions de commencement, est radicalement autonome. En général, on ne rejette pas le domaine spécifique de l'architecture et, bien qu'on ébranle souvent les connexions avec une capacité opérationnelle strictement professionnelle, on enregistre une rigueur insolite dans les recherches théoriques et symboliques. L'adoption de la symbolique typique d'autres disciplines créatrices et le rôle de l'architecte sont des caractéristiques communes. Les limites du domaine sont mises en question grâce à des analyses impitoyables, alors que la production de projets se consolide peu à peu au travers d'expériences purement théoriques et expérimentales. L'implication est considérée dégradante et, par conséquent, insuffisante pour récupérer l'idée des intuitions que l'on prétend décrire et soumettre au débat. Il semble nécessaire de souligner que, certains des aspects fondamentaux ainsi

para algunos, siempre difícil coexistencia entre producción teórica y actividad profesional, provocaba un esquizofrénico desdoblamiento de personalidad (a costa de la calidad conceptual del producto); para otros, sin embargo, la investigación, siempre más comprometida y personal, de la superación de esta contradicción llevaba a la elección de una actividad puramente experimental tanto a nivel teórico como visual. Característicos de la primera condición son, sobre todo, objetos y fotomontajes, dibujos y escritos; de la segunda, lo son las *performances* y realizaciones en un contexto físico real, como lugares habituales de un lenguaje simbólico que se radicaliza, cada vez más, hasta la construcción de un argumento autónomo.

En una lectura actual, transcurridos ya varios años, se puede concluir que los estímulos producidos por el fenómeno pop no condicionaron inicialmente la literatura, el cine o el teatro, pero sí encontraron jóvenes profetas en el mismo campo de la arquitectura, que no parecía ofrecer potencialidades emotivas tan ricas y vitales. Junto a las experiencias místico-existenciales californianas y al debate teórico y experimental del arte europeo y de Norteamérica, se dibujó, por tanto, un fenómeno exquisitamente europeo: la arquitectura radical, cuyo libro-catálogo *Arthropods* de Jim Burns, constituyó el primer auténtico momento de análisis.

De hecho, la insatisfacción de los arquitectos hacia la profesión, la crisis de identidad que se deriva de ella y la tentativa de hacerla suya por medio de lenguajes más conscientes, constituyen un fenómeno más europeo que americano. Sin abandonar el concepto específico de "arquitectura", se intenta adaptarlo a las necesidades propias y circunstanciales.

Pero, volviendo a las experiencias de Viena, Graz y Florencia, se ha dicho que los orígenes y los desarrollos iniciales fueron casi contemporáneos, aunque sin conexión mutua ni relaciones de intercambio y debate. Los únicos vínculos y estímulos recíprocos son las informaciones que aparecen en las revistas especializadas. En Florencia operan, desde los inicios, Archizoom, Superstudio, UFO y Pettena; en Graz, St. Florian y Abraham; en Viena, Max Peintner, Hollein, Salz der Erde, Pichler y Himmelblau.

En Londres, los Archigram representan lo precedente, la referencia; sin embargo, su propuesta de carácter casi exclusivamente proyectista, los sitúa en un ámbito de extraña mediación: son los primeros en emprender el discurso de una nueva instauración conceptual de la arquitectura (ya sea por la influencia de la enseñanza de Cedric Price en la Architectural Association, como por la condición extremadamente creativa del Londres de los años sesenta), aunque no se presentan como destructores de metodologías de proyectos, sino casi como los últimos vitalistas de un medio ya desvitalizado.

La experiencia de los Archigram ostenta, por lo tanto, el papel fundamental de haber contaminado, con todos los estímulos visuales y emotivos de un Londres en plena expansión floral, una metodología de proyecto heredada en blanco y negro; y de haber contribuido con la *Instant City*, la *Walking City* y los proyectos sucesivos, a una irreversible ampliación de las metodologías de lectura y representación del vehículo proyectista.

que la coexistence —pour certains, toujours difficile— entre production théorique et activité professionnelle, provoquaient un dédoublement de personnalité schizophrène (au détriment de la qualité conceptuelle du produit). Cependant, pour d'autres, la recherche, toujours plus engagée et personnelle, de la résolution de cette contradiction menait au choix d'une activité purement expérimentale, aussi bien au niveau théorique que visuel. Objets et photomontages, dessins et écrits sont surtout caractéristiques du premier groupe. Les performances et les réalisations dans un contexte physique réel, tels que des lieux habituels d'un langage symbolique qui se radicalise de plus en plus, jusqu'à la construction d'un argument autonome, appartiennent au deuxième groupe.

Selon une lecture actuelle, plusieurs années s'étant déjà écoulées, on peut conclure que les stimulations produites par le phénomène pop n'ont pas conditionné, au début, la littérature, le cinéma ou le théâtre. En revanche, elles ont trouvé de jeunes prophètes dans le domaine même de l'architecture, lequel ne semblait pas offrir de potentialités émouvantes aussi riches et vitales. Aux côtés des expériences mystiques-existentielles et du débat théorique et expérimental de l'art européen et d'Amérique du Nord, s'est précisé, par conséquent, un phénomène délicieusement européen: l'architecture radicale, dont le livre-catalogue *Arthropods* de Jim Burns, a été le premier moment d'analyse authentique.

En fait, l'insatisfaction des architectes envers la profession, la crise d'identité qui en découle et la tentative pour la reconquérir au moyen de langages plus conscients, constituent un phénomène plus européen qu'américain. Sans pour autant délaisser le concept spécifique d'"architecture", on tente d'adapter ce dernier aux besoins personnels et circonstanciels.

Mais, revenant aux expériences de Vienne, Graz et Florence, il a été dit que les origines et les travaux initiaux ont été presque contemporains, bien que sans connexion mutuelle ni relations d'échange ni débat. Les seuls liens et stimulations réciproques sont les informations qui apparaissent dans les revues spécialisées. À Florence, ce sont Archizoom, Superstudio, UFO et Petteina qui interviennent depuis le début; à Graz, St. Florian et Abraham; à Vienne, Max Peintner, Hollein, Salz der Erde, Pichler et Himmelblau.

À Londres, les Archigram représentent l'antécédant, la référence. Cependant, leur proposition de nature presque exclusivement conceptrice les situe dans un milieu d'étrange médiation: ce sont les premiers à utiliser le discours d'un nouveau fondement conceptuel de l'architecture (que ce soit à cause de l'influence de l'enseignement de Cedric Price à l'Architectural Association, ou à cause de la condition extrêmement créative de Londres dans les années soixante), bien qu'ils ne se présentent pas comme des destructeurs de méthodologies de projets, mais plutôt comme les derniers vitalistes d'un milieu déjà dévitalisé.

L'expérience des Archigram montre, par conséquent, l'importance d'avoir contaminé, avec toutes les stimulations visuelles et émouvantes de Londres en pleine expansion florale, une méthodologie de projet héritée en noir et blanc; et d'avoir contribué avec *l'Instant City*, la *Walking City* et les projets successifs, à une augmentation irréversible des méthodologies de lecture et représentation du véhicule projeteur.



Son precisamente los Archigram los iniciadores del gran viaje que inmediatamente encontraría partidarios y detractores dibujando progresivamente una solución aceptable a una situación considerada ya insostenible.

El radical italiano

Los orígenes de este movimiento se remontan a la mitad de los años sesenta, con las primeras obras de proyecto ejecutadas en algunos cursos de composición de la facultad de Arquitectura de Florencia. Si la Bienal de 1966 puede ser considerada como un momento importante para el nacimiento de los primeros proyectos pop italianos, hay que decir que éstos no fueron en absoluto el resultado de un curso institucional (como, a veces, se intentó dar a entender), sino que fueron siempre abierta e irónicamente críticos con respecto al planteamiento neo-racionalista de las metodologías didácticas de aquellos años.

Los primeros proyectos pop fueron, por tanto, instrumentos aptos para responder a planteamientos teóricos demasiado arcaicos y para visualizar la contestación política del momento. Estos primeros proyectos "radicales" asumen el doble papel de imponer una visión distinta y de desacralización, y a la vez, de traducción, en términos visuales, de la vivaz elaboración conceptual desarrollada en la facultad. La tesis de licenciatura de Andrea Branzi y Massimo Morozzi, junto al trabajo de los UFO y las investigaciones de Pettena, configuran las primeras propuesta "radicales" que llegan de la facultad de Florencia y que, sin embargo, difieren de ella.

Se remonta, por tanto, a esos años, la fundación de los grupos Archizoom y Superstudio, cuyos componentes habían trabajado en buena parte y sin distinciones, en la producción de los primeros proyectos. Con la fundación de Archizoom y Superstudio comienza también aquella actividad profesional a la que ninguno de ambos grupos renuncia, sino que, por el contrario, encuentran necesaria para su reconocimiento como operadores del campo y poder producir así, con desenvoltura y sin malentendidos, su propia actividad teóri-



Ce sont précisément, les Archigram, les initiateurs du grand voyage, lequel allait immédiatement rencontrer des partisans et des détracteurs, ébauchant progressivement une solution acceptable à une situation déjà considérée insoutenable.

Elfried Huth et Günther Domenig, 1967
Trigon
Collection Frac Centre, Orléans, France
© Philippe Magnon

Le radical italien

Les origines de ce mouvement remontent au milieu des années soixante, avec les premiers travaux de projet réalisés lors de quelques cours de composition de la faculté d'Architecture de Florence. Si la Biennale de 1966 peut être considérée comme un moment important pour la naissance des premiers projets pop italiens, il faut ajouter que ces derniers n'ont pas du tout été le résultat d'un cours institutionnel (comme, parfois, on a essayé de le faire croire), mais qu'ils ont toujours été ouvertement et ironiquement critiques par rapport à l'énoncé néorationaliste des méthodologies didactiques de ces années-là.

Les premiers projets pop ont été, par conséquent, des instruments capables de répondre à des énoncés théoriques trop archaïques et capables de visualiser la réponse politique du moment. Ces premiers projets "radicaux" jouent un double rôle, imposer une vision différente et désacralisée, et à la fois, traduire, en termes visuels, la vive élaboration conceptuelle développée à la faculté. La thèse de licence d'Andrea Branzi et Massimo Morozzi, ainsi que le travail des UFO et les recherches de Pettena, configurent les premières propositions "radicales" qui proviennent de la faculté de Florence et qui, cependant, en diffèrent.

La fondation des groupes Archizoom et Superstudio, dont les membres avaient travaillé pour la plupart et sans distinction, sur la production des premiers projets, remonte, par conséquent, à ces années-là. Avec la fondation

ca "transgresora" y "terrorista". A la actividad profesional más habitual adoptada también como medio de supervivencia, se añadiría, por consiguiente, un trabajo de investigación que se distinguió, desde el principio, por la producción de objetos de diseño y decoración.

El debate teórico y experimental, mediante las continuas publicaciones en *Domus*, los asesoramientos en Poltronova y la fértil producción de escritos, determinan una multiplicidad de realizaciones, fotomontajes y visualizaciones de las respectivas propuestas teóricas en forma de cosmologías personales, a las cuales poder reducir cada fenomenología de lo real. Además, en los textos que acompañan las imágenes, las afirmaciones aparecen como perentorias y definitivas, asumiendo incluso, con frecuencia, connotaciones terroristas.

El momento más interesante de la producción de los Archizoom es, sin duda, el de la invención de las series de muebles con una fuerte connotación irónica; de las camas y de los cenadores. Para Superstudio, el cuadrulado de cada condición física se hace soporte de un discurso de proyecto global que en el "momento continuo", en los "histogramas", "en la arquitectura refleja" y en la "arquitectura interplanetaria", expresa, no tanto una progresión en la elaboración, sino una estática e irónica proposición de afirmaciones al límite de la comprensibilidad. También los Archizoom, después de la inicial vivacidad proyectista, simbólica y gentilmente perversa de las camas y los cenadores, producen una suma de sus visiones de lo real conducida según correctas metodologías de interpretación marxista: la *non stop city* que, si por un lado revela la fascinación turístico-cultural hacia culturas en aquél tiempo solo conocidas tangencialmente (claramente intuitidas a través de una adjetivación quizás demasiado rica y de los títulos en inglés), por otro lado registra una siempre aceptable interpretación de una realidad rechazada o llevada a límites de absurda dilatación.

Sin embargo, al final, la seducción del juego del poder ostenta la razón sobre cada intención de dominio sobre la naturaleza, o de exorcización: después de 1975, los Archizoom se trasladan a Milán donde revelan, de manera irreversible, tendencias hasta entonces implícitas en las actividades del grupo. Dario y Lucia Bartolini, se ocupan del *dressing design*, un método completo de nuevo proyecto del "objeto a vestir"; Paolo Deganello se convierte, junto a Gilberto Corretti, en asesor de la firma Cassina; Massimo Morozzi, habiéndose convertido en asesor de la Montefibre, es apoyado por Andrea Branzi, que en la actualidad es el único que mantiene en pie una actividad de carácter teórico-experimental.

El Superstudio, que en los comienzos se dividía entre actividad profesional e investigación, continua hoy operando en el campo profesional y también en actividades de asesoramiento pedagógico en la facultad de arquitectura de Florencia, lo que ha permitido que el trabajo experimental anterior y las visiones surrealistas y apocalípticas esenciales para la interpretación de su mundo fantástico, vuelvan a fluir en el contacto con la realidad vital del potencial energético y fantástico que representa la actividad estudiantil.

El trabajo teórico de los dos grupos aparece planteado, sobre todo, en

d'Archizoom et Superstudio, commence aussi cette activité professionnelle à laquelle aucun des deux groupes ne renonce. Au contraire, ils la trouvent nécessaire à leur reconnaissance en tant qu'opérateurs du domaine et elle leur permet de produire ainsi, avec aisance et sans malentendus, leur propre activité théorique "terroriste" et "de transgression". À l'activité professionnelle la plus habituelle, adoptée aussi comme moyen de survie, il faudrait ajouter, par conséquent, un travail de recherche qui s'est distingué, depuis le début, par la production d'objets de design et de décoration.

Le débat théorique et expérimental, grâce aux continuelles publications dans *Domus*, les conseils à Poltronova et la production fertile d'écrits, déterminent une multiplicité de réalisations, photomontages et visualisations des respectives propositions théoriques sous forme de cosmologies personnelles, auxquelles on peut réduire toute phénoménologie du réel. De plus, dans les textes qui accompagnent les images, les affirmations paraissent péremptoires et définitives, prenant même, fréquemment, des connotations terroristes.

Le moment le plus intéressant de la production des Archizoom est, sans doute, celui de l'invention des séries de meubles dotés d'une forte connotation ironique, des lits et tonnelles. Pour Superstudio, le quadrillage de chaque condition physique devient le support d'un discours de projet global qui dans le "moment continu", dans les "histogrammes", "dans l'architecture réfléchie" et dans l'"architecture interplanétaire", exprime, non pas tant une progression dans l'élaboration, qu'une proposition statique et ironique d'affirmations à la limite de la compréhensibilité. De même, après la vivacité conceptrice initiale, symboliquement et gentiment perverse des lits et des tonnelles, les Archizoom rassemblent leurs visions du réel d'après des méthodologies d'interprétation marxiste correctes: la *non stop city*. Si d'une part, la *non stop city* révèle la fascination touristique-culturelle pour des cultures uniquement connues, à l'époque, de façon tangentielle (clairement dévoilées à travers un processus adjectival peut-être trop riche et les titres en anglais); d'autre part, elle recueille une interprétation toujours acceptable d'une réalité rejetée ou menée aux limites d'une dilatation absurde.

Cependant, à la fin, la séduction du jeu du pouvoir arbore la raison sur chaque intention de domination de la nature ou d'exorcisation: après 1973, les Archizoom portent pour Milan, où ils révèlent, de manière irréversible, des tendances jusqu'alors implicites dans les activités du groupe. Dario et Lucia Bartolini s'occupent du *dressing design*, une méthode complète du nouveau projet de l'"objet à vêtir". Paolo Deganello devient, au côté de Gilberto Corretti, conseiller de la firme Cassina. Massimo Morozzi, étant devenu conseiller chez Montefibre, reçoit l'appui d'Andrea Branzi, qui est le seul actuellement à conserver une activité de nature théorique-expérimentale.

Le groupe Superstudio, qui était partagé à ses débuts entre l'activité professionnelle et la recherche, continue aujourd'hui à opérer dans le domaine professionnel et participe aussi à des activités de conseil pédagogique à la faculté d'architecture de Florence. Ceci a permis que le travail expérimental antérieur et les visions surréalistes et apocalyptiques essentielles à l'interprétation de



forma de escritos y fotomontajes; el trabajo experimental en forma de proyectos de diseño. Tras el periodo inicial entre los años 1967 y 1971 (que denominaremos protoradical), en que actuó como instrumento a través del que vehicular las continuas propuestas teóricas, se transforma en una correcta elaboración proyectual de objetos de producción industrial de elite, por su coste, y sofisticados e innovadores por su diseño.

Por tanto, en tanto que arquitectos, los componentes de los dos grupos construían edificios, muebles u otros objetos, al tiempo que su actividad experimental se limitaba a la escala simbólica de la indicación proyectista mediante diseños y fotomontajes que, al menos en el periodo inicial (y también en el más maduro de su actividad), constituyen sus vehículos preferidos.

Casi contemporáneamente a los dos grupos, comienzan su actividad los UFO y Gianni Pettienna, que muy a menudo se distinguen de aquellos solo en las metodologías adoptadas en las visualizaciones de contenidos formales y conceptuales.

Precisamente durante los años de las primeras formulaciones de proyectos en clave pop, la actividad de los UFO se inicia en la primavera del 1968 con la organización de algunos *happenings* en la facultad de arquitectura de Florencia durante el periodo del mayo del '68, que se utilizó más bien instrumentalmente como soporte. El trabajo de Gianni Pettienna se limita, en cambio, en aquel tiempo al estudio de fenómenos no arquitectónicos y al proyecto y reconstrucción de un teatro "personal" en su primera casa. De aquella época, ambos estudios han legado la producción de decoraciones y objetos claramente pop, cuya estructura profunda presenta ya una discontinuidad de lenguajes, ritmos, acciones y comportamientos.

son monde fantastique fluent à nouveau grâce au contact avec la réalité vitale du potentiel énergétique et fantastique que représente l'activité étudiante.

Le travail théorique des deux groupes semble être abordé surtout sous forme d'écrits et de photomontages, et le travail expérimental sous forme de projets de design. Après la période initiale entre 1967 et 1971 (qu'on appellera protoradicale), où il a servi d'instrument à travers lequel on pouvait véhiculer les continues propositions théoriques, il se transforme en une élaboration correcte d'éventuels projets d'objets de production industrielle, réservés à une élite à cause de leur coût, et sophistiqués et innovateurs à cause de leur design.

Par conséquent, en tant qu'architectes, les membres des deux groupes construisaient des édifices, des meubles et d'autres objets; tandis que leur activité expérimentale se limitait à l'échelle symbolique de l'indication conceptrice grâce à des designs et des photomontages qui, tout au moins dans la période initiale (et aussi dans la période la plus avancée de leur activité), constituaient leurs moyens d'expression préférés.

Les UFO et Gianni Pettienna entreprennent leur activité de façon presque contemporaine aux deux groupes. Les UFO et Gianni Pettienna se distinguent très souvent de ces derniers uniquement à travers les méthodologies adoptées dans les visualisations de contenus formels et conceptuels.

C'est précisément pendant les années des premières formulations de projets en clef pop que l'activité des UFO commence au printemps 1968, avec l'organisation de quelques *happenings* à la faculté d'architecture de Florence pendant la période de mai 68, qui a été plutôt utilisée comme support instrumental. En revanche, le travail de Gianni Pettienna se limite, alors, à l'étude de phénomènes non architectoniques et au projet et reconstruction d'un théâtre "personnel" dans sa première maison. Ces deux études ont légué, de cette époque, la production de décorations et d'objets clairement pop, dont la structure profonde présente déjà une discontinuité de langages, rythmes, actions et comportements.

Les UFO constatent une articulation progressive de leur recherche, qui aboutit souvent à des événements visuels et détermine (se distinguant d'Archizoom et Superstudio et allant plus loin dans les différentes formulations conceptuelles) le choix non équivoque de la métaphore en tant que moyen de communication, et la vérification de toute proposition théorique grâce à une visualisation à l'échelle réelle, urbaine et territoriale.

Les UFO et Pettienna évitent la dimension de l'exercice professionnel. À vrai dire, ils la considèrent comme une réalité qui ne peut que découler d'une activité expérimentale d'exercice et appropriation d'un langage symbolique: le seul fait de s'habituer au maniement d'un tel langage engendre la capacité d'articuler celui-ci en autres langages visuels (même à la limite d'une utilisation pratique); une habitude quotidienne nécessaire et irremplaçable.

L'activité des UFO se poursuit encore aujourd'hui par l'action de Lapo Binazzi, dont les motifs théoriques et créatifs "déséquilibrants" ont toujours été employés par le groupe.

Gianni Pettienna continue son travail sur les traces laissées par ses premiers ouvrages, d'après des connotations formelles et conceptuelles déjà

Los UFO registran una progresiva articulación de su investigación, que desemboca a menudo en eventos visuales y determina (diferenciándose de Archizoom y Superstudio y más allá de las distintas formulaciones conceptuales) la elección inequívoca de la metáfora como medio de comunicación, y la verificación de cada proposición teórica mediante una visualización a escala real, urbana y territorial.

Los UFO y Pettena evitan la dimensión del ejercicio profesional. Mejor dicho, la tienen cuenta como una realidad que sólo puede derivar de una actividad experimental de ejercicio y apropiación de un lenguaje simbólico: sólo el hecho de acostumbrarse al manejo de tal lenguaje genera la capacidad de articularlo en otros lenguajes visuales (incluso al límite de una utilización práctica); una costumbre cotidiana necesaria e insustituible.

La actividad de los UFO prosigue todavía hoy por obra de Lapo Binazzi, de cuyos “desequilibrantes” motivos teóricos y creativos el grupo ha hecho siempre uso.

Gianni Pettena continua su actividad sobre las huellas dejadas por sus primeros trabajos, según unas connotaciones formales y conceptuales ya alejadas del debate arquitectónico más clásico. Su trabajo, que se desarrolló a menudo en los EE.UU. a través de muestras y *happenings* durante varios años, pone de manifiesto, en la estructuración conceptual, una constante y precisa referencia a problemas de visualización y de relación con el ambiente físico, mientras que sus “situaciones” se refieren siempre más claramente a la obra de artistas conceptuales y de land art más que a las clásicas formulaciones radicales.

También el grupo 9999 nace en Florencia al final de la década de los sesenta. Su trabajo está sometido a fuertes fluctuaciones y discontinuidad, alcanzando sus mejores momentos en el proyecto del *Space Electronic* (que ellos gestionaban directamente y utilizaban como lugar para manifestaciones culturales experimentales) y en la participación en la exposición del diseño italiano en el Museo de Arte Moderno de Nueva York de mayo de 1972.

La condición de investigación arquitectónica experimental del área florentina se hace así vivaz e identificable como un sistema de signos y de componentes sólo poco tiempo antes de la fundación de la Global Tools configurándose, incluso tras la constitución de ésta, en una formación compuesta que contribuía, a pesar de todo y dada la variedad de direcciones e intenciones, de un modo inerte a la creación de una imagen, de una condición reconocible. Es más, se puede afirmar que, completándola, la fundación de la Global Tools contribuye en forma decisiva a dotar a esa panorámica un aspecto definitivo, incluso justificado, por fin, por las actividades comunes y procesos de investigación experimental que tuvieron lugar en el interior de la misma escuela, y en agrupaciones, autónomas y espontáneas, homogéneas desde la perspectiva de la dirección y de las intenciones de investigación.

Los operadores experimentales del área de Florencia cumplen así, por primera vez, un esfuerzo de homogeneidad; una operación de sentido y signo exactamente opuesto a todo lo que había ocurrido en los años de los orígenes



Archizoom Associati, 1967-2000
 Letto di sogno (*Dream bed*), Presagio di rose (Série
 «Rosa imperiale»)
 Collection Frac Centre, Orléans, France
 © Philippe Magnon

éloignées du débat architectural le plus classique. Son travail, qui s'est souvent déroulé aux U.S.A. au travers d'expositions et de *happenings* pendant plusieurs années, met en évidence, dans la structuration conceptuelle, une référence constante et précise à des problèmes de visualisation et de relation avec le milieu physique, alors que ses "situations" font beaucoup plus clairement référence à l'oeuvre d'artistes conceptuels et du *land art* qu'aux formulations radicales classiques.

Le groupe 9999 naît lui aussi à Florence, à la fin des années soixante. Son travail est soumis à de fortes variations et discontinuité, atteignant son heure de gloire avec le projet du *Space Electronic* (qu'il géraient directement et utilisaient comme lieu de manifestations culturelles expérimentales) et avec la participation à l'exposition du design italien, au Musée d'Art Moderne de New York, en mai 1972.

La condition de recherche architecturale expérimentale du milieu florentin devient ainsi vivace et identifiable à un système de signes et de composantes, seulement quelque temps avant la fondation de *Global Tools*. Même après la constitution de cette dernière, elle prend une forme composée qui contribue, malgré tout et étant donné la variété de directions et d'intentions, d'une façon passive, à la création d'une image, d'une condition reconnaissable. Mieux encore, on peut affirmer qu'en la complétant, la fondation de la *Global Tools* contribue de façon décisive à donner à cette vue d'ensemble un aspect définitif, même justifié, enfin, par les activités communes et les processus de recherche expérimentale qui ont eu lieu à l'intérieur de l'école même, et dans le cadre de rassemblements, autonomes et spontanés, homogènes depuis la perspective de la direction et des intentions de la recherche.



Archizoom Associati, 1967-2000
Letto di sogno (Dream bed), Naufragio di rose
 (Série «Rosa imperiale»)
 Collection Frac Centre, Orléans, France
 © Philippe Magnon

y de la madurez. Es esta una operación solo posible ahora, cuando cada operador experimental es reconocido como experimento autónomo, a la par y con el mismo peso que el otro. Un aparente proceso de nivelación, de puesta a cero hacia las condiciones de un nuevo comienzo, con el propósito de producir pensamientos y obras, por una vez, a cuatro, a seis años, conjugando así las experiencias de Florencia y de Milán.

Un trámite esencial para este tipo de operación es Andrea Branzi, un crítico y brillante animador de aquellos Archizoom que se trasladaron de Florencia a Milán. Branzi interpreta al detalle los pros y los contra de ambas condiciones geográficas y culturales e intenta (él es el animador el impulsor de la Global Tools) una fusión, o al menos, un choque, una confrontación.

Florencia, más que Milán, más hecha a frecuentes confrontaciones, vive esta aventura homogeneizadora casi a pesar suyo, aunque críticamente y no solo operativamente (con el resultado de brillantes trabajos de seminarios conducidos en equipo). La iniciativa constituye un salto cualitativo, una supe-

Les opérateurs expérimentaux du milieu de Florence réalisent ainsi, pour la première fois, un effort d'homogénéité; une opération au sens et signe exactement opposés à tout ce qui s'était passé à l'époque des origines et de la maturité. Il s'agit d'une intervention uniquement possible à présent, une fois que chaque opérateur expérimental est reconnu comme expérimentation autonome, de manière égale et au même titre qu'un autre. Ce processus de nivellement apparent, de mise à zéro fixant les conditions d'un nouveau commencement, a pour but de donner naissance à des pensées et des oeuvres, pour une fois, tous les quatre ou six ans, permettant ainsi de conjuguer les expériences de Florence et de Milan.

Andrea Branzi, critique et brillant animateur de ces Archizoom qui ont quitté Florence pour Milan, est un détour essentiel pour ce type d'opération. Branzi interprète au détail les pour et les contre des deux conditions géographiques et culturelles, et tente (il est l'animateur, le promoteur de Global Tools) une fusion, ou tout au moins, un choc, une confrontation.

Florence, plus habituée que Milan aux fréquentes confrontations, vit cette aventure homogénéisatrice presque malgré elle, quoique de façon critique et pas seulement opérante (avec pour résultat de brillants travaux de séminaires menés en équipe). L'initiative constitue un saut qualitatif, une "distinction", une résolution des différences, typiques de contradictions, même idéologiques, qui surgissaient parmi les Florentins.

Ettore Sottsass vit, depuis toujours, à Milan. Cependant, depuis le début des années soixante, il commence à produire, là aussi de façon expérimentale, des meubles à Poltronova di Agliana, près de Florence. L'attention que l'on porte à la reconstruction de la rencontre entre Sottsass et l'école de Florence, vient de l'indubitable énergie que Pivano et Sottsass ont procurée au développement et à la maturité de ces dernières. Il s'agit d'une reconnaissance à Sottsass et au monde que Sottsass et Pivano représentaient.

Dans ces années-là, l'exemple de Sottsass a été décisif pour beaucoup de chercheurs florentins, lesquels hésitaient encore entre affronter des langages symboliques ou se consacrer à une activité strictement professionnelle. En revanche, le personnage atypique du *designer* milanais représentait la possibilité de faire coexister deux points de vue apparemment antithétiques (12), une coexistence que les groupes de Florence, bien que nés plus tard, ne parviennent pas toujours à mettre en place.

Sottsass répartit sa propre production visuelle entre son travail de conseiller permanent chez Olivetti et la production de designs, tableaux, meubles expérimentaux et céramiques qu'il considère lui-même "impossibles à réaliser", "impossibles à transporter" et "impossibles à payer".

L'activité libératrice, et non pas thérapeutique, qu'il réserve à son travail extraprofessionnel fait l'expérience, dans un sens positif, de la normalité qui consiste à accepter la coexistence entre le domaine professionnel et le domaine visuel symbolique, coexistence qu'il a toujours résolue avec calme et sans drame.

Ugo La Pietra est le seul jeune représentant milanais de ce mouvement. Les débuts de son travail sont marqués par des expositions incessantes, où

ración de diferencias, una "distinción", típicas de las contradicciones, incluso ideológicas, que emergían entre los florentinos.

En Milán vive, desde siempre, Ettore Sottsass. Sin embargo, desde principios de los años sesenta comienza a producir, también de forma experimental, muebles en Poltronova di Agliana, cerca de Florencia. La atención que se da a la reconstrucción del encuentro entre Sottsass y la escuela de Florencia, viene del indudable empuje que proporcionaron Pivano y Sottsass al crecimiento y la maduración de ésta; un reconocimiento a Sottsass y al mundo que Sottsass y Pivano representaban.

En aquellos años, el ejemplo de Sottsass fue decisivo para muchos investigadores florentinos que todavía dudaban entre afrontar lenguajes simbólicos o dedicarse a una actividad estrictamente profesional. En cambio, la figura atípica del *designer* milanés representaba la posibilidad de coexistencia de dos modos aparentemente antitéticos, una coexistencia que, aunque nacidos más tarde, los grupos de Florencia no siempre aciertan a resolver.

Sottsass distribuye su propia producción visual entre su trabajo de consultoría fija en la Olivetti y la producción de diseños, cuadros, muebles experimentales y cerámicas considerados por él mismo "imposibles de realizar", "imposibles de transportar" e "imposibles de pagar".

La actividad liberadora, que no terapéutica, que reserva a su trabajo extra-profesional experimenta, en un sentido positivo, la normalidad de aceptar la coexistencia entre el campo profesional y el campo visual simbólico, que él siempre resolvió de un modo sosegante y nada dramático.

Ugo La Pietra es el único joven exponente milanés de este movimiento. Los inicios de su trabajo registran una continua actividad expositiva, en donde el uso de aparatos súper-tecnológicos transmite, al mismo tiempo, el final de la confianza hacia tales soluciones. La revista *IN* y más tarde *Progettare in più*, ambas fundadas y dirigidas por él, publican, a principio de los años setenta, las mejores recopilaciones críticas relacionadas con la arquitectura radical, revelando también la voluntad de representar sistemáticamente una realidad que el *radical design* se acercaba a describir intencionalmente. En los años siguientes, la redacción de las revistas ocupa gran parte de su tiempo; va espaciando las exposiciones y dedicándose progresivamente a la producción de libros, diseños y películas que representarán fielmente lo atípico de su labor incluso en el seno del panorama radical.

La revista *Casabella* recogió, con la gestión de Mendini, la implicación inicial que *Domus* había mantenido a finales de los años sesenta en la temática radical. *Casabella* se hizo eco, en forma puntual y articulada, de las principales temáticas de la arquitectura no profesional y del debate teórico referente a ella: la dirección de Alessandro Mendini, provoca una progresiva implicación de la revista en temáticas "radicales", aunque se registre el nacimiento contemporáneo de iniciativas experimentales que, si bien no contribuyen realmente a la renovación de las posiciones conceptuales del comienzo, sí constituyen demostraciones de una segura vitalidad.

La Global Tools representa, por ejemplo, una tentativa de construcción

l'usage d'appareils de dernière technologie indique, en même temps, la fin de la confiance en de telles solutions. La revue *IN* et plus tard *Progettare in più*, toutes deux fondées et dirigées par ce dernier, publient, au début des années soixante, les meilleurs recueils critiques relatifs à l'architecture radicale, et revèlent aussi le désir de représenter systématiquement une réalité que le *radical design* s'évertuait à décrire intentionnellement. Les années suivantes, la rédaction des revues occupe une grande partie de son temps. Il espace petit à petit les expositions et se consacre, progressivement, à la production de livres, designs et films qui représenteront fidèlement l'aspect atypique de son travail, même au sein du panorama radical.

La revue *Casabella* a repris, sous la gestion de Mendini, l'implication initiale que *Domus* avait maintenue dans la thématique radicale, à la fin des années soixante. *Casabella* s'est fait l'écho, de façon ponctuelle et articulée, des principales thématiques de l'architecture non-professionnelle et du débat théorique concernant cette dernière: la direction d'Alessandro Mendini provoque une implication progressive de la revue dans des thématiques "radicales", même si on constate la naissance contemporaine d'initiatives expérimentales qui, bien qu'elles ne contribuent pas réellement au renouveau des positions conceptuelles du commencement, démontrent tout au moins une vitalité évidente.

Global Tools tente, par exemple, de créer un moment commun aux "maîtres" et "épigones" destiné à construire une Bauhaus de désacralisation qui, à cause des incurables dualismes entre profession et recherche, finit par incarner l'occasion à laquelle on réfère le travail théorique lui-même sans que celui-ci n'obtienne aucune utilité qualitative. La maison d'éditions *Casabella* constate le début d'une activité éditoriale qui a connu son moment le plus intéressant grâce à la publication de la thèse de licence de Bruno Orlandoni et de Paola Navone. Le travail d'Orlandoni et de Navone constitue une première tentative de formulation critique du phénomène radical, même si l'inexpérience compréhensible concernant l'utilisation des instruments critiques les conduit, parfois, à des affirmations non vérifiées et susceptibles d'être améliorées du point de vue de leur qualité critique.

L'exposition de mai 1975, au musée d'Art Moderne de Bologne sur le thème "avant-garde-culture populaire" offre des thématiques qui n'ont toujours pas été résolues du point de vue critique et qui s'orientent vers des formulations théoriques concernant la nécessité d'une simplification structurelle de l'oeuvre, avec une attention particulière pour l'étude de processus faciles à récupérer et à vitaliser, comme des moments de refondation permettant la production d'objets d'usage courant dans lesquels on peut se reconnaître et identifier la soi-disante dérivation d'après des cultures populaires.

Le radical anglais

Si on souhaite aborder également une vision générale des contributions anglaises et si on aspire à obtenir un tableau tout au moins suffisant, il est nécessaire, avant tout, de parler de l'Architectural Association. Il s'agit de la faculté d'architecture londonienne, laquelle constitue, encore aujourd'hui, un

de un momento común a “maestros” y “epígonos” hacia la construcción de una Bauhaus de desacralización que, a causa de los ya incurables dualismos entre profesión e investigación, acaba por encarnar la ocasión a la que referir el propio trabajo teórico, sin que éste obtenga ninguna utilidad cualitativa. La editora *Casabella* registra el principio de una actividad editorial que tuvo en la publicación de la tesis de licenciatura de Bruno Orlandoni y de Paola Navone su momento más interesante. El trabajo de Orlandoni y de Navone, constituye una primera tentativa de formulación crítica del fenómeno radical, aunque la comprensible inexperiencia en el uso de los instrumentos críticos les conduzca, a veces, a afirmaciones no verificadas y susceptibles de mejora en su calidad crítica.

La exposición en mayo de 1975, en el museo de Arte Moderno de Bolonia sobre el tema “vanguardia-cultura popular” contiene temáticas todavía no resueltas críticamente y que se dirigen hacia formulaciones teóricas sobre la necesidad de una simplificación estructural de la obra, con atención hacia el estudio de procesos simples a recuperar y vitalizar, como momentos de refundación hacia posibilidades de producción de objetos de uso en los que reconocerse e identificar la supuesta derivación desde culturas populares.

El radical inglés

Para abordar también una visión general de las contribuciones inglesas y si aspiramos a obtener un cuadro al menos suficiente, es necesario, ante todo, hablar de la Architectural Association, la facultad de arquitectura londinense que constituye, todavía hoy, un punto de referencia como lugar de experimentación e intercambio de contribuciones estimulantes realizadas por los muchos investigadores y estudiosos que periódicamente se dan cita allí para ejercer la docencia.

La revista *AD (Architectural Design)* reflejaba trabajos desarrollados, estudios y comunicaciones, dotando de la necesaria difusión internacional al pensamiento allí generado.

La Architectural Association es una facultad de arquitectura nacida siglos atrás, por obra de un grupo de arquitectos, y reconocida como asociación independiente que, con el tiempo, ha ido promoviendo una riqueza de iniciativas cada vez más estimulante, explicable porque al ser una escuela privada, sólo la calidad del trabajo producido garantizaba su supervivencia. Esa es la razón de la aplicación y la energía desarrolladas por docentes y estudiantes, ambas dirigidas hacia trabajos de experimentación relacionados con las nuevas realidades.

La presencia de docentes como Cedric Price, Smithson, Joseph Rykwert, Paul Oliver o Reyner Banham desembocó, al principio de los años sesenta, en la increíble explosión de fantasía y energía que Londres representaba y que repercutiría, de una manera fundamental, sobre todo el panorama cultural y artístico internacional.

De hecho, el traslado de la realidad cultural y experimental de aquella ciudad al seno de las problemáticas y las experimentaciones activadas en la



Archizoom Associati, 1967-2000
 Letto di sogno (Dream bed), Elettro rosa (Série
 «Rosa imperiale»), con lume «Atlante»
 (Série «Luci medie»)
 Collection Frac Centre, Orléans, France
 © Philippe Magnon

point de référence en tant que lieu d'expérimentation et d'échange de contributions stimulantes réalisées par les nombreux chercheurs et spécialistes qui s'y rendent périodiquement pour enseigner.

La revue *AD* (*Architectural Design*) reproduisait des travaux développés, des études et des rapports, assurant la diffusion internationale nécessaire à la pensée qui y naissait.

L'Architectural Association est une faculté d'architecture née il y a des siècles, sur l'initiative d'un groupe d'architectes, et reconnue comme une association indépendante qui, avec le temps, a favorisé petit à petit une richesse d'initiatives de plus en plus stimulantes. Ceci s'explique par le fait qu'il s'agit d'une école privée et par conséquent, seule la qualité du travail produit garantissait sa survie. Celle-ci est la raison de l'application et de l'énergie dont ont fait preuve les enseignants et les étudiants, toutes deux orientées vers des travaux d'expérimentation en rapport avec les nouvelles réalités.

La présence d'enseignants tels que Cedric Price, Smithson, Joseph Rykwert, Paul Oliver ou Reyner Banham a entraîné, au début des années soixante, l'incroyable explosion de fantaisie et d'énergie que Londres représentait et qui allait répercuter, d'une manière fondamentale, sur tout le panorama culturel et artistique international.

En fait, le transfert de la réalité culturelle et expérimentale de cette ville au sein des problématiques et des expérimentations activées dans le cadre de l'école a provoqué une distanciation entre l'expérimentation professionnelle la plus effrénée (Stirling y a enseigné et tous les plus importants spécialistes de projets de l'époque y ont prononcé des conférences) et la recherche de méthodologies visuelles de communication, lesquelles essayaient de s'inter-

escuela derivó en un distanciamiento entre la experimentación profesional más desenfadada (allí enseñó Stirling y pronunciaron conferencias todos los más importantes proyectistas del tiempo), y la búsqueda de unas metodologías visuales de comunicación que intentaban mediar entre las investigaciones conducidas en otras disciplinas y la necesidad y la voluntad de trasladarlas al campo de la arquitectura.

Los argumentos simbólicos y metafóricos de los Archigram constituyen el primer resultado. Los componentes de este grupo son todos antiguos estudiantes de la Architectural Association y, sin duda, el resultado más llamativo es la didáctica desarrollada en aquel entonces por Cedric Price. Desde sus comienzos, el trabajo de los Archigram asume, formal y conceptualmente, connotaciones pop, como un reflejo directo del clima de Londres y Nueva York de aquellos años. El componente irónico, llevado hasta los límites del absurdo racional, constituye la característica fundamental del grupo, a pesar de que todo se visualiza a través de productos que intentan modificar la comunicación de la idea mediante el proyecto, incluso aunque sientan todavía el proyecto como necesario para comunicar arquitectura.

Las anotaciones teóricas que apoyan las propuestas proyectuales asumen el papel de explicación más que de ensanchamiento de lo visual para la interpretación del mismo proyecto. Las interferencias objetivas dentro del proyecto dibujado, constituidas por la introducción de colores y anotaciones verbales sin modificar en el contenido el vehículo principal de comunicación del arquitecto, ensanchaban los contornos provocando también la creación de los pasos suficientes para la inserción de contribuciones, tan desviacionistas como para lograr, en los mejores proyectos, una vitalidad irónica tal de la "comunicación mediante el proyecto", que demostrara las insuficiencias y las limitaciones fundamentales. La *Walking City* y la *Plug-in City*, propuestas de proyecto para Montecarlo, contienen elementos que encontraremos más adelante sólo en algunas propuestas de los italianos Archizoom y Superstudio, típicas en aquel momento de euforia: en estos proyectos se puede constatar la existencia de una necesidad de ironizar y de acabar definitivamente con la fe en un desarrollo tecnológico que resolviera todos los problemas.

Sin duda, es ésta la contribución más importante que el clima pop nos transmite a sus sucesores a través de su pesado legado: hallar un contenido para el vacío creado a través de la ironía y que obliga a buscar y a reconstruir otras bases sobre las cuales levantar las nuevas investigaciones.

Una vez acabado el momento pop, el mismo trabajo de los Archigram, pasa a formular una serie de afirmaciones ideológicas que son más el testimonio de un proceso de involución en el desarrollo que contribuciones reales a la solución de problemas, como la representación de una realidad cambiada, la producción de alternativas o la sugerencia de métodos de intervención sobre una realidad física que, al menos en Europa, acepta sólo propuestas correctas y respetuosas para con las preexistentes y que no deja espacio a interpretaciones distintas.

De hecho, el trabajo de los Archigram no se desarrolla hoy mediante la

poser entre les recherches menées dans d'autres disciplines et la nécessité et le désir de les transposer dans le domaine de l'architecture.

Les arguments symboliques et métaphoriques des Archigram sont le premier résultat. Les membres de ce groupe sont tous des anciens étudiants de l'Architectural Association et le résultat le plus frappant est, sans doute, la didactique développée, à cette époque-là, par Cedric Price. Depuis leurs débuts, le travail des Archigram prend, formellement et conceptuellement, des connotations pop, comme un reflet direct du climat de Londres et New York de ces années-là. La composante ironique, portée jusqu'aux limites de l'absurde rationnel, constitue la caractéristique fondamentale du groupe, même si tout se visualise au travers de produits qui tentent de modifier la communication de l'idée grâce au projet, et ceci quand bien même ils ressentent encore la nécessité du projet pour transmettre l'architecture.

Les appréciations théoriques qui soutiennent les propositions de projets jouent le rôle d'explication plus que d'élargissement de l'élément visuel pour l'interprétation du projet lui-même. Les interférences objectives dans le projet envisagé, reposant sur l'introduction de couleurs et de commentaires verbaux qui ne modifiaient pas, dans le contenu, le principal moyen de communication de l'architecte, élargissaient les contours et provoquaient également la création d'espaces suffisants pour l'insertion de contributions, assez déviationnistes pour atteindre, dans les meilleurs projets, une vitalité ironique telle que celle de la "communication grâce au projet", qui démontrerait les insuffisances et les limitations fondamentales. La *Walking City* et la *Plug-in City*, propositions de projet pour MonteCarlo, contiennent des éléments qu'on ne trouvera plus tard que dans quelques propositions des Italiens Archizoom et Superstudio, typiques à ce moment d'euphorie: dans ces projets, on peut constater l'existence d'un besoin d'ironiser et d'en finir définitivement avec la foi en un développement technologique capable de résoudre tous les problèmes.

Celle-ci est, sans doute, la contribution la plus importante que le climat pop laisse à ses successeurs, à travers son lourd héritage: trouver un contenu pour le vide créé à travers l'ironie et qui oblige à chercher et à reconstruire d'autres bases sur lesquelles établir les nouvelles recherches.

Une fois achevée la période pop, le travail même des Archigram commence à formuler une série d'affirmations idéologiques qui sont davantage le témoignage d'un processus d'involution dans le développement que des contributions réelles à la solution de problèmes, comme la représentation d'une réalité altérée, la production d'alternatives ou la suggestion de méthodes d'intervention sur une réalité physique qui, tout au moins en Europe, accepte seulement des propositions correctes et respectueuses envers celles qui existent et qui ne laisse pas de place aux interprétations différentes.

En fait, le travail des Archigram ne s'effectue pas, aujourd'hui, grâce à la pratique professionnelle conventionnelle répétée, même si c'est de façon si ironique, et non adoptée. Les membres du groupe continuent, séparément, le travail de recherche et de proposition visuelle, à travers la didactique développée par l'Architectural Association.



práctica profesional convencional ensayada, aunque sea en modo tan irónico, y no adoptada. Los miembros del grupo continúan separadamente el trabajo de investigación y de propuesta visual a través de la didáctica desarrollada por la Architectural Association.

Otro grupo de fama internacional que alcanzó fama internacional hace algunos años, es el de los Street Farmer, una versión *health* de la arquitectura radical: la regeneración de un clima demasiado estático e inutilizable similar al constituido por el trabajo de los Archigram. La experiencia de este grupo guardaba relación directa con la más espontánea y no profesional de los hippies californianos. Se desarrollaba a través de *events* y se comunicaba, a menudo, mediante cuentos y comics que predicaban una vuelta a la madre tierra por medio de la reconstrucción del propio vivir cotidiano. Los elementos constitutivos de este trabajo son la ideología de la comuna, el cultivo de los cereales y de los vegetales para ser usados como alimento, la meditación y el humo azul de otros vegetales... todos ellos componentes esenciales de una articulación existencial que, estructurada así en la vida cotidiana, encuentra la fuerza suficiente como para atreverse a llamar arquitectura a una práctica experimental. Algunos componentes de este grupo también enseñan en la Architectural Association. Ambos extremos, Street Farmer y Archigram, encuentran, por tanto, en el Londres y en la Architectural Association de aquellos años, un punto de partida y de recorrido común.

La Architectural Association representa, bajo la gestión del director Alvin



Archizoom, 1967
 Coperta Dylan
 Collection Centro Studi e Archivio della
 Comunicazione, Università degli Studi di
 Parma, Sezione Progetto, Parma, Italie
 © Philippe Magnon

Les Street Farmer, une version *health* de l'architecture radicale, sont un autre groupe qui a atteint la renommée internationale il y a quelques années: il s'agit de la régénération d'un climat trop statique et inutilisable, similaire à celui créé par le travail des Archigram. L'expérience de ce groupe était en rapport direct avec l'expérience spontanée et non-professionnelle des hippies californiens. Elle se manifestait à travers des *events* et s'exprimait souvent grâce aux récits et aux bandes dessinées qui prêchaient un retour à la nature au moyen de la reconstruction de la propre vie quotidienne. Les éléments constitutifs de ce travail sont l'idéologie de la commune, la culture des céréales et des végétaux visant l'utilisation comme aliment, la méditation et la fumée bleue d'autres végétaux... toutes des composantes essentielles d'une articulation existentielle qui, structurée ainsi

Boyarsky, la insólita coexistencia y la articulación satisfactoria de formulaciones y posiciones antitéticas culturales en cualquier caso directamente relacionadas con el debate en marcha. Los cursos que allí se desarrollan están constituidos por las más diversas tendencias: existen cursos especializados de urbanismo y *town planning*; cursos de estudio sobre macro-estructuras, cursos de cálculo puro y experimentación de gran sofisticación. Y todo ello con frecuentes intervenciones de profesionales como James Stirling y R. Buckminster Fuller, y conferencias de los mejores “maestros” arquitectos vivos.

En contraste con el trabajo especializado y tecnológicamente sofisticado, encuentran aquí un espacio y también un campo para la experimentación y la investigación teórica, más compleja a nivel experimental y menos involucrada a nivel de proyecto, con una experimentación de las técnicas analíticas puestas a punto por los artistas más variados y con un debate de las posiciones teóricas más osadas. A menudo se invita a los radicales florentinos, con gran aprecio allí, a participar en seminarios expresamente organizados para ellos, que en un principio coincidían con las sesiones de verano para pasar más tarde a desarrollarse durante el año académico.

Los austriacos Himmelblau, Abraham y St. Florian y los italianos De Rossi, Natalini y Pettena estuvieron a cargo de las últimas conferencias y seminarios que, en la mayor parte de los casos, no se limitaban a comunicar experiencias vividas, sino que, a menudo, se proponían como nuevas experimentaciones. Un elemento esencial dentro del panorama de esta escuela, a través de la cual estamos dibujando el panorama de la “otra” arquitectura inglesa, fue el crítico Joseph Rykwert, exponente de la crítica arquitectónica inglesa más tradicional y autoafirmada. La contribución técnica y crítica de su trabajo, a través de sus frecuentes ensayos publicados por la revista italiana *Domus* lo convierte, incluso hoy, en el crítico de con una tradición productiva más continua y más atento a cada alternación en el panorama histórico y operativo de la arquitectura. Rykwert continúa impartiendo en la actualidad clases teóricas y seminarios de historia de la arquitectura en la Architectural Association.

Paul Oliver, historiador de la arquitectura primitiva y autóctona, ha creado una escuela de insólita fortuna. Sus estudios sobre la arquitectura rural inglesa y con sus sucesivas ampliaciones, el estudio del *shelter*, o refugio arquetipo, e incluso los estudios realizados por él sobre la apropiación de elementos de casas elementales de los hippies californianos, dieron continuidad histórica, o mejor dicho, reconocieron y encontraron continuidad conceptual a lo que, partiendo de las experiencias de carácter tribal, se resuelve como un recorrido natural de evolución que va de las contribuciones más escasas estructuralmente hasta las más ricas conceptualmente, y que permitió una conexión con las experiencias experimentales básicamente existenciales desarrolladas, principalmente, en Norteamérica. Formó una plataforma crítica en la que los investigadores experimentales californianos, algunos radicales y otros artistas buscaron –utilizando metodologías seguramente distintas–

sur la vie quotidienne, trouve la force suffisante au point d'oser appeler architecture une pratique expérimentale. Quelques membres de ce groupe enseignent, également, à l'Architectural Association. Ces deux extrêmes, Street Farmer et Archigram, trouvent, par conséquent, dans le Londres et dans l'Architectural Association de ces années-là, un point de départ et de parcours commun.

L'Architectural Association représente, sous la gestion du directeur Alvin Boyarsky, la coexistence insolite et l'articulation satisfaisante de formulations et de positions antithétiques culturelles, dans tous les cas, directement en rapport avec le débat en cours. Les cours qui y ont lieu, sont composés des tendances les plus diverses: il existe des cours spécialisés d'urbanisme et *town planning*; des cours d'étude sur les macrostructures, des cours de calcul pur et d'expérimentation très sophistiquée. Et tout ceci est accompagné de fréquentes interventions de professionnels tels que James Stirling et R. Buckminster Fuller, et de conférences des meilleurs "maîtres" architectes vivants.

En contraste avec le travail spécialisé et technologiquement sophistiqué, ils trouvent ici une place et également un domaine pour l'expérimentation et la recherche théorique, plus complexe au niveau expérimental et moins engagée au niveau du projet, avec une expérimentation des techniques analytiques mises au point par les artistes les plus variés et avec un débat concernant les positions théoriques les plus osées. Les radicaux florentins, très appréciés, sont souvent invités à participer à des séminaires organisés expressément pour eux, lesquels coïncidaient au début avec les cours d'été mais ont fini par avoir lieu, plus tard, pendant l'année académique.

Les Autrichiens Himmelblau, Abraham et St. Florian et les Italiens De Rossi, Natalini et Pettena ont été responsables des dernières conférences et séminaires qui, dans la plupart des cas, ne se limitaient pas à transmettre des expériences vécues, mais s'offraient souvent comme de nouvelles expérimentations. Le critique Joseph Rykwert, représentant de la critique architectonique anglaise la plus traditionnelle et la plus autoaffirmée, a été un élément essentiel dans le panorama de cette école, à travers laquelle on précise le panorama de l'"autre" architecture anglaise. La contribution technique et critique de son travail, à travers ses fréquents essais publiés par la revue italienne *Domus* fait de lui, même aujourd'hui, le critique qui possède la tradition productive la plus continue et qui se montre le plus attentif à chaque alternance dans le panorama historique et opérant de l'architecture. Actuellement, Rykwert continue à donner des cours théoriques et des séminaires d'histoire de l'architecture à l'Architectural Association.

Paul Oliver, historien de l'architecture primitive et autochtone, a créé une école au succès insolite. Ses études sur l'architecture rurale anglaise et ses élargissements successifs, l'étude du *shelter*, ou refuge archétype, y compris les études qu'il a lui-même réalisées sur l'appropriation d'éléments des maisons rudimentaires des hippies californiens, ont marqué la continuité historique, ou plutôt, ont reconnu et trouvé la continuité conceptuelle. En partant des expériences de nature tribale, ce travail se présente comme un parcours naturel d'évolution qui va des apports les plus pauvres structurellement aux

el nexo entre la operatividad en el ambiente físico de las poblaciones nómadas y la cultura popular más reciente, con el propósito de reencontrar aquellas relaciones de método formal y de limpieza conceptual, necesarias para volver a establecer relaciones más conscientes con el ambiente físico. Charles Jencks viene desarrollando, desde hace años, su labor docente y como investigador crítico en la Architectural Association. Las metodologías críticas adoptadas por él, reexperimentan planteamientos estructuralistas así como el uso de métodos de análisis semiológico que responden a la necesidad de completar el arco de los instrumentos críticos a su disposición. Su *Significado en Arquitectura* reproduce la coexistencia de estos elementos en su trabajo crítico. El libro está constituido por contribuciones aparentemente distintas y no homogeneizadas. Las investigaciones, fruto del trabajo de varios críticos y antropólogos, desde Jencks a Baird, desde Frampton a Broadbent y comentadas al margen, constituyen una objetiva sugerencia de método además de una insólita propuesta de argumentaciones. Su diferente origen y las notas al margen, proporcionan observaciones y motivos de ulterior debate y reflexión, lo cual sirve también para afirmar la dificultad que supone hoy en día, presentar visiones unívocas de la realidad en evolución, y como, en cambio, resulta más correcto desde una perspectiva crítica presentar un panorama y describirlo: un panorama en el que se citan posiciones contrapuestas y que se comenta por medio de observaciones críticas que intentan una reconjunción y una coordinación.

Martin Pawley, otro exponente de la joven crítica inglesa, representa quizás la voz más original. El trabajo de *historización* de las experiencias que él mismo gestaba en los seminarios que impartía en los EE.UU. y en los cursos de la Architectural Association, permiten identificarle reconocerlo como una de las personalidades más insólitas, junto a Cook, en el panorama inglés de los jóvenes "operadores de arquitectura". Sus estudios sobre *garbage housing* recogidos en *A.D.* y luego recopilados en el libro del mismo título, plantean una auténtica contribución analítica acerca de las posibilidades de reciclaje de los residuos sólidos de la producción industrial y de los *package system*.

Mientras en California la gestión de los residuos de las tecnologías avanzadas se realiza de manera casual y espontánea, en Pawley, es objeto de un análisis más profundo que concluye con la propuesta de un estudio sobre contenedores que, agotado su uso, puedan ser reciclados como material de construcción. Sus casas construidas con latas de cerveza o botellas, si bien no han resuelto los problemas de eliminación de residuos, sí plantean alternativas de racionalización.

Resulta, además, importante la contribución teórica y política vehiculada a través de la dirección del *Ghost Dance Times*, un inefable y anómalo ejemplo dentro del panorama de las publicaciones internas de una universidad. Este periódico, nacido al final del 1974 como publicación interna semanal de la Architectural Association, tras haber alimentado un ardiente debate sobre los problemas reales de una escuela en condiciones de administrar (a través de una muy bien dosificada publicidad) por un lado el patrimonio de producción cultural, y por el otro, la necesidad de gestión del patrimonio estudiantil,



apports les plus riches conceptuellement. De plus, il a permis d'établir une connexion avec les expériences expérimentales existentielles développées, principalement, en Amérique du Nord. Paul Oliver a créé une plate-forme critique où les chercheurs expérimentaux californiens, quelques-uns radicaux et d'autres artistes ont cherché —en utilisant des méthodologies assurément différentes— le trait d'union entre la capacité opérationnelle dans le milieu physique des populations nomades et la culture populaire la plus récente,



recoge todos los ejemplos de energías expresivas no canalizadas. Se convierte además en escenario de disputas de carácter teórico y de las más diversas contribuciones de carácter político, asumiendo, en la primavera del 1975, un papel fundamental en el debate, a menudo candente, que comenzó con las huelgas y las asambleas en torno a las reivindicaciones políticas y sindicales de docentes, personal subalterno y estudiantes.

Completan el panorama inglés, escritores como Theo Crosby y Reyner Banham, cuyas contribuciones críticas sirvieron para la articulación y la investigación del debate crítico de aquellos años. Y para finalizar sirva recordar cómo el *Architectural Design* de Monica Pidgeon y Robin Middleton, con los escritos de Price, Jencks, Cook, Pawley, Tschumu, etc., se configuró como el vehículo insustituible para reflejar y desarrollar el debate arquitectónico, dando lugar, en lo que concierne a las experimentaciones en aquellos años, a un cuadro de investigación internacional inigualable, investigación que ha condicionado y desarrollado la propia evolución de sus protagonistas. Además de los primeros escritos de Price, la A.D. recogió, entre otros, desde los trabajos de Archigram, de los *Street Farmer*; análisis de la situación italiana y austriaca, estudios sobre los desarrollos de las diferentes investigaciones en los EE.UU., debates fundamentales acerca de la situación de la experimenta-

dans le but de retrouver ces relations de méthode formelle et de pureté conceptuelle, nécessaires pour rétablir des relations plus conscientes avec le milieu physique. Charles Jencks exerce, depuis des années, son travail comme enseignant et comme chercheur critique à l'Architectural Association. Les méthodologies critiques qu'il adopte, expérimentent à nouveau des énoncés structuralistes ainsi que l'utilisation de méthodes d'analyse sémiologique, lesquelles répondent au besoin de compléter l'éventail des instruments critiques à sa disposition. Sa *Signification en Architecture* reproduit la coexistence de ces éléments dans son travail critique. Le livre se compose de contributions apparemment différentes et non-homogénéisées. Les recherches, fruit du travail de plusieurs critiques et anthropologues, de Jencks à Baird, de Frampton à Broadbent, et commentées en marge, sont une suggestion de méthode objective, en plus d'une proposition d'argumentations insolite. Son origine différente et les commentaires en marge fournissent des observations et des motifs de débat et de réflexion ultérieurs. Ceci sert également à affirmer la difficulté que suppose, à l'heure actuelle, présenter des visions univoques de la réalité en évolution et montre, en revanche, qu'il s'avère plus correct de présenter un panorama et de le décrire, d'après une perspective critique: un panorama dans lequel des positions opposées sont citées et que l'on commente à travers des remarques critiques, lesquelles cherchent une nouvelle conjonction et une coordination.

Martin Pawley, un autre représentant de la jeune critique anglaise, constitue, peut-être la voix la plus originale. Le travail d'*historisation* des expériences qu'il concevait lui-même lors des séminaires qu'il donnait aux U.S.A. et lors des cours de l'Architectural Association, permet de l'identifier, de le reconnaître comme étant l'une des personnalités les plus insolites, tout comme Cook, du panorama anglais des jeunes "opérateurs d'architecture". Ses études sur *garbage housing* recueillies dans A.D. et par la suite, compilées dans le livre du même titre, posent la question d'une contribution analytique authentique concernant les possibilités de recyclage des déchets solides de la production industrielle et des *package system*.

Alors qu'en Californie, la gestion des déchets des technologies avancées s'effectue de façon fortuite et spontanée; chez Pawley, elle est l'objet d'une analyse plus profonde qui aboutit à la proposition d'une étude au sujet de conteneurs qui, leur utilisation achevée, peuvent être recyclés comme matériau de construction. Si leurs maisons construites avec des boîtes de bière ou des bouteilles n'ont pas résolu le problème d'élimination des déchets, elles proposent tout au moins des alternatives de rationalisation

De plus, la contribution théorique et politique véhiculée à travers la direction du *Ghost Dance Times*, un exemple ineffable et anomal dans le panorama des publications internes d'une université, s'avère importante. Ce journal, né à la fin de 1974, comme publication interne hebdomadaire de l'Architectural Association, après avoir alimenté un ardent débat sur les problèmes réels d'une école, à même d'administrer (à travers une publicité très bien dosée), d'une part, le patrimoine de production culturelle, et d'autre part, le besoin de



ción proyectista y de la investigación crítica, hasta la catalogación e indagación de todo lo surgido en esos momentos de creatividad. El mapa dibujado mediante las exhaustivas biografías relativas a las investigaciones experimentales sobre la energía solar, la energía eólica y las energías alternativas *tout court*, volvieron a plantear, junto al puntual registro de las últimas experimentaciones, la necesidad de una reformulación que, sin embargo, no tenía en cuenta la exigencia de una reconstrucción política e ideológica.

El radical de EE.UU.

El análisis llevado a cabo sobre los operadores americanos definidos como “arquitectos radicales”, nos lleva a considerar cómo, a pesar de la presencia compartida de fenómenos importantes (desde la *beat generation*, hasta el *pop art* y a la conducta) sobrevivirá también en los EE.UU., si bien con menor relevancia con respecto al fenómeno europeo, este movimiento que, de todas formas conserva, en la mayoría de los casos, una actividad profesional predominante con la que sostenía una actividad colateral de género liberador. Puede por tanto afirmarse que la actividad experimental de estos arquitectos iba dirigida más hacia la investigación de un espacio profesional personalizado que hacia la fundación de un área y de una función profesional diversa.

De hecho, su obra casi presenta una intención cuestionadora del espacio profesional, sino, más bien, una afirmación genérica de rechazo de la cultura precedente, en formas que consagran una amplitud de modulaciones y propuestas, resultado de afirmaciones más específicas y emotivamente más intensas, como en el caso de la *beat generation*, el *pop art*, los *happenings*, etc.

gestion du patrimoine étudiantin, recueille tous les exemples d'énergies expressives non-canalisées. De plus, il devient le cadre de disputes de nature théorique et d'apports de nature politique les plus divers et joue, au printemps de 1975, un rôle fondamental dans le débat, souvent brûlant, qui a débuté avec les grèves et les assemblées autour des revendications politiques et syndicales des enseignants, du personnel subalterne et des étudiants.

Des écrivains tels que Theo Crosby et Reyner Banham, dont les contributions critiques ont servi à l'articulation et à la recherche du débat critique de ces années-là, complètent le panorama anglais. Et pour terminer, il convient de rappeler comment l'*Architectural Design* de Monica Pidgeon et Robin Middleton, avec les écrits de Price, Jencks, Cook, Pawley, Tschumu, etc., est apparu comme le véhicule irremplaçable permettant de refléter et développer le débat architectonique, donnant lieu, en ce qui concerne les expérimentations de ces années-là, à une grille de recherche internationale inégalable, recherche qui a conditionné et accéléré l'évolution même de ses protagonistes. A part les premiers écrits de Price, l'A.D. a réuni, entre autres, des travaux d'Archigram, de *Street Farmer*, des analyses de la situation italienne et autrichienne, des études sur les déroulements des différentes recherches aux U.S.A., des débats fondamentaux au sujet de la situation de l'expérimentation conceptrice et de la recherche critique, au catalogage et à la recherche de tout ce qui est apparu pendant ces moments de créativité. Le tableau dessiné grâce aux bibliographies exhaustives concernant les recherches expérimentales sur l'énergie éolienne et les énergies alternatives tout court, a posé à nouveau la question, tout comme pour l'enregistrement ponctuel des dernières expérimentations, du besoin d'une reformulation qui, néanmoins, ne tenait pas en compte l'exigence d'une reconstruction politique et idéologique.

Le radical des U.S.A.

L'analyse menée sur les opérateurs américains définis comme "architectes radicaux" nous amène à considérer comment, malgré la présence partagée de phénomènes importants (de la *beat generation*, au *pop art* et à la conduite), survivra aussi aux U.S.A., bien qu'avec moins d'importance par rapport au phénomène européen, ce mouvement qui maintient de toute façon, dans la plupart des cas, une activité professionnelle prédominante grâce à laquelle il soutenait une activité collatérale de genre libérateur. Par conséquent, on peut affirmer que l'activité expérimentale de ces architectes était plus orientée vers la recherche d'un espace professionnel personnalisé que vers la création d'une sphère et d'une fonction professionnelle diverse.

En fait, son oeuvre présente presque une intention controversée de l'espace professionnel, mais aussi, une affirmation générique de rejet de la culture précédente, sous des formes qui ratifient un grand nombre de modulations et de propositions, résultat d'affirmations plus spécifiques et émotivement plus intenses, comme dans le cas de la *beat generation*, le *pop art*, les *happenings*, etc.

Faire allusion ici à des architectes tels que Venturi, Soleri et Fuller, encore le produit de situations conceptuelles précédentes, contribue à la connaissance

Aludir aquí a arquitectos como Venturi, Soleri y Fuller, todavía producto de situaciones conceptuales precedentes, contribuye al conocimiento de análisis y fenómenos, que tuvieron en Venturi un importante, aunque criticado, estudioso. Al mismo tiempo, las formulaciones teóricas límite de Soleri y Fuller pueden hacerlos aparecer casi como los últimos utopistas. Por todo ello resulta obligado decir al referirnos al movimiento de la arquitectura radical en los EE.UU., que todo lo que ha sucedido lo ha sido más por la falta de una posibilidad de identificación en una dimensión profesional superada, que por una intención real de reconstruir conceptos y motivaciones. Por lo tanto, menos que en Europa, lo que ocurrió dentro de este campo en los EE.UU. es reflejo de una ola emotiva procedente de otras áreas. El radical americano nunca ejerció una influencia tan determinante como para convertirlo en una presencia tan incómoda que diera lugar a sustanciales modificaciones. Aquellos de ellos que todavía operan en el campo de la arquitectura continúan haciéndolo en forma estrictamente profesional, sin que las afirmaciones, aparentemente revolucionarias de otro tiempo, hayan aportado ninguna modificación, o hayan sugerido indicaciones capaces de resolver problemas relativos a análisis y metodologías de investigación.

El grupo más famoso en el extranjero, conocido a través de las más variadas publicaciones, es el de los Ant Farm, compuesto por jóvenes arquitectos y estudiantes de arquitectura que operan en el lugar que entonces se convirtió en templo del mayo del '68 y de la experimentación más desenfadada. El hecho de residir en el Gate Five de Sausalito, define ya algún tipo de trabajo teórico y experimental que ellos han desarrollado: la cultura hippy de aquel tiempo, la beat generation que tuvo su sede en Sausalito, constituyó la base de la filosofía de su trabajo. El *Inflato cook book*, publicado por ellos en diciembre de 1970, es una de las tantas publicaciones underground de aquellos años: el hecho de comunicar a través de *cartoons*, proyectos dibujados a mano y estructuras hinchables; el uso de videos como instrumento de comunicación y de investigación, constituyen los rasgos principales de su expresividad inicial. Una dimensión irónica y liberatoria es lo que ellos materializan a través de estas investigaciones.

Desde la óptica del análisis crítico actual, su trabajo aparece como extremadamente arcaico y aproximativo, sobre todo, con respecto a su planteamiento teórico: fueron, quizás, los primeros arquitectos que fumaron marihuana, portando todavía el signo de esos inicios, de ese esfuerzo. La propuesta de proyecto de la *truck-in university* (en la primera fase de su trabajo), como los otros proyectos hinchables revelan (en los que concierne el uso de los hinchables) referencias hacia obras de artistas como Allan Kaprow y Otto Piene, que habían usado este medio para sus *happenings* casi diez años antes. Extraen también ideas de algunos proyectos de Peter Cook para el proyecto de estructuras semovientes, desmontables y transportables en camiones.

A estas primeras propuestas, sigue un período en el que los Ant Farm producen una gran cantidad de cintas de video en lo que podría quizás considerarse como su mejor contribución a la disciplina, en tanto que investigación de lenguaje técnico y de traducción del pensamiento en imagen.

d'analyses et de phénomènes, lesquels ont trouvé chez Venturi, un important, si bien critiqué, spécialiste. En même temps, les formulations théoriques limites de Soleri et Fuller peuvent presque les faire apparaître comme les derniers utopistes. Pour tout cela, on s'avère obligé de dire, quand on se réfère au mouvement de l'architecture radicale aux U.S.A, que tout ce qui s'est passé est dû plus à l'absence d'une possibilité d'identification dans une dimension professionnelle surmontée, qu'à une intention réelle de reconstruire concepts et motivations. Par conséquent, ce qui s'est passé dans ce domaine aux U.S.A est, moins qu'en Europe, le reflet d'une vague émotive provenant d'autres sphères. Le mouvement radical américain n'a jamais exercé une influence assez déterminante au point de devenir une présence si incommode qu'il donnerait lieu à des modifications substantielles. Ceux qui parmi eux opèrent toujours dans le domaine de l'architecture, continuent à le faire de façon strictement professionnelle, sans que les affirmations, apparemment révolutionnaires d'une autre époque, n'aient apporté aucune modification ou aient suggéré des indications capables de résoudre des problèmes concernant analyses et méthodologies de recherche.

Le groupe le plus célèbre à l'étranger, connu à travers les publications les plus variées, est celui des Ant Farm. Il est composé de jeunes architectes et d'étudiants en architecture qui interviennent sur le lieu qui est alors devenu le temple du mai 68 et de l'expérimentation la plus effrénée. Le fait de résider dans le Gate Five de Sausalito, définit déjà le type de travail théorique et expérimental qu'ils ont réalisé: la culture hippie de cette époque-là, la beat generation qui a eu son siège à Sausalito, a été la base de la philosophie de leur travail. *L'Inflato cook book*, publié par ce groupe en décembre 1970, est l'une des nombreuses publications underground de ces années-là: le fait de communiquer à travers de *cartoons*, de projets dessinés à la main et de structures gonflables; et l'utilisation de vidéos comme instrument de communication et de recherche, constituent les traits principaux de leur expressivité initiale. C'est une dimension ironique et libératoire qu'ils matérialisent à travers ces recherches.

D'après l'optique de l'analyse critique actuelle, leur travail apparaît comme extrêmement archaïque et approximatif, surtout, par rapport à leur fondement théorique: ils ont, peut-être, été les premiers architectes à fumer de la marijuana, portant encore la marque de ces débuts, de cet effort. La proposition de projet de la *truck-in university* (dans la première phase de son travail), tout comme les autres projets gonflables, révèle (en ce qui concerne l'utilisation des gonflables) des références tirées d'oeuvres d'artistes tels qu'Allan Kaprow et Otto Piene, lesquels avaient utilisé ce moyen pour leurs *happenings*, presque dix ans auparavant. Ces architectes tirent également des idées de quelques projets de Peter Cook, pour le projet de structures mouvantes, démontables et transportables sur camions.

À ces premières propositions, succède une période où les Ant Farm produisent un grand nombre de cassettes vidéo, ce que l'on pourrait peut-être considérer comme leur meilleur apport à la discipline, en tant que recherche de langage technique et de traduction de la pensée en image.

La troisième phase de leur travail ne se déroule plus grâce à des méthodolo-



La tercera fase de su trabajo ya no se desarrolla mediante metodologías, sino que registra las primeras implicaciones profesionales. En 1972 construyen, financiados por un millonario tejano, la *House of the century*, que visualmente registra los módulos formales a los que este grupo es tan aficionado. Su apariencia conceptual es la de la típica villa de un excéntrico millonario. Sus invenciones formales y técnicas presentan referencias a los módulos típicos de un cierto tipo underground californiano y de las experimentaciones de las comunas hippies, con la diferencia que ahora, los baños son de paneles de caoba lacada y hay aire acondicionado.

El trabajo de los *Five cadillacs*, producido también en Tejas, está constituido por cinco cadillacs alineados diagonalmente sobre el terreno uno tras otro. Se observa aquí, la voluntad de regresar a afirmaciones simbólicas, aunque fuera de un modo demasiado intencional. El planteamiento vulgarmente pop y demasiado antiguo, limita toda ulterior articulación de comunicación, y revela la crisis creativa del grupo.

Los *Experiments in Environment* de Anne Lawrence Halprin, son solamente reuniones periódicas que tienen lugar en las playas al norte de San Francisco y en las cuales se imparten seminarios y *workshops*. Las interesantes tentativas de creación de un *environment* mediante acumulaciones y movimientos de cuerpos, encuentran sus más cuidadosas formulaciones durante las sesiones de verano en las playas del Pacífico. Sería fácil atribuir un carácter casi evasivo y de ocasión de trabajo a la experimentación de los *Experiment in Environment*, que han dado lugar a interesantes danzas y *happenings* con giros visuales tridimensionales más que arquitecturas “radicales”, algo que para ambos empeños profesionales, ocupaba casi todo el tiempo disponible. Por tanto, si registramos este grupo entre los operadores



Haus-Rucker-Co, 1967
Pneumacosm
 Collection Archives Haus-Rucker-Co,
 Düsseldorf, Allemagne
 © Philippe Magnon

gies, mais elle constate les premières implications professionnelles. En 1972, ils construisent, financés par un millionnaire texan, la *House of the century*, qui visuellement est composée des modules formels dont ce groupe est si amateur. Son apparence conceptuelle est celle de la villa typique d'un millionnaire excentrique. Leurs inventions formelles et techniques présentent des références aux modules typiques d'un certain genre underground californien et des expérimentations des communes hippies, à la différence que maintenant, les toilettes sont décorées avec des panneaux en acajou laqués et disposent de l'air conditionné.

Le travail des *Five cadillacs*, réalisé lui aussi au Texas, est constitué de cinq cadillacs alignées diagonalement sur le terrain, l'une derrière l'autre. On observe ici, la volonté de revenir à des affirmations symboliques, mais pas

radicales es por la consideración de que en aquellos años las más diversas formulaciones de expresión de un arquitecto en crisis existencial, sentaban las bases de sucesivos desarrollos, no registrables en este caso, de crítica y reinención del papel profesional. El grupo Pulsa opera a través del uso de aparatos electrónicos muy sofisticados, produciendo sonidos e imágenes que definen perfectamente espacios físicos proyectados, pero realizados sólo mediante dos medios de comunicación aparentemente alejados de la posibilidad de gestionar espacios realizados. La calidad de estas intervenciones permanece como un caso absolutamente insólito de artistas que no viven la educación en una escuela de arquitectura como un trauma irreversible que les impide la formulación de técnicas simbólicas de expresión, y que no sufren la indecisión ante la elección entre el campo de la técnica y el campo de las artes. François Dallegret, de la Gold & Company de Montreal, un diseñador de indudable creatividad profesional, volvía a encontrar en su trabajo experimental, puntos de contacto con las más divertidas formulaciones pop. De todas formas, esa filiación sería más una consecuencia de su actividad profesional de diseñador que una necesidad de carácter teórico o existencial. De hecho, su actividad nunca se alejará de manera irreversible de la posibilidad de trasladar una idea, un objeto o una formulación carente de salidas de carácter profesional.

Los Onyx constituyen un grupo de jóvenes arquitectos que tienen como actividad principal la creación de montajes gráficos, casi todos ellos realizados en 1970. Estos insólitos instrumentos de comunicación, su planteamiento estructural original y el intenso nivel de comunicación, sirven de vehículo tanto a afirmaciones teóricas como a tentativas de visualización en diagramas, procesos mentales o esquemas de comportamiento. Su trabajo se agota con estas comunicaciones (enviadas por correo a las personas más distintas) actividad a la que cabría añadir, tal vez, algún espectáculo con audiovisuales. De todas formas, hay que decir que su contribución, tanto teórica como experimental, a la totalidad del pensamiento arquitectónico es verdaderamente marginal, está realmente al margen y que, al igual que en el caso de los Halprin, su inclusión en esta lista deriva del hecho que su trabajo, que representa una evasión de la condición profesional, proporcionó notables sugerencias y abrió espacios de comunicación. Por lo que concierne a Bob Venturi, nos interesa aquí hablar solamente de su trabajo teórico, que da muestras de momentos de indudable creatividad e interés, sobre todo, en las afirmaciones de "autenticidad" de ciertas arquitecturas autóctonas americanas. Su libro sobre Las Vegas representa una recuperación de temáticas, una voluntad de lectura y de descomposición de los fenómenos espontáneos que en Las Vegas asumen formulaciones visuales desenfrenadas, donde la escala macroscópica del uso del neón como componente esencial de la arquitectura, más que como elemento fundamental en sustitución de una arquitectura en la práctica no existente, reduce ésta al simple papel de soporte físico al exterior. Algunas afirmaciones son, sin duda, criticables. Sin embargo, es cierto que este trabajo refleja situaciones que aceptamos gustosamente, sobre todo, cuando

d'une façon trop intentionnelle. Le fondement, vulgairement pop et trop ancien, limite toute articulation de communication ultérieure et révèle la crise créatrice du groupe.

Les *Experiments in Environment* d'Anne Lawrence Halprin, sont seulement des réunions périodiques qui ont lieu sur les plages au nord de San Francisco et au cours desquelles on organise des séminaires et des *workshops*. Les tentatives intéressantes de création d'un environnement, grâce aux accumulations et mouvements de corps, trouvent leurs formulations les plus recherchées pendant les séances d'été sur les plages du Pacifique. Il serait facile de considérer presque comme évasion et occasion de travail l'expérimentation des *Experiments in Environment*, lesquels ont donné lieu à d'intéressantes danses et *happenings* aux effets visuels tridimensionnels plus qu'à des architectures "radicales", ce qui occupait presque tout leur temps disponible. Par conséquent, si on compte ce groupe parmi les opérateurs radicaux, c'est du fait que, dans ces années-là, les formes d'expression les plus diverses d'un architecte en crise existentielle jetaient les bases de travaux successifs, non constatables dans ce cas, de critique et de réinvention du rôle professionnel. Le groupe Pulsa intervient à travers l'utilisation d'appareils électroniques très sophistiqués, produisant des sons et des images qui définissent parfaitement des espaces physiques en projet, mais seulement réalisés grâce à deux moyens de communication apparemment éloignés de la possibilité de traiter des espaces réalisés. La qualité de ces interventions demeure un cas absolument insolite d'artistes qui ne vivent pas l'éducation, dans une école d'architecture, comme un traumatisme irréversible les empêchant de formuler des techniques symboliques d'expression, et qui ne souffrent pas l'indécision face au choix entre le domaine de la technique et le domaine des arts. François Dallegret, de la Gold & Company de Montréal, un designer à la créativité professionnelle incontestable, retrouvait dans son travail expérimental, des points de rencontre avec les formulations pop les plus amusantes. De toute façon, cette filiation serait plus une conséquence de son activité professionnelle de designer qu'un besoin de nature théorique ou existentielle. En fait, son activité n'écartera jamais de manière irréversible la possibilité de transférer une idée, un objet ou une formulation dépourvue de débouchées de nature professionnelle.

Les Onyx sont un groupe de jeunes architectes qui a, pour activité principale, la création de montages graphiques, presque tous réalisés en 1970. Ces instruments de communication insolites, leur fondement structurel original et l'intense niveau de communication servent de véhicule aussi bien à des affirmations théoriques qu'à des tentatives de visualisation sous forme de diagrammes, processus mentaux et schémas de comportement. Leur travail s'épuise avec ces communications (envoyées par courrier aux personnes les plus variées). À cette activité, il conviendrait d'ajouter, peut-être, un spectacle avec des audiovisuels. De toute façon, il faut dire que leur contribution, aussi bien théorique qu'expérimentale, à l'ensemble de la pensée architectonique est vraiment marginale. De même que pour le cas des Halprin, leur inclusion dans cette liste vient du fait que leur travail, qui représente une échappatoire



él interpreta esta macro-estructura de luces activa durante las 24 horas del día, como la ejemplificación naïf de la necesidad ancestral de hacer su propia arquitectura, sin la mediación de burócratas con licencia.

Paolo Soleri es, junto a Bob Venturi, una figura del todo atípica en el panorama de los arquitectos estadounidenses. Su formación es ante todo europea, estudiando y licenciándose en la Politécnica de Turín. Sólo después de algunos años de ejercicio profesional en Italia, se trasladó a los Estados Unidos. Es, en la desértica Arizona, en Scottsdale, cerca de Phoenix, donde Soleri establece su residencia, aunque tras pasar algunos años en Taliesin West como alumno de Frank Lloyd Wright. De Wright mantiene la visión taumátúrgica de hacer arquitectura lo que le lleva a aparecer como decididamente anticuado en el planteamiento conceptual. Su educación católica constituye también otro elemento que transfiere a su trabajo, con la sincera y desarmada seguridad de encarnar la solución de los muchos problemas a través de la invención de ciudades ideales. Su mejor realización es, por el contrario, la residencia de Scottsdale, en gran parte construida por él mismo por medio de revolucionarios procesos constructivos y del uso del hormigón armado. Su trabajo como ceramista, que ocupa parte del tiempo de Soleri en Scottsdale, influye sobre su manera de hacer arquitectura: el uso de los colores y de la tierra, la ejecución artesanal y el sabio control que requiere el uso de estos materiales, constituyen referencias indudables.

Ninguno de sus trabajos sucesivos, como la teorización sobre las ciudades ecológicas, el macroscópico proyecto de Arcosanti, ni siquiera las cosmologías visualizadas, alcanzan la limpieza formal y conceptual de los trabajos precedentes. Las macro-estructuras proyectadas revelan, al mismo tiempo, la necesidad de hacerse recordar como “un grande”, y la imposibilidad contem-

à la condition professionnelle, a fourni de remarquables suggestions et a ouvert des espaces de communication. En ce qui concerne Bob Venturi, il est intéressant ici de ne parler que de son travail théorique, qui fait preuve de moments de créativité incontestable et d'intérêt, surtout, dans les affirmations d'"authenticité" de certaines architectures autochtones américaines. Son livre sur Las Vegas représente une récupération de thématiques, une volonté de lecture et de décomposition des phénomènes spontanés qui prennent, à Las Vegas, des formes visuelles effrénées. En effet, l'échelle macroscopique de l'utilisation du néon en tant que composante essentielle de l'architecture, plus que comme élément fondamental visant la substitution d'une architecture dans la pratique inexistante, réduit cette dernière au simple rôle de support physique extérieur. Certaines affirmations sont, sans doute, critiquables. Néanmoins, il est vrai que ce travail reflète des situations que l'on accepte avec plaisir, surtout, lorsque Bob Venturi interprète cette macrostructure de lumière active 24 heures sur 24, comme l'illustration "naïve" du besoin ancestral de faire sa propre architecture, sans la médiation de bureaucrates autorisés.

Paolo Soleri est, tout comme Bob Venturi, un personnage tout à fait atypique dans le panorama des architectes américains. Sa formation est avant tout européenne, ayant étudié et obtenu sa licence à l'École Polytechnique de Turin. Peu après quelques années d'exercice professionnel en Italie, il part pour les États-Unis. C'est, dans l'Arizona désertique, à Scottsdale, près de Phoenix, où Soleri s'établit, quoiqu'après avoir passé quelques années à Taliesin West en tant qu'élève de Frank Lloyd Wright. De ce dernier, il a retenu la vision thaumaturgique de faire de l'architecture, ce qui le conduit à apparaître résolument suranné dans le fondement conceptuel. Son éducation catholique est, également, un autre élément qu'il transfère à son travail, avec l'assurance sincère et désarmée, d'incarner la solution des nombreux problèmes à travers l'invention de villes idéales. Sa meilleure réalisation est, en revanche, la résidence de Scottsdale, en grande partie construite par lui-même au moyen de processus constructifs révolutionnaires et de l'utilisation du béton armé. Son travail comme céramiste, qui lui prend une partie de son temps à Scottsdale, influence sa manière de faire de l'architecture: l'emploi des couleurs et de la terre, l'exécution artisanale et le contrôle judicieux que requiert l'utilisation de ces matériaux, sont des références indubitables.

Aucun de ses travaux successifs, comme la théorisation sur les villes écologiques, le projet macroscopique d'Arcosanti, ni même les cosmologies visualisées, n'atteint la pureté formelle et conceptuelle des travaux précédents. Les macrostructures en projet révèlent, en même temps, le besoin qu'on se souvienne de lui comme "un grand" et l'impossibilité contemporaine de penser en "grand". Les inventions formelles d'Arcosanti sont, sans doute, l'aspect le plus intéressant. Cependant, elles font naître d'importants doutes concernant le besoin d'entasser trente mille personnes dans un même édifice et de les insérer dans les systèmes de relations et d'obligations auxquels le thaumaturge Soleri pense, en toute bonne foi, les destiner.

L'énorme succès obtenu par R. B. Fuller auprès du public et de la critique,

poránea de pensar en “grande”. Las invenciones formales de Arcosanti son, sin duda, el aspecto más interesante; sin embargo, dan lugar a fuertes dudas sobre la necesidad de amontonar a treinta mil personas en un mismo edificio y de involucrarlas en los sistemas de relaciones y compromisos a los que el taumaturgo Soleri piensa, con toda su buena fe, destinarlas.

El enorme éxito de público y crítica obtenidos por R. B. Fuller, en los últimos años, no debe distraernos hasta el punto de pensar en él como en el último profeta: Sus visiones cosmológicas y lúcidos análisis no son más que la racionalización de las macroscópicas contradicciones ocurridas históricamente. Desde siempre, el trabajo de Fuller se ha articulado entre la investigación de soluciones aptas para limitar al máximo las dispersiones y el derroche en el uso de los recursos energéticos, la conservación del ambiente y la posibilidad de una utilización racional del proceso tecnológico al servicio del hombre, y no de los juegos de poder entre las grandes potencias. Sobre estos conceptos básicos, se ha desarrollado todo el trabajo que, habiendo empezado con las formulaciones de la Dymaxion House y de la Dymaxion Car, llega hasta los estudios del *geodesic dome*. Los desarrollos de sus investigaciones adquieren siempre mayor importancia por las dimensiones macroscópicas de las intervenciones y de las propuestas de proyecto, como en el caso del recubrimiento, mediante un globo de plástico, de la isla de Manhattan con el fin de facilitar una temperatura constante y una renovación del aire que elimine totalmente la contaminación. Sin embargo, invención del *geodesic dome* y todos los estudios y los cálculos subsiguientes referidos a las cúpulas geodésicas, representan, en definitiva, un reconocimiento de la posibilidad de aplicar directamente las altas tecnologías para solucionar los problemas del habitat, obviando la fase previa de utilización con fines bélicos y de defensa militar.

Y, si para Fuller el increíble éxito de la cúpula geodésica representa una sorpresa, los sucesivos desarrollos de su investigación constituyen elaboraciones de teorías y metodologías que interpretan, esta vez más conscientemente, las exigencias –a menudo inconscientes e imparables de los jóvenes de aquellos años– de identificarse con un ambiente físico visual y estructuralmente representativo de su propia cultura.

El radical austriaco

En Austria, existen ciclos de revival en lo que concierne a la experimentación en arquitectura, que sitúan también las contribuciones austriacas al movimiento denominado arquitectura radical, dentro una perspectiva de conexión histórica con la tradición de la escuela de arquitectura de Viena y de Estiria.

Sedlmayr y Kiesler constituyen los referentes principales en los que se inspiran los jóvenes operadores de la arquitectura radical austriaca a la hora de plantear su trabajo de investigación. Sin duda artistas como Hans Hollein, Walter Pichler y Raymund Abraham deben la inspiración inicial y la estructuración de su trabajo a Kiesler que, con su *Endless House* se convirtió en un referente, no sólo para los artistas ya citados, sino en parte también para el trabajo de los Archigram, de Yona Friedman, del grupo Metanolism, e incluso de Soleri.

au cours des dernières années, ne doit pas nous distraire au point de penser à lui comme au dernier prophète: ses visions cosmologiques et ses analyses lucides ne sont que la rationalisation des contradictions macroscopiques qui ont eu lieu dans l'histoire. Le travail de Fuller s'est toujours articulé entre la recherche de solutions capables de limiter au maximum les pertes et le gaspillage concernant l'emploi des ressources énergétiques, la protection de l'environnement et la possibilité d'une utilisation rationnelle du processus technologique au service de l'homme, et non des jeux de pouvoir entre les grandes puissances. Il a développé sur ces concepts de base tout le travail qui, ayant commencé avec les formulations de la Dymaxion House et de la Dymaxion Car, touche jusqu'aux études du *geodesic dome*. Les développements de ses recherches acquièrent, de plus en plus d'importance, à cause des dimensions macroscopiques des interventions et des propositions de projet, comme dans le cas du recouvrement, à l'aide d'un ballon en plastique, de l'île de Manhattan dans le but de faciliter une température constante et un renouvellement de l'air éliminant complètement la pollution. Cependant, l'invention du *geodesic dome* et toutes les études et les calculs successifs ayant trait aux coupes géodésiques, reconnaissent, en définitive, la possibilité d'appliquer directement les hautes technologies afin de résoudre les problèmes d'habitat, s'opposant à la phase préalable d'utilisation ayant pour fins la guerre et la défense militaire.

Et, si l'incroyable succès de la coupole géodésique représente pour Fuller une surprise, les développements successifs de sa recherche sont des élaborations de théories et méthodologies qui interprètent, cette fois plus consciemment, les exigences —souvent inconscientes et imparables des jeunes de ces années— pour s'identifier à un milieu physique visuel et structurellement représentatif de sa propre culture.

Le radical autrichien

En Autriche, il existe des cycles de revival concernant l'expérimentation en architecture, lesquels situent aussi les contributions autrichiennes dans le mouvement appelé architecture radicale, dans une perspective de connexion historique avec la tradition de l'école d'architecture de Vienne et de Styrie.

Sedlmayr et Kiesler sont les références principales dont s'inspirent les jeunes opérateurs de l'architecture radicale autrichienne au moment d'exposer leur travail de recherche. Des artistes comme Hans Hollein, Walter Pichler et Raymund Abraham doivent, sans doute, leur inspiration initiale et la structuration de leur travail à Kiesler qui est devenu, avec son *Endless House*, une référence, non seulement pour les artistes déjà cités mais en partie aussi pour le travail des Archigram, de Yona Friedman, du groupe Metabolism, et même de Soleri.

L'endroit où sont apparues, vers le milieu des années soixante, les premières propositions d'opérateurs de Vienne (en même temps que les publications du "radical italien", quoique dans une totale ignorance mutuelle) a été la revue *Domus* qui, grâce à Sottsass, deviendrait le premier moyen de communication de cette expérience.

El lugar donde aparecieron, hacia la mitad de los años sesenta, las primeras propuestas de operadores de Viena (a la vez que las publicaciones del "radical italiano", aunque con un total desconocimiento mutuo) fue la revista *Domus* que, gracias a Sottsass, se convertiría en el primer vehículo de comunicación de esta experiencia.

La maduración coetánea y el éxito crítico y comercial del pop inglés y americano fue, junto a la difusión de éstos trabajos, otro elemento relevante para el nacimiento del radical, tanto austriaco como italiano, y fue así mismo determinante para la comprensión de las matrices conceptuales de ambos movimientos: La XXXII Bienal de Venecia de 1964, consagración definitiva a nivel internacional del pop, influyó y favoreció la difusión crítica del trabajo experimental de estos artistas-arquitectos. Tras estas primeras experiencias surgieron las propuestas de otros grupos vieneses y austriacos, como el de Max Peintner, la cooperativa Himmelblau, el grupo Missing Link y el trabajo de Frantisek Lesak y Mario Terzic (directamente influenciado por el trabajo de artistas como Arnulf Rainer y Klaus Rinke).

La Missing Link y la Coop. Himmelblau, revelan desde el principio un fuerte componente conductual, característica anticipadora de gran parte del body art austriaco. Debemos subrayar la progresión en el uso del instrumento de proyecto y de la comunicación simbólica visual y, simultáneamente, el uso esporádico del componente conductual.

El lugar de debate y de análisis periódico en Austria de los diversos aspectos de la investigación en el arte austriaco e internacional, fue en aquellos años la exposición denominada "Trigon". La muestra, con contribuciones constantes de yugoslavos e italianos además de la presencia austriaca, utilizaba vínculos de distinto origen cultural, precedidos y seguidos por seminarios de estudios, en los cuales, los diferentes operadores y artistas eran invitados a participar en los debates, conferencias, etc. Esta manifestación constituyó una ocasión periódica para confrontar investigaciones de variado origen cultural, ofreciendo al mismo tiempo una visión global de estas experimentaciones y de las interferencias y conexiones entre disciplinas como, por ejemplo, el arte experimental y la arquitectura, aparentemente disconformes en sus respectivas formulaciones tradicionales.

"Trigon" ofrece una ocasión para la confrontación que sólo encontraremos más tarde en manifestaciones como Contemporánea, la Bienal, etc. Y aunque tal vez presenta descompensaciones cualitativas en las participaciones, da lugar, sin embargo, a un trabajo crítico tan perfecto y definido que nos obliga a distinguir entre esta manifestación periódica de las bienales, trienales y cuatrienales, tan confusas y aproximativas en cuanto a sus elecciones y, a la vez, tan pobres y hasta desprovistas de un trabajo crítico que pueda considerarse como suficiente.

Concluyendo con la introducción general de este sector del movimiento radical, debemos subrayar la contribución fundamental y el desarrollo teórico y conceptual de los primeros operadores: Hans Hollein, Frederick St. Florian y Raymund Abraham. Al terminar su formación profesional, o mejor dicho, su

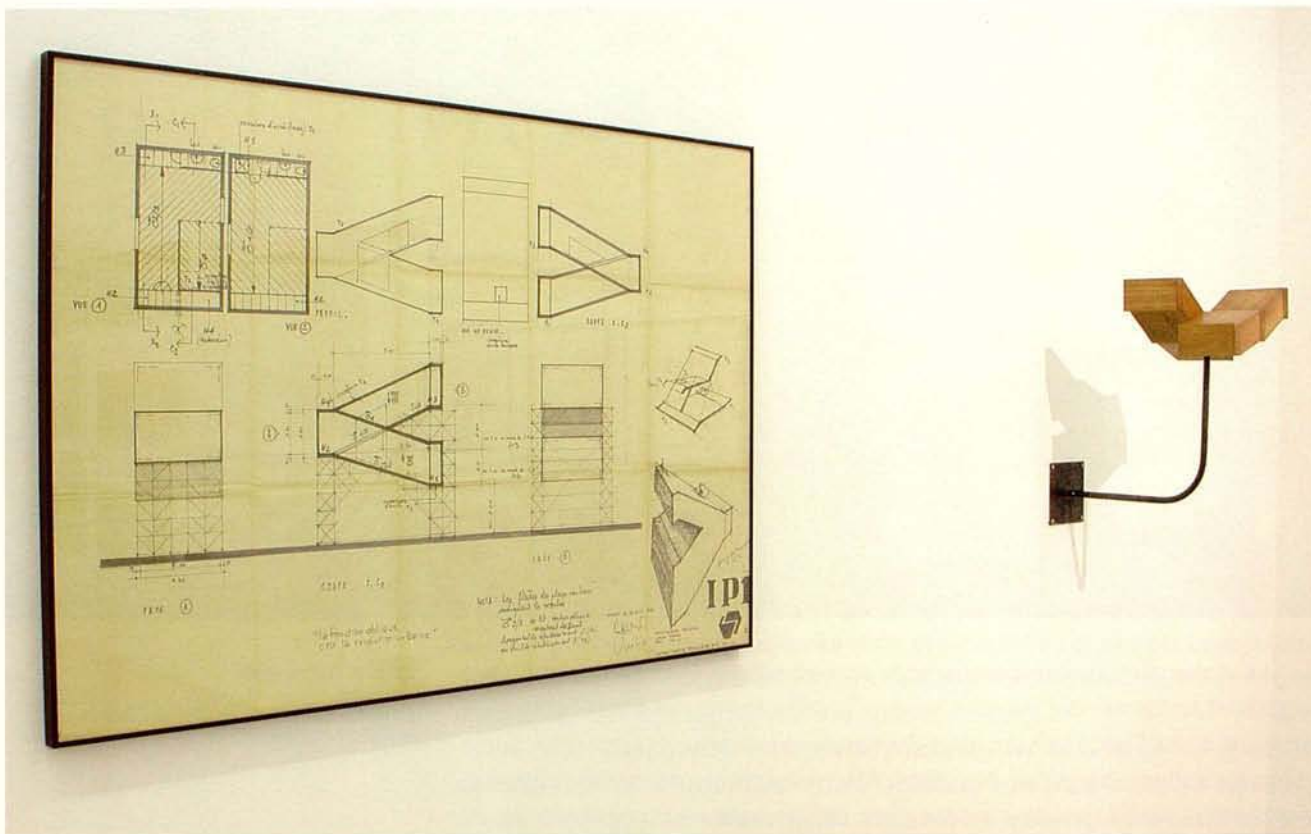


Andrea Branzi, 1968
 Sans titre
 Collection Frac Centre, Orléans, France
 © Philippe Magnon

La maturation contemporaine et le succès critique et commercial du pop anglais et américain ont été, tout comme la diffusion de ces travaux, un autre élément décisif pour la naissance du mouvement radical, aussi bien autrichien qu'italien, et ont été, de même, déterminants pour la compréhension des matrices conceptuelles de ces deux mouvements. La xxxii Biennale de Venise en 1964, consécration définitive du pop sur le plan international, a influencé et favorisé la diffusion critique du travail expérimental de ces artistes-architectes. Après ces premières expériences, sont apparues les propositions d'autres groupes viennois et autrichiens, tels que celui de Max Peintner, la coopérative Himmelblau, le groupe Missing Link et le travail de Frantisek Lesak et Mario Terzicn (directement influencé par le travail d'artistes comme Arnulf Rainer et Klaus Rinke).

Missing Link et la Cooperative Himmelblau démontrent, depuis le début, une forte composante comportementale, caractéristique qui anticipe une grande partie du body art autrichien. Il faut souligner la progression concernant l'emploi de l'instrument du projet et de la communication symbolique visuelle et, simultanément, l'emploi sporadique de la composante comportementale.

L'exposition appelée "Trigon" a été, dans ces années-là, le lieu de débat et d'analyse périodique, en Autriche, des divers aspects de la recherche dans l'art autrichien et international. La rétrospective, jouissant des contributions constantes de Yougoslaves et Italiens en plus de la présence autrichienne, utilisait des liens de différente origine culturelle, précédés et suivis de séminaires d'études, au cours desquels les différents opérateurs et artistes étaient invités à participer aux débats, aux conférences, etc. Cette manifestation a été une occasion périodique de confronter des recherches d'origine culturelle variée, offrant en même temps une vision globale de ces expérimentations,



Claude Parent, 1968
 IPI, project
 Collection Frac Centre, Orléans, France
 © Philippe Magnon

fase “educativa”, se trasladan a los EE.UU. para desarrollar una actividad docente experimental, pero esta vez al margen de una mal justificada implicación en actividades estrictamente profesionales, lo que revela la función instrumental objetiva, asumida tal vez por el trabajo experimental, de cura autoterapéutica o, en la mejor de las hipótesis, de vehículo de auto-publicidad.

En este contexto debemos subrayar la situación excepcional de Raymund Abraham, cuya actividad, aunque marcada por contaminaciones profesionales, registra un claro predominio de la didáctica y la investigación. Un defecto límite del cual son inmunes los primeros operadores del “radical” italiano, aunque busquen nuevas bases para la refundación del área profesional. La clara división neta entre una labor profesional diurna, conceptual y teóricamente no cualificada (o en la mejor de las hipótesis insuficientemente justificada), y una actividad laboral nocturna, teórica y experimental, si bien no reviste, en cualquier caso, características objetivas de autoterapia personal (dirigida a mitigar las frustraciones que tienen su origen en el trabajo profesional), provoca ciertamente una disociación neurótica. La irreconciliable presencia conjunta de profesión e investigación y el conflicto de los respectivos campos disciplinares y metodológicos no se resolvían en una elección, sino que perpetuaban la contraposición entre técnicas y artes. Campos disciplinares, el de la técnica y el de las artes, cuya imposibilidad de relación deri-



des interférences et des connexions entre disciplines comme, par exemple, l'art expérimental et l'architecture, apparemment en désaccord concernant leurs formulations traditionnelles respectives.

"Trigon" offre une occasion de confrontation que l'on ne retrouvera que plus tard dans des manifestations comme Contemporaine, la Biennale, etc. Et bien qu'elle présente peut-être des déséquilibres qualitatifs concernant les participations; elle donne lieu, néanmoins, à un travail critique si parfait et si précis qu'elle nous oblige à faire une distinction entre cette manifestation périodique et les biennales, triennales et quadriennales, si confuses et approximatives quant à leurs choix et, à la fois, si pauvres et même dépourvues d'un travail critique pouvant être considéré comme suffisant.

En conclusion à l'introduction générale de ce secteur du mouvement radical, on doit souligner la contribution fondamentale et l'élaboration théorique et conceptuelle des premiers opérateurs: Hans Hollein, Frederich St. Florian et Raymund Abraham. Une fois achevée leur formation professionnelle, ou plutôt, leur phase "éducative"; ils partent pour les U.S.A. pour exercer l'enseignement expérimental, mais cette fois en marge d'une implication mal justifiée dans des activités strictement professionnelles, ce qui révèle la fonction instrumentale objective, pris en charge peut-être par le travail expérimental, de cure auto-thérapeutique ou, dans la meilleure des hypothèses, de vecteur d'auto-publicité.

va de las distintas metodologías de indagación que ellas mismas ponen en marcha. La contaminación tiene como resultado la neurosis y, los pocos que no la sufren encuentran en la elección, como en el caso de Pichler y otros pocos, una condición ideal de operatividad positiva y rica.

Tras un periodo inicial de trabajo en común, Hollein y Pichler representan indudablemente dos elecciones contrapuestas de los “campos” arriba citados. Para Hans Hollein el trabajo inicial de puro signo pop, simbólico y conceptualmente correcto en cuanto a las formulaciones visuales, representa el “momento mágico” de su producción. Sin duda, el mejor por los grados desequilibrantes que contiene. El desarrollo de sus trabajos, después de su separación de Pichler, adquiere progresivamente forma profesional: las decoraciones (como la R. Feigen Gallery de Nueva York y el museo de Moenchengladbach) son auténticas propuestas de proyecto constituyendo, en años sucesivos, la parte predominante de su trabajo. Así, Hollein, revela indiscutiblemente la vocación, ya irreversiblemente aceptada, de convertirse en un arquitecto clásico que se vale de su trabajo experimental como instrumento para la creación de un espacio estrictamente profesional sin plantarse jamás problemas de refundación de un ámbito operativo, sino, más bien, de investigación de encargos profesionales de prestigio y de repercusión internacional.

Walter Pichler, supone la contrapartida de la asociación (realizada con Hollein) previa a los desarrollos divergentes que se derivan de las respectivas elecciones e investigaciones. Con Hollein, Pichler firmó en 1962 en Viena el “manifiesto de la arquitectura absoluta”, en el que se confirman elecciones transgresoras de una arquitectura funcionalista y racionalista, con Sedlmayr, Hundertwasser y Kiesler.

En paralelo a la publicación de este manifiesto y en fechas posteriores, se encuentra la actividad común y en solitario de Pichler y Hollein, con rasgos culturales y personales distintos en los dos, que provocarán en el primero un progresivo alejamiento de los temas específicos referentes al debate arquitectónico. El trabajo de Pichler resulta, pues, siempre más metafórico y curioso, y si perviven tal vez en él referencias hacia el campo rechazado, éstas se exorcizan al “reducirse” a memorias. La investigación de lenguajes, siempre más conscientes y domésticos, para representar las propias neurosis, ya no requieren en Pichler la metáfora arquitectónica para poderse desarrollar y expresar. La elección del campo de las artes como lugar de trabajo y comunicación se hace necesaria para quien que opina que debe hacer de su vida un proceso de investigación y no una carrera. El trabajo de Pichler, sur-tirolés de nacimiento (o, mejor dicho, del alto Adigio de lengua alemana), se diferencia de modo irreconciliable del de Hollein, representando, en definitiva, junto al de este último y, a la vez, en contraste con él, las dos opciones límite que definen el campo de la arquitectura radical. El desarrollo de su trabajo asume una articulación tan completa y atenta que evicenciará, con el paso de los años, un marco conceptual interesante por su profundización y por el desarrollo de los lenguajes, al tiempo que representa la posibilidad, a veces negada por otros, de lograr la perfecta autonomía de investigación, aunque esté funda-

Dans ce contexte, on doit souligner la situation exceptionnelle de Raymond Abraham, dont l'activité, quoique marquée par des contaminations professionnelles, enregistre une prédominance claire de la didactique et de la recherche. Il s'agit d'un défaut limite dont sont exempts les premiers opérateurs du "radical" italien, même si ils cherchent de nouvelles bases pour la refondation du secteur professionnel. Si la division claire et nette entre une tâche professionnelle diurne, conceptuellement et théoriquement non-qualifiée (ou dans la meilleure des hypothèses insuffisamment justifiée), et un travail nocturne, théorique et expérimental, ne revêt pas, en tout cas, des caractéristiques objectives d'auto-thérapie personnelle (ayant pour but de mitiger les frustrations qui ont pour origine le travail professionnel); elle provoque sûrement une dissociation névrotique. La juxtaposition irréconciliable de profession et recherche et le conflit des domaines disciplinaires et méthodologiques respectifs ne se résolvait pas par un choix, mais au contraire perpétuaient l'opposition entre techniques et arts. C'est le cas des domaines disciplinaires de la technique et des arts, dont la relation impossible découle des différentes méthodologies de recherche qu'ils mettent eux-mêmes en marche. La contamination a pour résultat la névrose et, les rares personnes qui n'en souffrent pas, trouvent dans le choix, comme dans le cas de Pichler et quelques autres, une condition idéale pour opérer de façon positive et féconde.

Après une période initiale de travail en commun, Hollein et Pichler représentent, sans aucun doute, deux choix opposés des "domaines" cités ci-dessus. Pour Hans Hollein, le travail initial de tendance purement pop, symboliquement et conceptuellement correct quant aux formulations visuelles, représente le "moment magique" de sa production. C'est sans doute le meilleur à cause des degrés déséquilibrants qu'il renferme. Après sa séparation de Pichler, l'évolution de ses travaux prend progressivement un caractère professionnel: les décorations (comme la R. Feigen Gallery de New York et le musée de Moenchengladbach) sont d'authentiques propositions de projet, lesquelles constituent, les années suivantes, la partie prédominante de son travail. Ainsi, Hollein révèle indiscutablement sa vocation, déjà irréversiblement acceptée, de devenir un architecte classique qui se sert de son travail expérimental comme instrument pour créer un espace strictement professionnel, sans jamais se poser le problème de la reconstruction d'un milieu opérant, mais plutôt, la question de la recherche de commandes professionnelles de prestige et la répercussion internationale.

Walter Pichler suppose la contrepartie de l'association (réalisée avec Hollein) préalable aux évolutions divergentes qui découlent des choix et des recherches respectives. Pichler a signé, avec Hollein, en 1962 à Vienne, le "manifeste de l'architecture absolue", dans lequel se confirment les choix synonymes de transgression d'une architecture fonctionnaliste et rationaliste, avec Sedlmayr, Hundertwasser et Kiesler.

Parallèlement à la publication de ce manifeste et postérieurement, on trouve l'activité commune et en solitaire de Pichler et Hollein, avec des traits culturels et personnels différents chez chacun, qui provoqueront chez le premier un



Claude Parent
Les inclisites
Collection Frac Centre, Orléans, France
© Philippe Magnon

da sobre conceptos arquitectónicos. La exposición realizada por Pichler en el xx sten Jahrhundert Museum de Viena, en 1971, representa la mejor panorámica, hasta entonces mostrada, del proceso que se desarrolló en este artista.

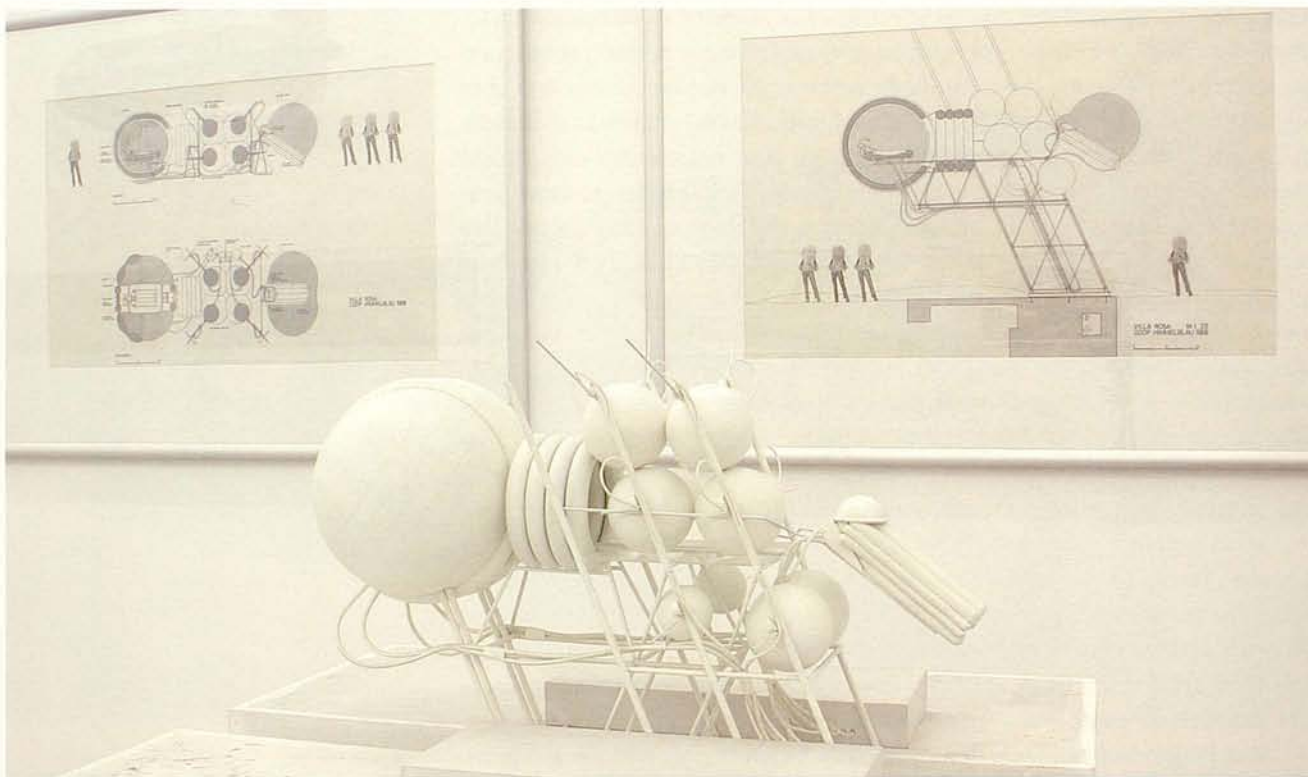
Max Peintner conserva, en su alucinado trabajo crítico y visual, una relación nada anti-disciplinar con el campo arquitectónico. Los vehículos de este trabajo lo constituyen siempre dibujos que configuran increíbles climas metafóricos y curiosas anotaciones. Aunque más tarde exhiben una relación conceptual con el clima pop, muestran, sin embargo, una progresión serena y constante, nunca dramática, con anotaciones que contienen, en su simbólico hermetismo, el más genuino fraseo de imágenes del lenguaje “radical” austriaco. Sería injusto buscar en su trabajo todo el drama de elecciones definitivas y de lecturas sobre una humanidad desamparada presentes en Pichler pero sí debemos observar que el trabajo de Peintner es contemplativo y evasivo con respecto a las problemáticas que el “radical” representa y que, aunque no se resuelve al detalle en ejemplificaciones satisfactorias, ensaya, sin embargo, numerosas formulaciones resolutivas de estas problemáticas.

Junto a la de St. Florian, la obra de Raymund Abraham adquiere las connotaciones más importantes y conceptualmente más interesantes del contexto norteamericano, donde los dos austriacos eligen trabajar enseñando, a partir de 1964, en la Rhode Island School of Design Iche que, al invitar a los dos austriacos, se constituyó en la cabeza de puente de la vanguardia europea radical en arquitectura. Raymund Abraham, traslada a su propio trabajo toda la temática propia del “radical” austriaco y los vehículos mediante los cuales

éloignement progressif des thèmes spécifiques se référant au débat architectonique. Le travail de Pichler s'avère, donc, toujours plus métaphorique et étrange; et si des références provenant du domaine rejeté survivent peut-être chez lui, ces dernières sont exorcisées une fois "réduites" en mémoires. La recherche de langages, toujours plus conscients et usuels, pour représenter les névroses elles-mêmes, ne requiert plus chez Pichler la métaphore architectonique pour pouvoir se développer et s'exprimer. Le choix du domaine des arts comme lieu de travail et de communication devient nécessaire pour quelqu'un qui pense qu'il faut faire de sa vie un processus de recherche et non une carrière. Le travail de Pichler, sud-tyrolien de naissance (ou, plutôt, du haut Adige de langue allemande) se différencie de façon irréconciliable du travail d'Hollein, représentant, en définitive, tout comme celui de ce dernier et, à la fois, en contraste avec lui, les deux options limites qui définissent le domaine de l'architecture radicale. L'évolution de son travail repose sur une articulation si complète et si exacte qu'elle mettra en évidence, avec le passage des années, un cadre conceptuel intéressant pour son approfondissement et pour le développement des langages, tandis qu'elle représente la possibilité, parfois niée par d'autres, d'obtenir une autonomie de recherche parfaite, même si elle est fondée sur des concepts architectoniques. L'exposition réalisée par Pichler au xx sten Jahrhundert Museum de Vienne, en 1971, représente la meilleure perspective, jusqu'alors montrée, du processus qui s'est développé chez cet artiste.

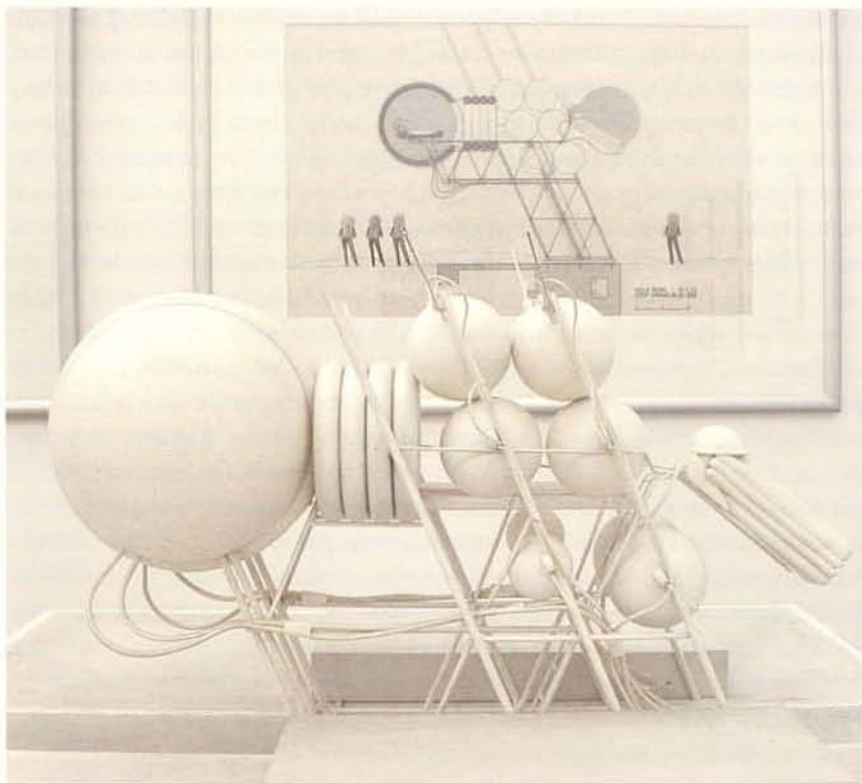
Max Peintner entretient, dans son hallucinant travail critique et visuel, une relation en rien anti-disciplinaire avec le domaine architectonique. Les vecteurs de ce travail sont toujours des dessins qui créent d'incroyables climats métaphoriques et d'étranges manifestations. Bien qu'ils affichent plus tard une relation conceptuelle avec l'atmosphère pop; ils montrent, néanmoins, une progression sereine et constante, jamais dramatique, avec des appréciations qui renferment, dans leur hermétisme symbolique, la plus authentique phraséologie d'images du langage "radical" autrichien. Il serait injuste de chercher, dans son travail, tout le drame des choix définitifs et des lectures concernant une humanité délaissée, présents chez Pichler. Mais il convient d'observer que le travail de Peintner est contemplatif et évasif par rapport aux problématiques que le mouvement "radical" représente et qu'il essaie, néanmoins, même s'il ne se règle pas au détail à travers des démonstrations satisfaisantes, de nombreuses formulations résolutes de ces problématiques.

Tout comme celle de St. Florian, l'oeuvre de Raymund Abraham acquiert les connotations les plus importantes et conceptuellement les plus intéressantes du contexte nord-américain, où les deux autrichiens choisissent de travailler tout en enseignant, à partir de 1964, à la Rhode Island School of Design qui, en invitant les deux autrichiens, est devenue la tête de pont de l'avant-garde européenne radicale en architecture. Raymund Abraham transpose à son propre travail toute la thématique propre du mouvement "radical" autrichien et les vecteurs grâce auxquels il s'exprime et qui vont des projets imaginaires dessinés aux crayons de couleurs, aux *performances*. L'incontestable capacité expressive de cet artiste se ressent, en partie, d'une certaine dis-



se expresa y que van desde los proyectos imaginarios dibujados con lápices de colores, hasta las *performances*. La indudable capacidad expresiva de este artista se resiente en parte de una cierta discontinuidad producto de sus compromisos docentes y tras su abandono de la enseñanza en la Rhode Island y su posterior traslado a Nueva York, de su actividad de asesoramiento en firmas multinacionales y de su propia actividad profesional. Tras de su traslado a Nueva York, la enseñanza en la escuela de arquitectura de la Cooper Union y la actividad profesional constituyen importantes distracciones para un Abraham que, sin embargo, gozaba de unas características y capacidades que sólo Walter Pichler demostró poseer. Su obra funde a menudo las características de lúcido análisis de neurosis y de sistemas desequilibrantes con una ideología religiosa y a la vez anárquica del uso del medio visual. Para Abraham, usar el territorio físico, amarlo y convertirlo en objeto de análisis representa una actividad continua y entusiasta, un refrescante encuentro frente al pasaje silencioso, sordo de quien considera el trabajo de investigación como un “no trabajo” y ocupa los fines de semana exorcizando sus frustraciones a través de hobbies, a menudo inconfesables, como pescar o tricotar.

Frederch St. Florian tiene una personalidad más parecida a Hans Hollein, gestionando directamente tan escaso trabajo experimental. Y esto es así no sólo en la articulación de las argumentaciones producidas, sino también en la capacidad de comunicar una realidad personal que revela, más que en todos los demás operadores austriacos, una necesidad para él tranquilizadora de



Coop Himmelb(l)au, 1968
 Villa Rosa
 Collection Frac Centre, Orléans, France
 © Philippe Magnon

continuité, due à ses obligations comme enseignant, et après son abandon de l'enseignement à la Rhode Island et son transfert postérieur à New York, de son activité de conseiller pour des firmes multinationales et de sa propre activité professionnelle. Après son transfert à New York, l'enseignement à l'école d'architecture de la Cooper Union et l'activité professionnelle sont des distractions importantes pour un Abraham qui, en revanche, jouissait de caractéristiques et de capacités que seul Walter Pichler a démontré posséder. Son oeuvre réunit souvent les caractéristiques de lucides analyses de névroses et de systèmes déséquilibrants avec une idéologie religieuse et à la fois anarchiste de l'utilisation du moyen visuel. Pour Abraham, utiliser le terrain physique, l'aimer et le transformer en objet d'analyse représente une activité continue et enthousiaste, une rencontre rafraîchissante par rapport au passage silencieux, sourd de quelqu'un qui considère le travail de recherche comme un "non travail" et occupe ses *week-end*, à exorciser ses frustrations à travers de loisirs, souvent inavouables, comme pêcher ou tricoter.

Frederich St. Florian a une personnalité qui ressemble plus à celle d'Hans Hollein, traitant directement si peu de travail expérimental. Et cela est vrai non seulement concernant l'articulation des argumentations produites, mais aussi concernant la capacité de communiquer une réalité personnelle qui révèle, plus que chez tous les autres opérateurs autrichiens, un besoin pour lui tranquilisant d'élaborer des stratégies. Cela l'amène, par exemple, à travailler, en 1972, en alternant l'enseignement à la RISD et les études avec Gyorgy

elaborar estrategias. Esto le lleva, por ejemplo, a trabajar, en 1972, alternando la enseñanza en la RISD y los estudios con Gyorgy Kepes, en la School for Advanced Visual Studies en el MIT de Boston. El uso de fotomontajes en su trabajo tiene claros orígenes del Superstudio, y resulta muy escaso como nivel de comunicación, frío y timorato, con muy poco de su "presencia" en él. Una característica de los grupos Zünd Up y de los Salz Der Erde, es el giro conductual que tiende a comunicar el conceptualismo como vehículo de la anulación de problemáticas y la destrucción de las actividades mediadoras típicas de la arquitectura, que luego será repropuesta y visualizada de forma liberatoria a través de un trabajo de teatro de calle o de gestos simbólicos.

Para los Himmerlblau, el trabajo de comportamiento en sentido estricto, del cual Zünd Up y Salz Der Erde no se diferencian de manera sustancial, constituye la articulación más importante de la conducta austriaca en arquitectura. Para concluir, diremos que el radical austriaco presenta unas características extremadamente vitales, aunque, de una manera absurda, los elementos auto-destructivos y sadomasoquistas que afloran en tanto trabajo experimental, podrían hacer pensar en una ulterior voluntad de decidirse, con fines auto-terapéuticos, a abandonarlo todo. La compleja vitalidad de estos artistas austriacos posee motivaciones talmente "patológicas" y tal articulación de análisis y componentes moralista-sentimentales, como para hacer pensar que la violencia ostensible o potencial tenga orígenes antiguos y aspire explicarse a través de ambiguas formulaciones, típicas de la antigua área austrohúngara. Quizás esto afecte, además de a los austriacos, a Sottsass y a Pettena, bastante norteños para haber nacido y vivido en la antigua área imperial, que es, al fin y al cabo, la misma de Pichler y Abraham.

Kepes, à la School for Advanced Visual Studies au MIT de Boston. L'emploi de photomontages dans son travail tire clairement ses origines de Superstudio et s'avère très pauvre comme niveau de communication, froid et timoré, ayant très peu de sa "présence" en lui. Une caractéristique des groupes Zünd Up et Salz Der Erde est la tournure comportementale que cherche à transmettre le conceptualisme comme vecteur de l'annulation de problématiques et la destruction des activités médiatrices typiques de l'architecture, qui sera repropo- sée et visualisée ensuite, de façon libératoire, à travers un travail de théâtre de rue ou de gestes symboliques.

Pour les Himmelblau, le travail de comportement dans le sens strict, dont Zünd Up et Salz Der Erde ne se différencient que de manière substantielle, constitue l'articulation la plus importante de la conduite autrichienne en architecture. Pour conclure, nous dirons que le radical autrichien présente des caractéristiques extrêmement vitales, quoique, d'une manière absurde, les éléments autodestructeurs et sadomasochistes qui affleurent dans tant de travail expérimental, pourraient faire penser à une dernière volonté de se décider, avec des fins auto-thérapeutiques, à tout abandonner. La vitalité complexe de ces artistes autrichiens a des motivations tellement "pathologi- ques" et telle articulation d'analyse et composantes moraliste-sentimentales, qu'on peut penser que la violence ostensible ou potentielle a des origines anciennes et aspire à s'expliquer à travers des formulations ambiguës, typi- ques de l'ancienne région austro-hongroise. A part les autrichiens, peut-être que cela affecte aussi Sottsass et Pettena, assez du Nord pour être nés et avoir vécu dans l'ancienne région impériale qui est, finalement, la même que celle de commun Pichler et Abraham.

La orquesta de Viena

Franco Raggi

La existencia de una cultura austriaca de vanguardia es un descubrimiento relativamente reciente, no sólo en las artes figurativas, sino en un campo mucho más amplio que va de la arquitectura a los estudios conductuales. En general, *Casabella* ha tratado esta cuestión de manera fragmentaria, comportándose de manera sistemática tan sólo excepcionalmente.

Por ejemplo, ya en 1968, *Casabella* vio en Hollein el representante de un cierto descontento crítico y creativo para con los instrumentos tradicionales de planificación y en especial con los contextos generales en los que se estaban colocando estos instrumentos y sus productos. Recordemos su contribución en la Trienal de Milán en 1968 con el problema de los números grandes, así como determinados trabajos anticipatorios de un carácter conceptual como la *Puerta de la frustración*. Sin embargo, los síntomas de una salida operativa desde una actitud sin compromiso son anteriores a 1968: en 1963 fueron las *Ciudades compactas* (con Pichler); en 1965 las exposiciones de Friedman y Archigram; en 1967 las macroestructuras de Nueva York de Oldenburg, Christo, Frel Otto y Fuller.

Pero lo que es sorprendente y despierta ahora la curiosidad es el descubrimiento gradual de este escenario austriaco que es como un coro en donde Hollein es la única voz. Sorprendentemente, estas voces suenan distantes y casi aisladas. En ocasiones parece que no son conscientes de la existencia de otras voces, pero poseen una homogeneidad que revela su matriz común, con una tendencia a encerrarse en sí mismas, en los valores de una cultura en crisis, que escucha, para hablar, el latido de una sociedad aparentemente sana y que, de manera profética, descubre la agonía. Hay un actitud de reflexión antigua, de sabiduría de niños; una búsqueda arcaica del sentido de nuestra existencia, de los actos humanos, de la arquitectura y de la historia. No es simple casualidad que Pichler, Hollein, Terzic, Lesak, Peintner, Missing Link o Himmelblau, entre otros, vivan y trabajen en Viena, ciudad de los cerebros engreídos abandonada por el imperio y que es ahora, a un nivel nacional, sabiamente recordada más con ironía que con arrepentimiento impotente. La ciudad y sus habitantes parecen ser relativamente inmunes al "progreso" frenético. Desde la voluntad a la expansión económica y consumista, casi como si ya la hubieran atravesado, y en un estado de metabolismo decelerado, observaban cómo otros se consumían en una locura lúcida que gobernaba la mitología de la gran metrópolis. (Lo peor ya ha pasado) (McLuhan)

La arquitectura tiene unas posibilidades de expresión limitadas en una ciudad con un nivel de desarrollo extremadamente bajo. El problema es

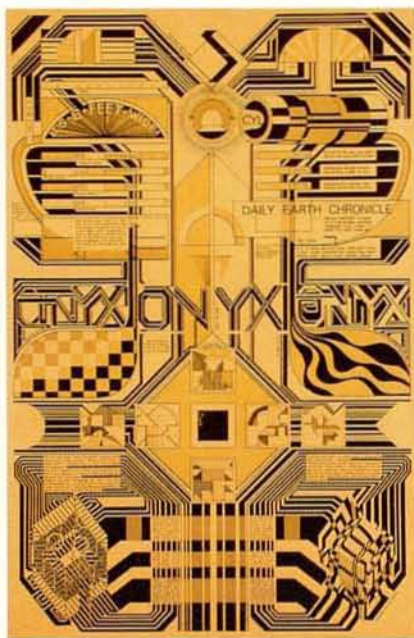
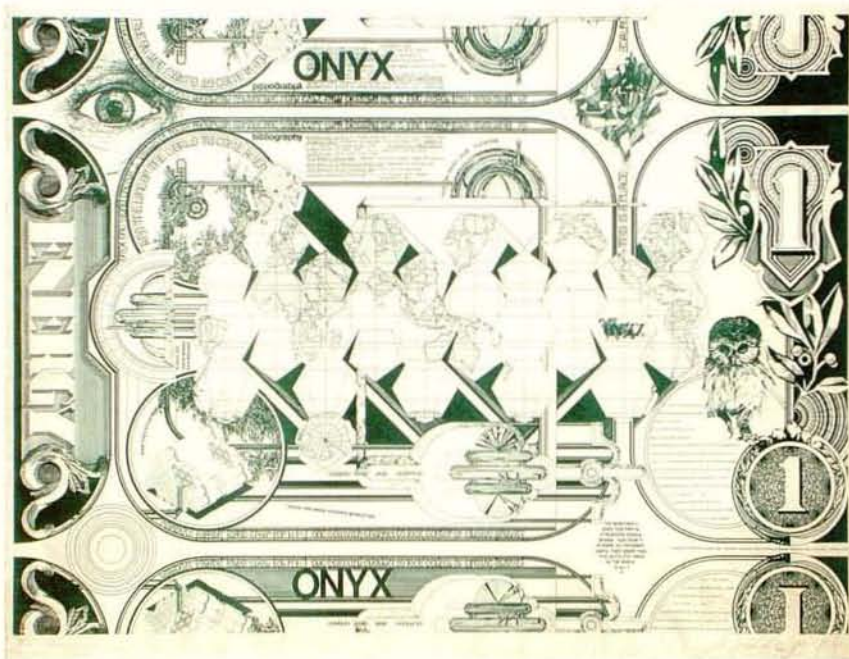
L'on a découvert relativement récemment l'existence d'une culture autrichienne d'avant-garde, non seulement dans les arts figuratifs, mais aussi à une échelle beaucoup plus grande allant de l'architecture aux études de comportement. De manière générale, *Casabella* ne l'a fragmentée et analysée systématiquement que dans un nombre limité de cas.

Dès 1968, par exemple, *Casabella* a vu en Hollein, un représentant d'une certaine insatisfaction critique et créative des instruments traditionnels de l'urbanisme et en particulier dans le contexte général dans lequel on plaçait ces instruments et leurs produits. L'on se souvient de sa participation à la Triennale de 1968 à Milan sur le problème des grands nombres, et de certains de ses premiers travaux au caractère conceptuel, telle que la *Porte de Frustration*. Les symptômes d'un éloignement opérationnel vis-à-vis d'une attitude non-engagée datent cependant d'avant 1968: en 1963, il y eut les *Cités compactes* (avec Pichler); en 1965 les expositions de Friedman et Archigram; en 1967, les macrostructures de New York d'Oldenburg, Christo, Frel Otto et Fuller.

Mais ce qui est surprenant et attise la curiosité, c'est de découvrir petit à petit que la scène autrichienne ressemble à un chœur dont la seule voix serait celle de Hollein. Ces voix sont étrangement détachées et isolées, et parfois elles semblent ne pas avoir conscience de l'existence des autres, mais entre elles règne certaine homogénéité qui dévoile une matrice commune qui tend à les renfermer sur elles-mêmes, sur les valeurs d'une culture en crise, à l'écoute, pour ainsi dire, du pouls d'une société saine et qui découvre une prophétie plutôt que son agonie. Cette attitude relève de la réflexion ancestrale, de la sagesse des enfants; c'est une recherche archaïque du sens de la vie, des actions de l'homme, de l'architecture et de l'histoire. Ce n'est pas un pur hasard que Pichler, Hollein, Terzic, Lesak, Peintner, Missing Link (le Chaînon Manquant), Himmelblau et bien d'autres vivent et travaillent à Vienne, ville de la grande cérébralité restante d'un empire dont on se souvient aujourd'hui, à échelle nationale, avec plus d'ironie que de faibles regrets. La ville elle-même et ses habitants semblent immunisés par la frénésie du "progrès", de la volonté d'expansion économique et d'accroissement de la consommation, comme s'ils avaient déjà vécu cela, et dans un ralentissement du métabolisme, ils regardaient les autres se fatiguer dans une folie lucide, à diriger la mythologie de la grande métropole (le pire est déjà arrivé) (McLuhan).

L'architecture a des possibilités d'expression limitées dans une ville dont l'évolution est lente. La difficulté réside dans le recyclage d'un patrimoine déjà existant. C'est pour cette raison que le travail des jeunes architectes

Onyx, 1971
 The World Map
 Collection Frac Centre, Orléans, France
 © Philippe Magnon

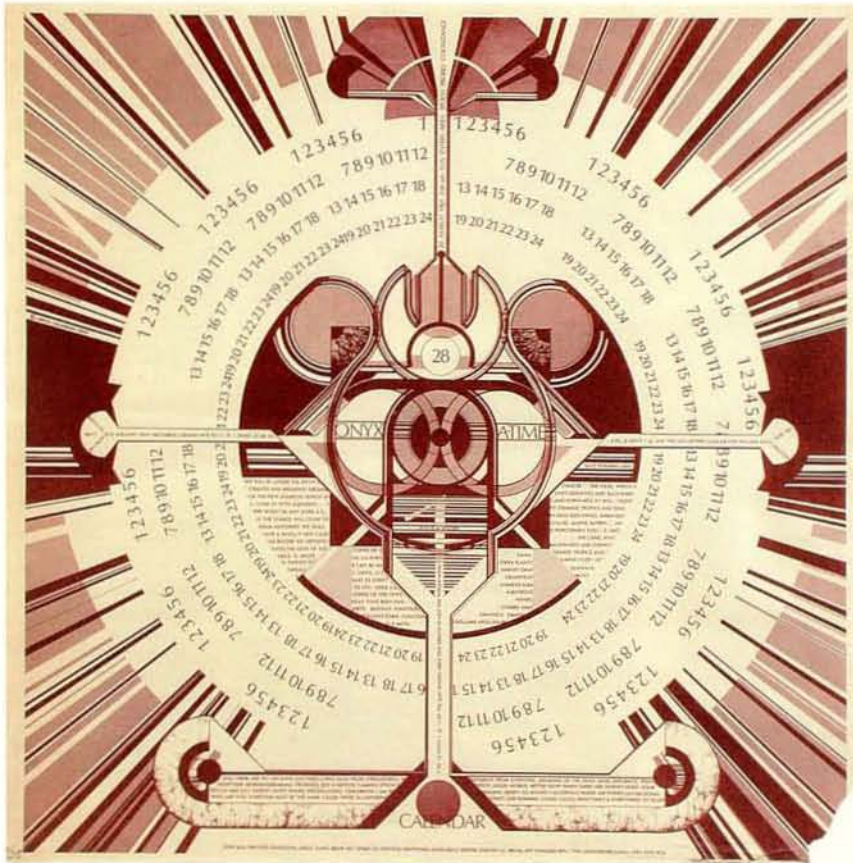


Onyx, 1968
 Daily Earth Chronicle
 Collection Frac Centre, Orléans, France
 © Philippe Magnon

cómo darle un nuevo uso al patrimonio existente. Por este motivo, el trabajo de los jóvenes arquitectos (Missing Link, Himmelblau) tiende a una interpretación sistemática de la ciudad como condensador social de las comunicaciones escleróticas (recuerde la contribución de Missing Link al concurso *ADI-Casabella*) curiosamente en la misma onda que determinados grupos italianos. Debido a una falta de encargos definitivos, han organizado un ataque corrosivo contra la impotencia representativa de la arquitectura vienesa como "calidad" comparada con la maraña inextricable de estratificaciones de lo común y lo manido, tanto en la ciudad como en el hogar. Sus críticas golpean a todo el patrón cultural.

Missing Link y Himmelblau han intentado de diferentes maneras descifrar los mensajes de los objetos, mensajes que aunque interiores son superfluos para el uso que se ha dado al objeto. Los han dispuesto en una especie de patrón conceptual ya elaborado: disposiciones sacrorrituales de cualquier objeto; tipos de tautologías arqueológicas en donde los objetos son contemplados por lo que son: los instrumentos de los típicos rituales diarios cargados de significado por la lógica de la alineación de manera ordenada (la "Aktion"). El caos ordenado es el absurdo conceptual en el que habita la estética de lo negativo. La arquitectura se presenta en su estado prístino como una intención mental de establecer un *locus* a través de las operaciones lógico-constructivas en el territorio. Una lógica sin referencias de una naturaleza funcional.

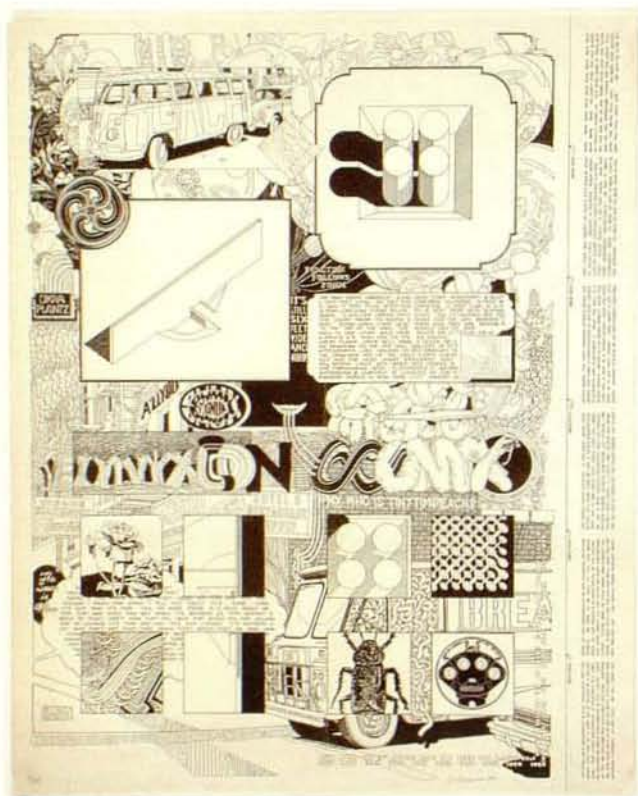
La arquitectura, como en las tumbas de Hollein y los interiores revestidos de azulejos en la Bienal de Venecia (véase *Casabella* 371), está inmanente en los objetos desde el momento en que estos son el medio de las acciones primarias con un sentido de "generalidad" que es el rasgo típico de la arquitectura (o el arquetipo). No podemos enfatizar demasiado los vínculos que conectan estos



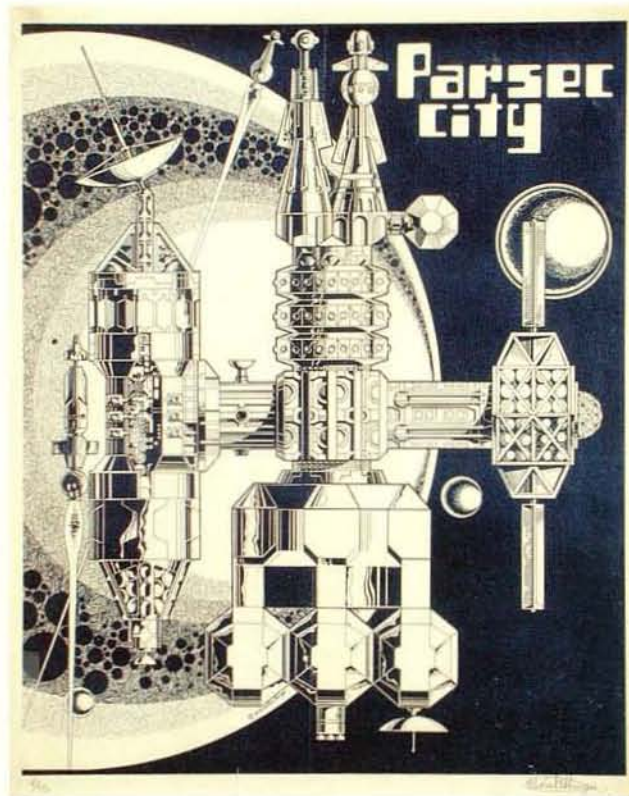
Onyx, 1971
Calendar
Collection Frac Centre, Orléans, France
© Philippe Magnon

(Missing Link, Himmelblau) a tendance, dans le même esprit qu'un certain groupe italien, à interpréter systématiquement la ville comme condensateur social de communications sclérosées (qui témoigne de la participation de Missing Link au concours ADI-Casabella). N'obtenant aucune commission définitive, ils ont monté une attaque corrosive contre l'impuissance représentative de l'architecture viennoise en tant que qualité, comparée à l'enchevêtrement inextricable des strates du banal et du commun, à la fois en ville et à la maison, et leur critique touche tout le paysage culturel.

Les groupes Missing Link et Himmelblau ont essayé, de façon différente, de déchiffrer les messages des objets, messages qui, bien qu'ils soient intérieurs, sont extérieurs à l'usage attribué à l'objet; ils les ont disposés dans une sorte de schéma conceptuel déjà tout prêt: dispositions sacrées et rituelles de tout objet, sortes de tautologies archéologiques dans lesquelles les objets sont vus tels qu'ils sont: les instruments communs des rites quotidiens chargés de sens par la logique d'aliénation dans un arrangement ordonné (l'"Aktion"). Le chaos ordonné est l'absurdité conceptuelle dans laquelle réside l'esthétique de la négation. L'architecture est présente dans son état premier en tant qu'intention d'établir un "lieu" dans le territoire par des opérations logiques et constructives, une logique sans références de nature fonctionnelle.



Onyx, 1969
 Function Follows Form
 Collection Frac Centre, Orléans, France
 © Heymann, Renault Associées



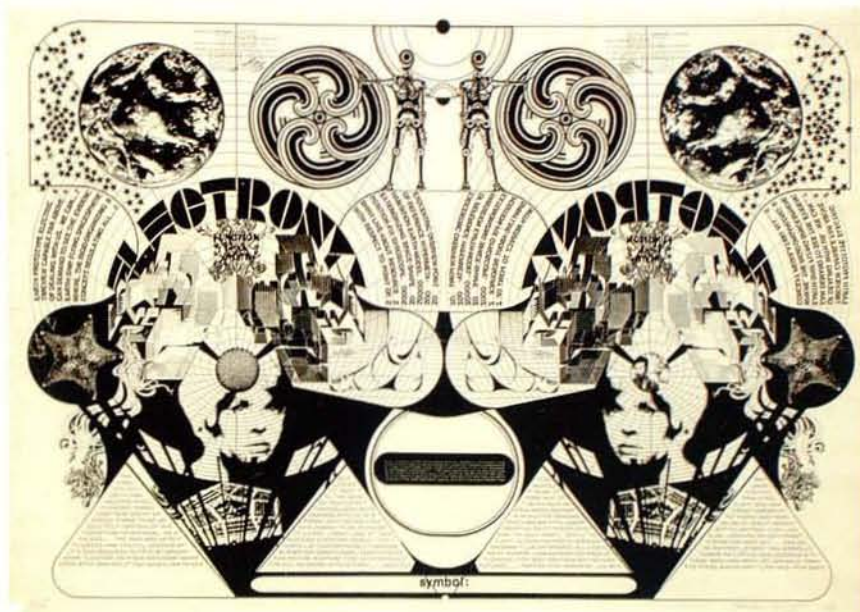
Onyx, ca 1968-70
 Parsec City
 Collection Frac Centre, Orléans, France
 © Philippe Magnon

experimentos (que pueden ser erróneamente clasificados como figurativos) con la arquitectura, no en el sentido de la producción específica de un edificio, sino como una tensión natural durante el acto primario de "construir".

Estos experimentos vieneses son una especie de terapia de ayuda a través de la cual es posible romper con la oscuridad y la segregación autoimpuesta de las disciplinas. La arquitectura, la escultura y el diseño no están unidas en una síntesis banal de las artes, sino en una dimensión global de comportamiento hacia el proyecto como algo que tiene incluso la más mínima posibilidad de transformar significativamente los entornos físicos. "Todo es arquitectura", según Hollein.

Partiendo de esta base común, la orquesta vienesa se descompone en elementos individuales.

El acercamiento individual y poético de Pichler puede verse como una relación arcaica entre hombre-objeto-naturaleza expresada en invenciones arquitectónicas rudimentarias y altamente perfeccionadas contra el paisaje, buscando el simple misterio de la construcción, el refugio, el símbolo, la perpetuación del gesto, el regreso de los recuerdos; objetos que encarnan las características básicas del ser: muerte, dolor, sueños.



Onyx, 1970
 The Rule
 Collection Frac Centre, Orléans, France
 © Philippe Magnon

L'architecture, comme dans les tombeaux et les intérieurs carrelés de Hollein à la Biennale de Venise (voir Casabella 371), est inhérente aux objets puisqu'ils sont les instruments des actions élémentaires avec un sens de généralité qui est le caractère typique de l'architecture (de l'archétype). Il nous est impossible de trop valoriser les liens qui connectent ces expériences (ce qui pourrait être faussement considéré comme figuratif) à l'architecture, non pas dans le sens d'un produit particulier du bâtiment, mais plutôt en tant que tension naturelle lors de l'acte primaire de la "construction".

Ces expériences viennoises sont une sorte de thérapie de groupe grâce à laquelle il est possible de sortir de l'ombre et de la ségrégation auto-imposée dans ces disciplines. L'architecture, la sculpture et le design ne s'unissent pas dans une synthèse banale des arts mais dans une dimension du comportement général envers le projet sans même la moindre possibilité de transformer de façon significative les environs. "Tout est architecture" selon Hollein.

L'orchestre viennoise se sépare sur cette base commune en éléments individuels.

L'approche individuelle et poétique de Pichler peut ressembler à une relation archaïque homme-objet-nature, exprimée par des inventions architectoniques rudimentaires et très raffinées, contre un paysage, à la recherche du véritable mystère de la construction, de l'abri, du symbole, de la perpétuation du geste, du retour des souvenirs; les objets qui incarnent les caractéristiques essentielles de l'être: la mort, la douleur, les rêves.

Arquitectura visionaria en Austria en los años sesenta y setenta

Inspiraciones-Influencias-Paralelismos

Gunther Feuerstein

En 1955, Edgar Kaufmann analizó en la arquitectura revolucionaria de entorno al 1800, el comienzo de una arquitectura "autónoma" que empezaba a escindirse de las otras artes, desarrollando sus propias reglas de geometría euclidianas. A pesar del pluralismo de los estilos hallados a finales del siglo XIX, la idea de una reducción formal del lenguaje arquitectónico siempre ha sido de interés, siendo de nuevo aceptada en 1900.

En Glasgow y Viena, se colocaron las nuevas piedras fundamentales para un acercamiento geométrico a la arquitectura, preparando el terreno para el primer "movimiento moderno"; el funcionalismo y el racionalismo, anunciados por los movimientos del siglo XIX, comenzaron a ejercer una poderosa influencia en la arquitectura.

Ambos jugaron un papel decisivo en el abandono del eclecticismo dominante durante la segunda mitad del siglo anterior. Sin embargo, no tardaron en ser mal comprendidos, interpretados equivocadamente: Sullivan, Mies van der Rohe, Le Corbusier, Gropius, considerados como los líderes o representantes del funcionalismo, en realidad nunca habían considerado su trabajo fuera de los límites del arte y del contexto de la historia de la cultura.

Se dejó a la arquitectura de posguerra que interpretara el funcionalismo en términos puramente pragmáticos y económicos. El resultado nos resulta familiar: la aridez de los asentamientos en la periferia urbana, especialmente en Viena; el provincianismo de la arquitectura educativa; la demolición del *Grunderzeit Hauser* (construido en las últimas décadas del siglo XIX); la ingenuidad del periodo de reconstrucción de la posguerra.

La rebelión contra el fracaso de la arquitectura surgió a principios de los cincuenta. Por supuesto, en Viena, esta rebelión tuvo en un primer momento un origen literario, con los tres manifiestos publicados en 1958 convertidos en una inesperada primera crítica del funcionalismo. Fritz Hundertwasser preparó el "manifiesto del enmohecimiento", Arnulf Rainer y Markus Prachensky pretendían hacer "arquitectura con sus propias manos", y Gunther Feuerstein propagó la "Arquitectura Incidental".

En su conferencia fundamental "Regreso a la Arquitectura" pronunciada en 1962, Hans Hollein destacó "la necesidad del hombre de crear objetos materiales con... significado trascendental" en lo que se interpretó, no como un enfoque retrospectivo, sino como una vuelta a los caracteres fundamentales de la arquitectura. La conferencia tuvo lugar en la galería de St. Stephan, en ese momento administrada por Monsignore Otto Mauer, un sacerdote católico, que la dotó de relieve e impacto y la convirtió en un hogar dinámico

L'architecture visionnaire en Autriche aux années soixante et soixante-dix

Inspirations–Influences–Parallèles

Gunther Feuerstein

En 1935, Edgar Kaufmann a signalé la présence dans l'architecture des années 1800 d'une architecture "autonome" qui commençait à se détacher des autres arts, développant ses propres règles de géométrie euclidienne. En dépit de la pluralité des styles de la fin du XIX^e siècle, l'idée d'une réduction formelle du style architectural a depuis lors continué d'attirer l'attention et fut de nouveau adoptée en 1900.

A Glasgow et Vienne, de nouvelles fondations furent posées dans une approche géométrique de l'architecture, ouvrant la voie à "l'enfance du modernisme", au fonctionnalisme et au rationalisme, annoncés par les tendances du XIX^e siècle, et qui commencèrent à exercer une influence puissante sur l'architecture.

Elles furent l'instrument qui permit de se défaire de l'éclectisme qui avait prévalu pendant la seconde moitié du siècle précédent. Rapidement, cependant, elles furent mal comprises, mal interprétées: Sullivan, Mies van der Rohe, Le Corbusier, Gropius, qui étaient considérés comme les champions ou les représentants du fonctionnalisme, n'avaient en réalité jamais envisagé leurs travaux hors des limites de l'art et du contexte de l'histoire de la culture.

On laissa à l'architecture d'après-guerre le soin d'interpréter le fonctionnalisme en termes purement pratiques et économiques. Nous en connaissons le résultat: le dénuement des habitations aux périphéries de la ville, à Vienne en particulier, l'étroitesse d'esprit de l'école d'architecture, la démolition du *Grunderzeit Hauser* (construit à la fin du XIX^e), la naïveté de la reconstruction d'après-guerre.

La révolte contre cet échec de l'architecture se développa au début des années 50. A Vienne, bien sûr, l'initiative provint du monde littéraire: trois manifestes publiés en 1958, arrivèrent comme une critique précoce et inattendue du fonctionnalisme. Fritz Hundertwasser préparait son "manifeste de la Moisissure", Arnulf Rainer et Markus Prachensky voulaient faire "de l'architecture de leurs propres mains" et Gunther Feuerstein propageait "l'Architecture incidente".

Lors de sa conférence élémentaire "Retour à l'Architecture", tenue en 1962, Hans Hollein souligna "le besoin que l'homme a de créer des objets concrets à... signification transcendante" dans ce qui ne devait pas être une approche rétrospective mais un retour aux qualités fondamentales de l'architecture. Cette conférence eut lieu dans la Galerie St Stéphane, sous la direction, à l'époque, de Monsignore Otto Mauer, prêtre catholique, qui lui donna allure et influence, et la transforma en berceau dynamique de l'art moderne.

para el arte moderno. Asimismo, las reuniones organizadas por Mauer en Seckau, Styria, fueron muy significativas para la arquitectura: éste era lugar para los manifiestos, los debates y la controversia. En una exposición en 1965, Hans Hollein y Pichler formularon sus ideas sobre la Arquitectura en bocetos visionarios pero compactos, a caballo entre la escultura y la arquitectura, que comparaban con cuadros cargados de realidad (americana).

Dos años más tarde, tuvo lugar de nuevo un suceso en el campo de la literatura y editorial que proporcionó un marco para el lento despertar del panorama arquitectónico. Dimitriou, Feuerstein, Hollein, Peichl y Pichler fundaron la revista *Bau* (Edificio), que en sus pocos años de existencia llegaría a convertirse en portavoz de las nuevas tendencias en arquitectura abriendo las fronteras al arte, la sociedad y la imaginación.

Hollein y Pichler continuaron de manera sorprendente con el tópico "urbanidad", que en los años posteriores resurgiría una y otra vez. La ciudad, como la arquitectura, fue vista como manifestación de una señal "que marcaba los puntos focales de las actividades humanas" (Hollein). Una vez más, eras libre de interpretar la arquitectura como una obra de arte, un vehículo de significado, una metáfora; como una realidad social.

En 1966, Gunther Feuerstein demostró en la exposición "Ficción urbana" cómo articulaba sus ideas la nueva generación (de estudiantes): la arquitectura mostrada iba más allá del racionalismo, como una señal, compacta, liberada, poderosa.

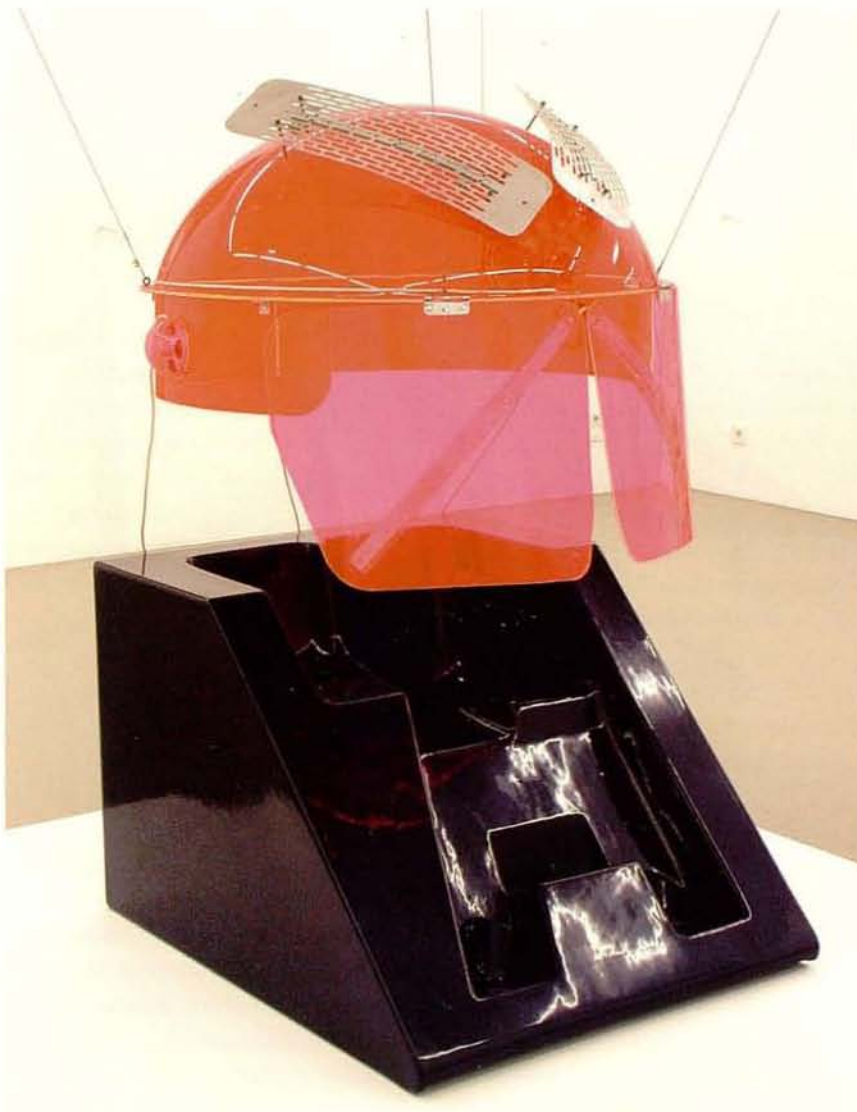
Mientras tanto, Hollein ya había creado un "ícono" para la nueva arquitectura; la pequeña tienda de velas en el Kohlmarkt de Viena mostraba el amplio espectro de lo que todavía hoy podría ser arquitectura: símbolo, ilusión, espacio, idea, célula, cápsula, ritual, una obra de arte.

Había claros indicios de la existencia de fértiles terrenos en Viena listos para alimentar una nueva interpretación de la arquitectura. Se trataba no sólo las figuras paternas de Hollein y Pichler, ni simplemente de los sucesos legendarios organizados por Hausrucker y Himmelblau, sino de un amplio escenario que todavía estaba por explorar en detalle.

La inspiración, las influencias, la estimulación procedían de muchas fuentes que compensaban, en gran medida, el aislamiento artístico de una arquitectura "autónoma", un proceso todavía imposible de apreciar en todas su magnitud y que se aproximó, en ocasiones, a la idea de un nuevo *Gesamtkunstwerk*.

En Viena, la tradicional afinidad de la arquitectura con la escultura había experimentado un renacimiento sorprendente gracias a Fritz Wotruba. Sus figuras pronto mostraron cualidades tectónicas, estructurales y arquitectónicas, y su iglesia en Georgenberg (que dio origen a una gran polémica durante su construcción) marcó un hito en el plano referencial entre la escultura y la arquitectura.

Fue, naturalmente, imposible ignorar el destacado acontecimiento de la Ronchamp de Le Corbusier. Sin embargo, no debemos pasar por alto que ya en los años treinta Frederick Kiesler, vienés de origen aunque trabaja en América, había comenzado su trabajo (que pasó, en gran medida, desaperci-



Haus-Rucker-Co, 1968-69
Mindexpander II
Collection Archives Haus-Rucker-Co,
Düsseldorf, Allemagne
© Philippe Magnon

Par ailleurs, les rencontres organisées par Mauer à Seckau, Styria, furent très significatives pour l'architecture: ce fut le lieu des manifestes, des discussions et controverses. Lors d'une exposition en 1963, Hans Hollein et Pichler formulèrent des idées sur l'architecture sous forme de croquis visionnaires mais compactes, à mi-chemin de la sculpture et du bâtiment, qu'ils avaient placés en opposition à des images denses de la réalité (américaine).

Deux ans plus tard, ce fut encore une manifestation dans le monde de la littérature et de la publication qui fournit un décor à la scène de l'architecture, qui s'éveillait lentement. Dimitriou, Feuerstein, Hollein, Peichl et Pichler fondèrent le magazine *Bau* (Bâtiment), qui au cours de sa brève existence, devint le porte-parole de nouvelles tendances de l'architecture qui ouvraient ses frontières à l'art, la société et l'imagination.



Archizoom, 1969
Poltrona Mies con poggiatesta
Collection du Frac Nord-Pas de Calais,
Dunkerque, France
© Philippe Magnon

bido) sobre una arquitectura “sin fin” que ejemplificaba una nueva síntesis de la escultura y la arquitectura. Kiesler ha tratado sus temas fundamentales— exterior-interior, cóncavo-convexo, lo espacial-lo plástico— con absoluta maestría. El rotundo impacto ejercido por Wotruba y Kiesler sobre primera vanguardia arquitectónica apenas puede cuantificarse; con todo, las afinidades son notables y visibles, y no sólo en Hollein y Pichler.

En la Universidad Técnica de Viena, los seminarios de Gunther Feuerstein crearon el caldo de cultivo de una arquitectura poco convencional. Los primeros trabajos de Laurids Ortner y Gunther Kelp (que pronto se convertirían en Hausrucker), así como los de Wolf Dieter Prix y Helmut Swiczinsky (que se unieron para constituir Himmelblau) todavía mostraban con claridad las huellas de una arquitectura escultórica que años más tarde, en los setenta, continuaron los arquitectos Granz, y en especial Gunther Domenig, y que podría considerarse como una modificación de una arquitectura “orgánica”. Sin embargo, dentro de un contexto internacional, no es sino una pequeña ramita en el frondoso árbol de la explosión arquitectónica que se estaba desarrollando en todas partes.

A finales de los sesenta (con una etapa desencadenando, inmediatamente, otra) las directrices que seguía la arquitectura vanguardista atravesaban una fase de diversificación.

Le thème de l'urbanisme, qui dans les années qui suivirent refit surface encore et encore, fut élargi par Hollein et Pichler de manière frappante. Ils estimaient que la ville, comme l'architecture, se manifestait par un signal qui situait "les points centraux de l'activité humaine" (Hollein). L'on fut libre, encore une fois, d'interpréter l'architecture comme une œuvre d'art, un moyen d'expression, une métaphore, une réalité sociale.

En 1966, à l'exposition "Fiction urbaine", Gunther Feuerstein montra comment la jeune génération étudiante articulait ses idées: l'architecture présentée allait au-delà du rationalisme, signalétique, compacte, libérée et puissante.

Cependant, Hollein avait déjà créé une "icône" de l'architecture nouvelle: la petite boutique de bougies au Kohlmarkt à Vienne illustra l'étendue de ce que pouvait être l'architecture même de nos jours: signe, illusion, espace, idée, cellule, capsule, rituel, une œuvre d'art.

L'existence de terrains fertiles à Vienne était évidente, apportant une nouvelle compréhension de l'architecture qui ne reposait pas seulement sur ses pères fondateurs tels Pichler et Hollein, ni sur les événements légendaires orchestrés par Himmelblau, mais sur une large scène, qui devait encore être explorée dans le détail.

L'inspiration, les influences, la stimulation venaient de toute part et compensaient dans une grande mesure l'isolation artistique d'une architecture "autonome", un processus qui ne peut être apprécié à sa juste valeur et qui approche occasionnellement l'idée d'un nouveau *Gesamtkunstwerk*.

A Vienne, l'affinité traditionnelle de l'architecture et de la sculpture avait connu une renaissance surprenante avec Fritz Wotruba. Très tôt, ses formes montrèrent des qualités tectoniques, structurelles et architectoniques et son église à Georgenberg —sujet de grande controverse à l'époque de sa construction— est une marque dans le champ référentiel entre sculpture et architecture.

Il fut évidemment impossible à quiconque d'ignorer l'événement marquant du Ronchamp de Le Corbusier. Mais il ne faut pas oublier que déjà dans les années 30 Frederick Kiesler, qui est originaire de Vienne et travaille en Amérique, avait commencé— sans être remarqué du tout— son travail sur une architecture "infinie" exposant une nouvelle synthèse de la sculpture et de l'architecture dont les principaux thèmes: extérieur-intérieur, convexe-concave, plastique-espace furent traités par Kiesler avec une maîtrise absolue. L'influence réelle de Wotruba et Kiesler sur l'avant-garde architecturale peut à peine être déterminée, bien que les ressemblances soient toujours remarquables et visibles, pas seulement chez Hollein et Pichler.

A l'Université Technique de Vienne, les séminaires de Gunther Feuerstein fournirent de nouveaux ingrédients pour l'architecture non-conventionnelle. Les premiers travaux de Laurids Ortner et Gunter Kelp (qui devint vite le Hausrucker) autant que ceux de Wolf Dieter Prix et Helmut Swiczinsky (s'unissant pour former Himmelblau) montrèrent encore très clairement les marques de l'architecture sculpturale, que quelques années plus tard, dans les

El cambio con respecto a la monumentalidad compacta en la escultura dio lugar rápidamente a la evolución de una contraposición: los nuevos conceptos eran los de ligereza, flexibilidad, portabilidad y lo provisional, lo transitorio. Todos ellos encontrarían sus equivalencias en la nueva flexibilidad y movilidad de la sociedad moderna. Los medios tecnológicos adecuados fueron los objetos hinchables, neumáticos, algo de lo que Hollein y Pichler habían dado ejemplo muy temprano. Al mismo tiempo, Hausrucker y Himmelblau desarrollaban sus burbujas espectaculares. Una vez más, la vieja idea de un edificio esférico se convirtió en un topos de la escena arquitectónica, si bien es cierto que con unas dimensiones más modestas que las de la maravillosa esfera de Montreal de Buckminster en 1967.

Sin embargo, la falta de tamaño se compensó con otra cualidad: las formas eran transparentes, y lo que es más importante, iban provistas de un complejo sistema de información confidencial.

Dentro del abundante espectro de influencias, el viaje espacial ocupó un lugar muy destacado. Los cilindros y esferas neumáticas ya habían mostrado el deseo aparente del hombre de retirarse en soledad (o mejor si es en compañía) a un refugio privado. En este momento el viaje espacial proporcionaba un nuevo modelo para los casos extremos de vida humana: situado dentro de una cápsula autónoma, el hombre se exponía en el espacio exterior a un entorno en el que nunca podría sobrevivir por su propia configuración física.

La ropa desempeña la mayoría de las veces, una de las funciones primordiales del entorno humano, el control de la temperatura corporal, función que asume, cuando el cuerpo está expuesto, el traje espacial y la cápsula espacial como extensión de aquel. Sin embargo, el hombre encapsulado es una experiencia que vivimos a diario: nos sentamos en coches, en un estado móvil, reclusos pero no aislados, algo que resulta indispensable para la comunicación.

Una de las ideas fundamentales de los años sesenta era la del entorno móvil, flexible y portátil. El espacio y los edificios, la ciudad y el paisaje se encargaron de reflejar la idea de flexibilidad, de una sociedad en constante cambio, abandonándose las aspiraciones de la arquitectura de construir hasta la eternidad. Los nuevos conceptos en arquitectura eran el dinamismo y la movilidad: las estructuras se mueven, pasean, se agitan, vuelan.

El siguiente paso nos lleva a una arquitectura imaginaria e inmaterial. Friedrich St. Florian experimentó con habitaciones creadas mediante luz y láser. Hans Hollein mostró entornos “no físicos”, en los que la extensión de la universalidad era un aparato de TV, un “spray de entornos” creaba espacios de fragancias y la “píldora arquitectónica”, finalmente, poseía la capacidad de simultanear habitaciones que no existían: primero presentimientos de la idea del entorno electrónico, un preludio de la realidad virtual y el ciberespacio.

Lo mismo se podría decir de Coop Himmelblau, que en un trabajo precursor de 1969, utilizó su Soul Flipper y chaleco háptico en un intento de transmitir emociones faciales y cualidades táctiles mediante instrumentos electrónicos sencillos.

Esto parece contrastar completamente con el concepto de ciudad super-

années 70, des architectes poursuivirent à Graz, en particulier par Gunther Domenig, et qui pourrait être considérée comme une modification d'une architecture "organique". A l'échelle internationale, cependant, il s'agissait simplement d'une petite étincelle dans l'explosion gigantesque du boom architectural qui se propageait partout.

A la fin des années 60 —une phase précipitant la suivante—, les chemins suivis par l'architecture d'avant-garde s'allongeaient.

L'éloignement de la monumentalité compacte en sculpture mena rapidement à l'évolution d'une contre-position: les nouveaux concepts étaient la légèreté, la flexibilité, la portabilité et le provisoire, le transitoire. Ils trouvèrent des équivalences dans la nouvelle flexibilité et mobilité de la société moderne. Les moyens technologiques appropriés étaient pneumatiques, les objets gonflables. Hollein et Pichler avaient imposé leurs exemples très tôt. En même temps, Hausrucker et Himmelblau développaient leurs bulles spectaculaires. De nouveau, l'idée ancienne du bâtiment sphérique devint un topos de la scène architecturale, quoique dans des dimensions plus modestes que la magnifique sphère de Montréal de Buckminster construite en 1967.

Ce qui manquait en quantité cependant, fut compensé par une autre qualité: les formes étaient transparentes et, plus important encore, équipées d'un système complexe d'information sensible.

Dans la gamme abondante des influences, l'espace-voyage occupait une place très particulière. Les sphères et cylindres pneumatiques avaient déjà montré le désir apparent de l'homme de se retirer seul —ou à deux, au mieux— dans un cocon privé. Alors, l'espace-voyage fournit un nouveau modèle aux cas limites de l'existence humaine: placé dans une capsule autonome, l'homme était exposé dans un espace extérieur à un environnement dans lequel il n'aurait jamais pu survivre en vertu de sa constitution physique.

L'une des fonctions primordiales de l'environnement humain, le contrôle de la température du corps, est essentiellement accomplie par l'habillement ou —quand le corps est exposé— par le costume spatial ou la capsule spatiale, comme sa prolongation. Etre "encapsulé", pourtant, est une expérience que nous vivons tous les jours, assis dans des voitures, mobiles, seuls mais pas isolés: car la communication est indispensable.

Un environnement mobile, flexible et portable était l'une des idées de base des années 60. L'idée de flexibilité, d'une société en perpétuel changement se reflétait dans l'espace et le bâtiment, la ville et le paysage. Les aspirations de l'architecture à construire pour l'éternité furent abandonnées. Les nouveaux concepts en architecture furent la dynamique et le mobile: les mouvements de la structure, les promenades, les volets, les rabats.

L'étape suivante mena à une architecture imaginaire, immatérielle. Friedrich St Florian fit une expérience avec des pièces créées par la lumière et les rayons lasers, Hans Hollein démontra les environnements "non-physiques": l'extension de l'université était un poste de télévision, un "pulvérisateur d'environnements" créa des espaces de parfums et la "pilule architecturale" enfin, avait le pouvoir de simuler des pièces inexistantes: les premiers pressenti-

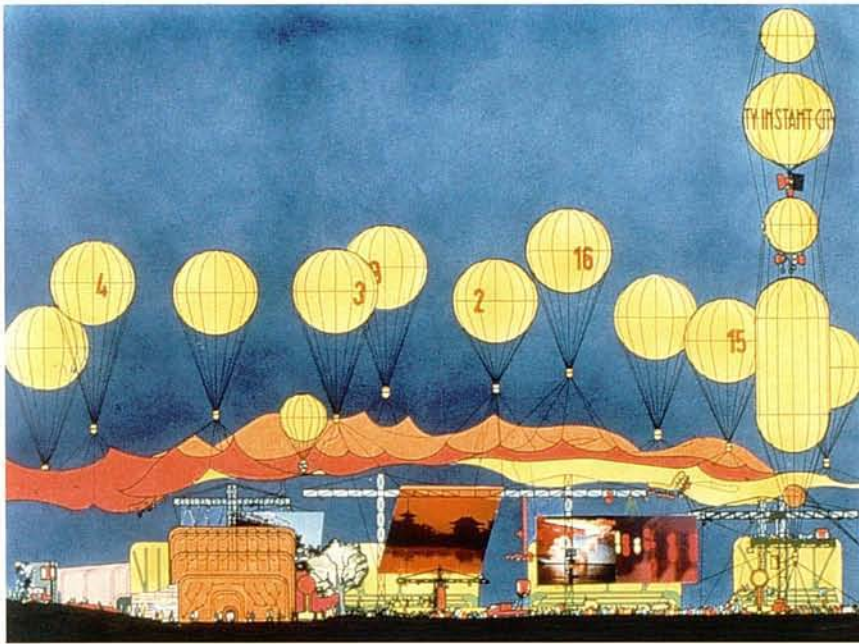


poblada, planteándose como alternativa a la aridez de la expansión incontrolada de la periferia y de las urbanizaciones satélite. No obstante lo cual continúan siendo, incluso hoy en día, válidas como modelo de conservación del paisaje y del entorno natural. El ideal de una ciudad compacta y delimitada se asociaba a la idea de múltiples vínculos de tránsito. Se atribuye gran importancia a la posibilidad de cambiar de diferentes modos de transporte: el “conmutador” es el punto perfecto en donde los pasajeros pueden cambiar de una línea de comunicación urbana a otra.

Las ciudades superpobladas de Hans Hollein mantuvieron su carácter escultórico, llegando incluso al límite de la monumentalidad. Friedrich St. Florian desarrolló su propia ciudad vertical: la vida transcurre en vertical en cuatro torres redondas unidas entre sí, en donde el “conmutador” desempeña de nuevo un papel protagonista.

Raimund Abraham comprimió la ciudad en un núcleo metropolitano, el *Megabridge*, una ruta de transporte que cargaba con viviendas, abarcando el mar y las enormes tuberías situadas ahora de forma horizontal.

La *Bridge City for Salzburg* de 1966 de Gunther Feuerstein mostraba un extenso espectro de comunicación y se concibió como una confrontación deliberada con la Vieja Ciudad.



Peter Cook (Archigram), 1969
Instant City in a field Long Elevation 1/200°
 Collection Frac Centre, Orléans, France
 © Heymann, Renault Associées

ments de la notion d'environnement électronique, une anticipation de la réalité virtuelle et le cyberspace.

On pourrait dire la même chose au sujet de Coop Himmelblau, qui ont utilisé leur Flipper Soul et gilet haptique dans une tentative de transmettre les émotions du visage et les qualités tactiles par de simples mécanismes électriques. Ce travail pionnier date de 1969.

Cela semble être totalement en opposition au concept de ville à haute densité. Cela devait constituer une alternative au dénuement de la périphérie tentaculaire et des développements satellites, cependant dans la validité continue, même aujourd'hui, en tant que modèle pour la préservation du paysage et de l'environnement naturel. L'idéal d'une ville compacte et délimitée fut associée à l'idée de multiples liens de circulation. On accorde une grande importance à la possibilité de changements parmi différents modes de transport: "l'échangeur" est l'endroit parfait où les passagers peuvent passer d'une voie de communication urbaine à une autre.

Les villes à haute densité de Hans Hollein gardèrent leur caractère sculptural, s'approchant même des limites de la monumentalité. Friedrich St. Florian développa sa propre ville verticale: la vie urbaine est constituée de quatre tours rondes reliées, avec un "échangeur" qui joue encore une fois un rôle primordial.

Raimund Abraham concentra la ville en un noyau métropolitain; son *Mégapont*, une route accueillant des habitations, enjambe la mer, supporté par des câbles énormes posés horizontalement cette fois.

La Cité-Pont pour Salzburg de Gunther Feuerstein (1966), contenait une gamme étendue de communication et fut conçue comme la confrontation délibérée à la Vieille Ville.

Sin embargo, existía todavía otro concepto que representaba una movilidad total y una disponibilidad completa del espacio: la ciudad en cuadrículas espaciales, que puede abarcar ciudades ya existentes. Según Yona Friedman, los espacios disponibles en un sistema espacial como ese podrían ofrecer múltiples opciones para la estructuración de áreas habitables. Gunther Domenig intentó explorar este sistema en términos específicos para poderlo calcular. Sin embargo, pronto se toparía con los límites económicos, revelando una de las razones por las que muy pocas de las ideas de esa era pionera se han incorporado a la realidad de la edificación.

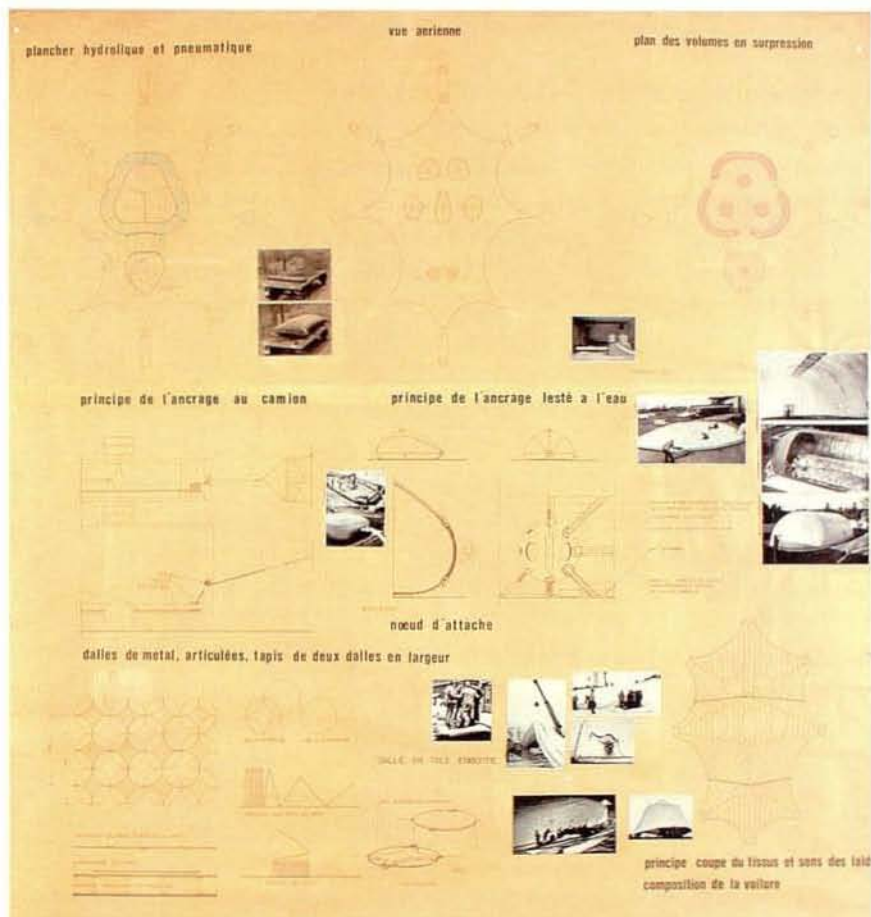
Volviendo de nuevo a las inspiraciones y analogías que caracterizaban la situación en los sesenta y setenta, nos encontramos con un fenómeno muy curioso: el *Wiener Aktionismus*. En contraste con los fenómenos coetáneos que tenían lugar en el panorama internacional, este fenómeno estaba arraigado en un rico patrimonio cultural. Herman Nitsch (que hasta el día de hoy continúa envuelto en proyectos de naturaleza muy similar) habla de un “teatro de misterio orgiástico” evocando una cadena destacada de asociaciones: las fuentes del Aktionismus van desde las obras de misterio medieval que celebraban la herida, el sufrimiento y la muerte, hasta el éxtasis metafísico de los espectáculos barrocos. Además de Nitsch, Otto Mühl, Gunther Brus y Rudolf Schwarzkogler fueron los sumo sacerdotes –aunque no los únicos– de un provocativo escenario.

La joven vanguardia arquitectónica vienesa se distinguió claramente de las tendencias internacionales contemporáneas por su orientación hacia la acción y la producción, sin contentarse con la mera creación de dibujos. A pesar de que el accionismo vienes no proporcionó ningún modelo susceptible de una traducción directa a la arquitectura, animó a los jóvenes pioneros a adoptar medidas radicales.

Los acontecimientos arquitectónicos organizados en ese periodo tuvieron un carácter accionista, cada uno ciñéndose a su propio guión.

Walter Pichler se paseaba por la ciudad con un sepulcro y esta procesión de dos hombres tenía un carácter bastante ritual. No obstante, aún lo era más su cuadro de un mapa de Sudamérica pintado con su propia sangre sobre el lienzo. Hans Hollein se sentaba en su oficina móvil situada en un prado verde, haciendo una demostración de la cercanía de la movilidad ilimitada. Hausrucker, en un escenario grande, rendía homenaje a los viajeros de la luna. Himmelblau construyó la *Pink Villa* en el vestíbulo de la Universidad Técnica, ocupando todo el espacio.

No obstante, un factor que no se puede pasar por alto es que el carácter opresivo y desagradable del trabajo de los accionistas de Viena derivó finalmente en unas cualidades bastante hedonísticas y eróticas. Aún así, el dolor, la enfermedad, las heridas y la muerte continuaron como temas clave de los conceptos de la arquitectura. Las barras, tubos, aparatos y conductos clínicos de Himmelblau son reminiscencias de la legendaria Escuela de Medicina de Viena; el diván de plástico con su angustia psíquica evoca a Sigmund Freud. Hans Hollein creó en la Bienal de Venecia un fantástico escenario de nacimiento, vida, enfermedad y muerte.



Utopie, 1969
 Stinco
 Collection Frac Centre, Orléans, France
 © Philippe Magnon

Pourtant un autre concept représentait la mobilité absolue, la disponibilité libre de l'espace: la cité à l'espace quadrillé. Cela pourrait comprendre des villes existantes et, selon Yona Friedman, les espaces disponibles dans un tel système spatial pourraient offrir de nombreuses options pour construire des espaces habitables. Gunther Domenig tenta d'explorer ce système en termes concrets pour en faire le calcul: très vite, il découvrit ses limites financières, et révéla l'une des raisons pour lesquelles trop peu d'idées de l'ère pionnière furent incorporées à la réalité de la construction.

Un nouveau retour aux inspirations et analogies qui caractérisaient la situation dans les années 60 et 70, nous place devant un phénomène étrange: Wiener Aktionismus. En opposition aux événements de la scène internationale de l'époque, il tirait son origine d'un riche héritage culturel. Herman Nitsch — qui jusqu'à aujourd'hui a poursuivi des projets de nature très similaire — parle d'un "mystérieux théâtre orgiaque", et évoque une remarquable suite d'associations: les origines de l'Aktionismus pourraient très bien se situer dans les pièces mystérieuses médiévales aussi bien que dans la célébration de la blessure, la souffrance et la mort, de l'extase métaphysique des spectacles baroques. A part Nitsch, Otto Muhl, Gunther Brus et Rudolf Schwartzkloger n'é-

taient pas les seuls grands metteurs en scène de ce scénario provocateur, bien qu'ils fussent les principaux.

La jeune avant-garde architecturale de Vienne se distinguait assez nettement des tendances internationales de la même époque, en ayant continuellement pour objectif l'action et la production, ne se contentant pas simplement de la création de dessins. Alors que l'Aktionismus de Vienne ne fournissait aucun modèle qui aurait pu s'appliquer directement à l'architecture, il encouragea les jeunes pionniers à prendre des mesures radicales.

Les événements architecturaux mis en œuvre à l'époque, avaient un caractère activiste, chacun suivant son propre scripte.

Walter Pichler se promena dans la ville, un reliquaire à la main. Cette procession à deux visages avait un caractère rituel certain, et plus encore sa représentation d'une carte de l'Amérique du Sud, peinte sur toile avec son propre sang. Hans Hollein, assis dans son bureau mobile au milieu d'une verte prairie, montrait la proximité à une mobilité illimitée. Hausrucker, dans une grande scène, rendit hommage aux voyageurs de la lune. Himmelblau construisit sa Villa Rose dans le hall de l'Université Technique, remplissant tout l'espace.

Un facteur à ne pas omettre, cependant, est le caractère oppresseur et pénible du travail des activistes viennois qui se transforma finalement en qualités hédonistes et érotiques. Pourtant, la douleur, la maladie, la blessure et la mort restèrent des thèmes-clés des concepts architecturaux. Les barres, tuyaux, appareillages et tubes aseptisés d'Himmelblau rappellent la Faculté de Médecine légendaire de Vienne; l'angoisse psychique du divan en plastique évoque Sigmund Freud. Hans Hollein, lors de la Biennale de Venise de 1972, créa une scène magnifique de la naissance, la vie, la maladie et la mort.

Le rêve poétique, cependant, s'insinuait partout. Raimund Abraham créa des ambiances libératrices et oppressives dans ses peintures parfois caractérisées par l'air et la légèreté, et toujours par la densité et la dignité totémique. Les bâtiments étaient analysés, découpés, striés par le vent et enfin rendus à leur caractère monumental.

Apparemment, une position contraire à la douleur et au rêve enthousiasma le monde pop. L'influence de quelques peintres et sculpteurs toucha l'architecture: Oldenburg, Warhol, Lichtenstein. La banalité et la trivialité devinrent sujets à discussion en architecture.

La Pop-music eut bien sûr une influence bien plus importante sur tous dans l'avant-garde, mais où cela peut-il être identifié en architecture?

Une articulation nette de l'engagement politique est, de la même façon, impossible. C'était sans aucun doute différent des mouvements étudiants de 68 et les enjeux sociaux étaient souvent latents, leur esthétique transformée, impliqués, à peine articulés mais toujours existants.

Les groupes Zund up et Sel de la Terre, emboîtant le pas à Hausrucker et Coop Himmelblau, prirent leurs distances vis-à-vis des prétendus "esthétismes" et idées de leurs collègues dans une critique encore plus clairement provocatrice, et engagée sur le plan social, qu'ils avaient traduite en films d'ac-

cas encontraron un nuevo objetivo en el interior de los hogares convencionales: a través de las películas, transformaban y liberaban las jaulas habitadas por las clases medias.

El grupo Missing Link amplió el margen de sus actividades. Sus atrevidos proyectos consistentes en edificios sobre edificios, acciones, esculturas y dibujos, investigaron todo el campo de la arquitectura vanguardista. Después, se impondría el enfoque pragmático con Adolf Krischanitz muy pronto convertido en un diseñador de peso... y de éxito.

A finales de los setenta, el escenario empezó poco a poco a cambiar. Walter Pichler se retiró a Burgenland, donde construyó bonitas casas para sus maravillosas figuras. Hans Hollein comenzó a hacer sus diseños para el Museo Mönchengladbach, estableciendo nuevos patrones de diálogo entre las obras de arte y la arquitectura. Hausrucker, con sus monumentos urbanos, creó nuevas señas visuales de identificación (la primera y más importante Nike en Linz), que no tardaría en abandonar para centrarse en el marco de la edificación. Himmelblau, por otro lado, desarrolló sus ideas con una coherencia asombrosa, entrando de lleno en un "deconstructivismo", cuyos exponentes continúan hoy siendo operativos.

Los años sesenta y setenta no fueron, por tanto, un episodio distintivo, ni una "trasgresión juvenil" de los jóvenes artistas salvajes. Como tampoco fueron utopías que aparecían sin ninguna relación con la realidad, sino visiones, cosas que se veían, que se pensaban y deseaban.

Algunas de ellas (aunque más bien pocas) se han incorporado a la realidad; la mayoría permanecen como un residuo fértil.

tion et de télévision. Leur critique trouva une nouvelle cible à l'intérieur des institutions conventionnelles: le film était le moyen à l'aide duquel ils transformèrent et libérèrent les cages où vivaient les classes moyennes.

Le groupe Missing Link étendit sa gamme d'activités. Des projets téméraires, impliquant de bâtir sur des bâtiments, des actions, des sculptures, des représentations, firent le tour du domaine de l'architecture avant-gardiste. Ensuite, l'approche pratique prévalut et vite, Adolf Krischanitz s'ajouta au nombre des créateurs de substances, et de succès.

A la fin des années 70, le paysage changea peu à peu. Walter Pichler en retraite dans le Burgenland, construisait de belles maisons avec ses magnifiques formes. Hans Hollein commença avec ses dessins pour les Musée Mönchengladbach, posant de nouvelles fondations pour le dialogue entre l'œuvre d'art et l'architecture. Hausrucker, grâce à ses repères urbains, installa de nouveaux signes visuels pour l'identification —le premier et le plus important étant Nike à Linz— mais s'arrêta rapidement et se concentra sur le bâtiment. Himmelblau, par ailleurs, continua sur sa lancée avec une constance admirable, passant directement au "déconstructivisme", et sont comptés aujourd'hui parmi ses principaux acteurs.

Par conséquent, les années 60 et 70 ne furent pas un épisode distinct, pas une "transgression de jeunesse" de la part de jeunes artistes sauvages. Elles ne furent pas non plus des utopies, prenant place sans aucun lien à la réalité. Il s'agissait de visions, de choses vues, pensées, désirées.

Certaines —trop peu— furent intégrées à la réalité, mais beaucoup demeurent un résidu fertile.

El no-diseño

Del objeto a la supervivencia

Lapo Binazzi (UFO)

El objetivo de este escrito es demostrar cómo los objetos y también las ideas, sobre todo si son buenas, son accesorios del capitalismo considerados equívocamente como expresiones irremplazables de la actividad humana.

El presente escrito consta de una serie de secciones ilustradas con diapositivas proyectadas conjuntamente en un estereoscopio. Dichas secciones son:

1. “La destrucción del objeto” - atrofia de lo objetivo - hipertrofia de lo imaginario - diseño terrorista.
2. “La recreación del comportamiento” - la analogía del deporte - el diseño del vestido - películas animadas.
3. “Utopía de la supervivencia” - herramientas globales - actividad creativa individual - la distorsión de los servicios - técnicas naturales y comportamiento relacionado.

Nuestra atención a los fenómenos de supervivencia manifestados e inventados por estratos más jóvenes en los últimos años nos anima a encontrar las mismas tendencias en el propio diseño. La búsqueda constante de mayor libertad, de espacio libre en el que practicarlo y cultivarlo, la creación de auténticos territorios mágicos de la imaginación, la movilidad de las instalaciones, la forzada precariedad de la existencia, el rechazo a la esclavitud en el trabajo, el crecimiento de la propia conciencia, la rebelión contra la estructura piramidal de la sociedad, son todas ellas ideas conductoras de estos movimientos.

Las superestructuras sometidas a un ataque hacen crujir el sistema que se ve obligado a rebelarse contra su propio rol.

El capital, que recrudece sus reacciones y represiones e intenta atacar al más débil, nos indica lo correcto del camino elegido.

El vacío que se ha abierto nos deja un gran margen para recrear el comportamiento individual, para inventar nuevas formas de comunicación, para el amor.

Los objetos que teníamos a nuestra disposición han desaparecido, como lo han hecho también los accesorios, los adornos, los muebles, las paredes e incluso la casa, la ciudad y todo lo demás. ¡Qué hermoso! Ahí está el planeta, el cielo, las estrellas, los árboles, todo listo para empezar de nuevo. Desgraciadamente, descubrimos en el campo tomas de corriente ya pagadas y conexiones telefónicas. El capital ha llegado incluso hasta aquí. Quizá nunca había renunciado completamente; queríamos escuchar música. ¡Mira! El campo no es sólo imaginario, sino que están empezando a prestarnos atención ahora y tal vez ya sea demasiado tarde. Quedan ahí para nosotros insta-

Le non-design De l'objet à la survie

Lapo Binazzi (UFO)

Le but de cet essai est de démontrer en quoi les objets et aussi les idées, en particulier les bonnes, sont des accessoires du capitalisme, considérés à tort comme l'expression irremplaçable de l'activité humaine.

Cet essai s'articulera autour d'une série de sections illustrées par des diapositives rassemblées dans un stéréoscope. Les sections sont les suivantes:

1. "La destruction de l'objet" – l'atrophie de l'objectif – hypertrophie de l'imaginaire – design terroriste.
2. "La recréation du comportement" – l'analogie des sports – le design de vêtements – films d'animation.
3. "L'utopie de la survie" – objets généraux – créativité individuelle – déformation des services – techniques naturelles et comportement associé.

L'attention que nous portons aux phénomènes de survie, montrés et inventés par une strate plus jeune ces dernières années nous amènent à trouver des tendances similaires à l'intérieur du design lui-même. La recherche perpétuelle d'une plus grande liberté, un espace libre pour le pratiquer et le cultiver, la création de territoires réellement magiques de l'imagination, la mobilité des installations, la précarité forcée de l'existence, le refus de l'esclavage du travail, l'élargissement de la propre conscience, la révolte contre la structure pyramidale de la société, voilà les idées maîtresses de ces mouvements.

Les superstructures attaquées font craquer le système et lui font révéler leur propre rôle-clé.

Le capital, qui devient plus dur dans ses réactions et réprimandes et essaie d'attaquer le plus faible, nous montre que le chemin emprunté était le bon.

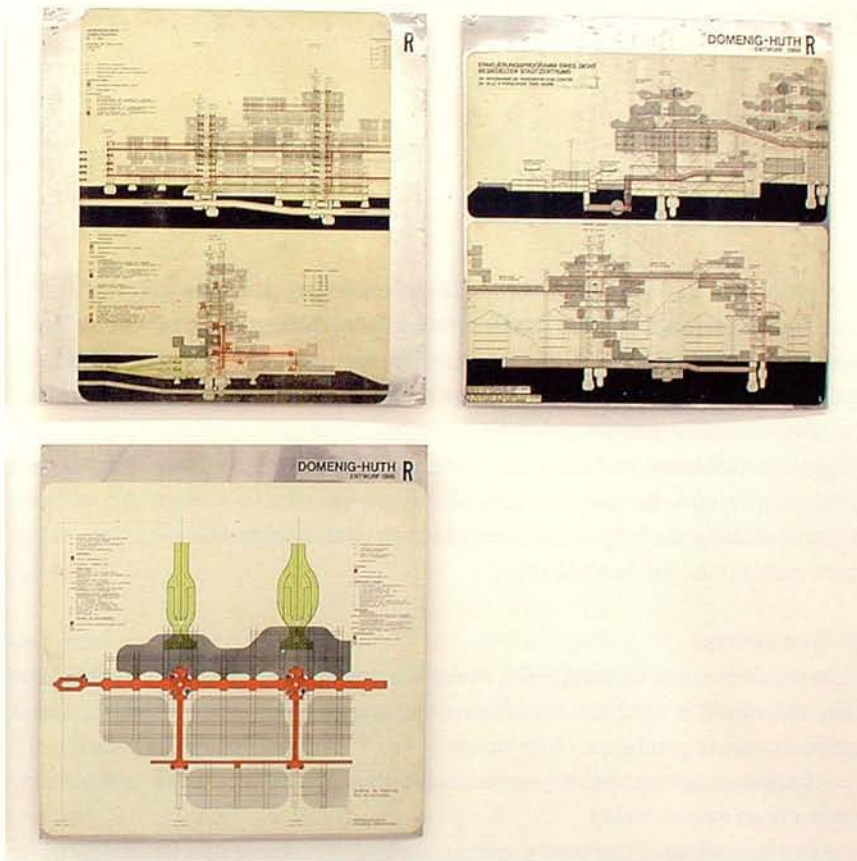
Le vide créé laisse un espace libre important pour la recréation du comportement de chacun, pour l'invention de nouvelles formes de communication, pour l'amour.

Les objets à notre disposition ont disparu, tout comme les accessoires, les bibelots, les meubles, les murs et aussi la maison, la ville et tout le reste — quelle beauté! Il reste encore la planète, le ciel, les étoiles, les arbres— pour commencer par le commencement. Malheureusement, nous découvrons les prises électriques payées à la campagne, les lignes téléphoniques —le capital a même poussé jusque là. La résignation n'était peut-être pas absolue— nous voulions écouter de la musique. Regardez! La campagne n'est pas seulement imaginaire, ils commencent à faire attention à nous maintenant mais c'est peut-être un peu tard. Il nous reste les installations précaires dont nous pou-



laciones rudimentarias con las que podemos hacer algo: un jersey de punto, algún bordado, las técnicas rudimentarias para escalar un árbol, ir a nadar, montar en bicicleta, algunas técnicas elementales de canalización del agua, de orientación.

No obstante, el ingenio no resulta finalmente demasiado útil: todo es tan natural que no hace ninguna falta. Se acabaron las noches inclinado sobre la enciclopedia, así como todos los intentos por emular, los intentos por establecer un récord... Nos encontramos con alegría porque descubrimos a los demás mostrándonos nuestra propia naturaleza como una obra de arte... Hay muchos animales a nuestro alrededor, intentemos hacer algún curso de adiestramiento.



Elfried Huth et Günther Domenig, 1969
Ragnitz
 Collection Frac Centre, Orléans, France
 © Philippe Magnon

vons faire quelque chose, un tricot, quelque broderie, les techniques élémentaires d'escalade des arbres, aller nager, une ballade à vélo, quelques techniques élémentaires pour diriger un cours d'eau, pour s'orienter.

Même le génie finalement n'est d'aucune utilité parce que tout est tellement naturel que cela ne sert à rien. Les nuits passées penché sur l'encyclopédie sont terminées, tout comme le sont les tentatives d'émulation, les tentatives d'établir un record... Nous sommes heureux de nous rencontrer, parce que nous nous découvrons les uns les autres en nous montrant la nature en tant qu'œuvre d'art... beaucoup d'animaux nous entourent, essayons quelques stages de formation.

Exodus o los prisioneros voluntarios de la arquitectura

Rem Koolhaas/Elia Zengelis

Erase una vez una ciudad que se dividió en dos partes.

Naturalmente, una parte se convirtió en la “parte buena”, la otra en la “parte mala”. Los habitantes de la “parte mala” comenzaron a desplazarse hacia la “parte buena” de la ciudad dividida, constituyendo finalmente un éxodo urbano.

Pero después de que todas las acciones para interrumpir la indeseable migración hubieron fracasado, las autoridades de la “parte mala” empezaron a hacer un uso salvaje y desesperado de la Arquitectura; construyeron un muro alrededor de la “parte buena” de la ciudad, haciéndola completamente inaccesible para sus individuos.

El área central

El techo de la zona de recepción, accesible desde el interior, es la plataforma más alta desde la cual son visibles en todo su esplendor las manifestaciones públicas que se producen en la banda.

Además, la estimulante decadencia del viejo Londres, puede ser presenciada desde esta cubierta.

Desde aquí una gigantesca escalera mecánica desciende hasta esa parte de Londres que debe quedar preservada dentro de los límites de la banda (principalmente los logros de Nash, predecesor conceptual).

Al otro lado (oeste) de la cubierta se encuentra la plaza ceremonial. Se halla completamente vacía, salvo por la intrusión de un canal y del receptor de la Estación Antiradar que protegerá a sus habitantes de la exposición al agotamiento mental del Resto de Mundo.

El muro era una obra maestra.

En principio, nada más que unos lastimosos alambres de espinos, convertidos de repente en una imaginaria línea fronteriza; sus efectos simbólicos y psicológicos eran infinitamente superiores a su apariencia física.

Los atrapados, abandonados en la sombría parte “mala”, se obsesionaron en vano con planear una huida.

Y como tantas veces en la historia de la humanidad, la Arquitectura había sido instrumental en provocar esa desesperación. Ésta sería una fuerza definitiva, intensa y devastadora, pero aplicada a intenciones positivas.

División, separación, aislamiento, desigualdad, agresión e incluso paranoia: el significado negativo de estos conceptos puede invertirse completamente para describir los temas y estrategias de un conflicto arquitectónico en condiciones indeseables (p.ej. las condiciones que nos rodean).

No sería ésta una arquitectura comprometida con tímidas mejoras, sino

Exode ou les prisonniers volontaires de l'architecture

Rem Koolhaas/Elia Zengelis

Il était une fois une ville qui fut divisée en deux.

Bien sûr, une partie devint la "bonne" moitié, et l'autre la "mauvaise". Les habitants de la mauvaise moitié commencèrent à arriver en masse dans la "bonne" partie, créant finalement un mouvement d'exode urbain.

Mais suite à l'échec de toutes les tentatives pour stopper cette migration indésirable, les dirigeants de la "mauvaise" partie utilisèrent l'architecture de manière désespérée et sauvage; ils construisirent une muraille autour de la bonne partie de la ville pour la rendre complètement inaccessible à leurs sujets.

Le centre

Le toit de la salle de réception, accessible de l'intérieur, et la très haute plateforme d'où l'on pouvait apercevoir les manifestations physiques de l'endroit dans toute sa splendeur.

De plus, de ce toit, on pouvait assister à la déchéance exaltante du Vieux Londres.

Un escalator géant en descendait, menant à cette partie de Londres qui devait être contenue dans les limites du district (principalement l'œuvre de Nash, le prédécesseur conceptuel).

Sur l'autre versant du toit (ouest) se trouvait le quartier des cérémonies qui était complètement vide, à l'exception de l'intrusion d'un canal et du mât de brouillage, qui protégeait les habitants de l'exposition aux déchets mentaux du Reste du Monde.

Le mur était un chef d'œuvre.

A l'origine, cela n'était rien de plus que quelques fils barbelés, grossièrement jetés sur une frontière imaginaire; ses effets symboliques et psychologiques avaient infiniment plus d'impact que son apparence.

Ceux qui étaient prisonniers, abandonnés dans la lugubre "mauvaise" partie furent obsédés, en vain, par l'idée d'échapper.

Et comme très souvent avant l'histoire de l'humanité, l'architecture avait été un moyen d'apporter ce désespoir, et cela aurait été une force aussi définitive, intense et dévastatrice si elle avait été utilisée à de bonnes fins.

La division, la séparation, l'isolation, l'inégalité, l'agression et même la paranoïa: le sens négatif de ces concepts peut être totalement renversé pour décrire les thèmes et stratégies qui constituaient une guerre architecturale sur des conditions (i.e. les conditions qui nous entourent).

Il s'agirait d'une architecture engagée non pas vers de timides change-

con la erradicación de los demonios y su sustitución por alternativas altamente deseables.

Los habitantes de esta arquitectura (aquellos, lo suficientemente fuertes como para amarla, en cierta manera, serían sus prisioneros voluntarios)

No podemos sino envidiarlos.

Este estudio declara la guerra arquitectónica a Londres.

A través del centro de Londres discurre una banda de intensa deseabilidad metropolitana.

Para exagerar y proteger la diferencia absoluta, se construirá un muro que encerrará esta zona de perfecciones sociales y arquitectónicas.

Pronto los primeros prisioneros suplicarán su admisión, su número crecerá hasta convertirse en un flujo imparable.

Estamos ante el Éxodo de Londres.

Una vez dentro, el metabolismo de la banda, su expansión, perfección y defensa serán, en un principio la mayor obsesión de los colonizadores urbanos.

La estructura física de la vieja ciudad no será capaz de soportar la continua intensidad de esta competición sin precedentes.

Londres, tal y como la conocemos, se convertirá en un montón de ruinas. Se diseñarán nueve plazas con varios niveles de detalle.

La banda central es sólo la parte más intensa de un complejo mucho más grande en el enclave arquitectónico.

En el interior de la banda central, el mapa y la vista axonométrica de oeste a este (cada una contenida en su propia plaza):

1. La condición extrema: el punto de máxima fricción con el viejo Londres. Aquí es donde tiene lugar, obviamente, el progreso arquitectónico de la zona.

2. Las divisiones: parcelas individuales de terreno para equilibrar el efecto sobre las instalaciones comunitarias.

3. La plaza ceremonial, pavimentada en mármol.

4. La zona de recepción: aquí se instruye a los futuros habitantes acerca de los misterios de la ciudadanía de la banda.

5. Una escalera mecánica desciende hasta la vieja Londres conservada (Nash) como recuerdo del pasado.

6. Los baños. Organismo para la creación y puesta en práctica de fantasías.

7. El parque del Aire, Fuego, Aire y Tierra.

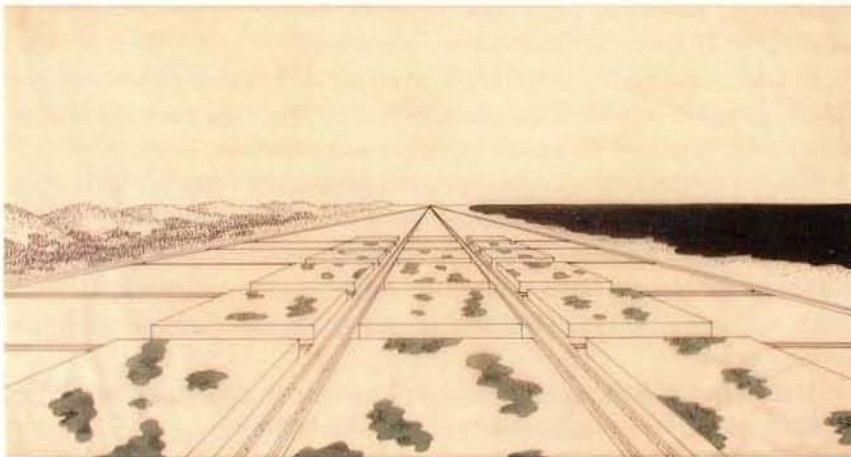
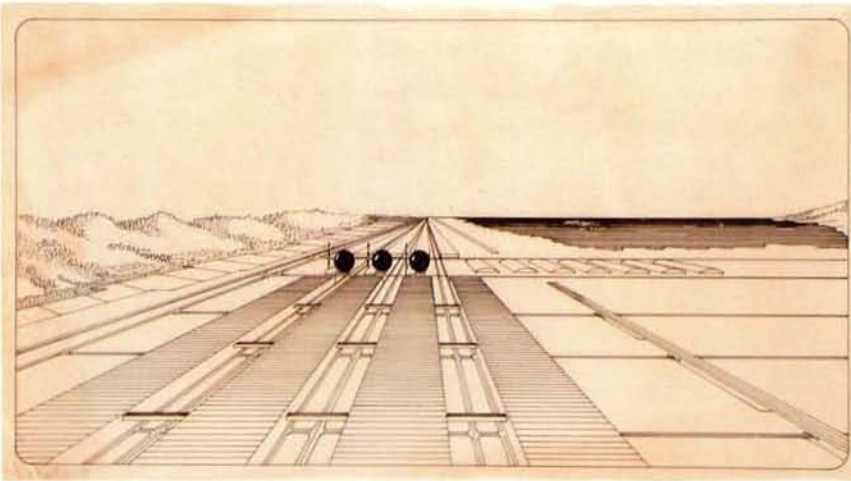
8. La plaza de la Cultura (Museo Británico).

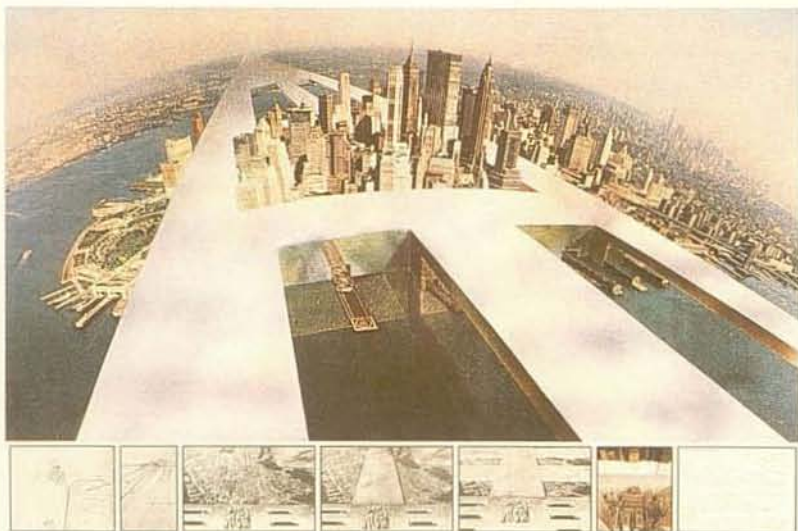
9. La Universidad.

10. El complejo de investigación científica.

El extremo de la banda

Primera línea del frente en la guerra arquitectónica declarada al viejo Londres. Tras la primera línea, en las trincheras relativamente seguras del planeamiento, se traza el progreso diario. Se incorporan cambios de última hora en un proceso de improvisación sin esfuerzos, dictado casi por el inexorable empuje y por la voluntad de la arquitectura misma.





La parcelación

En esta parte de la banda los habitantes pueden poseer una pequeña porción de tierra para el cultivo privado; necesitarán reponerse en privado de las exigencias que el colectivismo y el intenso modo de vida comunal les producen.

Las casas de estas parcelas se construyen con los más hermosos y costosos materiales: mármol/acero cromado (pequeños palacios para la gente).

Los periódicos están prohibidos, las radios misteriosamente estropeadas, el concepto general de "noticia" es ridiculizado por la paciente devoción con que las parcelas son aradas, fregadas, pulidas y embellecidas.

El parque de los cuatro elementos

El parque se divide en cuatro sectores cuadrados.

El primer cuadrado, "aire", consiste en un conjunto de pabellones con elaboradas redes de conductos sensibles que emiten diferentes mezclas de gases y pueden recrear diferentes experiencias aromáticas.

Estados de ánimo de euforia, depresión, serenidad y receptividad pueden ser evocados invisiblemente, en secuencias y ritmos programados o improvisados. Idéntico en tamaño a ésta, pero hundida bajo el nivel de la banda, se encuentra el "desierto" una recreación artificial del paisaje egipcio, que simula sus condiciones alucinógenas: un pequeño oasis, órgano de fuego, que sustituye al sol.

Al final de las cuatro cuevas lineales, Máquinas de Espejismos proyectan deseables pero intangibles ideales.

El secreto de que la pirámide no contiene una cámara del tesoro permanecerá para siempre a salvo (¿Serían sus constructores ejecutados?).

Excavada aun más profundamente en la tierra, se encuentra la plaza del agua, una piscina cuya superficie es permanentemente agitada por el movi-

ments, mais vers l'éradication du mal et son remplacement par des solutions intensément désirables.

Les habitants de cette architecture —ceux qui étaient assez forts pour l'aimer— étaient en quelque sorte ses prisonniers volontaires.

Ils ne pouvaient être qu'enviables.

Cette étude déclare la guerre architecturale à Londres.

Le centre de Londres est parcouru par un grand boulevard d'intense désirabilité métropolitaine

Pour mettre en scène et protéger la différence absolue, il faut construire un mur pour enclore les perfections de cette zone architecturale et sociale.

Les premiers détenus supplieraient rapidement pour y être admis. Leur nombre gonflerait vite, se transformant en un flux incessant.

Nous sommes témoins de l'Exode de Londres.

Une fois à l'intérieur, le métabolisme du district, son extension, sa perfection et sa défense, seraient d'abord presque le seul centre d'intérêt des colons urbains.

La structure physique existante de la vieille ville ne pourrait pas supporter l'intensité continue de cette compétition sans précédent.

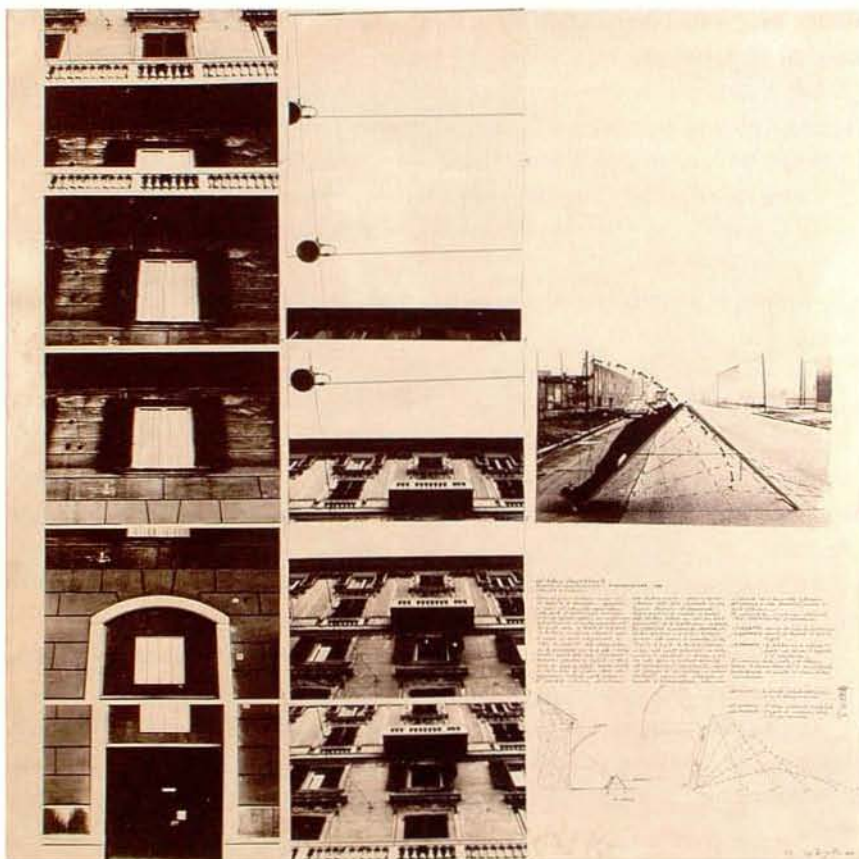
La ville de Londres, telle qu'on la connaît, ne serait plus qu'un tas de ruines. Neuf carrés sont dessinés avec divers degrés de détails.

Le quartier central n'est que la partie la plus intense du complexe bien plus large de l'enclave architecturale. A l'intérieur du district central, le plan et l'axonométrie montrent, de l'ouest vers l'est (chacun contenant leur propre carré):

1. La Condition de Pointe: le point de contact maximum avec le vieux Londres. C'est là que se développe visiblement le progrès architectural de la zone.
2. Le lotissement: petites parcelles de terre individuelles pour équilibrer la prépondérance des installations collectives.
3. La place des cérémonies pavée de marbre.
4. Le quartier de réception: c'est là que l'on présente aux nouveaux arrivants les mystères de la citoyenneté du district.
5. Un escalator descend dans la partie de Londres que l'on protège (Nash) en tant que vestige du passé.
6. Les Bains. Institut pour la création et la mise en œuvre des fantasmes.
7. Le Parc de l'Air, du Feu, de l'Eau et de la Terre.
8. La place de la Culture (British Museum).
9. L'Université.
10. Le complexe de la recherche scientifique.

La pointe du district

Le front de la guerre architecturale menée contre le vieux Londres. Juste derrière le front, dans la sécurité relative des tranchées urbaines, on planifie le progrès au jour le jour. Les changements de dernière minute sont arrangés dans un processus d'improvisation, dicté par le mouvement inévitable et la volonté d'être de l'architecture même.



miento regular pero variable de una de sus paredes que en ocasiones produce olas de gigantescas proporciones.

La cuarta plaza, en lo más profundo de la fosa, está dedicada a la "tierra".

Se deja parte de la piedra original con la forma del Matterhorn; su cima se encuentra exactamente al nivel de la superficie de la banda.

Un examen detallado de las paredes de la fosa nos revela restos arqueológicos del pasado.

Parte de una línea de metro abandonada se introduce en el espacio.

Los baños

La función de los baños es la creación y el reciclaje de las fantasías públicas y privadas. Además de las dos piscinas cuadradas (diferentes temperaturas, diferentes temperamentos) y del colector principal circular, que se encuentra enterrado, toda la superficie es un área de acción y exposición pública.

Los dos grandes muros del edificio consisten en un infinito muro de celdas de diversas proporciones a las que los individuos, parejas o grupos se pueden retirar. Las celdas están preparadas para facilitar la satisfacción y la materialización de sus deseos. En la arena actúan para una audiencia, crítica pero ansiosa, compuesta por sus conciudadanos. Es aquí donde las mentes se

Le lotissement

Dans cette partie du district, les habitants peuvent posséder une petite parcelle de terre pour leurs cultures privées; ils ont besoin de se remettre, en privé, des exigences requises par le collectivisme intense et le style de vie communal.

Les maisons dans ces lots sont construites avec les matériaux les plus beaux et les plus chers: marbre, chrome (petits palais pour le peuple).

Les journaux sont interdits, les radios mystérieusement en panne, tout le concept d'information est ridiculisé par la dévotion patiente à labourer les lots, à les brosser, les polir et les embellir.

Le parc des quatre éléments

Le parc est divisé en quatre parties carrées.

Le premier carré, "l'air" est constitué de nombreux pavillons aux réseaux de conduits sensibles très élaborés, qui émettent divers mélanges gazeux et peuvent créer des expériences aromatiques variées.

Des états d'exaltation, de dépression, de sérénité, de réceptivité peuvent être provoqués de façon invisible, par des séquences et rythmes programmés ou improvisés. De taille identique au précédent, mais submergé en dessous du niveau du district, se trouve "le désert", une reproduction artificielle du paysage égyptien, simulant ses conditions hallucinogènes: une petite oasis, un organe de feu, remplaçant le soleil.

Au fond de quatre cavernes linéaires, des machines-mirages projettent des idéaux désirables mais intangibles.

Le secret de la chambre au trésor inexistant dans la pyramide sera gardé à jamais. (Ses concepteurs ont-ils été exécutés?)

Plus profondément dans les terres, se trouve encore le carré de l'eau, un bassin dont la surface est agitée en permanence par le mouvement régulier mais variable de l'un de ses murs, qui produit des vagues aux proportions parfois gigantesques.

Le quatrième carré, au bas de la fosse, est consacré à la "terre".

Une partie de la pierre originale reste dans la forme du Mont Cervin, le sommet arrivant exactement au niveau de la surface du district.

Un examen détaillé des parois de la cavité dévoile des indices du passé.

Une partie d'une ligne de métro déserte s'immisce dans le volume.

Les Bains

Les Bains servent à créer et à recycler les fantasmes privés et publics. Hormis les deux bassins carrés (à différentes températures, différents tempéraments) et le principal receveur submergé, le rez-de-chaussée entier est un endroit d'action publique et de manifestation.

Les deux longs murs du bâtiment sont constitués d'un nombre infini de cellules de tailles variées dans lesquelles les individus, les couples, ou les groupes peuvent se retirer. Les cellules sont mises en service pour faciliter l'assouvissement et la matérialisation de leurs désirs. Dans l'arène, ils en font la démonstration devant un public difficile mais impatient, constitué de leurs concitoyens. C'est là que se ressourcent les esprits. Inspirés par la démonstra-

abastecen. Inspiradas por la actuación, la audiencia desciende hasta la explanada en busca de aquellos que estén dispuestos para compartir.

La plaza de las Musas

Este espacio está dedicado a la evolución, exhibición y colección de creación artística.

Se trata de una superficie de grandes dimensiones y sensual textura que contiene tres edificios y un amplio espacio para acoger los artefactos del hombre.

El primer edificio, un legado del pasado, contiene una intimidatoria colección de logros artísticos que va desde los albores de la civilización hasta las épocas más recientes.

El segundo, mantiene una exposición continua de la creación actual.

Finalmente, en el tercero tiene lugar una búsqueda creativa, una escuela para todos con musas que habitan en el centro

El lugar en donde se hizo la historia científica

Todas las investigaciones, los experimentos y el pensamiento son accesibles y comprensibles para todos. El lugar está dividido en cuatro plazas. Los edificios se levantan en estas plazas para garantizar la evolución perpetua de la medicina, ciencia y tecnología. La cuarta plaza es un jardín. El edificio cruciforme alberga a científicos e inventores itinerantes.

Para expresar su eterna gratitud, los prisioneros voluntarios cantan una oda a la arquitectura por la que permanecerán siempre prisioneros:

“De ce terrible paysage
Que jamais oeil mortel ne vit,
Ce matin encore l’image,
Vague et lointaine, me ravit...”

tion, le public descend au rez-de-chaussée, à la recherche de personnes désireuses et capables de partager.

Le carré du Musée

Ce lieu est consacré à l'évolution, à l'exposition, au rassemblement de la création artistique.

Une surface aux dimensions importantes et à la substance sensuelle, comprend trois bâtiments et beaucoup d'espace pour contenir les artefacts de l'homme.

Le premier bâtiment, un legs du passé, abrite une collection impressionnante de productions artistiques, depuis l'aube de la culture, jusqu'aux derniers jours.

Le second assure le maintien de l'exposition de la création actuelle.

Et enfin, dans le troisième, on recherche la création, dans une école pour tous avec toutes les muses vivant dans le centre.

L'endroit où se fait l'histoire scientifique

Toute recherche, toute expérience, toute pensée est accessible à tous et compréhensible par tous. Le lieu est divisée en quatre carrés. Dans ces carrés, les bâtiments sont érigés de façon à garantir l'évolution perpétuelle de la Médecine, de la Science et de la Technologie. Le quatrième carré est un jardin. Le bâtiment cruciforme accueille les scientifiques en déplacement et les inventeurs.

Pour exprimer leur gratitude éternelle, les prisonniers volontaires chantent une ode à l'Architecture dans laquelle ils sont à jamais enfermés:

"De ce terrible paysage
Que jamais œil mortel ne vit,
Ce matin encore l'image,
Vague et lointaine, me ravit..."

La tierra del buen diseño

Alessandro Mendini

El diseño es un proceso por el cual la humanidad debería llevar a cabo una configuración consciente de las superficies del mundo con el fin de crear un entorno simbólico y funcional adecuado a la vida. Sin embargo, a esta definición formal le puede seguir otra. El diseño es un conflicto por el cual determinados grupos representan el drama de una formación irresponsable de las superficies del mundo, con el fin de establecer centros de decisión que les permitan resolver (con ayuda de la humanidad) sus problemas personales de dominación (sin excluir el uso de bombas).

La lógica occidental, en la cual estamos atávicamente inmersos, nos obliga a desplazarnos alternativamente de la forma al contenido y viceversa, siempre considerando la inducción y la deducción como polos aparentemente opuestos del mismo eje. Cada enfoque del problema implica su lado opuesto.

En aras de una mayor claridad y simplicidad, debemos adoptar una de estas dos definiciones, y en este caso hemos elegido la primera: dar por sentado las que otros han propuesto. Estas otras definiciones, junto con la nuestra, funcionan como un enorme equipo y cuanto mayor sea el grupo menor será el poder a ejercer por cada uno de sus miembros.

La atención se centra, por tanto, en un entorno configurado intencionadamente, que es el *quid* de varios problemas, algunos de ellos anteriores y otros posteriores. Este entorno está en constante evolución, viéndose sometido a una serie de fuerzas heterogéneas, incontroladas y no comunicativas. Sus periodos de transformación, que normalmente son de degeneración, son muy breves e imponen unos límites muy estrechos al ámbito de nuestra acción. De ahí la necesidad de evitar refugiarse en mitos sobre el futuro, precipitándonos impulsados por el optimismo tecnológico. Dicha confianza en el futuro sólo significa el aplazamiento de un posible problema que si se resolviera en última instancia, ya no se toparía con el mismo entorno que lo originó.

Louis Kahn cuenta la siguiente anécdota: "Me recuerda a una historia..., una vez la Compañía General Eléctrica me pidió que les ayudara a diseñar una nave espacial, tenía la autorización del FBI para hacerlo. A pesar de que tenía muchísimo trabajo, accedí finalmente a hablar sobre ello. Conocí a un grupo de científicos sentados en una larga mesa. Tenían un aspecto muy colorista, fumaban en pipa, tenían el pelo entrecano y bigote. Poseían un aspecto extraño, como si no fueran personas comunes.

Una de las personas puso un dibujo sobre la mesa y dijo: "Señor Kahn, queremos enseñarle qué aspecto tendrá una nave dentro de cincuenta años". Era un plano excepcional, un plano precioso, había gente flotando en el espa-

Le pays du bon design

Alessandro Mendini

Le design est le processus par lequel l'humanité devrait procéder à la formation raisonnée des surfaces du monde, afin de créer un environnement symbolique et fonctionnel convenable à sa vie. Cette définition formelle peut être complétée par une autre, politique celle-là. Le design est un conflit par lequel certains groupes procèdent à la formation irresponsable des surfaces du monde afin d'établir des centres de commandement qui leur permettent d'assouvir, au moyen de l'humanité, leur désirs de domination (sans exclure l'usage des bombes).

La logique occidentale, dont nous sommes fatalement imprégnés, nous fait régulièrement aller de la forme vers le contenu et vice-versa, considérant toujours l'induction et la déduction comme deux pôles opposés du même axe; chaque approche d'un problème implique une approche opposée.

Afin de garder les choses claires et simples, nous devons décider laquelle de ces définitions adopter; dans notre cas nous avons choisi la première –tout en acceptant celles proposées par les autres. Ces autres, ensemble avec nous, agissent comme une grande équipe; et plus l'équipe est grande, moins grand est le pouvoir exercé par un quelconque de ses membres.

L'attention est donc portée sur un environnement formé de manière consciente, qui est le creuset de plusieurs problèmes, certains en amont, d'autres en aval. Cet environnement est en constante évolution et subit l'action de forces incontrôlées, hétérogènes et non-communicatives. Ses périodes de transformation, qui sont en général celles de dégénérescence, sont très brèves et imposent des limites très étroites à nos possibilités d'action. Par conséquent, il faut éviter de se réfugier dans les mythes à propos du futur et de se lancer tête la première mûs par un optimisme technologique béat. Se reposer ainsi sur le futur n'amène qu'à remettre à plus tard un problème potentiel qui, s'il était en fin de compte résolu, ne le serait plus dans le contexte même dans lequel il s'était produit.

Louis Kahn raconte l'anecdote suivante: "Ça me rappelle une histoire... La General Electric Company m'avait demandé de les aider à créer un vaisseau spatial et le FBI avait donné son feu vert. J'avais déjà tout le travail qu'il me fallait mais, malgré tout, j'ai pu discuter du vaisseau. J'ai rencontré un groupe de chercheurs assis à une très longue table. C'était un groupe très original, fumant la pipe avec des moustaches grisonnantes. Ils étaient différents, ils n'avaient vraiment pas l'air de gens ordinaires.

Une personne a mis un dessin sur la table et m'a dit: "Mr Kahn, nous voudrions vous montrer à quoi ressemblera un vaisseau spatial dans 50 ans". C'était un très bon dessin, un très beau dessin de gens volant dans l'espace, avec



cio, y unos bonitos instrumentos de aspecto complicado que flotaban en el espacio. Comprendan la humillación que sentí. Sientes que ese hombre, tan sabio, sabe algo que tú desconoces cuando, mostrándote el dibujo, te dice: "Este es el aspecto que tendrá una nave dentro de cincuenta años" Yo respondí inmediatamente: "No tendrá ese aspecto".

Acercaron las sillas a la mesa y dijeron: "¿Cómo lo sabe?" Respondiéndoles que era muy sencillo... Les expliqué que si sabes cómo va a ser una cosa dentro de cincuenta años, entonces puedes hacerla ahora. Pero no lo sabes, porque el aspecto que tendrá una cosa dentro de cincuenta años es el que será."¹

Para que una discusión sobre la situación del diseño en Italia hoy, y su desarrollo potencial, sea fructífera, es indispensable analizar ciertos fenómenos que se manifiestan en la situación actual, evaluarlos de manera crítica, y recomendar líneas de desarrollo alternativas arraigadas en nuestra historia. Dado que la situación de Italia revela una profunda división entre la gestión del mercado y las demandas culturales, hemos de analizarla en relación a estos dos factores, cuya obvia incompatibilidad mutua nos conduce a síntesis y reflexiones.

El mercado

El rasgo más destacado del mercado italiano en la construcción y en la producción de objetos, es la intencional falta de resolución, mediante una evolución gradual, del problema de la transición del proceso artesanal al industrial; algo que tampoco ha favorecido la coexistencia orgánica de estos dos procedimientos, incluso en los casos en donde dicha coexistencia podría ser

de très beaux instruments à l'air compliqué flottant dans l'espace eux-aussi. Là, vous ressentez de l'humiliation. Quand ce type intelligent vous montre un dessin et dit "voici à quoi ressemblera un vaisseau spatial dans 50 ans", vous sentez que l'autre personne en sait plus que vous. J'ai répondu immédiatement: "Ca ne va pas ressembler à ça".

Et ils ont rapproché leurs chaises de la table et ont dit: "Comment savez-vous ça?" J'ai répondu que c'était simple... Si vous savez à quoi va ressembler une chose dans cinquante ans, alors vous pouvez la faire maintenant. Mais vous ne savez pas, parce que ce à quoi une chose ressemblera dans cinquante ans, c'est ce qui sera."¹

Si l'on veut qu'une discussion sur la situation du design de nos jours en Italie soit fructueuse, il est indispensable d'analyser certains phénomènes caractéristiques de la situation actuelle; de les soumettre à la critique et de recommander d'autres directions de développement qui s'inscrivent dans notre histoire. Etant donné que la situation italienne révèle un fossé profond entre la gestion du marché et les demandes culturelles, il convient de l'analyser en gardant à l'esprit ces deux facteurs dont l'évidente incompatibilité mutuelle amène à des synthèses et des réflexions.

Le marché

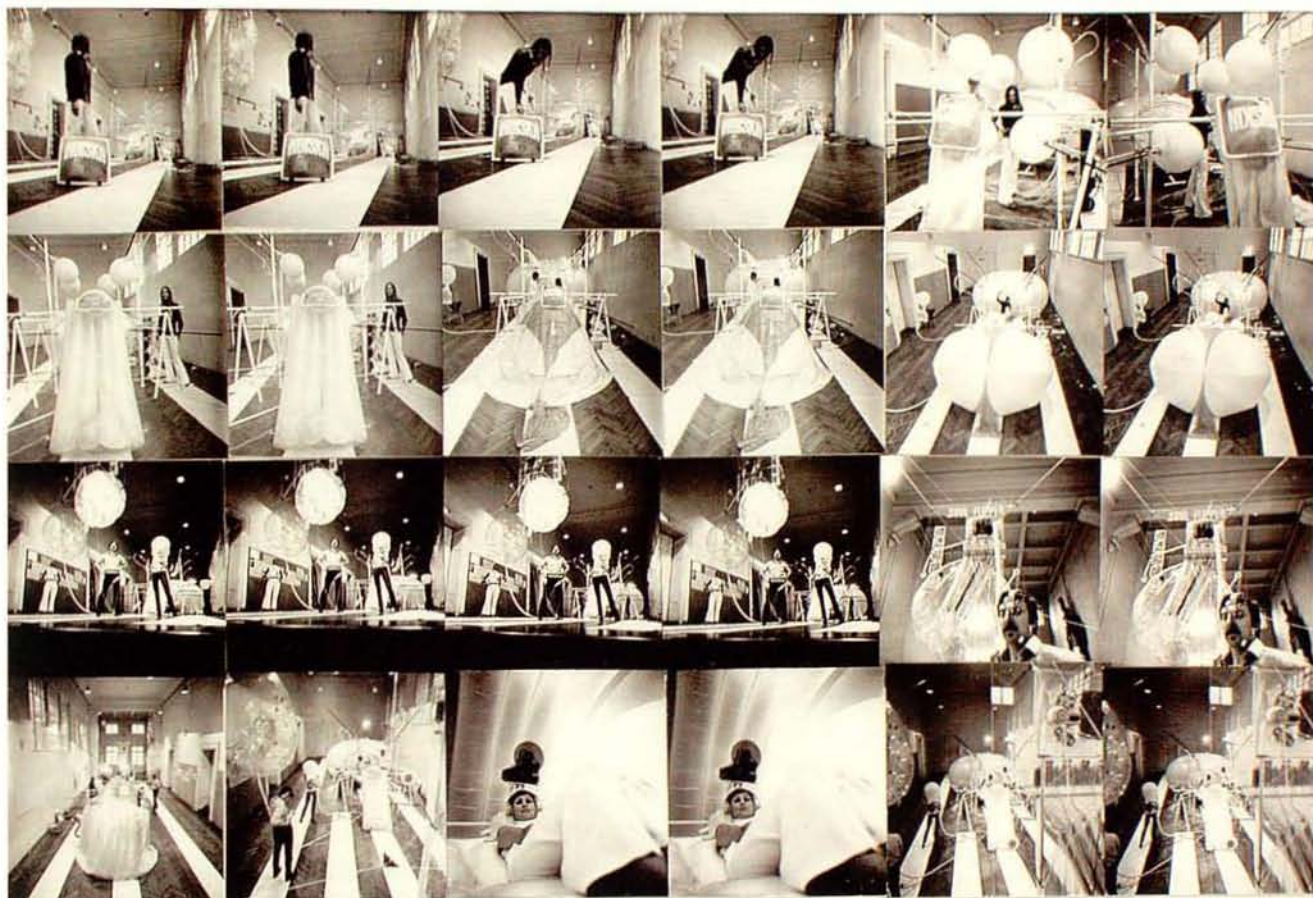
Dans l'industrie du bâtiment aussi bien que dans le secteur de la production des biens, la caractéristique la plus visible du marché italien est qu'il n'a pas réussi à résoudre de manière réfléchie, au moyen d'une évolution graduelle, le problème de la transition d'un processus artisanal à un processus industriel; de plus il ne favorise pas la coexistence organique de ces deux procédures, même dans les cas où cette coexistence serait possible. Le compromis est clairement mis en lumière par la pratique de recrutement de main d'œuvre non-qualifiée, sans contrat ni sécurité de l'emploi, car dans ces circonstances, il peut y avoir des fluctuations imprévues du marché qui peuvent requérir des ajustements. Même si l'on laisse de côté l'aspect socio-économique, l'on observe de toute façon qu'on a là une situation qui semble se prolonger sans qu'une solution, même partielle, n'apparaisse. Les conséquences "formelles" de ce phénomène, les sujets dont on traite, c'est à dire, les objets produits, sont bornés, simplistes et liés uniquement à une société de consommation. Il y a un désintérêt absolu pour ce qu'on appelle "le design social" dans lequel le client est la communauté et non un individu en particulier, et dans lequel l'objet a une vraie utilité et ne satisfait pas simplement un besoin stimulé par l'objet lui-même et le bombardement de la publicité.

Le personnage clef dans cette jungle, personnage qui l'exploite mais est en même temps dominé par elle, parce qu'il dépense tous ses efforts à rester dans le vent (le plus beau, le plus récent, le plus intéressant), est le designer. Sa survie (et en ce moment il ne semble guère courir le danger de disparaître) continue à promouvoir un type de professionnalisme compétitif. Il n'est pas possible de prévoir le type de formation appropriée pour ces techniciens nécessaires à la communauté; par conséquent pour chaque professionnel qui réussit, il en est un autre qui essaie de ne pas mourir de faim.

viable. El compromiso se hace patente al contratar mano de obra no cualificada, sin ningún vínculo contractual o trabajo fijo, pudiendo en estas circunstancias originarse sorprendentes fluctuaciones del mercado que exijan algunos ajustes. Aparte del aspecto socioeconómico, podemos observar en cualquier caso, una situación que parece prolongarse sin ninguna posibilidad de alcanzar una solución parcial. Las consecuencias "formales" de este fenómeno (las cuestiones relativas, por ejemplo, a los objetos manufacturados) están restringidas, son simplistas y se relacionan unidas únicamente con la economía del consumidor. Existe una falta total de interés en el denominado "diseño social", en el que el promotor es la comunidad, y no una persona, y en el que el objeto cumple un servicio concreto y no simplemente una necesidad estimulada por él mismo y por el bombardeo de publicidad.

La figura clave en toda esta jungla, que la explota pero que a la vez está dominada por ella, debido a que emplea todos sus esfuerzos en estar al día (lo más bonito, lo más nuevo, lo más atractivo) es el diseñador. Su supervivencia (y por el momento parece que no está en peligro ni va a extinguirse) sigue fomentando un tipo de profesionalismo competitivo. No es posible planear el tipo de formación adecuada para estos técnicos tan necesarios para la comunidad; y por tanto, por cada uno de estos profesionales que prosperan hay otro intentando no pasar miseria. Otras consecuencias del sistema actual son: el diseño, ya que al parecer todas las buenas ideas sólo dan lugar a imitaciones y a otras versiones hechas a un coste ligeramente inferior; las componentes para hacer frente al tipo de demanda más inferior; la superficialidad; un uso indebido o simulado de los materiales, lo que parece ser la máxima preocupación de todas las industrias pequeñas; la tecnocracia, ya que muy a menudo sólo se considera al objeto por la tecnología que produce obteniendo como referencia unos valores falsos o una falta de sus componentes económicos extra (aunque algunos pocos como Sottsass sí que lo tienen en consideración); y un falso tipo de "progreso", ya que al cargar el objeto con imágenes o procesos asociados a la tecnología vanguardista se cree que se alinea el diseño industrial con la investigación tecnológica y científica (una actitud que sólo Joe Colombo ha podido adoptar con la suficiente distancia e ironía para no pecar de ordinarietà).

De la situación de compromiso mencionada al principio, nos hemos trasladado ahora hasta el establecimiento de una carrera de productividad que, dado que no se planifica, carece de todo propósito. La saturación periódica del mercado y los periodos de estancamiento resultantes, que se corresponden con aquellos que dominan en la economía nacional general, nos llevan lógicamente a centrarnos en las exportaciones (especialmente importantes en el sector del automóvil, de los muebles y los aparatos electrodomésticos), área en donde se explota, con una sutil picardía, la supuesta superioridad del "estilo italiano". Sin embargo, la situación es en el mejor de los casos ambigua y en algunos aspectos paradójica; con la excepción de las grandes empresas como Fiat, que poseen una organización autárquica (es decir, que son internamente autosuficientes), los productores medianos y pequeños exportan los



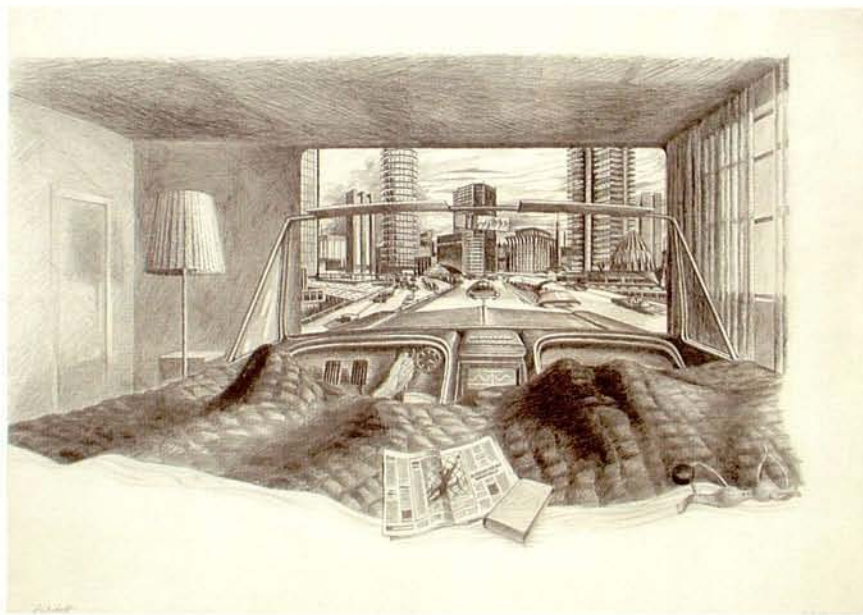
1-12 (INDISKIN) Villa Rosa, 1968 Countdown „maschine mit 3 wochenprogramm“

13-18 Weiber Anzug - Herfstadl 1969 Soulflipper

19-24 Villa Rain, 1968

Parmi d'autres conséquences du système actuel, on peut citer: le design, parce que toute bonne idée semble seulement provoquer des imitations et d'autres versions fabriquées à un coût légèrement moindre; les compromis faits afin de répondre à la demande du type le plus bas; la superficialité; un usage inapproprié ou simulé des matériaux qui semble être une préoccupation majeure de toutes les petites industries; la technocratie parce que, bien trop souvent, l'objet est uniquement considéré du point de vue de son rendement technologique, avec comme point de référence, de fausses valeurs ou bien en laissant de côté ses composantes extra-économiques (bien que quelques uns, par exemple Sottsass, prêtent attention à celles-ci); un faux type de "progrès", parce que l'on croit que remplir l'objet d'images ou de fonctions associées avec la technologie d'avant-garde aligne le design industriel sur la

Coop Himmelb(l)au, 1969
 Villa Rosa - Weisser Anzug
 Collection Neue Galerie am Landesmuseum
 Joanneum, Graz, Autriche
 © Philippe Magnon



productos terminados, después de comprar la materia prima a fuentes cuyos precios no pueden controlar y tras encargar la fabricación a otra tercera parte. Por tanto, los productores tienden a entrar en una especie de juego con sus mercancías, en el que la única opción que le queda al usuario es la superficial del gusto. La relación entre la industria y el comprador es desigual y en ella éste último siempre lleva las de perder.

Las graves deficiencias del mercado italiano han de denunciarse a toda costa en la medida en que también afectan al diseño industrial en sus actos condicionantes y violentos. Debilitado tras su incorporación a un ciclo económico cerrado, y tras concentrarse fundamentalmente en la actividad formal tecnológica, el sistema del diseño actual en Italia no se encuentra ciertamente en una posición en la que se considere que juega un papel activo, y aun menos que exista la idea de una autogestión por parte de la comunidad.

Demandas culturales

Afortunadamente, la estupidez de este sistema y del mercado ha suscitado un debate cultural abierto y vivo. Su existencia es señal de vitalidad y no únicamente de una locuacidad deslumbrante, y a pesar de las numerosas y evidentes contradicciones, el país puede confiar en él. En resumen, parece conveniente distinguir cuatro grupos que representan y tipifican un número equitativo de campos de investigación.

El primer grupo se ciñe a una especie de investigación histórica sobre planificación, que tiende a definir el problema del diseño como una disciplina específica. Se resume en una declaración que hizo Vittorio Greotti hace siete años a *Edilizia Moderna* en un número dedicado por completo a sus escritos, y que hoy nos parece tan válida como emblemática: "A grosso modo, se pueden distinguir al menos cuatro etapas diferentes en la historia del dise-

recherche technologique et scientifique (une attitude que seul Joe Colombo a réussi à adopter avec un détachement et une ironie suffisantes pour ne pas tomber dans la grossièreté)

De la situation de compromis mentionnée plus haut nous voici parvenus à reconnaître l'existence d'une course à la productivité qui, n'étant pas planifiée, ne peut qu'être complètement inutile. La saturation périodique du marché et les périodes de stagnation qui en résultent, correspondant à celles qui se produisent dans l'économie nationale dans son ensemble amènent naturellement à concentrer l'attention sur les exportations (d'importance en particulier dans le domaine automobile, de l'ameublement et de l'équipement électroménager); et dans ce domaine on tire adroitement profit de la présumée supériorité du "style italien". Mais la situation est au mieux ambiguë et à certains égards paradoxale: à l'exception de grands groupes industriels tels que Fiat, qui ont une organisation autocratique —c'est à dire auto-suffisante—, les producteurs de moyenne ou petite taille exportent des biens finis, après avoir acheté les matériaux à des prix qu'ils ne contrôlent pas et après avoir confié la fabrication à un tiers. Par conséquent, les producteurs tendent à jouer une sorte de jeu avec leur marchandise, dans lequel le seul choix laissé à l'utilisateur est celui, superficiel, du goût. La relation entre l'industrie et l'acheteur est à sens unique et toujours au désavantage de ce dernier.

Les défauts très graves du marché italien doivent être dénoncés sans ambiguïté, puisqu'ils impliquent aussi le design industriel dans ses actions de conditionnement et de violence. Affaibli par son intégration dans un cycle économique fermé, et se concentrant avant tout sur l'activité technologique formelle, le système actuel du design en Italie n'est certainement pas en mesure de jouer un rôle actif, encore moins de permettre l'autogestion par la communauté.

Les demandes culturelles

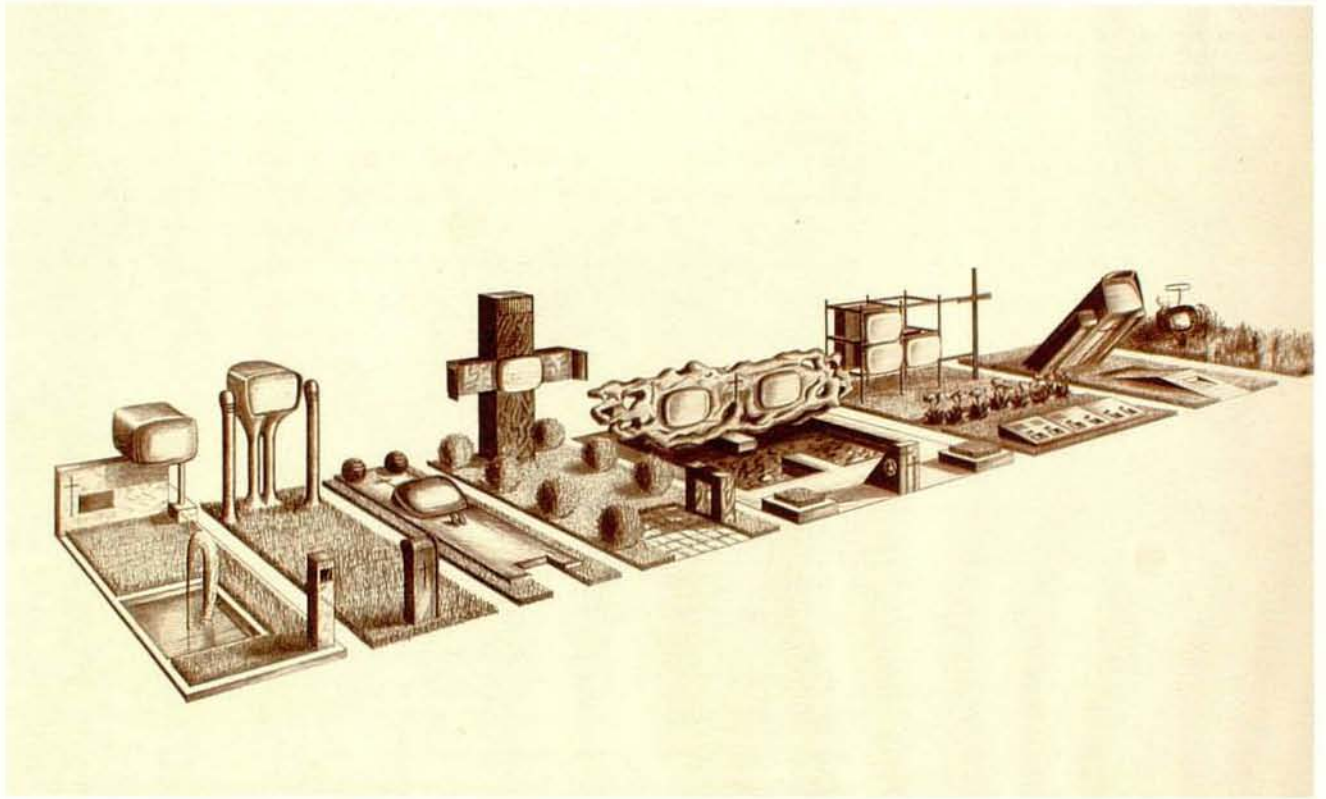
Heureusement la stupidité de ce système et du marché a donné naissance à un débat culturel vivant et ouvert; son existence est un signe de vitalité et non pas uniquement d'une volubilité stupéfiante et, en dépit de nombreuses contradictions bien visibles, le pays peut en tirer profit. En bref, il semble pratique de distinguer quatre groupes qui représentent et résument un nombre égal de recherches.

Le premier groupe se cantonne dans une recherche de type historique sur la planification qui tend à envisager la question du design comme une discipline spécifique. Elle est résumée dans une déclaration faite, il y a sept ans de cela, par Vittorio Gregotti, dans un numéro spécial de *Edilizia moderna*, consacré entièrement à ses écrits, et qui est toujours aussi valable et emblématique de nos jours: "Nous pouvons distinguer schématiquement au moins quatre phases différentes dans l'histoire du design. La première est marquée par la rupture d'un système essentiellement unitaire, une cassure entre le design créatif et l'exécution, qui est apparue avec l'avènement de nouveaux systèmes de production technologique et industrielle, donc liée au problème de production en masse et à grande échelle. Une deuxième phase a commencé

ño. La primera está marcada por la división de un sistema esencialmente unitario, una ruptura entre el diseño creativo y la ejecución, con la llegada de los nuevos sistemas de producción tecnológicos e industriales, y que consecuentemente están ligados al problema de la cantidad y la producción en masa. Una segunda etapa dio comienzo cuando el diseño fue consciente del problema generalizado de las artes aplicadas, dando como resultado una controversia entre la mano de obra artesanal y la industria y la investigación de los términos en que se basan para dar esa calidad estética a los productos industriales. Una tercera etapa vio el problema de las artes aplicadas absorbido una vez más por la arquitectura, así como un intento por volver a unir la técnica del objeto con la idea de funcionalismo. Finalmente, en una cuarta fase, podemos percibir la disolución de esta relación y la expansión de la idea de diseño como un factor controlador del entorno, aplicado a todas las dimensiones del objeto útil hasta la escala de la ciudad, llegando incluso a la idea de planificarse a sí mismo en la medida en que coincida con aquellos aspectos del diseño que implican elección, previsión y participación.”²

Un segundo grupo de investigadores es el formado por aquellos que se dedican principalmente al campo de la tecnología (por ejemplo Mangiarotti, Zanuso, Valle). Sin embargo, no podemos denominarles tecnócratas, ya que lo que les interesa, por encima de todo, son los temas formales y todas sus conexiones, incluso aquellos que implican ciertas elecciones que no llevan a nada. Desde aquí me gustaría hacer de nuevo otra cita, esta vez de *Diseño y Sociedad* de Spadolini, para plantear la cuestión de que incluso centrar la atención en los procesos tecnológicos nos puede ofrecer soluciones viables, siempre y cuando se reconozca claramente la tecnología como un medio y no como un fin: “Sin embargo, en medio de esta aglomeración de información confusa, esperanzas y temores justificados e injustificados, se empieza a percibir que sólo al seguir el rastro del sentido más profundo y verdadero de la producción industrial, podremos quizá ser capaces de comprender desde su origen la compleja estructura de la sociedad actual. Obviamente, ésta será la premisa indispensable si aspiramos a trabajar dentro de esa estructura, a cambiar sus características mediante el diseño, y sobre todo (y con toda seguridad esto es de gran importancia para los diseñadores) a actuar y avanzar no sólo con el propósito de recuperar las capacidades creativas antiguas de los hombres, sino incluso de descubrir algunas nuevas, todavía completamente inexploradas.”³

Por citar sólo el mejor de los instrumentos de esta investigación, mencionaremos la teoría de los circuitos de Argan o la relativa al uso general de los componentes (a la que Spadolini dedica una especial atención). Esta última teoría requiere diferentes tipos de intervención, siendo el más importante el relativo a sistemas abiertos y el uso de componentes modulares en la industrialización de la construcción. A pesar de que se la puede acusar fácilmente de estar acorde con el mercado consumista, en esta teoría quedan indicios importantes de una disposición a permitirle al usuario participar hasta cierto punto en los procesos encargados de darle forma al entorno.



quand le design se rendit compte du problème général des arts appliqués avec, pour conséquence, la controverse entre l'artisanat et l'industrie et avec la recherche des bases sur lesquelles faire reposer l'esthétique des produits industriels. Une troisième phase a vu le problème des arts appliqués absorbé à nouveau par l'architecture et la tentative de réunir la technique de l'objet avec l'idée de fonctionnalité. Finalement, dans une quatrième phase, nous pouvons percevoir la dissolution de cette relation et le développement de l'idée du design comme facteur de contrôle de l'environnement, appliqué à chaque aspect de l'objet pratique en allant jusqu'à l'échelle de la ville, appliqué même à l'idée de planification elle-même, dans la mesure où il y a des aspects du design qui impliquent le choix, la prévision et la participation."²

Un deuxième groupe est constitué de chercheurs engagés principalement dans le domaine de la technologie (par exemple, Mangiarotti, Zanuso, Valle); nous ne pouvons cependant pas les appeler technocrates puisqu'ils s'occupent toujours de thèmes formels avec toutes leurs connections, même ceux qui impliquent des choix qui n'aboutissent pas. Ici, je voudrais encore une fois faire une citation, cette fois-ci tirée de *Design e Società* de Spadolini, afin de mettre en lumière le fait que, même l'attention portée aux procédés technologiques, peut offrir des solutions valables, pourvu que la technologie soit clairement reconnue comme un moyen et non une fin en soi: "Cependant, dans cet agglomérat confus d'information, d'espairs et de peurs, fondées ou non, on

Max Peintner, 1969
Friedhoff mit audiovisuellen Grabsteinen
Collection Max Peintner, Vienne, Autriche
© Philippe Magnon



El tercer grupo engloba a una gran variedad de teóricos de diversos, y a menudo contradictorios, orígenes culturales, que en ocasiones están en contacto con investigadores de otros países. Al proceder del estructuralismo, y aplicar las teorías de los símbolos y significados, así como la teoría de la información, se han centrado en una gran variedad de problemas que van a desembocar en el diseño. Entre ellos se encuentran Argan, Dorfles, De Fusco, Menna y König. Estos investigadores han estudiado las relaciones entre el diseño y el planeamiento de los edificios; la sociología del consumo y las leyes del consumo como el proceso de quedarse obsoleto; los principios de la comunicación y los medios de comunicación estéticos. Han sacado a la luz (sin intención moralista, sino como un problema de conciencia, para poder tratarlo así con un mayor grado de responsabilidad) fenómenos como el kitsch, la moda, la degeneración del gusto y el diseño. Han situado el tema del arte popular dentro de su posición correcta de intermediario entre los sistemas políticos y la libertad de expresión, sugiriendo que también ha de considerarse en base a sus atributos formales y figurativos. Han marcado la importancia de los procesos de diseño responsables de dar forma al entorno, de contribuir a la definición y aplicación del metadiseño; con la ayuda de las nuevas ciencias sociales, han investigado los diversos aspectos mitológicos, monstruosos y caricaturescos del objeto. En cierto modo, han sistematizado la disciplina del diseño en sus diferentes subdivisiones, desde el embalaje al diseño gráfico.

El cuarto (y último grupo) englobaría a aquellos miembros de la profesión que, a pesar de haber optado por sumergirse en las demandas condicio-

commence à entrevoir que ce n'est qu'en suivant la piste du sens le plus profond et le plus vrai de la production industrielle que nous pouvons, peut-être, comprendre la structure complexe de la société d'aujourd'hui; et il est clair que c'est là la prémisse indispensable si l'on veut être capable d'agir dans cette structure, modifier ses caractéristiques par le design et surtout —et ceci est certainement important pour les designers—être capable d'agir non seulement dans le but de recouvrer les capacités créatives anciennes de l'homme mais même d'en découvrir de nouvelles encore complètement inexplorées..."³

Pour ne citer que le mieux connu parmi les instruments de cette recherche, nous pouvons mentionner la théorie des circuits proposée par Argan, ou bien celle de l'usage général des composantes (à laquelle Spadolini prête particulièrement attention). Cette dernière théorie propose différents types d'intervention, la plus importante étant celle liée aux systèmes ouverts, et le recours aux composantes modulaires dans l'industrialisation du secteur de la construction. Bien qu'elle puisse facilement être accusée de se plier aux exigences du marché de consommation, cette théorie demeure néanmoins une des meilleures preuves d'un désir de donner à l'utilisateur quelque degré de participation dans les processus de formation de l'environnement.

Le troisième groupe comprend un grand assortiment de théoriciens de formations diverses et parfois opposées, souvent en contact avec des chercheurs d'autres pays; procédant à partir du structuralisme et appliquant les théories du signe et du sens et celle de l'information, ils se sont concentrés sur un large ensemble de problèmes qui convergent tous sur la question du design. Parmi eux citons Argan, Dorfles, De Fusco, Menna, König et d'autres qui ont étudié les relations entre le design et la planification des bâtiments; la sociologie de la consommation et les lois de la consommation en tant que processus d'obsolescence; les principes de la communication esthétique et les médias. Ils ont mis en lumière —non à des fins morales mais pour qu'on en ait conscience et puisse s'en occuper de manière plus responsable— les phénomènes du kitsch, de la mode, de la dégradation du goût et du style. Ils ont mis le sujet de l'art populaire dans sa vraie perspective d'intermédiaire entre les systèmes politiques et la liberté d'expression, en suggérant qu'il soit aussi étudié sur la base de ses attributs formels figuratifs; ils ont mis l'accent sur l'importance des processus de design responsables pour la formation de l'environnement, contribuant à la définition et l'application du meta-design. À l'aide des nouvelles sciences sociales, ils ont étudié les divers aspects mythologiques, monstrueux et caricaturaux de l'objet. Jusqu'à un certain point ils ont systématisé la science du design dans ses diverses sous-divisions, depuis le conditionnement jusqu'aux arts graphiques.

Le quatrième et dernier groupe serait constitué des membres de la profession qui, bien qu'ils aient choisi de s'immerger dans les demandes conditionnées par le marché plutôt que de les éviter, ont néanmoins fait des contributions positives pour certains des aspects les plus problématiques du design. Cependant, il n'est pas impossible qu'en tant que designers comptant trop sur leurs propres capacités expressives et formelles (se comportant

nadas por el mercado, más que intentar evitarlas, han realizado aportaciones positivas a alguno de los aspectos más problemáticos del diseño. Sin embargo, no es totalmente imposible que al contar casi íntegramente con sus propias capacidades expresivas y formales como diseñadores (comportándose como los actores que confían totalmente en su propia creatividad personal, sin afectarles de manera integral y cualitativa los procesos de la tecnología industrial), hayan podido ser los responsables indirectos de la carrera de productividad que explica todos los peligros de la producción en masa mencionados anteriormente.

Llegados a este punto, sería interesante comparar la diferencia de actitud entre la comunidad cultural y a la denominada comunidad real, con la primera aparentemente expulsada y enajenada por la segunda y, por consiguiente, privada de la capacidad de ensayar vías de acción alternativas.

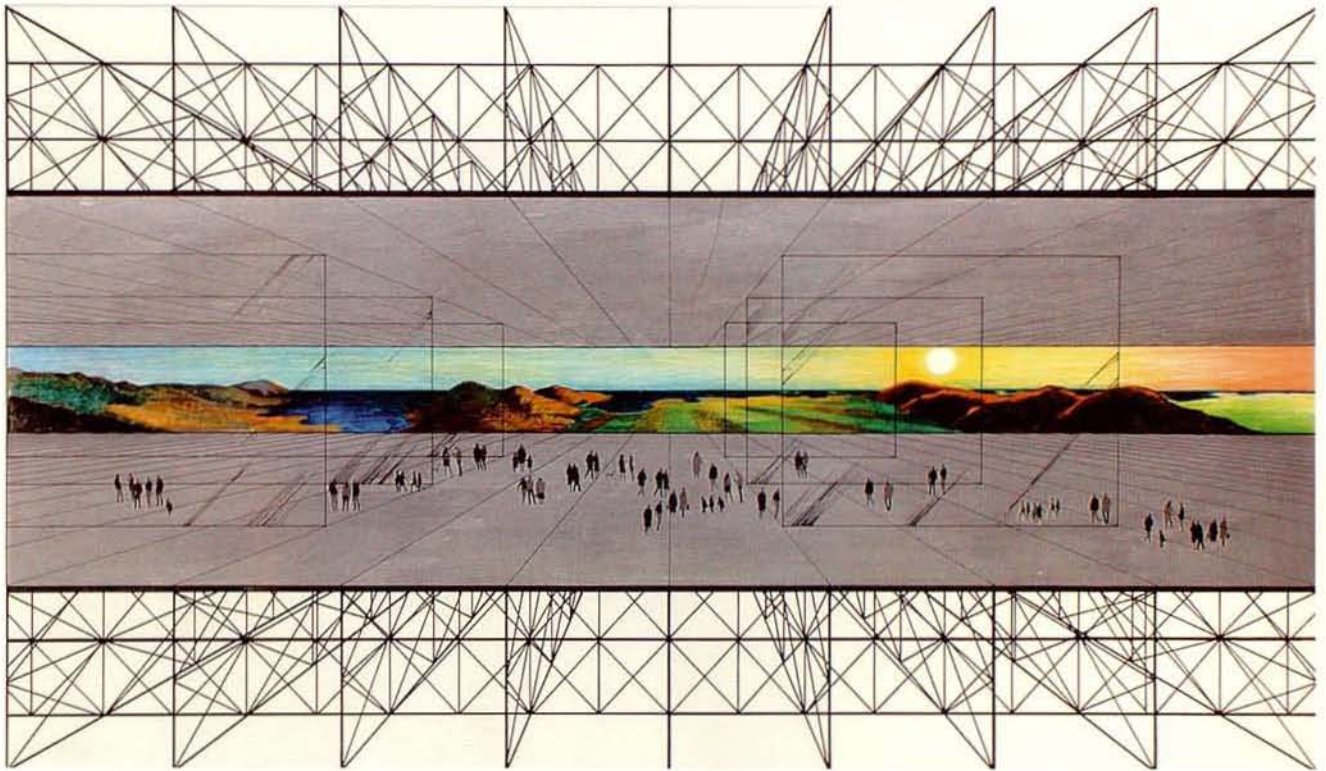
Sin embargo, los procesos y los frutos del debate cultural, que hemos dividido esquemáticamente en cuatro grupos, se topan con el problema de la carencia pedagógica que, por un lado implica la formación específica de los técnicos a diferentes niveles operativos, y por el otro implica informar y educar a la comunidad. No es una esperanza en vano, que sea precisamente en este punto crítico en donde el problema pueda empezar a cristalizarse y encontrar una solución. Únicamente cuando la sociedad sienta la necesidad de abastecerse con una nueva disciplina cognitiva, que le proporcione libertad de elección e iniciativa (cuya premisa indispensable es la educación, no nos confundamos con civilización por el bien de la industrialización) podrá entonces comenzar a plantearse los patrones de participación y autogestión democráticos, que por el momento parecen ser los únicos que permitirán al hombre sobrevivir al juego del poder.

Una vez completado este breve análisis de la situación italiana, parece lógico pasar a abordar las cuestiones problemáticas que conciernen a la pedagogía y a la nueva gestión económico-política.

El problema pedagógico

Partiendo de la base de que el debate que acabamos de examinar no carece de contradicciones, pero que, no obstante lo cual, cada uno de los grupos de propuestas sistemáticas tienen derecho a ser considerados hasta donde sean consistentes consigo mismo, merecería la pena –con el fin de ampliar el ámbito de la discusión– tratar algunos temas hasta cierto punto comparables con los ya debatidos, pero que son, de algún modo, diferentes (y en el peor de los casos totalmente originales).

Volviendo al problema de la educación, todo planteamiento relativo a ella debería originarse en una declaración de principios: si una sociedad política se inclina por unos objetivos que no son opresivos, debe rechazar (al menos conceptualmente) el principio de autoridad en favor de los opuestos, lo que derivará en la aparición de la voz directa de los individuos que componen esa sociedad, de tal modo que ellos mismos puedan dar forma a su propio sistema social y no estar supeditados a él.

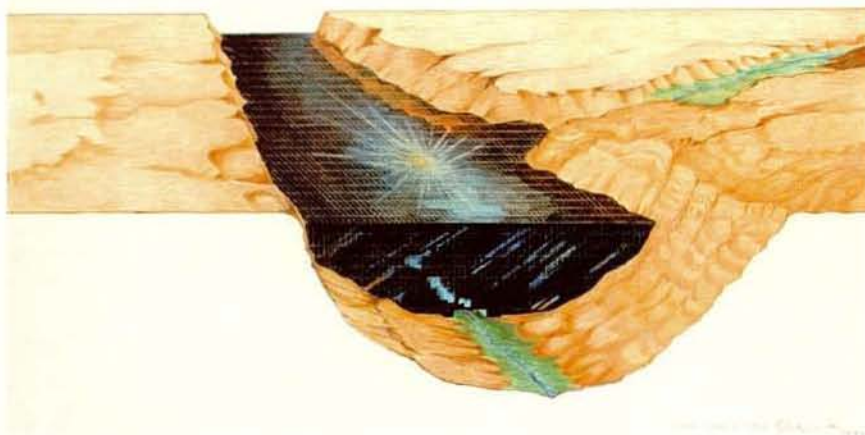


comme des acteurs de genre qui se fient à leur propre créativité personnelle), et sans être aucunement affectés par les processus de la technologie industrielle, ils peuvent avoir été, de manière indirecte, responsables pour la course à la productivité responsable de tous les dangers de la production de masse mentionnés précédemment.

Ici, il peut être intéressant de comparer la différence d'attitude entre la communauté culturelle et ceux qui ont été appelés la vraie communauté. Dans la mesure où la première a été rejetée et écartée de la seconde, elle n'a pas eu de possibilité réelle d'essayer d'autres approches.

Mais les processus et résultats du débat culturel que nous avons divisé de manière schématique en quatre groupes se heurtent au problème d'un manque pédagogique. Celui-ci inclut d'une part la formation spécifique de techniciens à des niveaux d'opération divers; d'autre part il inclut l'éducation de la communauté. On peut espérer que c'est précisément autour de ce problème crucial que le problème peut enfin se cristalliser et trouver une solution. Ce n'est que quand une société ressent le besoin de se pourvoir d'une discipline cognitive nouvelle qui lui fournira la liberté de choisir et d'initiative (pour lesquels la prémisses indispensable est l'éducation qui ne doit pas être confondue avec la civilisation aux seules fins de l'industrialisation), que l'on peut commencer à envisager des schémas démocratiques de participation et d'autogestion, qui, en ce moment, semblent être les seuls qui puissent permettre à l'homme de survivre le rapport de force.

Gilberto Corretti/Archizoom, 1970
 No Stop City
 Collection Gilberto Corretti, Italie
 © Philippe Magnon



Embarcarse en la aventura del diseño no opresivo conlleva rechazar el principio de composición formalista centrado en semidioses individuales y circunscrito al binomio ideología/estilo, en favor del principio de extender una conciencia de diseño basada en los términos gemelos ideología/método, hasta el máximo número posible de técnicos y autoridades supremas operativos en diferentes niveles de responsabilidad durante todo el proceso de formación del entorno.

Las alternativas del diseño de hoy en día son: “diseñar como autónomo”, abocada a desaparecer debido a la explotación y sumisión a la ideología de clase media y a la competencia; este enfoque se ve así mismo sometido a fuertes críticas en un momento en el que el sistema ecológico (todo el país en términos de supervivencia humana) está en peligro; o “diseñar en agencias públicas”, una alternativa atascada por los mismos obstáculos que entorpecen la propia profesión, complicada por los excesivos procedimientos burocráticos y que, en aras de una mayor efectividad, debería limitarse al mundo académico. El “diseño en las universidades” o en las escuelas podría, por tanto, asumir un papel más relevante en este proceso, aunque sería necesario salvar antes el obstáculo de cómo organizar la universidad como una estructura permanente en donde las personas se prepararían para cubrir esa función –que se mantendría siempre dentro de la estructura (con la comunidad como promotor)– y a la que regresarían siempre que la evolución de sus propias experiencia les llevara a una exploración didáctica. En el diseño, este criterio, sin embargo, aparte de lo improbable de alcanzar este punto en muchos años, tendería también a establecer una relación entre la elite y el mundo laboral y de producción que terminaría por institucionalizarse. Nuestra propia elección, entre las otras posibles (que debido a su obvias consecuencias, sería superfluo especificar) no serviría a los grupos de planificadores, en el sentido estricto de la palabra, sino a las “comunidades de planificación” democráticas, sin ánimo de lucro y preocupadas por llegar a la raíz de los problemas y las contradicciones de la propia sociedad en la que operan.

Resulta, por tanto, lógico que la dirección irreversible de aquellos que

Günther Zamp Kelp, Klaus Pinter/Haus-
Rucker-Co
The Planet of Vienna
Collection Klaus Pinter, Autriche
© Philippe Magnon



Après avoir fait ce bref tour d'horizon de la situation italienne, il semble maintenant logique d'envisager les questions problématiques de pédagogie et de nouvelle gestion politico-économique.

Le problème pédagogique

Si nous supposons que le débat que nous venons d'examiner ne manque pas de contradictions mais que, néanmoins, chaque groupe de propositions mérite d'être considéré dans la mesure où il est cohérent, il peut valoir la peine de

desean diseñar para la construcción sea la del trabajo en grupo, no en el sentido de una práctica de colaboración inactiva, sino precisamente como una de las "categorías" del diseño, con plena conciencia de que esta actividad posee en realidad un carácter colectivo más que individual.

Asimismo, en el plano de los medios expresivos (en caso de que se busque una comunicación generalizada y antielitista con la gente en general), la creatividad debería ir más allá de la práctica tradicional del arquitecto solo, que ostenta su autoridad por encima incluso de sus colegas de profesión, para convertirse en una actividad de la comunidad en todos los sentidos. Esto no debería llevarnos a una neutralización del antidiseño, ni tampoco a comprometernos con las afirmaciones vertidas; por el contrario, nos conduciría a un tipo de antidiseño imparcial basado en la contradicción y la experimentación en el método (diseño de la acción). Desde otro ángulo, el punto de vista científico y técnico, la gran complicación de la naturaleza de los problemas hoy día exige que el trabajo se organice en grupos interespecializados e interdisciplinarios, para garantizar así las bases metodológicas y sociotécnicas del proyecto. Esta última afirmación tiene como objeto dar a entender que la unificación en la metodología (la cual podría considerarse no como un fin sino sólo como un medio) es, de alguna manera, irreversible. No obstante, no se trata de un cuestión sencilla, dadas las serias dudas sobre la universalidad de la metodología que han ido surgiendo y de los intentos de ciertos partidarios de invertir el sentido de cualquier tendencia que camine en esa dirección.

"Creo que este es el momento de poner a prueba nuestro sol, de poner a prueba todas nuestras instituciones. Fui criado cuando la luz de sol era amarilla, y las sombras azules. Pero yo la veo claramente blanca y con sombras negras. Pero no me asusta en absoluto alarmante, ya que estoy seguro de que el nuevo amarillo y el hermoso azul llegarán, y que la revolución traerá consigo una nueva sensación de lo maravilloso.

Sólo de lo maravilloso pueden nacer nuestras instituciones..., definitivamente no vienen del análisis."

Y yo dije: "Sabes, Gabor, si pudiera pensar lo que haría, en vez de arquitectura, sería escribir un nuevo cuento de hadas, porque de los cuentos de hadas vienen los aviones, la locomotora y los maravillosos instrumentos de nuestras mentes..., todo viene de lo maravilloso!" Louis Kahn.⁴

Reconozco que aunque ésta no es sino la perspectiva de un poeta que no puede aplicarse a toda la comunidad, simboliza sin embargo una postura con respecto a la creatividad. Por tanto, parece necesario vencer ciertos aspectos de la metodología para recuperar la imaginación, la fantasía y la meditación (valores en los que se basa la cultura Oriental, en contraposición a los de Occidente, basados en la lógica), y por tanto cualquier intento por nuestra parte de reconstruir el pensamiento oriental basándonos puramente en la lógica es erróneo. Sin embargo, a parte del tema de la obsolescencia funcionalista, posiblemente exista otro motivo aún para superar la metodología, y es el peligro que representa al ser empleado como instrumento de colonización, en el mismo sentido en que la lógica es un típico instrumento europeo,

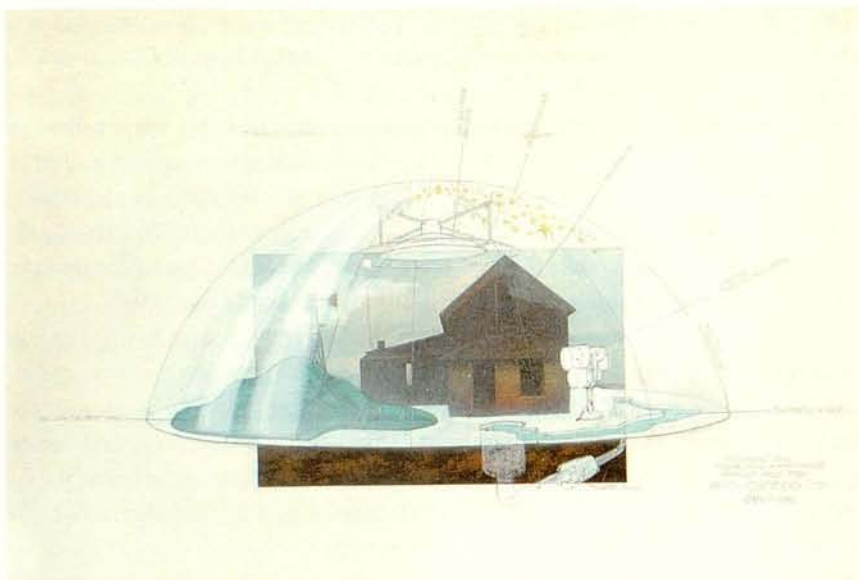
relever quelques sujets, comparables jusqu'à un certain point à ceux qui ont été discutés, tout en étant différents (même s'ils ne sont pas absolument originaux), afin d'élargir le champ de la discussion.

Pour en revenir au problème de l'éducation il faut dire que toute réflexion à ce sujet doit reposer sur une déclaration de principe: si une société politique rejette tout type d'oppression, alors elle doit rejeter, au moins conceptuellement, le principe d'autorité en faveur de son contraire qu'est l'émergence de la voix des individus qui composent la société afin qu'ils puissent donner forme à leur propre système social et non être formés par ce dernier.

L'aventure du design non oppressif requiert qu'on rejette le principe de composition formalistique par des individus se prenant pour des demi-dieux, et circonscrite par le groupe binaire de l'idéologie et du style, en faveur du principe d'élargissement de la conscience du design qui doit reposer sur le couple idéologie/méthodologie, à un nombre aussi grand que possible de techniciens et de cadres actifs, à des niveaux de responsabilité divers, dans le processus total de formation de l'environnement.

De nos jours les alternatives pour le design sont: "le design free-lance", voué à la disparition du fait de l'exploitation et de la soumission à l'idéologie de la classe moyenne, la compétitivité, etc. (et cette approche peut aussi être sérieusement critiquée à une époque où, le système écologique et le pays dans son ensemble sont en jeu pour la survie de l'espèce humaine); ensuite "le design dans les institutions publiques", qui connaît les mêmes problèmes que ceux qui grèvent la profession elle-même, compliqués encore par des procédures excessivement bureaucratiques. Ce type pourrait aussi bien être confié au monde académique. "Le design dans les universités", et de même dans les écoles, pourrait alors jouer un rôle plus fondamental dans ce processus, mais un problème devrait d'abord être résolu. C'est celui de savoir comment organiser l'université comme structure permanente, dans laquelle chaque personne se préparerait à remplir sa fonction, qui serait toujours dans la structure -avec la communauté comme client- et à laquelle elle retournerait toutes les fois où l'évolution de sa propre expérience la conduirait à une exploration didactique. Mais en ce qui concerne le design, cette caractéristique (en laissant de côté le fait qu'il est peu probable qu'elle puisse apparaître de sitôt) tendrait à établir une relation entre l'élite et le monde du travail et de la production qui finirait par devenir institutionnelle. Parmi d'autres solutions possibles, notre choix (motivé par des conséquences assez visibles pour qu'il soit superflu de les spécifier), serait non pas celui de groupes de planificateurs au sens strict du mot, mais plutôt de "communautés planificatrices" démocratiques, ne travaillant pas en vue d'un bénéfice et désireuses d'aller à la racine des problèmes et contradictions de la société même où elles opéreraient.

Il s'ensuit que la direction irréversible pour ceux qui désirent pratiquer le design pour la construction est dans le cadre du travail d'équipe, compris non au sens habituel d'une collaboration latente, mais précisément comme une des "catégories" du design avec pleine reconnaissance qu'il s'agit là d'une activité collective plutôt qu'individuelle.



que no debería aplicarse en situaciones históricas y culturales diferentes que requieran un enfoque distinto. En mi opinión, la antropología cultural ha tenido que ver muchísimo en este tema. Por ello, es lógico que la unificación de la metodología como una herramienta básica para la actividad interdisciplinar no pueda ser propuesta todavía a escala mundial. El problema surge (o mejor dicho, adquiere un nuevo carácter) en el seno de los contactos, intercambios y encuentros entre Oriente y Occidente y encaja perfectamente en la etapa que estamos debatiendo en estos momentos permitiéndonos acceder a una perspectiva relajada de los fenómenos revolucionarios o pseudorevolucionarios inspirados en el maoísmo, que se han extendido entre los fenómenos sujetos a los sistemas didácticos lógicos. En realidad, lo que tratamos de hacer es enfrentarnos a una clase de pensamiento que a pesar de estar occidentalizado en gran parte, tiene sus raíces más profundas (por fuerza, aunque no siempre se ha reconocido claramente) en el confucionismo y en una civilización cuyos milenios de historia le conceden la primacía, si no de la calidad, sí de la continuidad.

Al reconocer el papel clave de Mao en relación con su pueblo, al cual le ha dotado de una identidad política dentro de un contexto mundial, evitando así el riesgo de la no presencia, permanece la cuestión sobre el modo en que se desarrollará la situación estrictamente cultural después de que a la acción violenta le sucediera la reflexión. Estamos también ante el problema del origen unilateral de una lucha que se desarrolla por encima del poder de las instituciones en base a una lógica esencialmente económica, en franca discordancia interna con la cultura antropológica china.

Los contactos entre la humanidad, que engloban todas las culturas del mundo, necesitan la renovación de la capacidad del hombre para la fantasía y la imaginación, a las cuales deberían contribuir, más que reprimir, por su



Haus-Rucker & Co, 1970
Klima 3 Schlafen
Collection Archives Haus-Rucker-Co,
Düsseldorf, Allemagne
© Philippe Magnon

Au niveau des moyens d'expression aussi, si ce que l'on recherche est la communication anti-élitiste avec l'ensemble de la communauté, la créativité ne devrait alors plus se réduire aux pratiques traditionnelles de l'architecte dans sa tour d'ivoire, qui dirige même ses propres collègues; elle devrait devenir une activité communautaire dans tous les sens du mot. Ceci ne devrait pas mener à une neutralisation astylistique ni à des compromis dans le message transmis, mais au contraire, à une sorte d'antistyle sans parti-pris, qui reposerait sur le jeu des contradictions et l'expérimentation dans la méthode (design actif). Considéré d'un autre point de vue, celui de la science et des techniques, la nature très complexe des problèmes requiert de nos jours que l'organisation du travail soit divisée parmi des groupes interspécialisés et interdisciplinaires, afin de garantir les bases méthodologiques ou sociotechniques du projet. Cette dernière assertion cherche à souligner la nécessaire unification dans la méthodologie –qui d'ailleurs ne devrait pas être considérée comme une fin en soi, mais seulement comme un moyen. Cela n'est pourtant pas simple puisque l'on émet de sérieux doutes concernant l'universalité de la méthodologie et que des tentatives sont faites par certains d'inverser tout mouvement dans cette direction.

"Je pense que le temps est venu de mettre en question notre soleil, de questionner toutes nos institutions. J'ai été élevé au temps où la lumière du soleil était jaune et les ombres étaient bleues. Mais je vois clairement que c'est de lumière blanche et d'ombre noire qu'il s'agit. Mais ceci n'a rien d'alarmant puisque je crois qu'il y aura un nouveau jaune et un bleu magnifique et que la révolution amènera un nouveau sens d'émerveillement.

Ce n'est que de l'émerveillement que naîtront nos nouvelles institutions ... elles ne peuvent naître de l'analyse."



capacidad para el razonamiento lógico (relativismo más que absolutismo entre los sistemas culturales).

La investigación es un problema definitivo en lo que respecta a la pedagogía. A este respecto, la situación en Italia es totalmente caótica y no hay en absoluto la más mínima señal de actividad. En este caso la culpa no recae sobre el comportamiento de los grupos o individuos en relación al debate cultural en cuestión, sino más bien sobre el estado y sus relaciones con aquellos que deberían llevar a cabo la investigación necesaria para elevar el nivel de calidad en todas las ramas de la producción nacional. Consideremos la cuestión de la construcción industrializada, un paradigma en todo el campo del diseño, (que al menos está en marcha, aunque de un modo pésimo), mientras que por ejemplo, una discusión similar en relación a la producción de mobiliario para el hogar está lejos de considerarse. Dos años de enfrentamientos sindicales en Italia han llevado recientemente al gobierno a tomar decisiones respecto a la vivienda. El objetivo de un "industria estatal para la edificación de viviendas" podría convertirse en una realidad más que en una hipótesis si el IRI (Instituto para la Reconstrucción Industrial) participa en los futuros programas de edificación. El IRI está formado por varias industrias encargadas de realizar aquellos servicios sociales a los que el estado proporciona una ayuda de intervención y subvención económica. Sin embargo, el nivel de sofisticación de la investigación científica y tecnológica en este sector es extremadamente desalentador; Italia lleva muchos años de retraso en comparación con el nivel de otros países de la Comunidad Económica Europea. Aquí, la propuesta sobre un programa de investigación especial sobre la industrialización de la construcción, con el fin de conver-

Et j'ai dit: "Vous savez Gabor, si je pouvais m'imaginer faisant autre chose que de l'architecture, je me verrais écrivant un nouveau conte de fées, parce que du conte de fée sont venus l'avion, le train et les merveilleux instruments de notre esprit..., ils sont tous le fruit de l'émerveillement" Louis Kahn.⁴

Certes c'est là la vision d'un poète et elle ne peut être étendue à une communauté; elle représente néanmoins une certaine attitude envers la créativité. Il semble donc nécessaire de dépasser certains aspects de la méthodologie, afin de retrouver l'imagination, la fantaisie et la méditation, valeurs sur lesquelles repose la culture orientale à la différence de celle de l'occident, qui repose, quant à elle, sur la logique (c'est ce qui fait que tout effort de notre part de comprendre la pensée orientale sur des bases purement logiques est une erreur). Il est possible qu'il y ait -laissant de côté le sujet de la dégénérescence fonctionnaliste- une autre raison pour dépasser la méthodologie; c'est le danger qu'elle puisse être utilisée comme instrument de colonisation, dans la même mesure que la logique, en tant qu'outil typiquement européen, ne devrait pas être appliquée à des situations historiquement et culturellement différentes qui nécessitent une autre approche. (L'anthropologie culturelle, a d'ailleurs beaucoup à dire à ce sujet). Il s'ensuit que l'unification de la méthodologie, comme outil de base pour l'activité interdisciplinaire, ne peut encore être généralisée à l'échelle mondiale. Le problème apparaît —ou plutôt revêt un nouveau caractère— dans les contacts, échanges et rencontres entre Est et Ouest. Ce problème rentre parfaitement dans le cadre actuel de notre discussion et nous permet d'observer, avec le détachement nécessaire, le phénomène révolutionnaire, ou pseudo-révolutionnaire, d'inspiration maoïste qui est devenu pratique courante parmi ceux qui sont enclins aux systèmes didactiques logiques. Nous rencontrons là un type de pensée qui, bien que largement occidentalisée, s'enracine profondément (nécessairement d'ailleurs, bien que ceci ne soit pas toujours reconnu) dans le confucianisme et une civilisation que son histoire plurimillénaire rend plus sensible à la continuité, si ce n'est à la qualité.

Même si l'on reconnaît le rôle fondamental de Mao face à son peuple, à qui il a donné une identité politique dans le contexte mondial, échappant ainsi au risque d'une non-présence, la question du développement de la situation strictement culturelle, une fois que l'action violente sera remplacée par la réflexion, demeure; et il y a aussi le problème de la nature unilatérale d'un combat pour le contrôle d'institutions, sur la base d'une logique essentiellement économique, avec tout ce que cela comporte d'illogisme dans la culture anthropologique de la Chine.

Les contacts entre l'humanité, en prenant en compte toutes les cultures du monde, requièrent le renouveau des capacités humaines en matière de fantaisie et d'imagination, qui devraient être aidées plutôt qu'étouffées, par notre capacité de pensée logique (le relativisme plutôt que l'absolutisme parmi les systèmes culturels).

Un dernier problème en matière de pédagogie est celui de la recherche. Dans ce domaine la situation en Italie est complètement chaotique et il n'y a

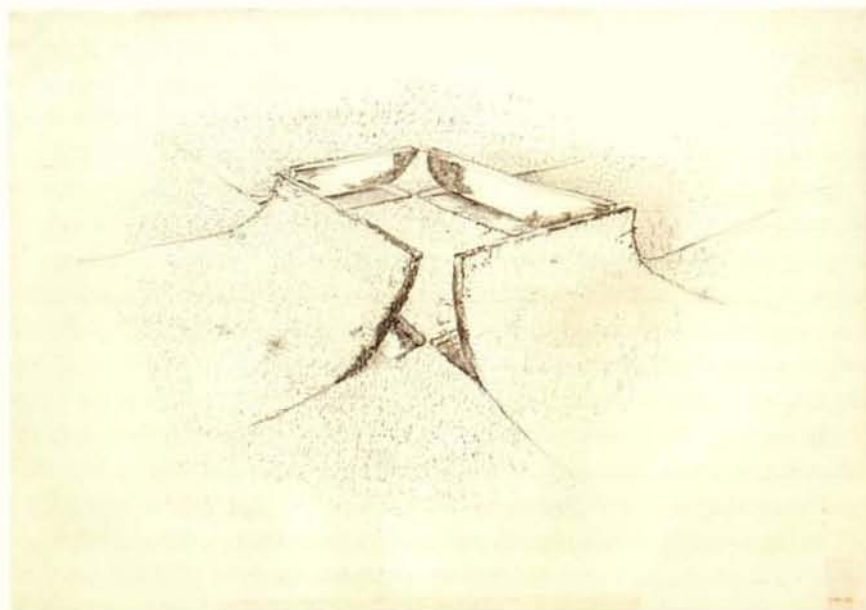
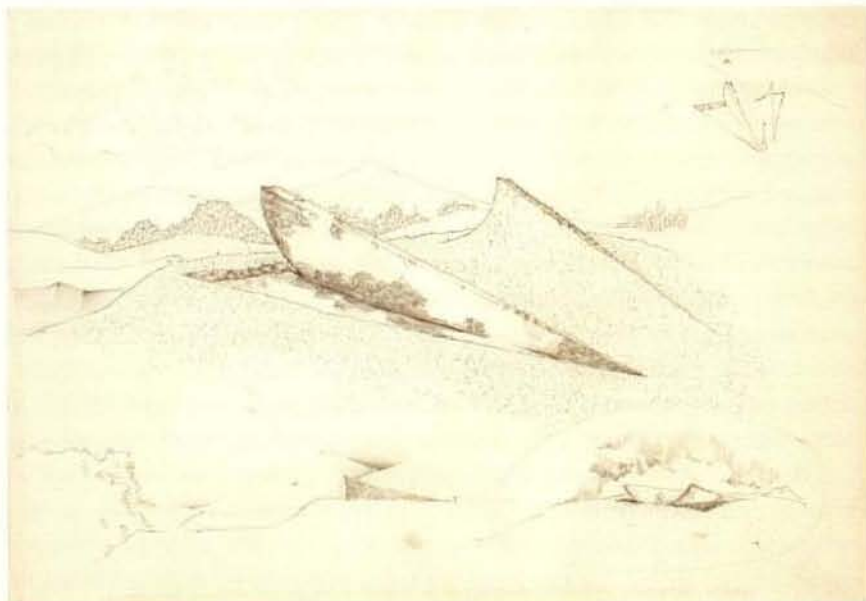
tirlo en un órgano de investigación “permanente” y para extender y controlar la producción de viviendas, se está desarrollando en estos momentos; mientras tanto, otros países se encuentran ya en la fase de replanteamiento y verificación de los resultados conseguidos durante al menos las dos últimas décadas de experiencia propia. La situación general de la investigación en el Consejo de Investigación Nacional (CIN), que es el organismo responsable y sobre el que recae toda la culpa en este caso, es la siguiente. Por un lado, existe todavía una multitud de pequeños proyectos, enormemente diseminados entre una gran variedad de temas, mientras que por el otro, un proyecto de investigación masivo bastante independiente sobre el tema de la industrialización dejó de funcionar recientemente aquejado de inercia. Las interconexiones entre los que han sido nombrados para puestos de responsabilidad, los sujetos, y las cantidades gastadas, no fructificaron en ninguna política de interés. Lo único que percibimos es la típica intención de distribuir un mayor número de puestos entre personas neutrales, con el fin de proporcionar un mínimo de apoyo, y también de tranquilizar al máximo de personas e instituciones posibles. Esto nos lleva a un proyecto bastante imprevisible, que es el del programa de investigación masiva. Es importante destacar el gran alcance del compromiso político y financiero que implica “Programa especial para la Investigación de la Industrialización de la Vivienda” en comparación con el pésimo uso de los fondos que acabamos de mencionar.

Cuando se inició el programa hace unos años, se propuso “buscar los caminos y los medios para conseguir la industrialización de los materiales de construcción y para efectuar una organización estructural de este sector, adaptándolo mejor a la obtención de un producto que, tanto a nivel cualitativo como cuantitativo, cubriera las necesidades de una comunidad a un precio que fuera compatible con la política económica y financiera de la comunidad.” La totalidad de la historia de la lógica de la investigación ha demostrado que cualquier programa de este tipo parte de una metodología falsa. En el caso que nos ocupa, este defecto se vio agravado con el incremento de la alienación de muchas investigaciones individuales desarrolladas en el lenguaje sobreintelectualizado de los principiantes, sin ningún poder de comunicación, que sólo servía para ocultar una falta de compromiso político y sin conseguir afrontar los verdaderos problemas que están en juego.

El programa fue boicoteado precisamente en el momento en que su esquema temporal podría haberse transformado en una “estructura permanente”. Como siempre, una combinación de motivos dio lugar a este resultado. El fracaso del programa de industrialización ha de contemplarse desde la óptica de la gran crisis que afectaba a todas las políticas dedicadas a la ciencia en Italia, y que en nuestra opinión sólo pudo haberse vencido mediante una revisión radical de los procesos por los cuales se tomaban decisiones, y también de la relaciones de poder, de tal modo que la investigación científica (como un servicio dirigido a todas las fuerzas de producción) no quedara dividida en unidades ineficaces ni monopolizadas.

pas le moindre signe d'une quelconque activité. Ici la responsabilité n'incombe pas au comportement de groupes ou d'individus, comme c'est le cas pour le débat culturel en question, mais à l'état et ses relations avec ceux qui devraient effectuer la recherche requise pour améliorer le standard de qualité dans chaque branche de la production nationale. Regardons donc la question de la construction industrielle, qui est un paradigme pour tout le domaine du design, et qui provoque au moins des discussions, fussent-elles médiocres (alors qu'on est loin d'entamer une discussion similaire à propos, par exemple, de la production des biens mobiliers). Deux années de grèves syndicales ont amené le gouvernement à prendre des décisions en matière de logement. Le but d'une "industrie gouvernementale du logement" pourrait cesser d'être une hypothèse et devenir une réalité si le IRI (Institut pour la Reconstruction Industrielle), composé des diverses industries en charge des services sociaux dans lesquels l'état intervient et pour lesquels il fournit des fonds, décidait de s'impliquer dans de futurs programmes de construction. Mais le niveau de sophistication dans la recherche scientifique et technologique dans ce secteur est extrêmement décourageant; la comparaison avec les standards des autres pays de la CEE montre que l'Italie est très en retard. Ici, le projet d'un programme spécial de recherche sur l'industrialisation du bâtiment, qu'on développerait en un organisme "permanent" de recherche, tout comme pour l'expansion et le contrôle de la production du bâtiment commence à peine à être développé, alors que les autres pays sont arrivés au stade de l'analyse et de la vérification des résultats achevés durant au moins vingt ans de mise en pratique. La situation générale de la recherche au Conseil National de la Recherche, le coupable en question, est la suivante. Tandis qu'il y a encore une myriade de petits projets portant sur un grand nombre de sujets, un projet de recherche assez important et distinct portant sur l'industrialisation vient de mourir d'inertie. Le jeu entre les personnes placées à des postes de responsabilité, les sujets et les sommes dépensées n'a pas créé d'intérêt; on perçoit l'intention typique de distribuer largement des postes parmi des candidats neutres, de soutenir et de se rendre favorable le plus grand nombre de personnes et d'institutions. Et ceci nous amène à un projet vraiment imprévu, celui d'un programme massif de recherche. Il faut insister sur la magnitude de l'engagement financier et politique dans ce "programme spécial de recherche sur l'industrialisation du bâtiment", pour rendre claire la très mauvaise utilisation des fonds que l'on vient de mentionner.

Quand il fut commencé, il y a quelques années de cela, le programme entreprit de "chercher les moyens pour parvenir à l'industrialisation des matériaux de construction et à une organisation structurelle du secteur, permettant d'obtenir un produit qui, en termes qualitatifs et quantitatifs, répondrait aux besoins de la communauté et ce à un prix compatible avec la politique économique et financière de cette industrie." Toutes les recherches en histoire de la logique de recherche ont montré que, tout programme de ce type repose sur une méthodologie fautive; dans le cas en question ce défaut a été aggravé par l'aliénation progressive de nombre de recherches individuel-



Este incidente, que desde luego no es el único, demuestra el atraso de la política del diseño en Italia. Al darse cuenta de la necesidad de estudiar todos los problemas de la escuela y la investigación en sí mismos antes incluso de las conexiones entre la escuela y la investigación, llegamos a la conclusión de que la -demasiado familiar- situación de "libertad profesional" es la única posibilidad, a menos que se produzcan una serie de cambios radicales; y es lógico que persista el mismo sistema pedagógico, con su estructura vertical formada por estudiantes/profesores/poder económico, para la formación de técnicos cuyas



Gianni Pettena, 1971
Grass architecture
Collection Frac Centre, Orléans, France
© Philippe Magnon

lles effectuées dans un jargon d'initiés, incapables de communiquer, ne résolvant rien, et servant simplement à masquer l'absence d'un engagement politique.

Le programme fut boycotté précisément au moment où il aurait pu passer d'un statut temporaire à celui d'un "organisme permanent". Comme d'habitude, une combinaison de causes a mené à ce résultat. La faillite du programme d'industrialisation doit être envisagée à la lumière de la vaste crise qui affecte la politique scientifique en Italie et qui, selon nous, ne pourrait être résolue que par une modification du processus par lequel les décisions sont prises et aussi par celle des rapports de force, de sorte que la recherche scientifique – en tant que service dirigé vers toutes les forces productives – ne soit ni démantelée en des unités ineffectives ni monopolisée.

Cet épisode qui n'est certainement pas unique révèle le retard de la politique de recherche en Italie. Ayant pris conscience qu'avant qu'une connexion entre l'école et la recherche puisse être envisagée, tous les problèmes inhérents à chacun de ces deux secteurs doivent être déterminés, on est amené à conclure que la situation que nous connaissons si bien, où domine "la liberté professionnelle", demeure la seule possibilité à moins que des changements radicaux ne se produisent; il suit de là que le même système pédagogique, avec sa structure verticale composée d'étudiants/professeurs/ pouvoir économique, va continuer à exister pour former des techniciens dont les perspectives de carrière sont d'intégrer le secteur de l'industrie privée (où ils seront reçus à bras ouverts, dans la mesure où ils ont été de "bons élèves").

Pendant ce temps la recherche, si l'on peut ainsi nommer ce qui se fait de nos jours, demeurera un raffinement technologique dont le but sera de plaire à un acheteur berné.

únicas perspectivas de trabajo son las de formar parte de la industria privada (la cual les dará la bienvenida siempre y cuando hayan sido “buenos estudiantes”).

Mientras tanto la investigación, si es que puede denominarse así a lo se está desarrollando, seguirá consistiendo en un perfeccionamiento tecnológico a la espera de ganarse la aprobación del comprador engañado.

Paralelamente a esas cuestiones relativas a aspectos básicos de la enseñanza, existen otras que hasta cierto punto están fuera del alcance de la pedagogía como campo específico, pero que nos brindan la oportunidad de un encuentro entre los niveles de la enseñanza y la sociedad. En primer lugar, hemos de comentar algo acerca de la inclusión de un plan para el estudio del diseño en el desarrollo mental y cultural de una persona. No hace falta decir que un título otorgado como reconocimiento de una clase especial de logro profesional, como una licenciatura, sería ridículo. Los diplomas, de hecho, tienden a establecer categorías de clases subordinadas, dando lugar a problemas obvios de naturaleza humana y social. La continua existencia de escuelas de diseño (improvisadas transformaciones de viejas escuelas de arte saturadas) que otorgan un título académico en ningún caso comparable en nuestro mercado con el otorgado por las escuelas de arquitectura, ha creado un problema crónico que sólo puede resolverse adoptando una perspectiva amplia de toda la cuestión de la enseñanza. Sin embargo, resulta demasiado evidente que en Italia la política a este respecto procede (o trata de proceder) negociando sólo con sectores parciales. Como consecuencia, la reforma de la universidad, que no tiene en cuenta a las escuelas y que confunde una nueva clase de problema (el de la educación en masa) con un aumento de las matrículas, todavía parece incapaz de materializarse en una ley, tras años de liderazgo agotador y contradictorio.

Otra de las tareas a abordar en el marco de la reorganización de la enseñanza es la de informar y educar a la comunidad. Mientras que en la actualidad esto se interpreta como un intento por incrementar la demanda de un mercado más amplio y beneficioso, en realidad debería modificarse para crear condiciones que constituirían la base para el fomento de un proceso de autogestión. Aún así, esta que hemos señalado como la deficiencia más grave del diseño italiano, podría superarse, en caso de que pudiera establecerse un sistema permanente de enseñanza que permitiera a las personas encontrar su sitio en él, abandonándolo cuando lo juzgaran necesario para sí mismos o para otros.

Uno de los problemas definitivos es el de la relación entre la educación y el empleo, un problema que lógicamente atañe a todo tipo de enseñanza pero que resulta particularmente delicado en las áreas vinculadas al mundo industrial. Esta relación ha ido haciéndose cada vez más conflictiva. El número de estudiantes es cada vez mayor (debido a los largos trimestres de asistencia obligatoria y a la liberalización de los requisitos académicos), mientras que las oportunidades laborales para los que poseen un nivel de educación superior son cada vez menores. Esto deriva en una contradicción entre un sistema de formación que tiende a incrementar las posibilidades de acceso a la enseñanza, y el sistema de empleo. Además, todavía persiste el

Similaires aux questions qui ont trait aux aspects élémentaires de l'enseignement il en est d'autres qui, jusqu'à un certain point, sont en dehors de la pédagogie en tant que champ d'étude spécifique, mais qui permettent la rencontre entre les mondes de l'enseignement et celui de la société. En tout premier lieu nous devons dire quelques mots à propos de l'inclusion d'un plan d'étude du design dans le cadre du développement mental et culturel de l'individu. Il est clair qu'un diplôme décerné en reconnaissance de l'acquisition d'un savoir professionnel, disons un baccalauréat, serait ridicule. En fait les diplômes tendent à créer des catégories de classes subordonnées qui ont pour conséquence des problèmes humains et sociaux. La persistance d'écoles de design —transformations improvisées des vieilles et poussiéreuses écoles d'art— offrant des diplômes qui, sur notre marché, n'ont guère la valeur de ceux discernés par les écoles d'architecture, a créé un problème chronique qui ne pourrait être résolu qu'en abordant la question de l'instruction dans son ensemble. Mais il est plus que clair qu'en Italie, la politique dans ce domaine procède —ou tente de procéder— en ne s'occupant que de secteurs partiels. En conséquence la réforme de l'université, qui ne prend pas en compte les écoles et qui confond un nouveau type de problème, celui de l'éducation de masse, avec l'augmentation du nombre d'étudiants, semble, après des années de direction contradictoire, incapable de se finaliser dans une loi.

Une tâche supplémentaire à accomplir dans la réorganisation de l'enseignement est l'information et l'éducation de la communauté. Interpété de nos jours comme un effort pour augmenter la demande afin de produire un plus large marché et de meilleurs bénéfices, elle devrait en réalité être modifiée pour créer des conditions qui permettraient un processus d'autogestion. Ce problème, qui est comme nous l'avons indiqué un des défauts majeurs du design italien, pourrait cependant être résolu si un système permanent d'instruction pouvait être établi qui permettrait à chacun de l'intégrer, et de le quitter lorsqu'il en sentirait le besoin pour lui-même ou les autres.

Le dernier problème est celui de la relation entre l'instruction et l'emploi, un problème qui, certes, touche tout type d'enseignement mais est particulièrement sensible dans les domaines qui sont connectés au monde de l'industrie. Cette relation devient de plus en plus conflictuelle. Le nombre d'étudiants augmente (du fait de l'allongement des cycles d'étude et de la libéralisation des règles académiques) alors que le nombre de postes pour les jeunes diplômés diminue. Il y a donc contradiction entre un système de formation qui rend l'accès à l'instruction plus simple et le système d'emploi. De plus, les mêmes critères de sélection persistent, d'abord dans les écoles puis dans le monde de l'emploi, qui reposent sur le favoritisme (du fait de notre système social fermé) envers ceux qui viennent de familles aisées. Parvenue à ce point d'analyse, toute discussion sur l'enseignement doit donc nécessairement bifurquer vers la question politico-économique.

En ce qui concerne le design en particulier, nous n'hésitons pas à dire que la formation du designer doit être en relation avec les besoins de la communauté et que, non contente de reposer sur les connaissances techniques

mismo criterio de selección, primero en las escuelas y después en el empleo, basado en un favoritismo evidente (debido a nuestro sistema social cerrado) hacia a los que proceden de familias de clase media alta. Llegados a este punto, todo debate sobre enseñanza deberá entrar necesariamente en el marco político-económico.

Precisamente en lo que respecta al diseño, podríamos afirmar que la formación del diseñador está vinculada a las necesidades de la comunidad, y que, además de formularse en base a una formación adecuada, debe presuponer de hecho un sistema político-económico. Es totalmente indispensable que el diseño para la comunidad sustituya al diseño para un mercado privado dirigido a la satisfacción de las personas. Ello implicaría controlar las necesidades provocadas, que exigen el rediseño continuo de un objeto para que el comprador se sienta obligado a liberarse del que ya posee y compre el nuevo objeto, haciéndole sufrir compulsiones que casi siempre son de naturaleza psicológica y que se relacionan con su nivel económico y social para el cual el objeto constituye un símbolo de estatus.

Si analizamos la relación que existe entre los ingresos medios de un ciudadano italiano y los gastos a los que su casa y el diseño en general le obligan, hemos de concluir que la mitad de lo que posee se invierte en su casa y en la satisfacción de las tentaciones que le ofrece el mercado. La misma industria que le remunera con un salario por su trabajo, reabsorbe ese mismo sueldo con objetos en cuya producción él mismo se ha visto implicado. La industria, por tanto, finge retribuirle por su trabajo. Lo que dicho sistema sugiere es que debería ponerse fin a la competencia y que la producción debería centralizarse. Básicamente, sería cuestión de incorporar cierto tipo de mobiliario, aparte de todo lo esencial para equipar la casa, a un procedimiento legislativo que rigiera la edificación como una de las preocupaciones del estado. Si se eliminara la plusvalía de la casa-mercancía que resulta de la especulación de terrenos o de la especulación del constructor como empresario, nada impediría que la cuestión del mobiliario de la casa pudiera resolverse también en estos términos (Es bien sabido que el coste de compra o alquiler de un apartamento es igualado por un coste análogo de amueblamiento). La distribución juega un papel muy importante aquí, ya que comprende el coste por publicidad y por la participación de los agentes.

De hecho, el número de licencias de distribuidores aumentó hasta un 59,7% durante 1960, gracias a un absurdo proceso de fragmentación que alcanzó cotas aun mayores en comparación con los aparatos electrodomésticos. Si por un lado la pequeña empresa sube los costes, por el otro lado, la gran empresa, para contraatacar esa clase de venta totalmente extendida que el tradicional minorista ofrece, impone una política de venta selectiva a través de cadenas de *outlets* exclusivos o de los puntos de venta que posee para diferenciar sus productos de otros.

Al plantearnos una reorganización económico-política, deberíamos también tener en cuenta la cuestión del empleo. El crecimiento de la producción desde la guerra no se ha visto acompañada de un desarrollo de la estructura

nécessaires, elle doit prendre en compte un système politico-économique. Il est absolument impératif que le design pour la communauté remplace le design pour le marché privé qui cherche la satisfaction des individus. Ceci nécessiterait le contrôle des besoins "provoqués" qui requièrent qu'un objet soit constamment modifié afin que le consommateur se sente obligé de se débarrasser de ce qu'il possède déjà et achète un nouvel objet. Il souffre d'envies qui sont presque toujours de nature psychologique liées à son statut socio-économique dont l'objet constitue le symbole.

Si nous analysons la relation entre le revenu moyen du citoyen italien et les dépenses encourues pour sa maison et le design en général, nous devons conclure que la moitié de ce qu'il gagne est dépensé pour sa maison et la satisfaction des tentations offertes par le marché. L'industrie qui lui donne un salaire pour son travail, reprend ce même salaire au moyen d'objets qu'il a lui-même aidé à produire. En réalité l'industrie *prétend* le dédommager pour son travail. La conclusion à tirer de ces faits est que l'on doit mettre fin à la compétition et que la production doit être centralisée. Essentiellement, il faudrait incorporer le sujet de certains types d'ameublement, autres que ceux absolument essentiels dans une maison, dans la procédure législative sur la construction comme une des préoccupations de l'état. Si l'on voulait se débarrasser de la plus-value de la maison-marchandise, due soit à la spéculation sur les terres ou bien à la spéculation faite par le constructeur comme entrepreneur, rien n'empêcherait de résoudre la question du mobilier de maison dans ces termes. (L'on sait bien que le coût d'achat ou de location d'un appartement égale celui encouru pour son ameublement). La distribution joue un rôle considérable dans cette question puisqu'elle comprend le coût de la publicité et de ses agents.

En fait le nombre de licences de distributeurs a augmenté de 59,7% dans les années soixante, du fait d'un processus absurde de fragmentation qui a atteint des niveaux encore plus hauts dans le domaine des équipements d'électro-ménager. Si, d'un côté les petits commerces augmentent leurs prix, de l'autre la grande entreprise, dans le but de contrer le type si commun de soldes offertes par le vendeur traditionnel, à une politique de vente sélective à travers d'un réseau de points de distribution exclusifs ou bien au travers de points de vente personnels pour différencier ses produits de ceux des autres.

Dans une discussion sur la réorganisation politico-économique, nous devrions prendre en compte la question de l'emploi. L'augmentation de la production depuis la guerre n'a pas été accompagnée par un développement équivalent dans la structure et la taille des unités de production. La réaction à l'augmentation de la demande a consisté à multiplier le nombre des petites entreprises au niveau des artisans, concentrées dans les domaines classiques de la production.

Si l'on examine les statistiques du recensement de 1961 de l'industrie et des métiers, on découvre que la soi-disant "industrie" de l'ameublement ne comportait que deux établissements employant près de cinq cents personnes,

y el tamaño de las unidades productoras; y en el sector que estamos tratando, con algunas pequeñas excepciones, no se ha hecho el más mínimo esfuerzo por seguir los principios de planificación. Al aumento de la demanda se ha respondido con el continuo incremento del número de pequeñas empresas concentradas, a un nivel artesanal, en el clásico campo de producción.

Si examinamos las estadísticas del censo de la Industria y Comercio de 1961, observamos que la denominada industria del mueble contaba tan sólo con dos establecimientos con quinientos empleados, con una media que no superaba los sesenta empleados por empresa. A pesar de que estas cifras no son recientes (el hecho de que esta federación del comercio no haya creído necesario actualizarlas es ya, de por sí, significativo la situación) la situación no es muy diferente. Por tanto, resulta fácil comprender por qué el problema del empleo, que de por sí ya es complicado en otras ramas de la producción nacional, no ofrece ninguna garantía de seguridad en este sector.

Convendría por tanto replantearse el conjunto de las técnicas que forman parte del sistema de producción y distribución desde el punto de vista de un mercado socializado. Los estudios de mercado nos proporcionan un buen ejemplo. Su desarrollo obedece a la necesidad de evaluar los “cambios de gusto”, con el fin de cazar al comprador mediante la aplicación más sutil de la técnica de necesidad inducida, cuando podrían ser una de las herramientas más útiles para la participación democrática del comprador en la gestión del ciclo de oferta y demanda.

En este hipotético sistema, las características nacionales de un producto, que reflejan la diferencia entre un país que produce y otro que está obligado a comprar, lógicamente desaparecerían. Esta especie de juego (en el que se compete no sólo con frigoríficos sino también con cañones) es bien conocido, demostrándose que tiende a la creación de sociedades productoras cada vez más poderosas, mientras que aquellas que no pueden competir permanecen en una situación de pobreza crónica. Además de las evidentes cuestiones éticas, que no puede resolverse con la apenas disimulada caridad de los fondos internacionales para el Tercer Mundo, ello da lugar a un crecimiento permanente de los centros de infección en los países más pequeños en donde las superpotencias tecnológicas desempeñan su correspondiente papel de explotación.

Para vencer los estrechos límites de las fronteras nacionales (lo que hace que la propia idea de diseño de “estilo italiano” parezca ridícula) debería existir en última instancia un estricto control de los materiales, precios, calidad y también de todos los diferentes procesos; así como el establecimiento de un sistema de normas general cuyo funcionamiento convertiría en superfluo el criterio de competencia.

1. Conversaciones con estudiantes (*Architecture at Rice*, 26). (Houston: Rice University, 1969), pp. 23-24.
2. Edición especial, “Design”, *Edilizia moderna*, no. 85, 1965.
3. Pierluigi Spadolini, *Design e società* (Florence: La Nuova Italia, 1969).
4. Conversaciones con estudiantes. Pag. 2

tandis que la moyenne était représentée par des entreprises n'employant pas plus de soixante personnes. Bien que ces chiffres ne soient pas récents (et le fait que la fédération de cette industrie n'ait pas senti le besoin de les renouveler est en lui-même révélateur), la situation n'a pas beaucoup changé. Par conséquent il est aisé à comprendre pourquoi la question de l'emploi, qui est déjà problématique dans les autres branches de la production nationale, n'offre pas de garantie de sécurité dans ce secteur-ci.

Il vaudrait donc la peine de réexaminer toutes les techniques comprises dans le système de production et distribution du point de vue d'un marché socialisé. Un bon exemple nous est offert par les enquêtes de marché. Elles ont été développées pour estimer les "changements dans les goûts", afin de piéger le consommateur, grâce à l'utilisation plus subtile de la technique des "besoins provoqués"; alors qu'en réalité de telles enquêtes devraient être parmi les outils les plus pratiques permettant à l'acheteur de participer de manière démocratique dans la gestion du cycle de l'offre et de la demande.

Dans ce système hypothétique, les caractéristiques nationales d'un produit, qui reflètent la différence entre le pays producteur et celui qui achète, disparaîtraient d'elles-mêmes. Ce type de jeu —joué non pas seulement avec les frigos mais aussi bien avec les canons— est de nos jours bien connu et l'on a pu montrer qu'il rend plus puissantes les sociétés productrices alors que celles qui ne peuvent leur faire concurrence demeurent dans un état de pauvreté chronique. Laissant de côté les évidentes questions éthiques qui ne peuvent être résolues par la charité, à peine déguisée, des fonds internationaux pour le Tiers-Monde, cet état de choses a pour conséquence l'inflammation permanente des centres d'infection dans les petits pays où les superpouvoirs technologiques jouent leur rôle d'exploiteurs.

Pour dépasser les limites étroites des frontières nationales —ce qui rend l'idée même d'un "look italien" dans le design si ridicule— il faudrait qu'il y ait un contrôle rigide des matériaux, des prix, de la qualité et de tous les processus impliqués; il faudrait aussi qu'on crée un système général de règlements dont le fonctionnement rendrait petit à petit superflu le critère de compétition.

1. Conversations avec les étudiants (Architecture at Rice, 26). (Houston: Rice University, 1969), pp. 23-24.
2. Numéro spécial, "Design", *Edilizia moderna*, no. 85, 1965.
3. Pierluigi Spadolini, *Design e società* (Florence: La Nuova Italia, 1969).
4. Conversations avec les étudiants. p. 2

Técnica povera

Andrea Branzi

Al apartar de la tecnología, aunque sea temporalmente, el código lógico de sus relaciones, se abre de par en par el abismo del derroche de las energías constructivas: juntas tambaleantes, clavos despegados, oblicuidades, aproximaciones, astillas, fragilidad, sobredimensionamiento, fracturas, pobreza...

Los "límites de seguridad", se pueden saltar por encima y por debajo, no representando, de hecho, otra cosa que una mera coartada moral. Los "límites de inseguridad", en cambio, permiten el libre acceso a los procesos constructivos (y creativos), a estratos enteros de la población excluidos hasta ahora del arte de la construcción.

El descubrimiento preliminar de la tecnología povera parte del hecho de que las estructuras se mantienen siempre en pie, y de que no hace falta invertir unos cuantos años de formación profesional y cinco de universidad para poner de pie un palo.

La identificación entre estructura constructiva y lógica mental, siempre ha tranquilizado a la cultura arquitectónica -desde el setecientos en adelante- constituyendo una clase de seguridad invulnerable, un dogma natural a proponer como marco de fondo para cada posible evolución cultural. La corrección estructural o la no-corrección estructural, es la ideología civil que divide en dos el mundo de las cosas construidas. La única energía constructiva reconocida hasta ahora es la Ciencia, mientras que la ignorancia no ha sido nunca individualizada como energía potencial de signo inverso; como el Infierno y el Paraíso que, sin embargo, se sobrentienden recíprocamente y sólo tienen sentido recíprocamente.

Ricardo Dalisi guía con abyección mística el descubrimiento de la energía creativa (o constructiva) de la Ignorancia (o del estado Salvaje). Obrando con experimentos de didáctica-espontánea de grupo, y también de provocación a través de prototipos ofrecidos a la manipulación, Dalisi actúa, finalmente, sin ningún método entre los niños del Barrio de Traiano en Nápoles. Sin ningún método y sin ningún destino. Me explico: su experimento no trata de la enésima búsqueda de un método didáctico basado sobre la espontaneidad, sino que constituye un sondeo dentro de un espesor inexplorado de energía. Sin destino, precisamente porque estos experimentos no están destinados, ni a mejorar a los niños (cuyas condiciones de vida son realmente desesperadas) ni a crear los hallazgos de un nuevo arte negro en Italia. La ausencia de destino coincide aquí con la ausencia, en mi opinión, de cualquier desarrollo, sistematización y continuación posibles.

De hecho tras su conversión en método permanente, el experimento con-

En détournant de la technologie, même si ce n'est que temporairement, le code logique de ses rapports, le gouffre du gaspillage des énergies constructives se creuse: joints branlants, clous décollés, obliquités, approximations, éclats, fragilité, démesure, ruptures, pauvreté...

Les "limites de sécurité" peuvent être dépassées en dessus ou en deçà, sans que cela représente, de fait, autre chose qu'un simple alibi moral. Les "limites d'insécurité", en revanche, permettent un libre accès aux processus constructifs (et créatifs), de couches entières de la population qui étaient jusqu'à maintenant exclues de l'art de la construction.

La découverte préliminaire de la technique povera part du fait que les structures se tiennent toujours debout, et qu'il n'est pas nécessaire d'investir plusieurs années de formation professionnelle et cinq années d'université pour mettre debout un bout de bois.

L'identification entre la structure constructive et la logique mentale a toujours rassuré la culture architecturale —depuis le XVIII^e siècle jusqu'à nos jours—; elle constitue un type de sécurité invulnérable, un dogme naturel qui doit être proposé comme cadre de base à chaque évolution culturelle possible. La correction structurelle ou la non-correction structurelle, est l'idéologie civile qui divise en deux parties le monde des choses construites. La seule énergie constructive reconnue jusqu'à maintenant est la Science, alors que l'ignorance n'a jamais été individuée comme une énergie potentielle de signe opposé; comme l'Enfer et le Paradis qui, cependant, se sous-entendent réciproquement et n'ont de sens que réciproquement.

Ricardo Dalisi guide avec une abjection mystique la découverte de l'énergie créative (ou constructive) de l'Ignorance (ou de l'état Sauvage). Opérant par des expériences de didactique-spontanée de groupe et de provocation, au moyen de prototypes offerts à la manipulation, Dalisi agit finalement sans aucune méthode parmi les enfants du Quartier de Traiano à Naples. Sans aucune méthode et sans aucune destination. Je m'explique: son expérience ne se veut pas la énième recherche d'une méthode didactique basée sur la spontanéité, mais elle constitue un sondage dans une épaisseur d'énergie inexplorée. Sans destination, précisément parce que ces expériences ne sont destinées, ni à avantager les enfants (dont les conditions de vie sont réellement désespérées), ni à créer les trouvailles d'un nouvel art noir en Italie. L'absence de destination coïncide ici, à mon avis, avec l'absence de tout développement, de toute systématisation et suite possibles.

De fait, suite à sa conversion en méthode permanente, l'expérience abou-

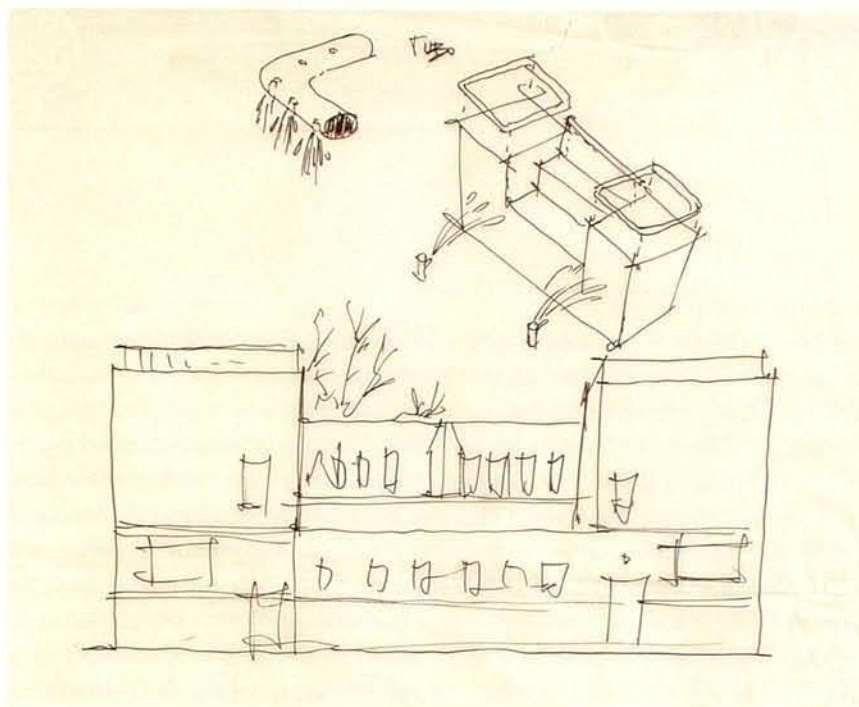


fluiría fatalmente hacia un nuevo modo de boy-scout, o a una más grave forma de explotación de la miseria entendida como categoría cultural posible. El experimento de Dalisi, de hecho, no es un experimento social, ni tampoco didáctico, sino un experimento científico, puesto que, de hecho, se propone verificar la liberación de la creatividad colectiva sin reforzarla hacia la formulación de principios generales, como puro y simple estado de energía natural.

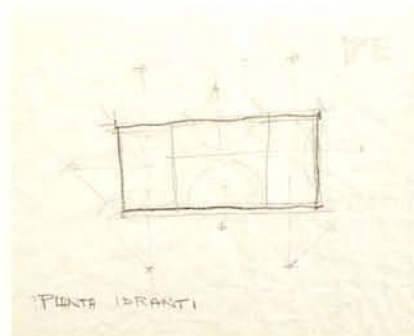
La utilización de los niños pobres y semi-salvajes del Barrio de Traiano en Nápoles se plantea como tentativa de encontrar muestras lo menos contaminadas posible por la cultura, de modo que su reacción creativa sea la más cercana a un estado de espontaneidad total. Resulta posible utilizar el estado de total atraso del barrio como condición de hábitat no estructurado.

Las relaciones inmediatas entre la vanguardia y el bajo proletariado se detienen aquí: no hace falta ceder a la atención de entrever en este importante experimento de Dalisi una coincidencia más profunda, una identidad ideológica entre técnica pobre y guerrilla urbana. Los mecanismos no son los mismos.

Los hallazgos de tecnología povera son modelos de comprensión para una posible recuperación pública de los procesos productivos de la cultura; una descarga completa de significados y de modelos terminales, experimentaciones de una comunicación descodificada y espontánea. El trabajo de Dalisi, rico en peligros y estímulos, puede ser muy dañino para cualquier ulterior metodología formal de proyecto, o puede, por el contrario, constituir una primera formalización de las hipótesis radicales con todas las contradicciones que conlleva.



Gianni Pettena, 1971
Ice House I
Collection Frac Centre, Orléans, France
© Philippe Magnon



tira fatalement à un nouveau mode de boy-scout, ou à une plus grave forme d'exploitation de la misère considérée comme une catégorie culturelle possible. L'expérience de Dalisi, en réalité, n'est pas une expérience sociale, ni didactique non plus, mais une expérience scientifique, puisque, en fait, il se propose de vérifier la libération de la créativité collective, sans la pousser jusqu'à une formulation de principes généraux, comme un pur et simple état d'énergie naturelle.

L'utilisation des enfants pauvres et à demi sauvages du Quartier de Traiano à Naples, s'envisage comme une tentative de trouver des échantillons le moins contaminés possible par la culture, de façon que leur réaction créative soit la plus proche d'un état de totale spontanéité. Il est possible d'utiliser l'état de complet retard du quartier comme condition d'un habitat non structuré.

Les relations directes entre l'avant-garde et le prolétariat s'arrête là: il n'est pas nécessaire d'entrevoir dans cette importante expérience de Dalisi un parallélisme plus profond, une identité idéologique entre la technique pauvre et la guérilla urbaine. Les mécanismes ne sont pas les mêmes.

Les trouvailles de la technologie povera sont des modèles de compréhension pour une éventuelle récupération publique des processus productifs de la culture; une complète décharge de significations et de modèles terminaux, d'expérimentations d'une communication décodée et spontanée. Le travail de Dalisi, riche en dangers et en stimulation, peut être très nuisible à n'importe quelle future méthodologie formelle de projet, ou il peut, tout au contraire, constituer une première régularisation des hypothèses radicales avec toutes les contradictions que cela comporte.

Superstudio & Radicales

Cristiano Toraldo di Francia

Introducción

En mi opinión, la escuela desempeña uno de los papeles más importantes en la sociedad: el de crear una conciencia crítica capaz de proponer alternativas al sistema cultural, social y económico en el que vivimos. Bajo una educación formal, la creatividad queda a menudo relegada a procesos técnico-expresivos, recurriéndose rara vez a ella para evaluar los modos conductuales y las instituciones, para estimular los cambios sociales. Deberíamos considerar la función de la educación desde la óptica de su etimología latina: *e-ducere* = guiar fuera de... Creo que ésta es la verdadera función de la educación, la de intentar liberar la capacidad crítica del estudiante.

Las metáforas y la paradojas son algunos de los medios empleados para despertar el pensamiento original. Nuestra única esperanza de librarnos de esta definición con los papeles que se nos han impuesto estriba en la aparición de un enfoque creativo y crítico con respecto a la sociedad; un enfoque que refleje con claridad el mapa de la distribución del poder en el territorio.

Esta es la perspectiva desde la que me dispongo a contar la historia de un grupo de arquitectos, Superstudio, y de sus contactos con otros que también han contribuido a la experiencia de la arquitectura radical. Un diario, datos sobre un viaje que todavía continúa, sin ilusiones sobre un destino concreto. No pretendo, por tanto, proporcionar ninguna fórmula de consuelo o reparación, como hacen los compañeros de Tendenza, con cuyas teorías estoy, en parte, de acuerdo; pero con los que ya no puedo comulgar, cuando abandonan el territorio teórico para traducirse a arquitectura.

La teoría de Rossi sobre la lógica Superhistórica de la arquitectura ha sido saludada como un medio evidente para salir del oscuro túnel de la crisis de identidad del estilo internacional. Por el contrario, la arquitectura radical representa —más allá de cualquier teoría arquitectónica definida— un proceso continuo de crítica sobre la estructura de la sociedad, que rechaza el uso de la disciplina a manos de reformadores contemporáneos y neocapitalistas. De hecho, estos últimos todavía describen la arquitectura como una alegoría a la sociedad; la ciudad se convierte en la configuración formal de la sociedad antes de poder ser considerada una estructura útil. Esta es la limitación que empuja a la arquitectura a una renovación lingüística única. Y ésta es también la limitación de alguno de los grupos vanguardistas (Archigram, Metabolism) desde el momento en que aceptan la tautología de que la arquitectura de una civilización tecnológica debería ser tecnológica u orgánica, en caso de que provenga de un modelo orgánico de sociedad.

Introduction

À mon avis, l'école joue l'un des rôles les plus importants dans la société: celui de créer une conscience critique capable de proposer des alternatives au système culturel, social et économique dans lequel nous vivons. Sous l'emprise d'une éducation sérieuse, la créativité demeure souvent reléguée aux processus technico-expressifs, ne faisant appel à elle que rarement pour évaluer les modes de comportement et les institutions, pour encourager les changements sociaux. Nous devrions considérer la fonction de l'éducation, d'après l'optique de son étymologie latine: *e-ducere* = guider hors de... Je crois que cela est la véritable fonction de l'éducation, essayer de libérer la capacité critique de l'étudiant.

Les métaphores et les paradoxes sont quelques-uns des moyens employés pour éveiller la pensée originale. Notre seul espoir d'échapper à cette définition ainsi qu'aux rôles que l'on nous a imposés réside dans l'apparition d'une optique créatrice et critique par rapport à la société; une optique qui reflète clairement la carte de la répartition du pouvoir sur le territoire.

Voici la perspective d'après laquelle je me dispose à raconter l'histoire d'un groupe d'architectes, Superstudio, et de ses rapports avec d'autres groupes qui ont contribué eux aussi à l'expérience de l'architecture radicale. Un journal, des données sur un voyage qui dure toujours, sans se faire des illusions concernant un destin concret. Par conséquent, je ne prétends fournir aucune formule de consolation ou de réparation, comme font les confrères de *Tendenza* avec les théories desquels je suis, en partie, d'accord; mais avec lesquels je ne peux plus communier, dès qu'ils abandonnent le terrain théorique pour se traduire en architecture.

La théorie de Rossi au sujet de la logique Superhistorique de l'architecture a été saluée comme un moyen évident de sortir de l'obscur tunnel de la crise d'identité du style international. En revanche, l'architecture radicale représente —au-delà de n'importe quelle théorie architectonique définie— un processus continu de critique concernant la structure de la société, qui rejette l'utilisation de la discipline aux mains des réformateurs contemporains et néocapitalistes. En fait, ces derniers décrivent toujours l'architecture comme étant une allégorie de la société; la ville devient la configuration formelle de la société avant de pouvoir être considérée une structure utile. Voici la limite qui pousse l'architecture à un renouvellement linguistique unique. Et cela est aussi la limite de quelques groupes d'avant-garde (*Archigram*, *Metabolism*), à partir du moment où ils acceptent la tautologie qui affirme que l'architecture d'une civilisation technologique devrait être technologique, ou organique dans le cas où elle provient d'un modèle organique de société.



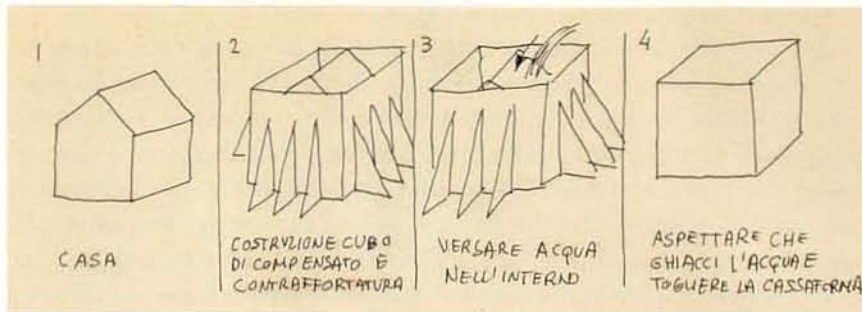
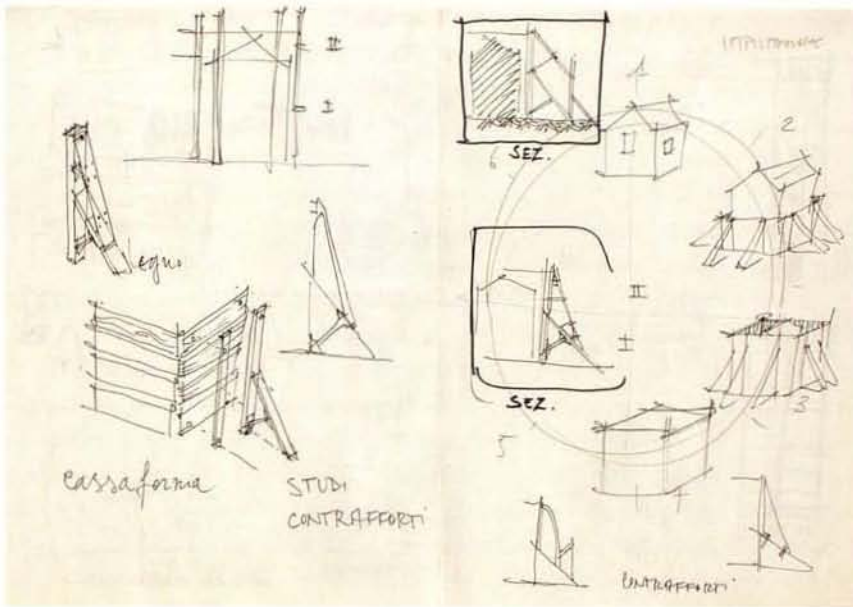
La arquitectura radical, que rechaza estas soluciones reformistas, parte de un análisis estructural de las relaciones entre la sociedad y la cultura, lo que conduce a una disolución crítica de la arquitectura como institución y del papel del intelectual como productor de modelos revelando, al mismo tiempo, las contradicciones y ambigüedades que constituían la base del Movimiento Moderno.

“Tradicionalmente, la arquitectura rara vez ha intentado abordar de la materia fundamental de nuestra existencia humana. La arquitectura, que permanece al margen, “interviene” en un punto del proceso, normalmente cuando las variables conductuales han sido ya codificadas. Una vez que se convoca a la arquitectura es para que aporte soluciones a problemas rígidamente planteados.

Incluso cuando las propias soluciones son revolucionarias, las normas que rigen su producción y consumo sufren un auténtico trastorno. El arquitecto no propone un comportamiento alternativo, ya que emplea instrumentos perfeccionados por el sistema con el fin de evitar cualquier desviación importante por su parte.

Por consiguiente, las casas de la clase trabajadora y las villas majestuosas se basan en los mismos modelos: proyectos de arquitectos radicales que apenas se distinguen de los proyectos pertenecientes a arquitectos académicos. La diferencia reside únicamente en las cantidades implicadas; todas las decisiones sobre la calidad de vida ya se han tomado.

Al aceptar este papel, el arquitecto se convierte en cómplice de las maquinaciones del propio sistema cuya aprobación busca. El arquitecto de vanguardia desempeña uno de los papeles más estereotipados. Más que ser el héroe



L'architecture radicale, qui rejette ces solutions réformistes, part d'une analyse structurelle des relations entre la société et la culture, ce qui conduit à une dissolution critique de l'architecture comme institution et du rôle de l'intellectuel comme producteur de modèles révélant, en même temps, les contradictions et les ambiguïtés qui constituaient la base du Mouvement Moderne.

"Traditionnellement, l'architecture a rarement essayé d'aborder la matière fondamentale de notre existence humaine. L'architecture, qui demeure en marge, "intervient" en un point du processus, normalement quand les variables comportementales ont déjà été codifiées. Une fois que l'on fait appel à l'architecture, c'est pour qu'elle apporte des solutions à des problèmes rigide-ment posés.

Même lorsque les solutions mêmes sont révolutionnaires, les normes qui régissent sa production et sa consommation subissent un authentique bouleversement. L'architecte ne propose pas un comportement alternatif puisqu'il emploie des instruments perfectionnés par le système dans le but d'éviter toute déviation importante de sa part.

byroniano, aporta a la pieza el conflicto romántico y la ironía dramática necesaria. Finalmente, al reconocer su situación, el arquitecto podrá detectar en su trabajo y en sí mismo ciertas connotaciones de una polución medioambiental disfrazada y *consolatrix afflictorum*, que le detienen bruscamente en su bien preparado terreno. A partir de ese momento se convierte en un acto de coherencia o en un último intento de salvación por descubrir los mecanismos que yacen en la base de nuestra acción social, deshaciendo los nudos para liberar las energías colectivas en módulos de comportamiento esquizoide.”¹

Los actos formales, constructivos y vitales que podrían estar representando el papel y el destino del hombre en su mundo no son, en lugar de eso, más que una secuencia de modelos preconstituidos que se derivan menos de la elección individual consciente que de las estructuras formales impuestas.

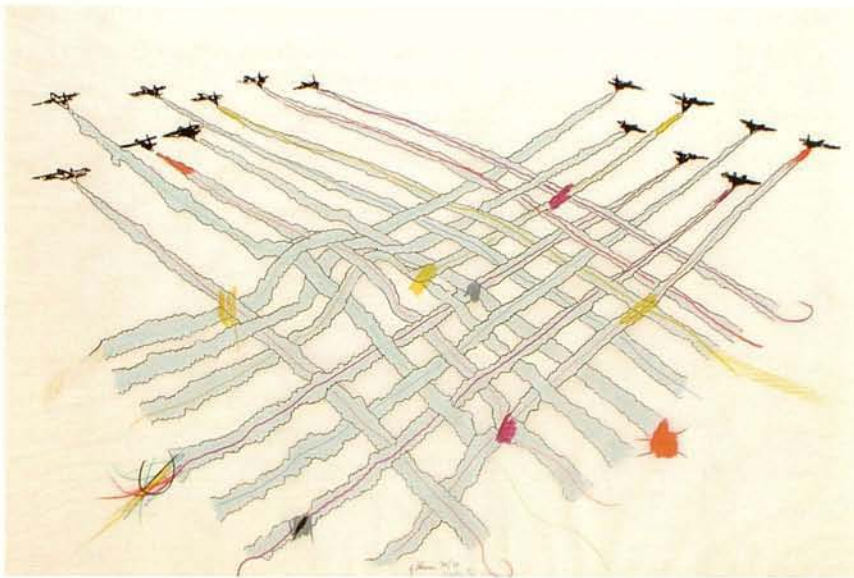
Y cito: “Mi idea de arquitectura contempla una unión y colaboración de las artes en donde todo está subordinado a algo y –al abarcar el entorno humano en su totalidad– en armonía con una amplia concepción. No podemos huir de la arquitectura mientras seamos parte de la civilización, porque la arquitectura representa todos los cambios que se han efectuado en la superficie terrestre como respuesta a las necesidades humanas, con la excepción de los terrenos completamente yermos.”²

William Morris soñó con una arquitectura que se extendía más allá de los límites del campo hasta una reconstrucción totalmente significativa del espacio deshabitado. Su sueño ha revelado una realidad de pesadilla. “La única salvación hoy se encuentra en los propios terrenos completamente yermos.”⁵ Sin embargo, para encontrarlos debemos centrar nuestra búsqueda dentro de nuestra civilización, en lugar de fuera. Este terreno yermo ha de interpretarse, no como un lugar falto de comunicación, sino como un lugar carente de cualquier forma de herencia tradicional..., un espacio neutro para la libre acción creativa.

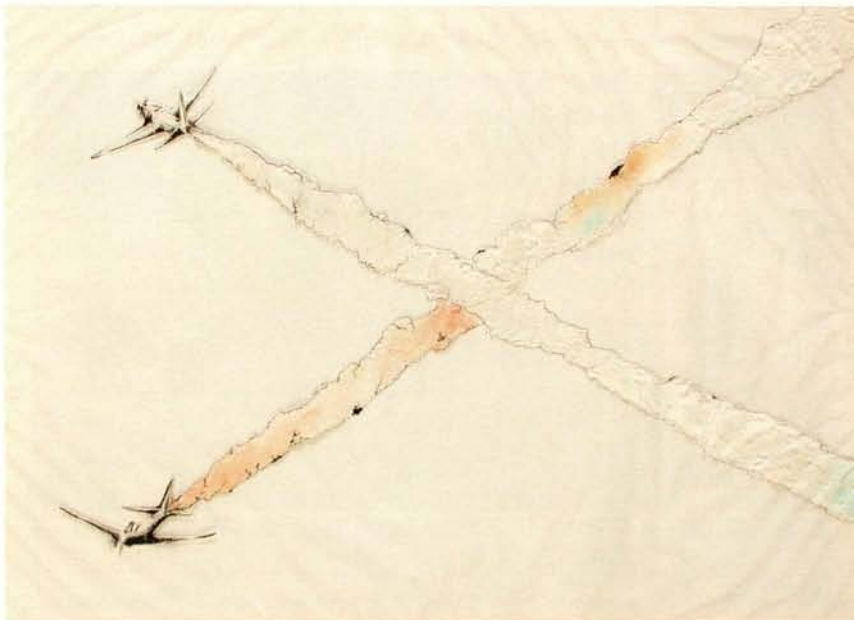
Si tenemos esto en cuenta, debemos rechazar cualquier información sobre el diseño en nombre de la refundación radical de la cultura; ya no podemos describir la cultura en términos de un sector productor de modelos y valores universales (un sector que extrae su *raison d'être* de la total alineación cultural de una sección trabajadora de la sociedad), sino como una forma de comunicación y vida espontánea.

Orígenes y transformación de la profesión del arquitecto desde la Edad Media hasta la Revolución Industrial

Sería útil mencionar aquí algunos mecanismos sociales que han dictado el papel del arquitecto como productor de modelos formales y que han llegado incluso a dotar de credibilidad a las operaciones de origen puramente especulativo. El lugar de trabajo en la época medieval se dejaba normalmente a cargo de dos personas: el *magister operis*, que se encargaba de proporcionar los materiales y los obreros; y el *magister lapidum*, que organizaba el trabajo y se responsabilizaba de garantizar su calidad artística. Éste último asumía también la tarea de diseñar el plano. Normalmente, no figura ninguna



Gianni Pettena, 1971
Imprisonment
 Collection Frac Centre, Orléans, France
 © Philippe Magnon

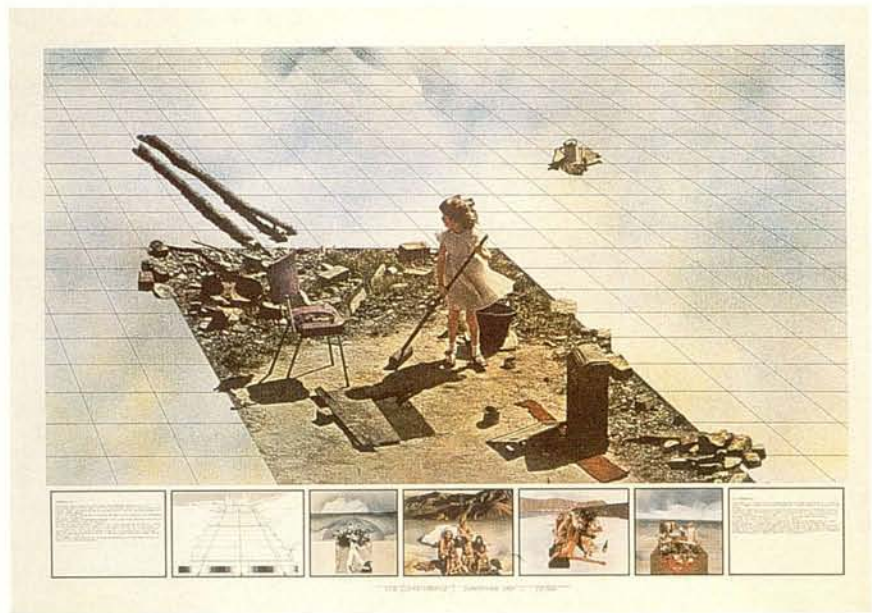


Gianni Pettena, 1971
Architectural project # 2
 Collection Frac Centre, Orléans, France
 © Philippe Magnon

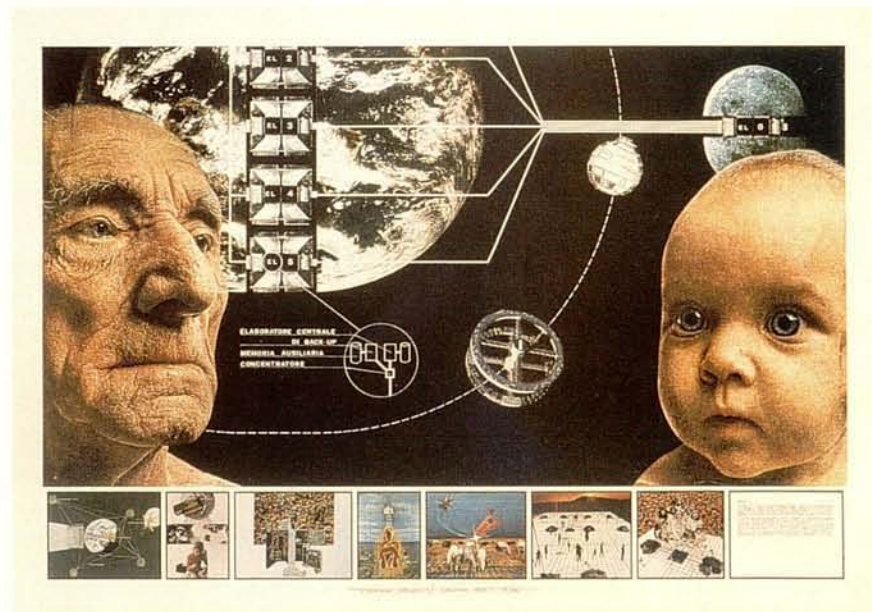
Par conséquent, les maisons de la classe ouvrière et les villas majestueuses se basent sur les mêmes modèles: projets d'architectes radicaux qui se distinguent à peine des projets appartenant aux architectes académiques. La différence réside uniquement dans les sommes d'argent impliquées; toutes les décisions concernant la qualité de vie ont déjà été prises.

En acceptant ce rôle, l'architecte devient complice des machinations du propre système dont il recherche l'approbation. L'architecte d'avant-garde joue l'un des rôles les plus stéréotypés. Plutôt qu'être le héros byronien, il apporte à la pièce le conflit romantique et l'ironie dramatique nécessaire.

Superstudio, 1971-1973
 Vita-Superficie: Pulizie di primavera
 Collection Neue Galerie am Landesmuseum
 Joanneum, Graz, Autriche
 © Heymann, Renoult Associées



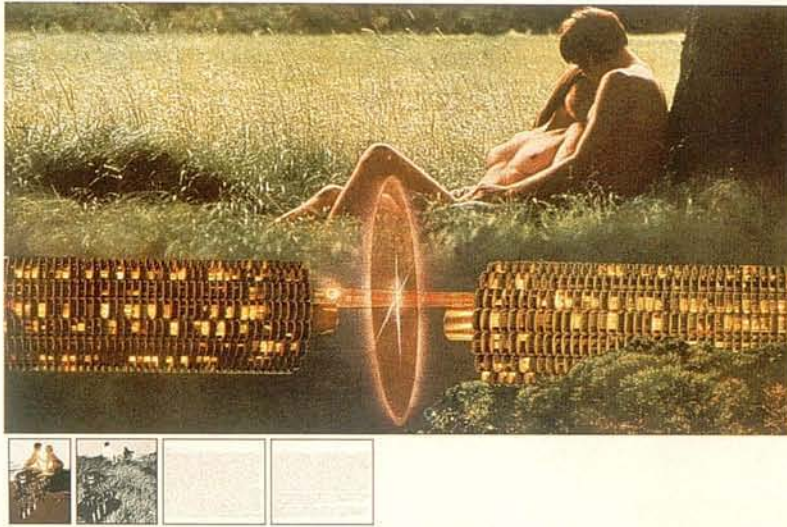
Superstudio, 1971-1973
 Educazione
 Collection Neue Galerie am Landesmuseum
 Joanneum, Graz, Autriche
 © Heymann, Renoult Associées



unidad de media en el diseño, tan sólo referencias a sistemas geométricos o proporcionales.

El trabajo se organizaba en función de las diferentes figuras de artesanos. Los Artesanos eran clasificados en empresas “artes” según los materiales empleados en su trabajo, reflejando la continuidad del trabajo artesano o el material primario hasta el producto acabado. El artesano poseía así un control absoluto sobre el proceso de producción.

La ciudad medieval nació como un momento de concentración de las

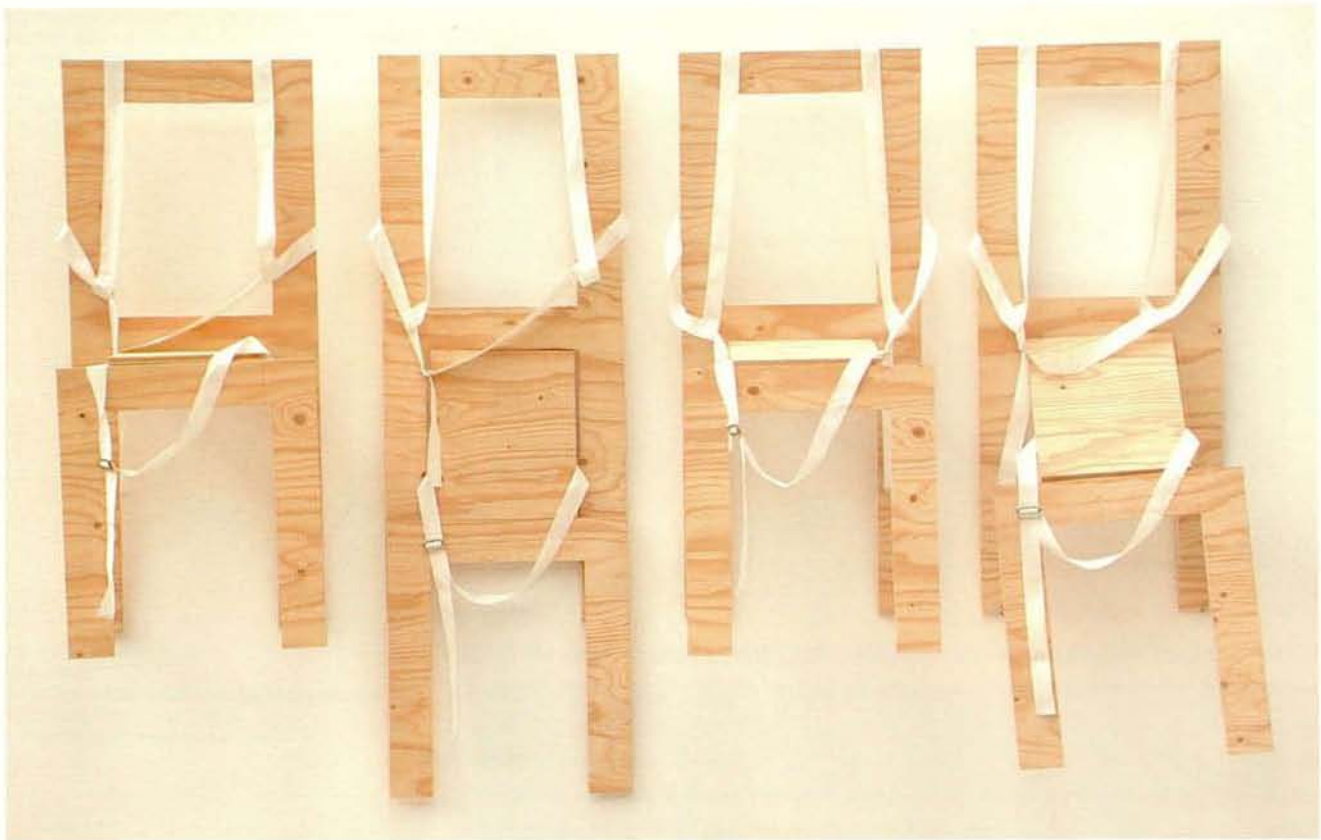


Finalement, en reconnaissant sa situation, l'architecte pourra détecter dans son travail et en lui-même certaines connotations d'une pollution environnementale déguisée et *consolatrix afflictorum*, qui l'arrêtent brusquement sur son terrain bien préparé. À partir de ce moment-là, il se transforme en un acte de cohérence ou en une ultime tentative de sauvegarde pour découvrir les mécanismes qui se trouvent à la base de notre action sociale, défaisant les noeuds pour libérer les énergies collectives en modules de comportement schizoïde."¹

Les actes formels, constructifs et vitaux qui pourraient représenter le rôle et le destin de l'homme dans son monde ne sont, au lieu de cela, qu'une séquence de modèles préconstitués qui découlent moins du choix individuel conscient que des structures formelles imposées.

Et je cite: "Mon idée de l'architecture envisage une union et une collaboration des arts où tout est subordonné à quelque chose et —en embrassant l'environnement humain dans sa totalité— en harmonie avec une conception approfondie. Nous ne pouvons pas échapper à l'architecture tant que nous ferons partie de la civilisation, parce que l'architecture représente tous les changements qui ont été effectués sur la surface terrestre en réponse aux besoins humains, à l'exception des terrains complètement déserts."²

William Morris a rêvé d'une architecture qui s'étendait au-delà des limites du domaine jusqu'à une reconstruction totalement significative de l'espace inhabité. Son rêve a révélé une réalité digne d'un cauchemar. "La seule sauvegarde se trouve, aujourd'hui, sur les terrains eux-mêmes, complètement déserts."³ Cependant, pour les trouver, nous devons centrer notre recherche à l'intérieur de notre civilisation, au lieu de l'extérieur. Ce terrain désert doit s'interpréter, non comme un lieu privé de communication, mais comme un lieu dépourvu de toute forme d'héritage traditionnel..., un espace neutre pour la libre action créatrice.



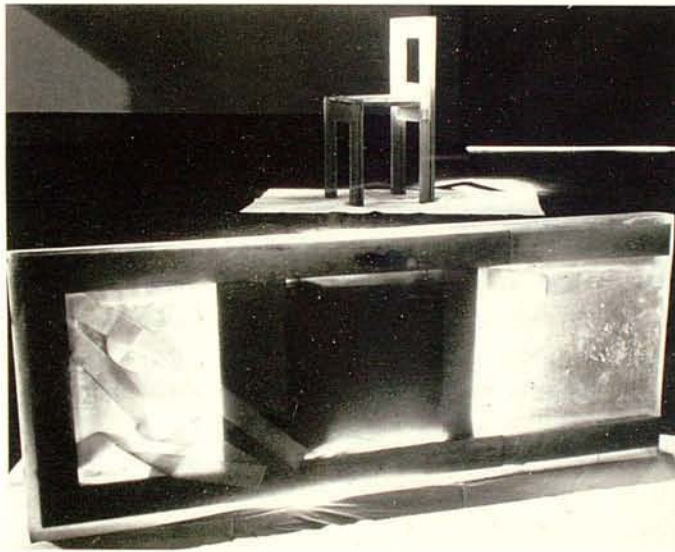
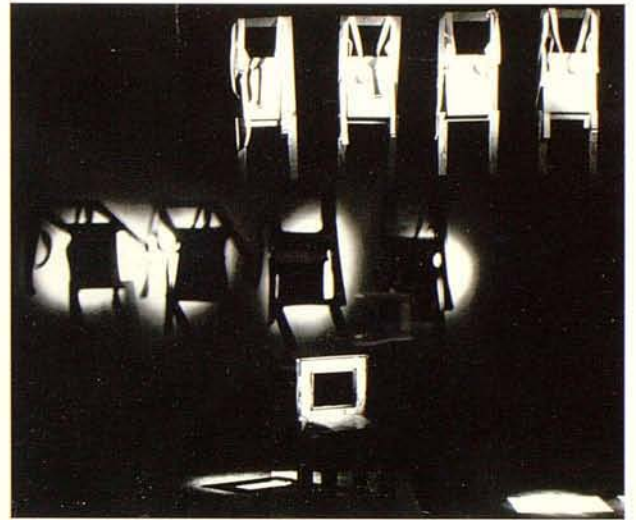
Gianni Pettena, 1971
Whereable and already worn chairs
Collection Gianni Pettena, Fiesole, Italie
© Philippe Magnon

fuerzas de producción, que permitían hacer frente al aumento y el enriquecimiento de la demanda determinada por el crecimiento de la población.

“Sin embargo, la estructura de producción seguía estando financiada para producir valores de uso, y los mismos gremios de artesanos garantizaban que la “mano de obra necesaria” no superara las necesidades internas de la comunidad. En el momento que una mayor movilidad entre los territorios favoreció el comercio, el mercado creció y los comerciantes se vieron en la necesidad de que la producción artesanal fuera más allá de la dimensión local. El producto ya no puede considerarse como un “valor de uso”, sino como un “valor de cambio”.⁴

El comerciante que interviene en la distribución del producto, se ve en la necesidad de racionalizar incluso la producción del mismo. La propia organización del emplazamiento de la obra de los constructores se somete a una transformación análoga a la esbozada anteriormente. El perfil de una figura social separada de la ejecución de un trabajo pero que posee todos los elementos intelectuales para controlar el proceso de producción, corresponde a la reducción de los límites de decisión del artesano.

Esta constituye precisamente la antítesis social del concepto medieval de unidad entre el trabajo manual y el intelectual: el intelectual moderno, que tiene su referente cultural principalmente en el Renacimiento italiano.



Si nous tenons cela en compte, nous devons rejeter toute information concernant le design au nom de la refondation radicale de la culture; nous ne pouvons plus décrire la culture en termes de secteur producteur de modèles et valeurs universelles (un secteur qui tire sa raison d'être du parfait alignement culturel d'un secteur ouvrier de la société), mais comme une forme de communication et un mode de vie spontané.

Origines et transformation de la profession de l'architecte du Moyen Âge à la Révolution Industrielle

Il serait utile de mentionner ici quelques mécanismes sociaux qui ont dicté le rôle de l'architecte comme producteur de modèles formels et qui sont même parvenus à accorder de la crédibilité aux opérations d'origine purement spéculative. Le lieu de travail à l'époque médiévale était normalement laissé à la

El episodio que relata Vasari, el cual ve cómo Il Bruneschi despide primero a los obreros Florentinos de la obra de Santa Maria del Fiore para después readmitirlos a cambio de un salario menor, da fe de la ruptura de la solidaridad de clases entre los proyectistas y los ejecutores de los proyectos, proponiendo como aspiración en el primer caso la identificación con la nueva clase dominante.

Por otro lado, la propia clase dominante, las grandes familias de banqueros, favorecieron esta separación, que permitirá la culturización en el proceso de toma de poder. El príncipe, retratado como un dios, vivirá en palacios de orden clásico, rodeado de músicos, filósofos y poetas. La separación entre la clase intelectual y la clase trabajadora se convirtió en un hecho en el momento en que Bruneschi asumió toda la responsabilidad de decisión del proyecto, la invención artística, la invención técnica, el control espacial y el control económico. El instrumento fundamental de este control es la conciencia de las normas de perspectiva que, en cuanto que técnica de racionalización espacial, le permitía ejercer un control preciso de la fase de un proyecto y una previsión del trabajo terminado de la que carecía anteriormente la construcción cuando se imponía exclusivamente a través de un continuo control directo durante su ejecución.

“A la vez que el capitalismo daba la bienvenida al nuevo siglo, hizo uno de sus más importantes descubrimientos: el de que era algo más que un sistema de producción industrial dedicado a la fabricación, mediante máquinas, de objetos hasta entonces hechos a mano. Bajo esta apariencia de “vocación social”, el capitalismo descubrió su propia capacidad para modificar (a través de la producción industrial) el mundo que hasta entonces se había limitado a reproducir.”⁵

El artesano, transformado en población activa, fue privado del control de su propia capacidad y obligado a venderla como la única mercancía que poseía capaz de garantizar su supervivencia. Al someter de esta forma todo el potencial de producción a la lógica del beneficio mediante la imposición del sistema salarial, el capitalismo fue poco a poco ensanchando sus dominios hasta abarcar a toda la sociedad, que organizó según los valores de producción. La fábrica se convirtió en el modelo de sociedad principal, ya que el capitalismo, al descubrir la realidad del “progreso” como su único y verdadero propósito, tendió a otorgar a la sociedad en su conjunto la capacidad racional para organizar y subdividir el trabajo.

Bajo esta perspectiva, la relación entre la producción y la cultura cambió rápidamente. Por ejemplo, ya no se consideraba al intelectual como un creador externo de utopías, sino como un operario dentro del ciclo, un mediador entre la producción como un hecho técnico y el propósito social de la propia producción.

La cultura en sus aspectos no productivos, murió. Para resurgir necesitaba la ayuda de los propios procesos de producción. La justicia del capitalismo es la distribución homogénea del consumo en una sociedad rendida uniformemente a la producción. El resultado de un consumo generalizado es la

charge de deux personnes: le *magister operis*, qui se chargeait de fournir les matériaux et les ouvriers; et le *magister lapidum*, qui organisait le travail et assumait aussi la responsabilité de garantir la qualité artistique. Ce dernier avait aussi pour tâche de dessiner le plan. Normalement, il ne figure aucune unité de mesure dans le dessin, seulement des références à des systèmes géométriques ou proportionnels.

Le travail s'organisait en fonction des différents types d'artisans. Les Artisans étaient classés en entreprises "arts" selon les matériaux employés dans leur travail, reflétant la continuité du travail artisanal ou la matière première jusqu'au produit fini. L'artisan possédait ainsi un contrôle absolu sur le processus de production.

La ville médiévale est née comme un moment de concentration des forces de production, lesquelles permettaient de faire face à l'augmentation et à l'enrichissement de la demande déterminée par la croissance de la population.

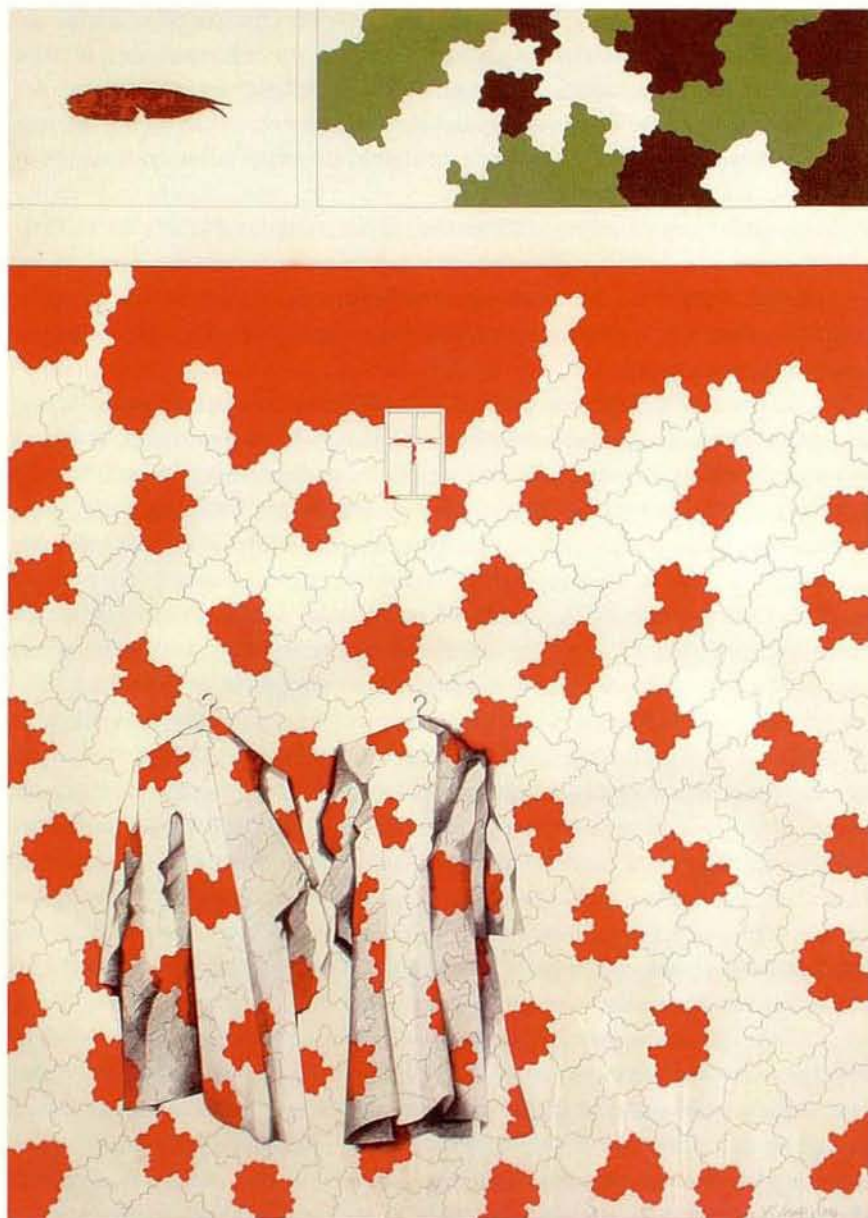
"Cependant, la structure de production continuait à être financée pour produire des valeurs d'usage, et les propres corps de métier des artisans garantissaient que la "main-d'oeuvre nécessaire" ne dépasse pas les besoins internes de la communauté. À partir du moment où une plus grande mobilité entre les territoires a favorisé le commerce, le marché s'est développé et les commerçants se sont vus dans l'obligation d'encourager la production artisanale à sortir de sa dimension locale. Le produit ne peut plus être considéré comme une "valeur d'usage", mais comme une "valeur de change".⁴

Le commerçant qui intervient dans la distribution du produit, se voit même obligé de rationaliser la production de ce dernier. La propre organisation de l'emplacement du chantier des constructeurs est soumise à une transformation analogue à celle esquissée précédemment. Le profil d'une figure sociale séparée de l'exécution d'un travail mais possédant toutes les qualités intellectuelles pour contrôler le processus de production, correspond à la réduction des limites de décision de l'artisan.

Celle-ci constitue précisément l'antithèse sociale du concept médiéval d'unité entre le travail manuel et l'intellectuel: l'intellectuel moderne, qui emprunte sa référence culturelle principalement à la Renaissance italienne.

L'épisode que relate Vasari, dans lequel il voit comment Il Bruneschi renvoie premièrement les ouvriers Florentins du chantier de Santa Maria del Fiore, pour ensuite les admettre à nouveau en échange d'un salaire plus bas, rend compte de la rupture de la solidarité de classes entre les auteurs de projets et les exécuteurs des projets, souhaitant dans le premier cas l'identification avec la nouvelle classe dominante.

D'autre part, la classe dominante elle-même, les grandes familles de banquiers, ont favorisé cette séparation, qui permettra le passage de la culture dans le processus de prise de pouvoir. Le prince, dépeint comme un dieu, vivra dans des palais d'ordre classique, entouré de musiciens, de philosophes et de poètes. La séparation entre la classe intellectuelle et la classe ouvrière est devenue un fait dès que Bruneschi a assumé toute la responsabilité de la décision du projet, l'invention artistique, l'invention technique, le contrôle



mistificación de una justa distribución de los productos básicos. El arquitecto moderno (y en el sentido más verdadero de la palabra, el diseñador) tuvo que mantenerse con este telón de fondo, asumiendo la doble tarea de convertir la capacidad de producción en necesidades racionalizadas, e igualmente importante para el sistema, evitar que la cultura se convirtiera en una fase liberadora en la que elaborara ideologías demasiado ajenas al proceso industrial.

Al identificar lo racional con lo productivo, el diseñador ayuda a la culturización de la industria, consciente de su fuerza cultural y su autonomía creciente.

spatial et le contrôle économique. L'instrument fondamental de ce contrôle est la conscience des normes de perspective qui, en tant que technique de rationalisation spatiale, lui permettait d'exercer un contrôle précis de la phase d'un projet et une prévision du travail terminé, ce dont manquait auparavant la construction quand elle s'imposait exclusivement à travers un continuuel contrôle direct pendant son exécution.

"En même temps que le capitalisme donnait la bienvenue au nouveau siècle, il a fait l'une de ses plus importantes découvertes: le fait qu'il était quelque chose de plus qu'un système de production industrielle consacré à la fabrication, grâce à des machines, d'objets jusqu'alors faits à la main. Sous cette apparence de "vocation sociale", le capitalisme a découvert sa propre capacité à modifier (à travers la production industrielle) le monde qu'il s'était jusqu'alors limité à reproduire."⁵

L'artisan, transformé en population active, a été privé du contrôle de sa propre capacité et obligé de la vendre comme la seule marchandise qu'il possédait, capable d'assurer sa survie. En soumettant, de cette façon, tout le potentiel de production à la logique du bénéfice grâce à l'imposition du système salarial, le capitalisme a élargi peu à peu ses pouvoirs au point d'embrasser toute la société, qu'il a organisée d'après les valeurs de production. L'usine est devenue le modèle de société principale puisque le capitalisme, en découvrant la réalité du "progrès" comme son seul et véritable propos, a cherché à donner à la société, dans son ensemble, la capacité rationnelle à organiser et à subdiviser le travail.

Sous cette perspective, la relation entre la production et la culture a changé rapidement. Par exemple, on ne considérait plus l'intellectuel comme un créateur externe d'utopies, mais comme un ouvrier à l'intérieur du cycle, un médiateur entre la production en tant que fait technique et le dessinsocial de la production elle-même.

La culture, considérée d'après ses aspects non productifs, périt. Pour renaître, elle avait besoin de l'aide des processus de production eux-mêmes. La justice du capitalisme est la distribution homogène de la consommation dans une société soumise uniformément à la production. Le résultat d'une consommation généralisée est la mystification d'une distribution équitable des produits de base. L'architecte moderne (et dans le sens le plus exact du mot, le designer) a dû se maintenir dans cette toile de fond, assumant la double tâche de transformer la capacité de production en besoins rationalisés, et également important pour le système, éviter que la culture ne devienne une phase libératrice à travers laquelle il élaborerait des idéologies trop éloignées du processus industriel.

En identifiant ce qui est rationnel avec ce qui est productif, le designer contribue à faire pénétrer la culture dans l'industrie, conscient de sa force culturelle et de son autonomie croissante.

Le produit, à son niveau optimal, identifie les qualités communicatives avec les techniques. L'industrie tend à produire la série imbattable, l'objet incomparable qui sera l'idéal et, en même temps, la finalité.

Cette tendance exige que l'on considère la production comme une activité limitée qui donne lieu à un ensemble de modèles dont le nombre est fini. Un

El producto, en su nivel óptimo, identifica las cualidades comunicativas con las técnicas. La industria tiende a producir la serie insuperable, el objeto inmejorable que será el ideal y, al mismo tiempo, el destino.

Esta tendencia exige que se vea la producción como una actividad limitada que da lugar a un conjunto de muestras finitas. Tal proceso estaría en contra de los intereses del capitalismo, el cual depende del desarrollo, integración y equilibrio continuo de las contradicciones internas. El diseñador racionalista, al radicalizar el problema, ha generalizado una tendencia (fácilmente de comprobar en realidad) de todas las empresas de negocios consistente en eliminar la competencia con la invención de producto irremplazable.

La estética racional, entendida como un intento por describir modelos definitivos, reduce la producción a un proceso con un fin demasiado específico. Este enfoque es testigo del fracaso del protodiseño, un fracaso dentro de lo racional del propio sistema. También fracasa en sus implicaciones culturales; si el nuevo hombre de la "civilización de las máquinas" asume las normas de la producción como sus directrices personales, lo sacrificará todo en nombre del "comportamiento racional", se sublimará con objetos-utilisios de una pobreza franciscana. Todas sus energías serán sublimadas en su propio potencial de producción.

La máquina es el instrumento para la demistificación de esos procesos de la comercialización inducidos por la propia producción. En ella el diseño revela la represión de su vocación, y el capitalismo sus contradicciones. El nuevo hombre de la civilización de las máquinas no puede abarcar sólo la lógica de la producción, sino también la dinámica del consumo.

Por otro lado, el diseño, basado tal y como es en una pura lógica de producción, parece coincidir con el proceso más estricto de destrucción del fetiche burgués del comercio. Es aquí donde afloran las contradicciones entre la lógica del consumo y la lógica de producción, resolviéndose totalmente con la reorganización del capitalismo tras la crisis de los años treinta.

Fue entonces cuando el capitalismo descubrió en la dinámica de la lucha de clases el mecanismo de su propio desarrollo. Este descubrimiento produjo un cambio en el proceso actual. Ahora, en lugar de la integración social del fenómeno social en el "Plan", es el "Plan" el que es integrado en la realidad social. La cultura, y en especial el diseño, que maneja la información sobre el proceso de integración, le da la vuelta completamente. Ya no es la sociedad la que se parece a la fábrica, sino ésta la que se asemeja a la sociedad. De tal modo que el proceso general de proletarización dentro del plan no transforma al ciudadano en un trabajador, sino todo lo contrario, transforma al trabajador en un ciudadano.

Dado que la producción exige el aumento progresivo del consumo, los objetivos culturales han de enfatizar el consumo a través del uso de diversos modelos de comportamiento. Un leve (aunque a veces no tan leve) condicionamiento tiene lugar con unos resultados ya advertidos. La creación alternativa de un modelo utópico con su potencial para radicalizar las contradicciones características de un sociedad en desarrollo, mejoró muy poco. Por el

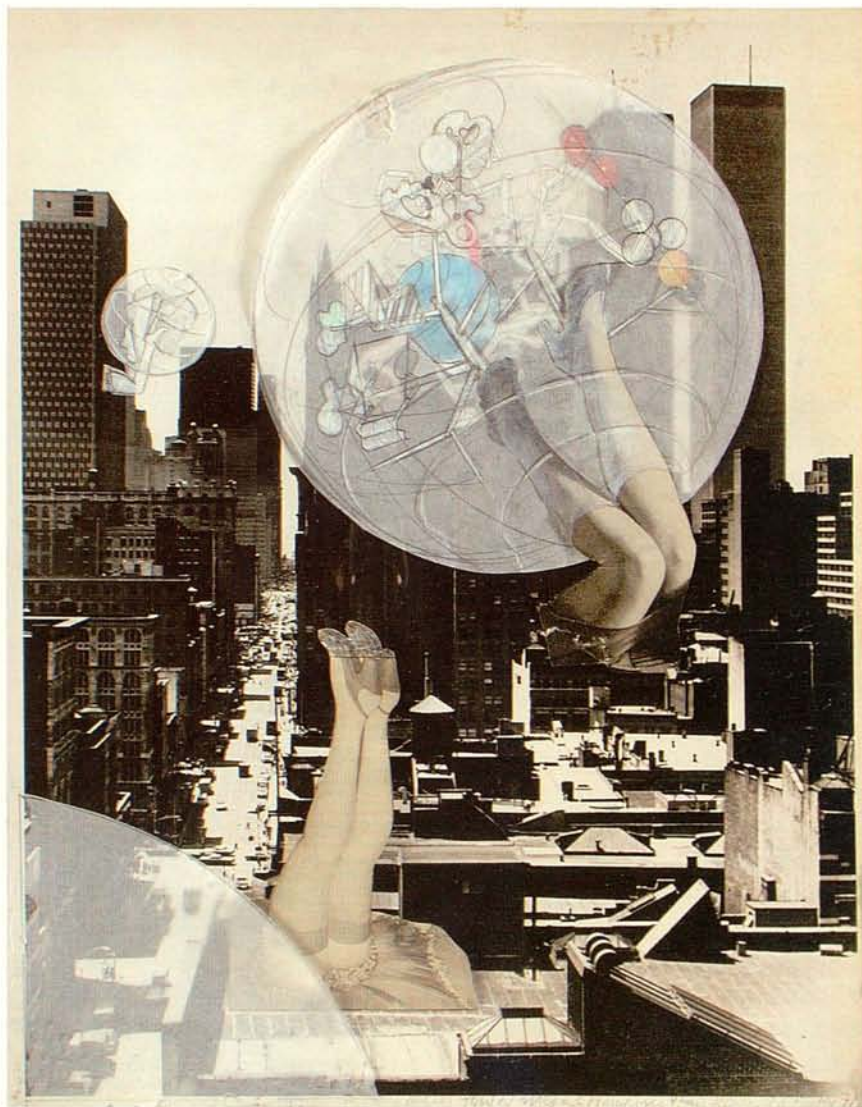


tel processus irait à l'encontre du capitalisme, lequel dépend du développement, de l'intégration et de l'équilibre continu des contradictions internes. Le designer rationaliste, en radicalisant le problème, a généralisé une tendance (facile à vérifier en réalité) chez toutes les entreprises commerciales qui consiste à éliminer la concurrence avec l'invention d'un produit irremplaçable.

L'esthétique rationnelle, comprise comme une tentative pour décrire des modèles définitifs, réduit la production à un processus ayant un but trop spécifique. Cette optique est témoin de l'échec du protodesign, un échec dans la rationalité du système lui-même. De même, il échoue dans ses implications culturelles; si le nouvel homme de la "civilisation des machines" accepte les normes de la production comme ses directives personnelles, il sacrifiera tout au nom du "comportement rationnel", il se sublimera avec des objets-outils d'une pauvreté franciscaine. Toutes ses énergies seront sublimées dans son propre potentiel de production.

La machine est l'instrument servant à la démystification de ces processus de la commercialisation induits par la production elle-même. À travers elle, le design révèle la répression de sa vocation, et le capitalisme ses contradic-

Heinz Frank, 1971
Das Bett
Collection Galerie J. Hummel, Vienne, Autriche
© Philippe Magnon



contrario, hemos de trasladarnos hasta el desarrollo de un sistema dinámico de modelos en constante cambio que continuaron cuestionándose recíprocamente. La cultura perdió su aspecto monolítico tras lo que nacerían miles de utopías.

El ámbito del consumo pretende impugnar al sistema. Sin embargo, a pesar de todas sus garantías, sólo puede ceder la falsa recuperación de una individualidad alienada por las realidades y el trabajo. “Más dinero, menos trabajo”, es el máximo programa revolucionario al más alto nivel de integración. La ciudad fábrica es trasformada rápidamente en una ciudad supermercado, y mientras los medios electrónicos inducen al consumo, el diseñador organiza sus espacios y diseña sus productos. El consumidor se queda simplemente como consignatario de una operación que le es ajena; incluso sus

tions. Le nouvel homme de la civilisation des machines ne peut pas seulement embrasser la logique de la production, mais doit aussi tenir compte de la dynamique de la consommation.

D'autre part, le design, basé tel qu'il est sur une pure logique de production, semble coïncider avec le processus le plus strict de destruction du symbole bourgeois du commerce. C'est ici où affleurent les contradictions entre la logique de la consommation et la logique de la production, lesquelles se résolvent complètement avec la réorganisation du capitalisme, après la crise des années trente.

C'est alors que le capitalisme a découvert, dans la dynamique de la lutte des classes, le mécanisme de son propre développement. Cette découverte a produit un changement dans le processus actuel. Désormais, au lieu de l'intégration sociale du phénomène social dans le "Plan", c'est le "Plan" qui est intégré dans la réalité sociale. La culture, et en particulier le design, qui manipule l'information concernant le processus d'intégration, l'inverse complètement. Ce n'est plus la société qui ressemble à l'usine, mais cette dernière qui est semblable à la société. De telle façon que le processus général de prolétarianisation dans le cadre du plan ne transforme pas le citoyen en travailleur, mais tout le contraire, il transforme le travailleur en citoyen.

Étant donné que la production exige l'augmentation progressive de la consommation, les objectifs culturels doivent mettre l'accent sur la consommation à travers l'emploi de différents modèles de comportement. Un léger (bien que pas toujours si léger) conditionnement a lieu avec des résultats déjà prévus. La création alternative d'un modèle utopique, doté de son potentiel, pour radicaliser les contradictions caractéristiques d'une société en développement, s'est très peu améliorée. En revanche, nous devons nous reporter au développement d'un système dynamique de modèles en constant changement, lesquels ont continué à se remettre en question réciproquement. La culture a perdu son aspect monolithique après quoi naîtraient des milliers d'utopies.

Le milieu de la consommation prétend combattre le système. Cependant, malgré toutes ses garanties, seule peut céder la fausse récupération d'une individualité aliénée par les réalités et le travail. "Plus d'argent, moins de travail" est le plus grand programme révolutionnaire au plus fort degré d'intégration. La ville usine est rapidement transformée en une ville supermarché et, alors que les moyens électroniques poussent à la consommation, le designer organise ses espaces et conçoit ses produits. Le consommateur est simplement le consignataire d'une opération qui lui est étrangère; même ses réactions, ainsi que son comportement et son adhésion, s'y veront soumis. Ce type de relation correspond exactement à la division bourgeoise du travail, perpétuant ses effets frustrants. La distinction entre producteur et usager de la culture continue à être la prémisse de la culture elle-même.

Un manifeste en faveur de l'Architecture radicale

Comme n'importe quel autre fabricant de marchandises, le designer demeure à l'écart de l'utilisation que l'on fait de son produit, non seulement commercialement mais aussi culturellement. Le problème apparaît, alors, au moment

reacciones, así como su comportamiento y adhesión, se verán sometidas. Este tipo de relación se corresponde exactamente con la división burguesa del trabajo, perpetuando sus efectos frustrantes. La distinción entre productor y usuario de la cultura sigue siendo la premisa de la propia cultura.

Un manifiesto a favor de la Arquitectura radical

Como cualquier otro fabricante de mercancías, el diseñador permanece apartado del uso que se hace de su producto, no sólo comercialmente, sino culturalmente. El problema surge entonces a la hora de redefinir la relación entre el diseñador y el usuario; el objetivo es suplantar el diseño como prefiguración del futuro, por el diseño como acercamiento terapéutico al presente.

Esto ha dejado de significar, por tanto, la comunicación de un mensaje, para dar paso a un proceso creativo de auténtico valor liberador, que no está controlado por el usuario.

Bajo la perspectiva de este posible papel del diseño, se pueden distinguir unos objetivos. En concreto, la destrucción de los objetos, la eliminación de la ciudad y la desaparición del trabajo.

“Al destruir los objetos, me refiero a la reducción de todos los mensajes simbólicos y superestructurales que se comunican a través de ellos. Lo que se pretende precisamente es liberar al hombre de las estructuras formales que transmiten sus sensaciones y acciones, condicionándolas y reprimiéndolas del mismo modo que todas las estructuras morales y conductuales. Para reducir radicalmente los mensajes externos comunicados a través de los objetos ya no se necesita considerar el diseño como una estructura figurativa para la casa. Ha de verse como una estructura de apoyo al servicio, juzgada en función de su precisión, neutralidad y disponibilidad.”⁶

La cuestión de la tecnología en la producción arquitectónica no es ya la más importante. Todavía somos capaces de fabricar (a través de máquinas) edificios que en sus detalle mínimos se convierten ellos mismos en máquinas. De hecho, lo que debemos evitar de manera activa es esta elaboración interminable de la construcción óptima, este modelo de la “casa ideal”. Al terminar el objeto arquitectónico, devolvemos a la persona su derecho a elaborar su hábitat en privado o conjuntamente, a participar en la creación de su propio entorno. En este sentido, la imagen del terreno yermo de Morris adquiere significado como un espacio neutral yendo más allá de la figuración arquitectónica y espacial, estimulando la libertad y la creatividad...; una hipótesis estratégica para la nueva actitud mental del diseñador-usuario.

“Al eliminar la ciudad, nos referimos a su eliminación como modelo jerárquico y social a través de la destrucción de las formas de poder acumuladas, a favor de un nuevo estado igualitario en el que todos son libres de desarrollar su potencial.”⁷

Los lugares en que se ha concentrado la humanidad en gran número siempre se han basado en la red de energía e información de la ciudad, con estructuras tridimensionales que representan los valores del sistema. En su tiempo libre, las grandes masas de las playas o del campo son en realidad una



Rem Koolhaas, Elia Zenghelis, Madelon Vriesendorp, 1972
La ville du globe captif
 Collection Frac Centre, Orléans, France
 © Heymann, Renault Associées

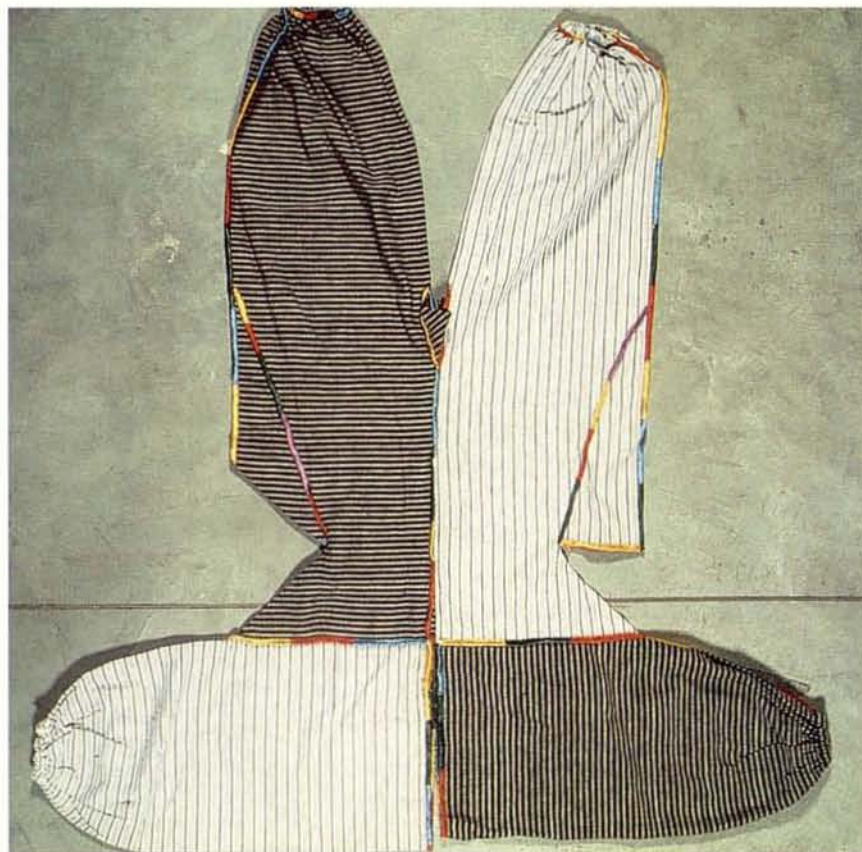
de redéfinir la relation entre le designer et l'utilisateur; l'objectif est de remplacer le design comme préfiguration du futur par le design comme approche thérapeutique du présent.

Ceci a cessé d'être, par conséquent, synonyme de communication d'un message, et ouvre la voie à un processus créatif de valeur libératrice authentique, lequel n'est pas contrôlé par l'utilisateur.

Dans la perspective de ce rôle éventuel du design, on peut distinguer certains objectifs. En particulier, la destruction des objets, l'élimination de la ville et la disparition du travail.

"En ce qui concerne la destruction des objets, je veux dire la réduction de tous les messages symboliques et superstructureaux que l'on communique à travers eux. Ce que l'on prétend justement, c'est libérer l'homme des structures formelles qui transmettent ses sensations et ses actions, en les conditionnant et en les réprimant de la même façon que toutes les structures morales et comportementales. Pour réduire radicalement les messages externes communiqués à travers les objets, on n'a plus besoin de considérer le design comme une structure figurative pour la maison. Il faut le voir comme une structure d'appui, jugée en fonction de sa précision, au service de la neutralité et de la disponibilité."⁶

La question de la technologie dans la production architecturale a cessé d'être la plus importante. Nous sommes toujours capables de fabriquer (grâce à des machines) des édifices qui, dans leurs moindres détails, se transforment eux-mêmes en machines. En fait, ce que nous devons à tout prix éviter, c'est cette élaboration interminable de la construction parfaite, ce modèle de la "maison idéale". Une fois terminé l'objet architectural, on restitue à la personne son droit à élaborer son habitat en privé ou conjointement, à participer à la création de son propre environnement. En ce sens, l'image du terrain désert de Morris prend le sens d'un espace neutre, allant au-delà de la figura-



masa concentrada de personas “abastecidas” por los miniservicios mecánicos y móviles (coche, radio, TV portátil, nevera). Concentraciones como las de la Isla de Wight o Woodstock muestran la posibilidad de una vida urbana sin la aparición de estructuras tridimensionales como base.

La libre agrupación y distribución, el nomadismo constante, la elección de unas relaciones interpersonales que van más allá de cualquier jerarquía preestablecida son características que se hacen cada vez más evidentes en una sociedad liberada del trabajo.

Los tipos de movimiento pueden considerarse como manifestaciones de los procesos intelectuales: la estructura lógica del pensamiento continuamente comparado (o contrastado) con nuestras motivaciones involuntarias.

Nuestras necesidades más básicas pueden satisfacerse con técnicas altamente sofisticadas (miniaturizadas). Una gran capacidad de pensamiento y el uso íntegro de nuestro potencial psíquico serán en consecuencia los fundamentos y la razón de ser de una vida sin carencias.

Los barrios de chabolas, las ciudades marginadas, los campamentos, los barrios bajos, mástiles, bóvedas geodésicas, son todas ellas diferentes expresiones de un deseo análogo por intentar controlar el entorno a través de los medios más económicos.

tion architecturale et spatiale, encourageant la liberté et la créativité...; une hypothèse stratégique pour la nouvelle attitude mentale du designer-usager

"Quant à l'élimination de la ville, on fait référence à son élimination en tant que modèle hiérarchique et social à travers la destruction des formes de pouvoir accumulées, au bénéfice d'un nouvel état égalitaire dans lequel tout le monde est libre de développer son potentiel."⁷

Les lieux où s'est concentrée l'humanité en grand nombre se sont toujours basés sur le réseau d'énergie et d'information de la ville, avec des structures tridimensionnelles qui représentent les valeurs du système. Pendant leur temps de loisirs, les grandes masses des plages ou de la campagne sont, en fait, une masse concentrée de personnes "approvisionnées" par les mini-services mécaniques et mobiles (voiture, radio, télévision portable, glacière). Des concentrations telles que celles de l'île Wight ou Woodstock montrent la possibilité d'une vie urbaine, sans l'apparition de structures tridimensionnelles pour base.

Le libre rassemblement et la libre distribution, le nomadisme constant, le choix des relations interpersonnelles qui dépassent toute hiérarchie préétablie sont des caractéristiques qui sont de plus en plus évidentes, dans une société libérée du travail.

Les types de mouvements peuvent être considérés comme des manifestations des processus intellectuels: la structure logique de la pensée continuellement comparée (ou contrastée) à nos motivations involontaires.

Nos besoins les plus basiques peuvent être satisfaits avec des techniques hautement sophistiquées (miniaturisées). Une grande capacité de pensée et l'utilisation intégrale de notre potentiel psychique seront en conséquence les fondements et la raison d'être d'une vie sans carence.

Les quartiers des bidonvilles, les villes marginales, les campements, les bas quartiers, les mâts, les voutes géodésiques sont tous des expressions différentes d'un désir analogue, c'est-à-dire, essayer de contrôler l'environnement grâce aux moyens les plus économiques.

La membrane qui sépare l'extérieur et l'intérieur devient de plus en plus ténue; l'étape suivante sera la disparition de cette membrane et le contrôle de l'environnement à travers l'énergie (coussins d'air, courants d'air artificiels, barrières d'air chaud ou froid, plaques qui dégagent de la chaleur, etc.).

À travers un examen des statistiques de la croissance de la population, une analyse de la relation entre la population et le territoire susceptible d'être exploité pour le logement, des nouvelles techniques pour la production de l'agriculture et des théories écologiques, on peut formuler diverses hypothèses au sujet des stratégies de survie.

a) Hypothèse sur la création et le développement de la servopeau, le contrôle personnel de l'environnement grâce à la thermorégulation, les techniques de respiration, les ciborgs, l'épanouissement mental, le développement total des sens, les techniques de contrôle corporel (et initialement, la chimie et la médecine).

b) Hypothèse sur le système complet des communications, logiciels, mémoires centrales, terminales personnelles, etc.

La membrana que divide el exterior y el interior se hace cada vez más tenue; el siguiente paso será la desaparición de esta membrana y el control del entorno a través de energía (colchones de aire, corrientes de aire artificiales, barreras de aire caliente o frío, placas que emiten calor, etc.).

A través de un examen de las estadísticas del crecimiento poblacional, de un análisis de la relación entre la población y el territorio susceptible de explotarse con destino a la vivienda, nuevas técnicas para la producción de agricultura y teorías ecológicas, podemos llegar a la formulación de diversas hipótesis sobre estrategias de supervivencia.

a) Hipótesis sobre la creación y el desarrollo de la servopiel; el control personal del entorno a través de la termoregulación, las técnicas de respiración, los ciborgs, la expansión mental, el desarrollo pleno de los sentidos, las técnicas de control corporal (e inicialmente, la química y la medicina).

b) Hipótesis sobre el sistema total de comunicaciones, *software*, memorias centrales, terminales personales, etc.

c) Hipótesis sobre la red de distribución energética, aclimatación sin muros protectores.

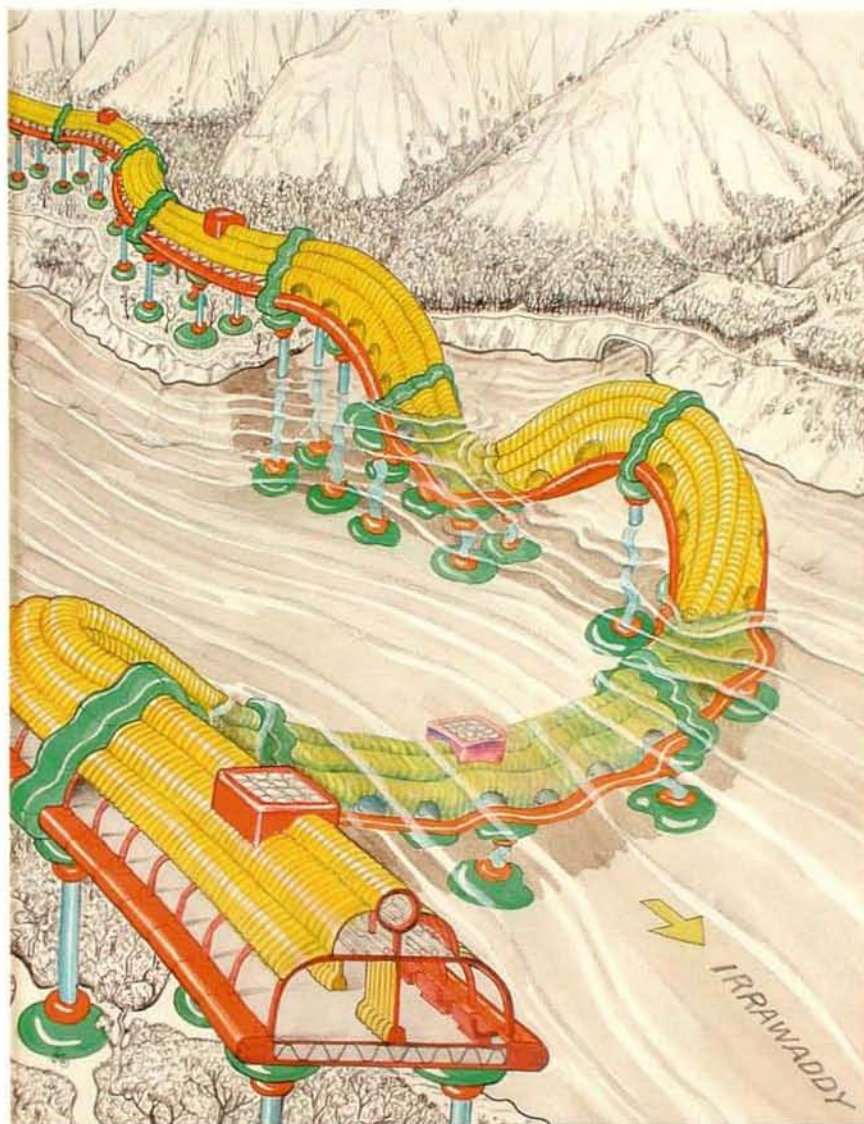
d) Los modelos matemáticos del uso cíclico del territorio, los movimientos poblacionales, el funcionamiento y no funcionamiento de las redes.

Por tanto, la liberación del trabajo y la muerte de una cultura controlada están estrechamente relacionadas. Juntas, expresan la reconstrucción de esa unidad individual entre la capacidad física y la intelectual, que tradicionalmente destruyó la subdivisión del trabajo de la cultura burguesa. La diferencia entre el artista y el consumidor de arte constituye un rasgo fundamental para el sistema, así como verdaderamente temporal.

La tarea general del intelectual, y sobre todo la del diseñador, es análoga a la dirección que ha tomado una de las ramas fundamentales de la investigación psicológica moderna. Se centra un nuevo interés en las relaciones y contradicciones sociales dentro del sistema como posibles orígenes de la neurosis. Cualquier terapia diseñada para curar estas neurosis debe tener en cuenta esos factores. Un tratamiento que ignora estas variables sólo puede aparecer como cómplice del mismo sistema patológico, ocultando su contaminación y entorpeciendo su sana recuperación. Una cura que se limita a fingir un estado de libertad que en realidad no existe, no es tal.

La salud mental, función intelectual óptima, requiere la retirada del control espacial y temporal del exterior de nuestros actos cotidianos. La represión condicionada asociada a la ética del trabajo y sus principios de actuación han de abolirse para reincorporarla al individuo como la principal fuerza social y política. En mayor o menor medida, la proletarización de cada uno de nosotros avanza imperturbable, tan sutilmente (a menudo de manera atractiva) arropada al abrigo de nuestra sociedad, que difícilmente podemos encontrarnos de frente con ella.

Para llevar a cabo tal propósito, nuestra táctica debería cuestionarse de manera metódica cada una de las estructuras formales y morales que proporcionan al individuo un entorno definitivamente preestructurado. Una vez



Ettore Sottsass jr, 1972
 Opera gigantesca. Strada panoramica per
 l'osservazione del fiume Irrawaddy e della giungla
 lungo le sue rive
 Collection Centro Studi e Archivio della
 Comunicazione, Università degli Studi di
 Parma, Sezione Progetto, Parma, Italie
 © Philippe Magnon

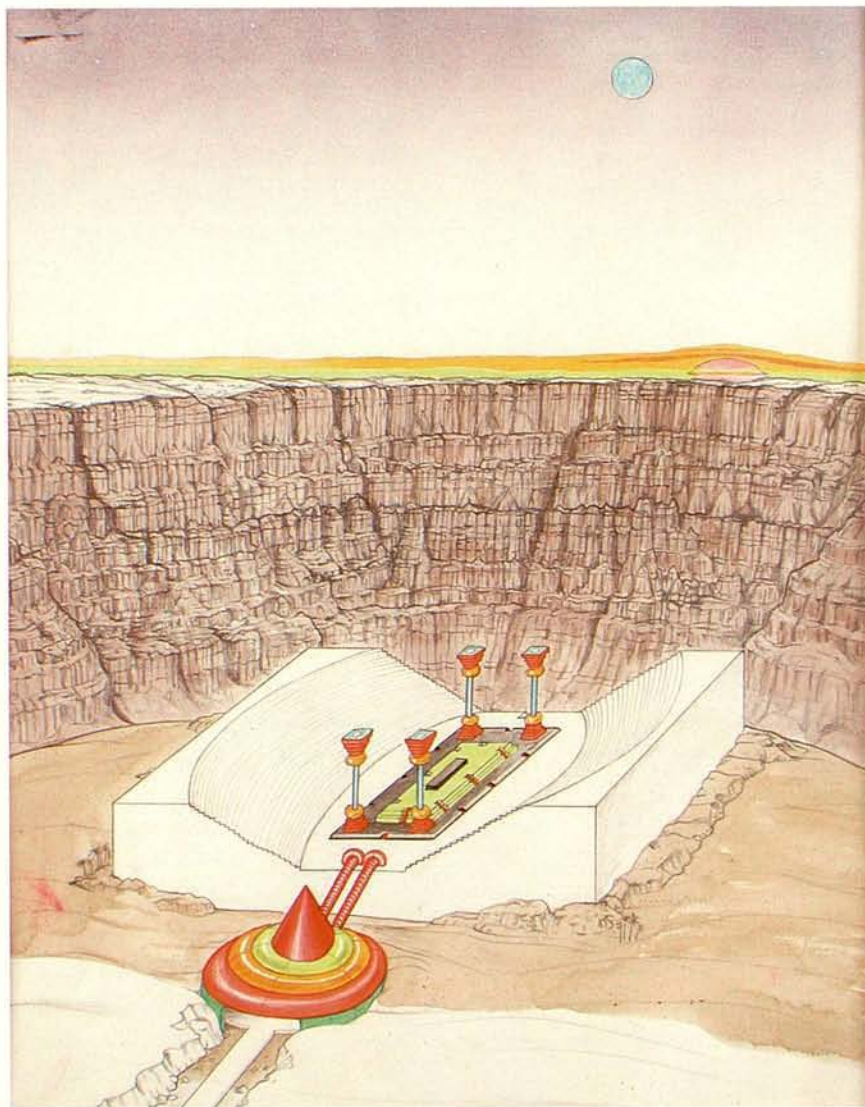
c) Hypothèse sur le réseau de distribution énergétique, acclimatation sans murs protecteurs.

d) Les modèles mathématiques de l'utilisation cyclique du territoire, les mouvements des populations, le fonctionnement et le non-fonctionnement des réseaux.

Par conséquent, la libération du travail et la mort d'une culture contrôlée sont étroitement liées. Ensemble, elles expriment la reconstruction de cette unité individuelle entre la capacité physique et la capacité intellectuelle, qui a détruit traditionnellement la subdivision du travail de la culture bourgeoise. La différence entre l'artiste et le consommateur d'art constitue un trait fondamental pour le système, ainsi que vraiment temporaire.

La tâche générale de l'intellectuel, et surtout celle du designer, est analo-

Ettore Sottsass jr, 1972
Studio per grandi concerti pubblici, all'ombra delle
rocce della Valle delle Ceneri
Collection Centro Studi e Archivio della Comu-
nicazione, Università degli Studi di Parma,
Sezione Progetto, Parma, Italia
© Philippe Magnon



hecho esto, la solución consistiría más en darle al individuo la posibilidad de encontrar la libertad que en especificar los criterios de esa misma libertad.

“El diseño, al haberse convertido en algo perfecto y racional, procede a sintetizar las diferentes realidades a través del sincretismo, y finalmente se transforma, no con su surgimiento, sino retrayéndose, renovado y consciente de su esencia como una filosofía natural.

Por tanto, el diseño coincide cada vez más con la existencia, que ha dejado de ser una existencia bajo la protección de los objetos de diseño, para convertirse en existencia como diseño

Ya han pasado los tiempos en que los utensilios generaban ideas y en que las ideas generaban utensilios, ahora las ideas son utensilios. Y es precisamente con estos nuevos utensilios con los que la vida se configura libremente en una conciencia cósmica.

gue à la direction qu'a prise l'une des branches fondamentales de la recherche psychologique moderne. On porte un nouvel intérêt aux relations et aux contradictions sociales à l'intérieur du système, en tant qu'origines probables de la névrose. Toute thérapie conçue pour soigner ces névroses doit tenir compte de ces facteurs. Un traitement qui ignore ces variantes ne peut qu'apparaître comme le complice du système pathologique lui-même, cachant sa contamination et retardant son sain rétablissement. Un soin qui se limite à feindre un état de liberté qui en réalité n'existe pas, n'en est pas un.

La santé mentale, fonction intellectuelle optimale, requiert le retrait du contrôle spatial et temporel hors de nos actes quotidiens. La répression conditionnée associée à l'éthique du travail et ses principes d'action doivent être abolis pour la restituer à l'individu comme la principale force sociale et politique. Dans une plus grande ou moindre mesure, la prolétarianisation de chacun de nous avance, imperturbable, si subtilement (souvent de manière attrayante) protégée à l'abri de notre société, que nous pouvons difficilement nous trouver face à elle.

Pour mener à bien un tel dessein, notre tactique devrait mettre en question, de façon méthodique, chacune des structures formelles et morales qui offrent à l'individu un environnement définitivement préstructuré. Une fois ceci fait, la solution consisterait plus à donner à l'individu la possibilité de trouver la liberté qu'à spécifier les critères de cette liberté même.

"En étant devenu quelque chose de parfait et rationnel, le design procède à la synthétisation des différentes réalités à travers le syncrétisme, et finalement il se transforme, non avec son apparition mais avec son retrait, rénové et conscient de son essence, en une philosophie naturelle.

Par conséquent, le design coïncide de plus en plus avec l'existence, qui a cessé d'être une existence protégée par les objets de design, pour devenir une existence semblable au design.

L'époque où les instruments engendraient des idées et où les idées engendraient des instruments est bien terminée, désormais les idées sont des instruments. Et c'est précisément avec ces nouveaux instruments que la vie se façonne librement en une conscience cosmique.

Si ces instruments du design se sont transformés en quelque chose de si aiguës telles que des lancettes ou de si sensibles telles que des sondes, nous pourrions alors les utiliser pour effectuer une délicate lobectomie. Par conséquent, au-delà des convulsions de la surproduction, un état peut naître du calme dans lequel un monde prend forme sans produit ni rejet; une zone où l'esprit est énergie et matière première, et également le produit final: le seul objet tangible de consommation. Le design d'une région dépourvue de la pollution du design est très semblable au design d'un paradis terrestre.

Ceci est le produit final. Ceci est le seul projet pour une métamorphose merveilleuse."⁸

Le commencement d'un voyage (1963-1966)

Ce n'est pas un hasard si le meilleur travail théorique en architecture, des trente dernières années, vient d'Italie, un pays qui est très petit en taille et qui est pres-

Si estos instrumentos del diseño se han convertido en algo tan afilado como lancetas y tan sensibles como líneas de sondeo, podremos entonces utilizarlos para efectuar una delicada lobotomía. Por tanto, más allá de las convulsiones de la sobreproducción, un estado puede nacer de la calma en la que un mundo toma forma sin productos ni rechazo; una zona en que la mente es energía y materia prima, y también el producto final: el único objeto tangible de consumo. El diseño de una región libre de la polución del diseño es muy parecida al diseño de un paraíso terrestre.

Este es el producto final. Este es el único de los proyectos para una metamorfosis maravillosa.”⁸

El comienzo de un viaje (1965-1966)

No es casualidad que el mejor trabajo teórico en arquitectura de los últimos treinta años proceda de Italia, un país que es diminuto en tamaño y que está casi en el último puesto del *ranking* europeo como el país con menos lectores activos. El lugar de nacimiento de la profesión del arquitecto, como mediador entre el poder político y la sociedad, en la figura de Brunelleschi, el primer país en organizar la ciudad como una secuencia de espacio significativo dentro del marco de una imagen de poder definitiva, está en verdad sufriendo por las contradicciones que han contribuido a vincular al arquitecto con el príncipe.

El país que a través de la arquitectura y el arte había cultivado la invención del capitalismo, y la organización capitalista de la sociedad, denegó imprevisiblemente a Colón el dinero que habría transformado al príncipe en emperador gracias a la posesión del oro y otras materias primas del nuevo mundo. La llegada del poder económico a los países del norte obligó a muchos artistas italianos a cruzar las fronteras septentrionales adaptando su papel al poder dominante. Ahora, tras dos guerras mundiales y la crisis de identidad del mito fascista, el país intenta lentamente reorganizar un territorio cuya devastación ha sido completada por treinta años de administración cristiano-demócrata.

Las ciudades históricas se prolongan en periferias anónimas diseñadas por ingenieros de caminos o por peritos, que carecen de los servicios necesarios y las infraestructuras básicas. Aquí, los resultados del abandono descontrolado del campo, la rápida industrialización de las ciudades del norte y la progresiva terciarización de los viejos centros históricos, con la consecuente destrucción de su función residencial, resultan demasiado evidentes.

Es el diseñador quien ha de intentar volver a evaluar su papel en la pesadilla que él mismo ayudó a concebir; reinterpretar el proceso histórico que invirtió las esperanzas del movimiento moderno. En Italia, Florencia, la ciudad en donde tales contradicciones se hicieron más patentes (en el momento en que se corre el telón de un pasado supuestamente malinterpretado) permanece desde el punto de vista histórico como un símbolo. Estos son algunos de los factores relacionados con el ascenso de grupos radicales en Florencia a mediados de los sesenta.

Fue en la facultad de arquitectura de Florencia, entre 1965 y 1967, donde

que à la dernière position du *ranking* européen, comme le pays ayant le moins de lecteurs actifs. Le lieu de naissance de la profession d'architecte, comme médiateur entre le pouvoir politique et la société, représenté par Brunelleschi; le premier pays à organiser la ville comme une séquence d'espaces significatifs dans le cadre d'une image de pouvoir définitive, est certes en train de souffrir à cause des contradictions qui ont contribué à associer l'architecte au prince.

Le pays qui avait cultivé l'invention du capitalisme, à travers l'architecture et l'art, et l'organisation capitaliste de la société, a refusé de façon imprévisible d'accorder à Colomb l'argent qui aurait transformé le prince en empereur grâce à la possession de l'or et d'autres matières premières du nouveau monde. L'arrivée du pouvoir économique dans les pays du nord a obligé beaucoup d'artistes italiens à franchir les frontières septentrionales et à adapter leur rôle au pouvoir dominant. Désormais, après deux guerres mondiales et la crise d'identité du mythe fasciste, le pays tente de réorganiser tout doucement un territoire dont la dévastation a été accentuée par trente ans d'administration chrétienne-démocrate.

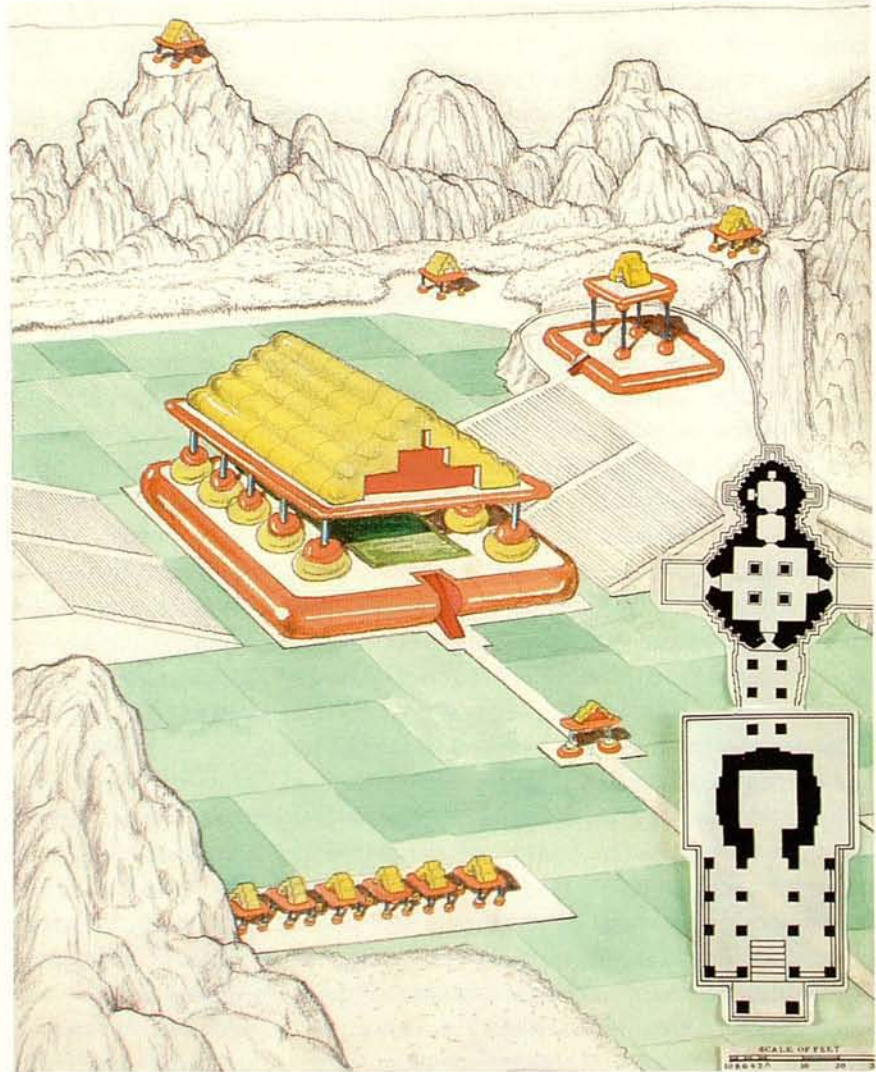
Les villes historiques se profitent dans des périphéries anonymes conçues par des ingénieurs des ponts et chaussées ou par des sous-ingénieurs, qui sont dépourvues des services nécessaires et des infrastructures de base. Ici, les conséquences de l'abandon incontrôlé de la campagne, l'industrialisation rapide des villes du nord et l'apparition progressive du secteur tertiaire dans les vieux centres historiques, avec la destruction consécutive de leur fonction résidentielle, s'avèrent trop évidentes.

C'est le designer qui doit essayer de reconsidérer son rôle dans le cauchemar qu'il a lui-même contribué à concevoir; réinterpréter le processus historique qui a contrarié les perspectives du mouvement moderne. En Italie, Florence, la ville où de telles contradictions ont été plus évidentes (au moment où on tire le rideau sur un passé soi-disant mal interprété) demeure un symbole d'un point de vue historique. Ceux-ci sont quelques-uns des facteurs liés à l'ascension de groupes radicaux à Florence, au milieu des années soixante.

C'est à la faculté d'architecture de Florence, entre 1963 et 1967, que ces efforts ont commencé à travers une série d'activités de la faculté, dans une tentative pour vaincre la polémique réformiste concernant l'architecture organique rationnelle et faisant pression pour que l'on redéfinisse le rôle de la profession dans le système, dans le cadre du débat politique. Une série de projets élaborés à la faculté, en 1964 et 1965, ont clarifié ces positions.

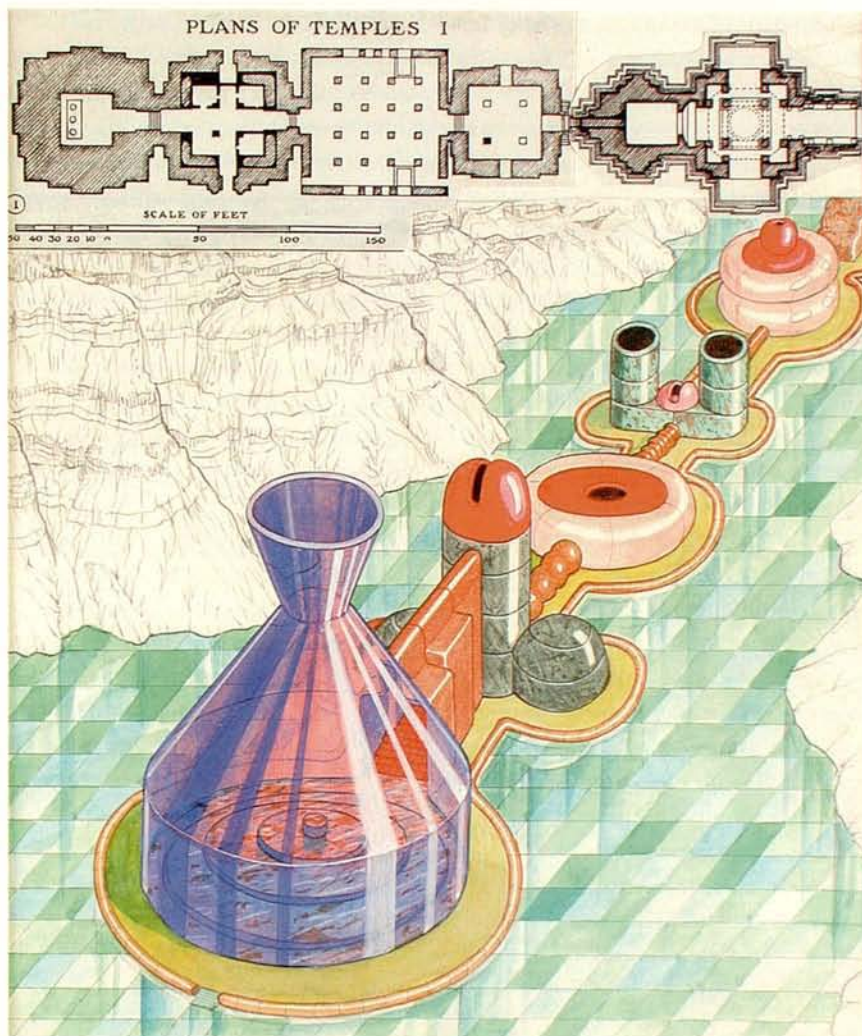
Le mouvement de la côte ouest, le pop art, la redéfinition linguistique d'Archigram du message architectonique (les sables limitrophes comme stimuli), la logique fonctionnelle et l'introduction d'une référence linguistique à l'illusionnisme français, ont été les caractéristiques qui ont uni la recherche de ces groupes au travail d'Aldo Rossi à Milan. Cependant, les liens se sont vite rompus lorsqu'il est devenu évident que les objectifs de ce dernier, à savoir, la restauration d'un nouveau code d'architecture, s'étaient brusquement éloignés des aspirations d'une nouvelle avant-garde.

Florence, année 1966, les portes se sont ouvertes et la boue a tout recou-



estos esfuerzos comenzaron a través de una serie de ocupaciones de la facultad en un intento por vencer la polémica reformista sobre la arquitectura orgánica racional y presionando para que se redefiniera el papel de la profesión en el sistema dentro del debate político. Una serie de proyectos elaborados en la facultad en el año 1964 y 1965 aclararon estas posiciones.

El movimiento de la costa oeste, el pop art, la redefinición lingüística de Archigram del mensaje arquitectónico (las arenas limítrofes como stimuli), la lógica funcional y la introducción de un referencia lingüística al ilusionismo francés, fueron las características que unieron la investigación de estos grupos con el trabajo de Aldo Rossi en Milán. Sin embargo, los lazos se rompieron rápidamente cuando se hizo evidente que los objetivos de éste último, a saber, la restauración de un nuevo código de arquitectura, se habían separado bruscamente de las aspiraciones de una nueva vanguardia.



Ettore Sottsass jr, 1972
Tempio per danze erotiche, da eseguire o da osservare
 Collection Centro Studi e Archivio della Comunicazione, Università degli Studi di Parma, Sezione Progetto, Parma, Italie
 © Philippe Magnon

vert, de la polémique stérile de la culture officielle à la croix de Cimabue. Les Portes du Paradis gisaient sur le sol, enfoncées dans la bourbe hors du Battistero. Tandis qu'ils s'unissaient à leurs concitoyens de Florence, dans la bataille menée contre la crasse grasseuse et grise qui souillait les façades, atteignant une hauteur de trois étages; un groupe de jeunes architectes organisait ce qui serait, en novembre, la première démonstration de "Superarchitecture".

"La superarchitecture est l'architecture de la superproduction, de la superconsommation, de la superinduction de la consommation, du supermarché, du superhomme, de l'essence super. La Superarchitecture accepte la logique de la production et de la consommation, y opérant avec des actions de démystification."⁹ Quelques jours après son inauguration, ses organisateurs ont fondé les groupes Superstudio et Archizoom. L'intention de l'exposition avait été ironique et démystificatrice. Cependant, la foi dans le potentiel des moyens d'intervention sur la réalité était toujours vitale.

Florencia, año 1966, se abrieron las compuertas y el fango lo cubrió todo, desde la estéril polémica de la cultural oficial hasta la cruz de Cimabue. Las Puertas del Paraíso permanecían boca abajo, hundidas en el cieno fuera del Battistero. Mientras se unían a sus conciudadanos de Florencia en la batalla contra la grasienta mugre gris que manchaba fachadas hasta una altura de tres pisos, un grupo de jóvenes arquitectos organizaban lo que sería en noviembre la primera demostración de “Superarquitectura”.

“La superarquitectura es la arquitectura de la superproducción, del superconsumo, de la superinducción del consumo, del supermercado, del superhombre, de la gasolina super. La Superarquitectura acepta la lógica de la producción y del consumo, operando en ella con acciones de demistificación.”⁹ Unos días después de su inauguración, sus organizadores fundaron los grupos Superstudio y Archizoom. La intención de la exhibición había sido irónica y desmitificadora, sin embargo, todavía era vital la fe en el potencial de los medios de intervención en la realidad.

El mito de la arquitectura como una solución a los problemas humanos y urbanos a través de la comunicación de unas imágenes que provocaban intencionadamente cierto comportamiento en el usuario, todavía existía. El uso del vocabulario del pop art se hace patente no sólo en la iconografía de los proyectos, sino también en los intentos por trasponer la metodología del trabajo en la composición arquitectónica específica. Trasplantar, trasladar la escala montando-desmontando, son los métodos adoptados para componer los modelos-objetos, que aparecen como objetos pop finales, no necesariamente destinados a una realización industrial.

A partir de ese momento, las estrategias y los objetivos fueron diferentes para cada uno de los grupos, a pesar de que las diferencias eran más aparentes que reales. Terrorismo arquitectónico para Archizoom y redundancia semántica para Superstudio, ambos usando las técnicas de “guerrilla” para evitar una definición restrictiva del papel o del campo disciplinario.

Un viaje al campo de la razón (1967)

El primer objetivo fue la destrucción de los códigos de los objetos que limitan la comunicación. Superstudio se puso a trabajar, diseñando el mapa de su *Viaje al campo de la razón*, que debe también interpretarse como un catálogo de trasposiciones, posiciones y metamorfosis en donde la arquitectura pierde el específico, pierde la referencia de la escala, convirtiéndose en un diseño abstracto de entidades platónicas, neutrales y de desecho. Por esta razón, y por todo el trabajo futuro, Superstudio emplea catálogos como modelos de ideas, referencias de una historia en progreso. A finales de 1967, el grupo publicó su teoría sobre “diseño de evasión y diseño de invención”. Esta teoría tiene su origen en el análisis de la situación profesional del diseñador, centrándose en el diálogo existente en la sociedad industrializada, entre la necesidad regresiva de una producción de calidad de trabajo artesanal y la tendencia planificada a una producción industrial.

“Al parecer el hecho de que la tierra es redonda y gira ya no era un tema de debate.”

Le mythe de l'architecture en tant que solution aux problèmes humains et urbains, à travers la communication d'images qui provoquaient intentionnellement un certain comportement chez l'utilisateur, existait toujours. L'emploi du vocabulaire du pop art devient évident non seulement dans l'iconographie des projets, mais aussi dans les tentatives pour transposer la méthodologie du travail à la composition architectonique spécifique. Transplanter, transférer l'échelle en montant et démontant, sont les méthodes adoptées pour composer les modèles-objets, lesquels apparaissent comme des objets pop finals, pas nécessairement destinés à une réalisation industrielle.

À partir de ce moment, les stratégies et les objectifs ont été différents pour chacun des groupes, même si les différences étaient plus apparentes que réelles. Terrorisme architectonique pour Archizoom et redondance sémantique pour Superstudio, lesquels utilisent les techniques de "guérilla" pour éviter une définition restrictive du rôle ou du domaine disciplinaire.

Un voyage au domaine de la raison (1967)

Le premier objectif a été la destruction des codes des objets qui limitent la communication. Superstudio s'est mis à travailler et à concevoir la carte de son *Voyage au domaine de la raison*, lequel doit aussi être interprété comme un catalogue de transpositions, positions et métamorphoses où l'architecture perd la spécification, perd la référence de l'échelle, en devenant un design abstrait d'entités platoniciennes, neutres et résiduelles. Pour cette raison et pour tout le travail futur, Superstudio emploie des catalogues comme des modèles d'idées, des références d'une histoire en progrès. À la fin de 1967, le groupe a publié sa théorie sur le "design d'évasion et design d'invention". Cette théorie tire son origine de l'analyse de la situation professionnelle du designer, laquelle se centre sur le dialogue existant dans la société industrialisée, entre le besoin régressif d'une production de qualité de travail artisanal et la tendance planifiée d'une production industrielle.

"Apparemment, le fait que la terre est ronde et tourne, n'était plus un sujet de débat."

Cependant, il y avait toujours une occasion pour discuter de la façon dont nous y vivons. En particulier, au sujet de si tout devrait être inventé de nouveau chaque jour ou, d'autre part, s'il est suffisant de s'accrocher aux poignées adéquates de la gravité contre la force centrifuge et continuer à respirer.

Et ceci est possible, ou plutôt inévitable, pour ceux qui vivent dans des boîtes cubiques, à propos desquelles on a déjà beaucoup dit. En d'autres mots, pour ces heureux habitants et propriétaires d'appartements, maisons de campagne et logements civils en général, et après, par extension naturelle, pour tous les propriétaires et usagers de portions réfrigérées de vérité établie et lieu commun...

Si, en revanche, on affronte le problème de vivre de manière créative, c'est-à-dire vivre vraiment, il ne suffit plus de respirer de façon régulière, on doit inventer pour chaque occasion les instruments servant à "faire des choses" et trouver les réponses aux nouvelles interrogations.

Sin embargo, todavía había espacio para discutir sobre cómo vivimos en ella. En particular, sobre si todo debería inventarse de nuevo cada día o, por otro lado, si es suficiente con aferrarse a las agarraderas adecuadas de la gravedad contra la fuerza centrífuga y seguir respirando.

Y esto es posible, o más bien inevitable, para aquellos que viven en cajas cúbicas sobre las que ya se ha dicho mucho. En otras palabras, para aquellos afortunados habitantes y propietarios de apartamentos, casas de campo y viviendas civiles en general, y después, por extensión natural, para todos los propietarios y usuarios de porciones refrigeradas de verdad establecida y lugar común...

Si, por el contrario, afrontamos el problema de vivir de manera creativa, es decir vivir verdaderamente, ya no basta respirar con regularidad, y debemos inventar para cada ocasión los utensilios para “hacer cosas” y hallar las respuestas a los nuevos interrogantes.

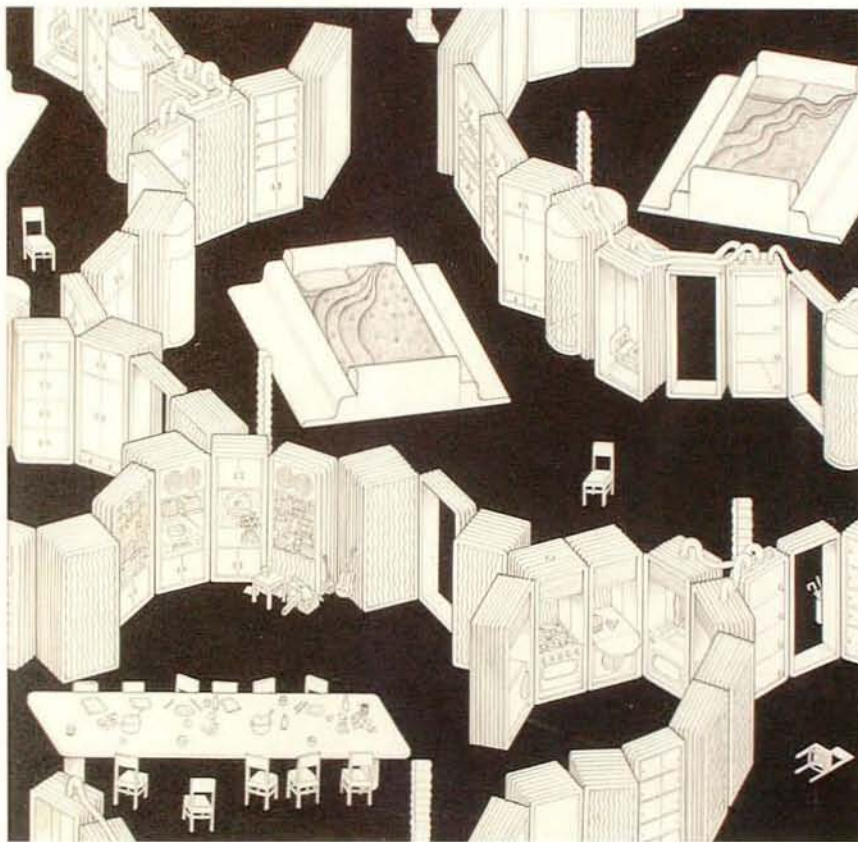
Sólo de esta manera, adoptando una postura creativa, podemos evitar las respuestas prefabricadas impuestas por los grandes monopolios de la verdad. Pero la lucha del sistema, el rechazo de los productos impuestos por la industria del consumidor como la única verdadera respuesta a este momento concreto de la historia, no podrán conseguirse a través de una vuelta al trabajo artesanal, y ni siquiera a través de un rechazo total de los productos y las actividades relacionadas con ellas. La salvación no está en una Arcadia primitiva, ni siquiera en el país de las maravillas de Alicia. Arcadia y el país de las maravillas, o la civilización autosuficiente del trabajo artesanal (o incluso la civilización no adquisitiva de los hippies) o la sociedad de hiperconsumidores de supermercados y Carnaby Street: por un lado, un mágico mundo en el que el utensilio es un objeto de rito, por el otro un código de normas litúrgicas que gobiernan los objetos inexistentes.

Pero visto que “no podemos echarnos atrás”, y que el proceso es irreversible (y los *revivals* así lo confirman) y visto que el sistema nos ofrece objetos transparentes o inexistentes (el sistema de ventas sólo vende un producto: él mismo) y visto también que necesitamos algo para vivir (utensilios, símbolos, tótems...) ponemos el proceso del diseño de nuevo en marcha.

Si el problema es después el de vivir de manera creativa y encontrar las respuestas verdaderas a nuestros problemas, el de evitar las respuestas prefabricadas impuestas por los grandes monopolios de la verdad (problemas de la sociedad de consumo), entonces proponemos el “diseño de invención” como alternativa o variante del “diseño del producto” o “diseño industrial” tal y como se concibe en la actualidad. Sin embargo, cualquier diseño válido es siempre diseño de invención (y a este respecto recordemos el significado de los términos “diseño” e “invención” en los tratados breves del Renacimiento).

Por tanto, el término que ha de emplearse bien podría ser el de “diseño de evasión”.

El diseño de evasión, dejando a un lado los juegos de palabras y connotaciones sobre retiradas políticas, es la actividad de planificar y operar en el

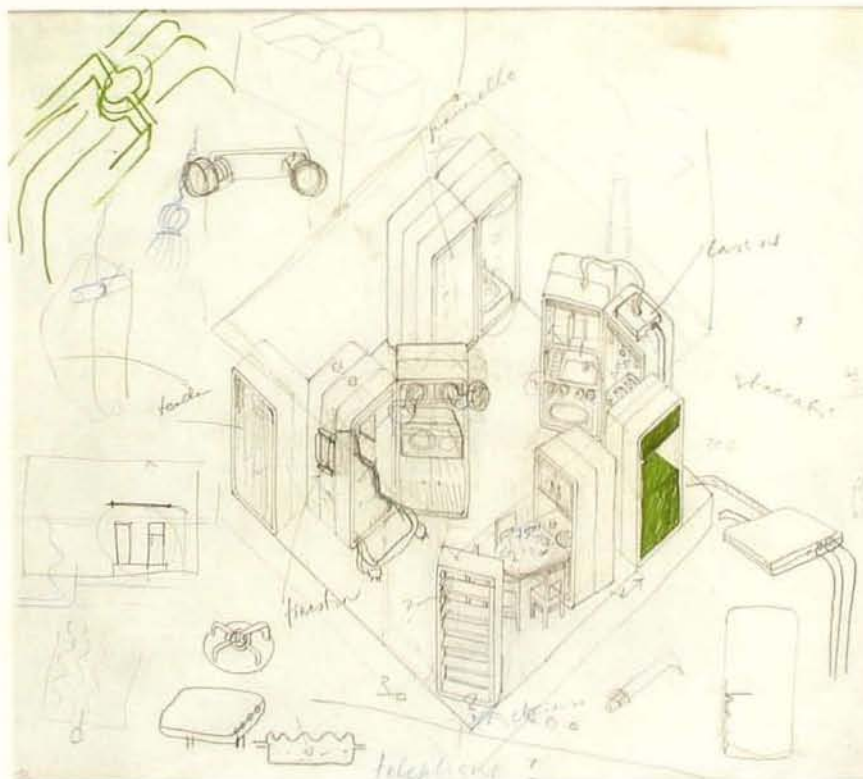


Ettore Sottsass jr, 1972
 House environment
 Collection Centro Studi e Archivio della
 Comunicazione, Università degli Studi di
 Parma, Sezione Progetto, Parma, Italie
 © Philippe Magnon

Seulement de cette manière, en adoptant une posture créative, on peut éviter les réponses préfabriquées imposées par les grands monopoles de la vérité. Mais la lutte du système et le rejet des produits imposés par l'industrie du consommateur comme la seule véritable réponse à ce moment concret de l'histoire, ne pourront pas s'obtenir à travers un retour au travail artisanal et ni même à travers un rejet total des produits et des activités s'y rapportant. La sauvegarde ne se trouve pas dans une Arcadie primitive, ni même au pays des merveilles d'Alice. L'Arcadie et le pays des merveilles, ou la civilisation autosuffisante du travail artisanal (ou même la civilisation non acquisitive des hippies) ou la société des hyperconsommateurs de supermarchés et Carnaby Street: d'une part, un monde magique dans lequel l'instrument est un objet de rite, d'autre part, un code de normes liturgiques qui gouvernent les objets inexistantes.

Mais vu que "nous ne pouvons pas faire marche arrière" et que le processus est irréversible (et les revivals ainsi le confirment) et vu que le système nous offre des objets transparents ou inexistantes (le système de ventes ne vend qu'un produit: lui-même) et étant donné aussi que nous avons besoin de quelque chose pour vivre (instruments, symboles, totems...), nous mettons de nouveau en marche le processus du design.

Si le problème est, après celui de vivre de manière créative et trouver les vrais réponses à nos problèmes, celui d'éviter les réponses préfabriquées



campo de producción industrial asumiendo la poesía y lo irracional como método, e intentando institucionalizar la continua evasión de la monotonía diaria creada por las equivocaciones del racionalismo y la funcionalidad.

Todo objeto posee un función práctica y otra contemplativa, y ésta última es la que el diseño de evasión persigue para potenciar. Por tanto, los mitos de la razón de siglo XIX tienen como fin la explicación de todo, las miles de variaciones de la temática de la silla de cuatro patas, las formas aerodinámicas y la esterilización de los sueños.

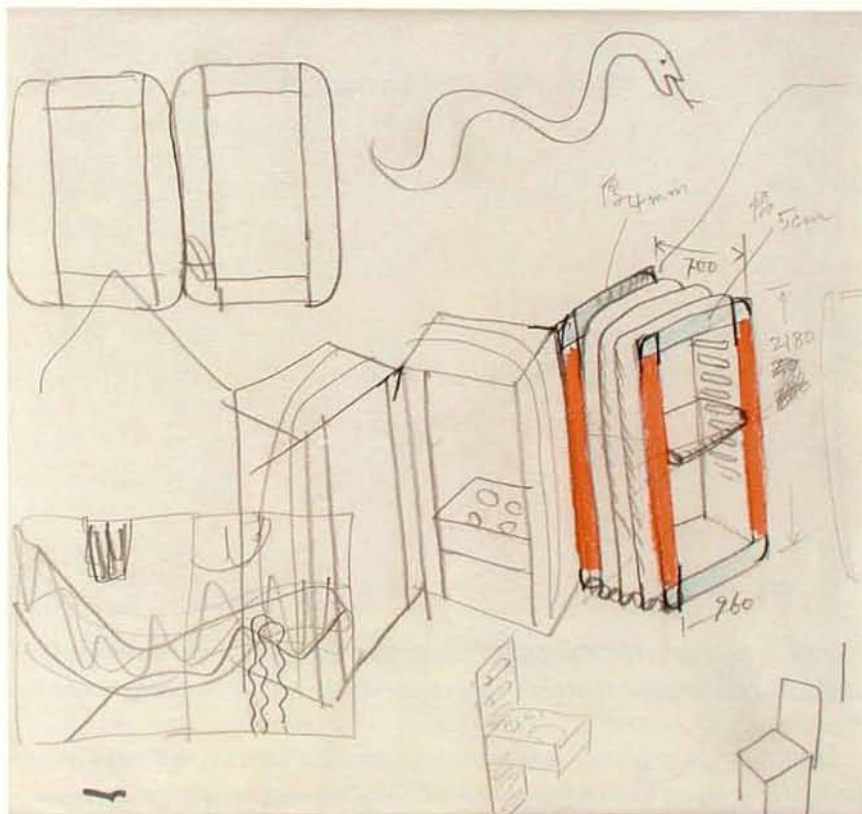
Necesitamos de hecho que todo vuelva a empezar: los datos están en los mitos, en la demanda tecnológica y del consumidor y en los deseos reprimidos.

Lo importante es que sigamos haciéndonos valer, que sigamos dejando nuestra impronta en las cosas. Lo importante es "estar allí". Tal vez una de las manifestaciones más inquietas de nuestros tiempos es la sentada, ese encuentro de protesta pacífica en el que todo el mundo se sienta en el suelo.

Lo que queremos hacer es poner los cimientos de una existencia que es una gran protesta: "estar".

Esto significa la implicación de todos los usuarios de nuestros productos y la creación de un área operativa.

Esa implicación total puede conseguirse de dos maneras: suministrando productos que son funcionales desde el punto de vista poético, o suministrando patrones de comportamiento.



Ettore Sottsass jr, 1972
 House environment
 Collection Centro Studi e Archivio della
 Comunicazione, Università degli Studi di
 Parma, Sezione Progetto, Parma, Italie
 © Philippe Magnon

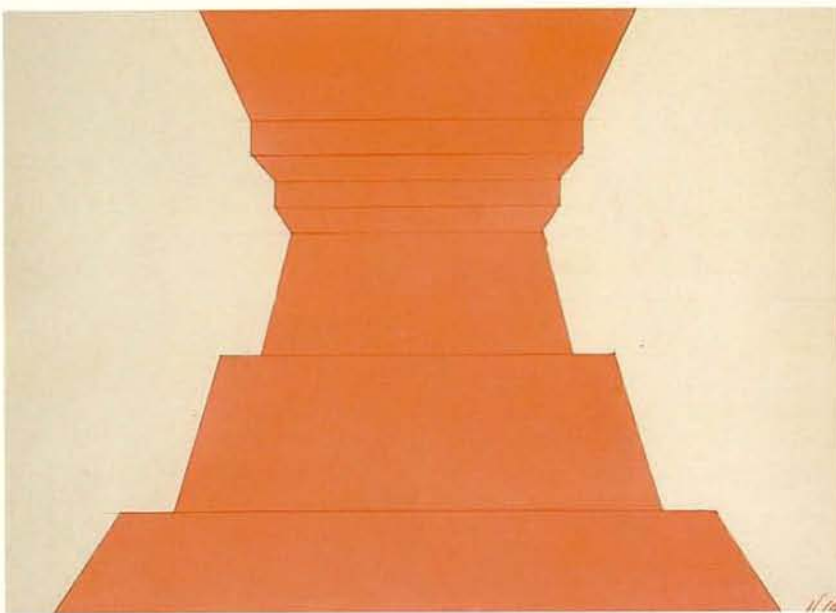
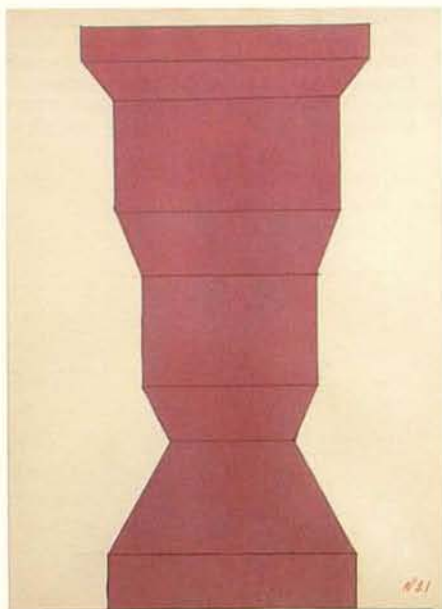
imposées par les grands monopoles de la vérité (problèmes de la société de consommation), nous proposons alors le "design d'invention" comme alternative ou variante du "design du produit" ou "design industriel" tel qu'on le conçoit de nos jours. Cependant, n'importe quel design valide est toujours un design d'invention (et à ce propos, rappelons la signification des termes "design" et "invention" dans les brefs traités de la Renaissance).

Par conséquent, le terme qui doit s'employer pourrait bien être celui de "design d'évasion".

Le design d'évasion, laissant de côté les jeux de mots et les connotations sur les retraits politiques, est l'activité de planifier et opérer dans le domaine de la production industrielle tout en acceptant la poésie et l'irrationalité pour méthode, et d'essayer d'institutionnaliser l'évasion continue de la monotonie quotidienne créée par les erreurs du rationalisme et de la fonctionnalité.

Tout objet possède une fonction pratique et une autre contemplative. Cette dernière est celle que le design d'évasion recherche afin de la mettre en valeur. Par conséquent, les mythes de la raison du XIX^{ème} siècle ont pour but d'expliquer tout, les milliers de variations de la thématique de la chaise à quatre pieds, les formes aérodynamiques et la stérilisation des rêves.

En fait, nous avons besoin que tout recommence: les données se trouvent dans les mythes, dans la demande technologique et du consommateur, et dans les désirs réprimés.



Ettore Sottsass jr
Céramiques tantriques (n° 31 et n° 14)
Collection Centro Studi e Archivio della
Comunicazione, Università degli Studi di
Parma, Sezione Progetto, Parme, Italie
© Philippe Magnon

En el primer caso se suministran objetos (ambiguos) de uso universal con múltiples significados, con cada usuario dándoles el uso que cree adecuado.

En el segundo caso se proporcionan las reglas de un juego en el que se participa con toda clase de objetos o contenedores que pueden llenarse con todo tipo de cosas.

Desviando nuestra atención al espacio interior, éste podría convertirse en el espacio perfecto para la participación (un nivel para la actuación continua, o en otras palabras, un lugar para los acontecimientos, un lugar para “estar”) a través de la acción de los productos de diseño que colocamos en él.

Llegado este punto, debemos aclarar que esta operación pertenece al primero de los modos de operación al que nos hemos referido anteriormente; por tanto, ponemos en el mercado objetos poéticamente funcionales en envases de toda clase, aunque sean mediocres o estén degradados como los que el negocio de la construcción proporciona hoy en día. Es evidente que sólo podemos interpretar esto como una operación de rescate y como la operación total a la que aspiramos (proporcionando y dando forma a todo el entorno humano).

Es tan sólo un modo de tomar medidas “aquí y ahora” con respecto a una situación real. Por tanto, diseño de evasión para evadirse de la monotonía diaria, o más bien diseño de evasión para que sea posible vivir con la monotonía diaria.

Aparte de los mortales afortunados que se pueden permitir su propia “casa” (idealmente a su imagen y semejanza), y de los que tienen suficiente suerte de encontrar una en la que sea posible vivir incluso sin poner cuadros en las paredes, todo esto se debe a aquellos que viven en una habitación, un cubo sin recuerdos, con apenas señales de lo que es arriba, abajo, entrada o

Ce qui est important, c'est de continuer à se faire valoir, de continuer à laisser notre empreinte sur les choses. Ce qui est important, c'est "être là". Peut-être que l'une des manifestations les plus agitées de notre époque est la manifestation assise, ce rassemblement de protestation pacifique où tout le monde s'assied par terre.

Ce que nous voulons faire, c'est jeter les bases d'une existence qui est une grande protestation: "être".

Ceci signifie l'implication de tous les usagers de nos produits et la création d'une zone opérante.

Cette implication totale peut s'obtenir de deux manières: en fournissant des produits qui sont fonctionnels d'un point de vue poétique ou en fournissant des modèles de comportement.

Dans le premier cas, on fournit des objets (ambigüs) d'usage universel aux multiples significations, chaque usager leur donnant l'utilisation qu'il croit adéquate.

Dans le second cas, on fournit les règles d'un jeu auquel on participe avec toute sorte d'objets ou de contenants qui peuvent être remplis de toute sorte de choses.

En détournant notre attention vers l'espace intérieur, on se rend compte que ce dernier pourrait devenir l'espace parfait pour la participation (un plan pour agir de façon continue, ou en d'autres termes, un lieu pour les événements, un lieu pour "être") à travers l'action des produits de design que l'on y place.

Arrivé à ce point, nous devons préciser que cette opération appartient au premier type d'opérations auquel nous avons fait référence auparavant. Par conséquent, on met sur le marché des objets poétiquement fonctionnels dans des emballages de toute sorte, même s'ils sont médiocres ou dégradés comme ceux que le commerce de la construction fournit de nos jours. Il est évident que nous ne pouvons qu'interpréter cela comme une opération de sauvetage et comme l'opération totale à laquelle nous aspirons (en fournissant et en façonnant tout l'environnement humain).

Ce n'est qu'une façon de prendre des mesures "ici et maintenant" par rapport à une situation réelle. Par conséquent, design d'évasion pour échapper à la monotonie quotidienne, ou plutôt design d'évasion pour qu'il soit possible de vivre avec la monotonie quotidienne.

Hormis les heureux mortels qui peuvent se permettre d'avoir leur propre "maison" (d'une manière idéale à leur image et à leur apparence) et ceux qui ont assez de chance pour en trouver une où il soit possible de vivre même sans accrocher de tableaux aux murs; tout cela est dû à ceux qui vivent dans une pièce, un cube sans souvenir, avec à peine les repères de ce qui est en haut, en bas, l'entrée ou la sortie, un parallélépipède euclidien en blanc ou en détrempe de couleurs criardes, lavables ou pas, mais toujours sans surprise et sans espoir.

Cependant, nous devons rappeler que "c'est la poésie qui nous fait vivre" et que la vie ne se vit pas seulement dans des boîtes scellées hermétiquement faites pour des petites vies parallèles, mais qu'elle se vit aussi dans la ville et dans les voitures, dans les supermarchés, dans les cinémas, sur les autoroutes... Et

salida, un paralelepípedo euclidiano pintado de blanco o al temple en colores chillones, lavables o no, pero siempre sin sorpresas y sin esperanza.

Sin embargo, debemos recordar que “es la poesía la que nos hace vivir”, y que la vida no sólo se vive en cajas selladas herméticamente hechas para pequeñas vidas paralelas, sino que también se vive en la ciudad y en los coches, en los supermercados, en los cines, en las autopistas... Y que un objeto puede ser una aventura en el espacio, o un objeto de culto y veneración, y convertirse en un brillante punto de intersección de las relaciones...

Por lo tanto, el diseño de evasión trabaja basándose en la teoría de introducir cuerpos extraños en el sistema: objetos con el máximo número posible de propiedades sensoriales (cromáticas, táctiles, etc.), cargados de simbolismo y de imágenes con el propósito de captar o atraer la atención o despertar el interés, y de servir como demostración, como acto y comportamiento inspiradores.

Los objetos que carecen de eso consiguen modificar el envase y envolverlo completamente junto con su contenido.

Construiremos sobre las ruinas de nuestras propias guerras y las de otros, en las ruinas humeantes de la guerra de guerrillas públicas y privadas, en las nubes de los innumerables hongos atómicos y del peyote.

Edificaremos concienzudamente objetos enormes e indestructibles a prueba de golpes, pero tan flexibles y manejables como las ramas de los sauces de los grabados japoneses.

Tendremos delicadas pirámides, y muebles y habitaciones de cristal para poder contemplar la poesía de cada día.

Tendremos microscopios y caleidoscopios para investigar los misterios de la estupidez y el aburrimiento.

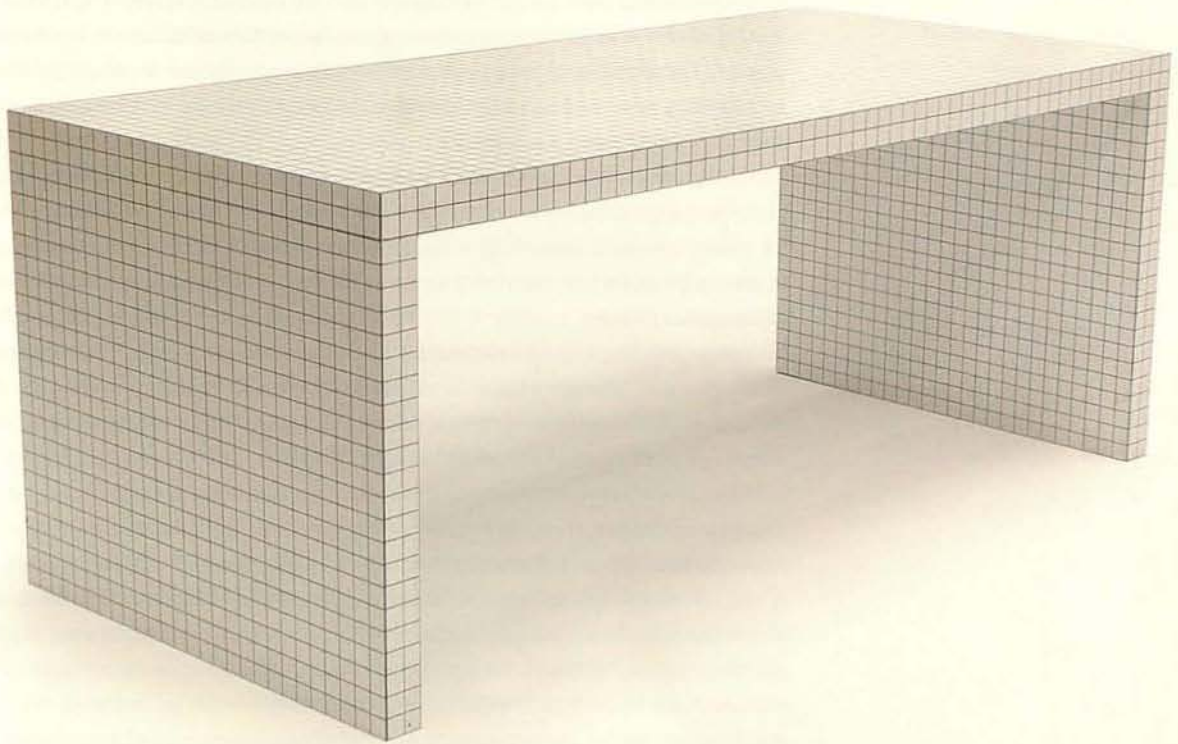
Haremos viajes en trayectos aéreos alrededor del mundo donde sólo nos abrocharemos el cinturón de la inteligencia, y no el del miedo, y construiremos con un sólo propósito: vivir con la poesía.

No habrá tiempo para analizar o denunciar, y poco para las ironías amargas y los ardides crueles del intelecto. Deseamos redescubrir el corazón y ponerlo en lo más alto. *Sursum Corde*.

No volveremos a hacer nada que no sea por amor y esperanza; y definitivamente moriremos felices de ingenuidad. La cuestión es seguir fabricando objetos con colores chillones, voluminosos e incómodos, útiles y llenos de sorpresas, para vivir con ellos, jugar con ellos, y al final tropezar con ellos y caernos hasta que llegamos al punto de darles una patada y deshacernos de ellos, o bien sentarnos encima o poner las tazas de café sobre ellos, pero en ningún caso será posible ignorarlos.

Los objetos borrarán nuestra indiferencia. Cosas que puedan cambiar el tiempo y el espacio y servir como señales de una vida que continua.”¹⁰

Estas teorías perseguían una continua verificación en la actividad profesional que iba desde los objetos diseñados para el mercado hasta los planos de arquitectura (esto es, los propios proyectos) y las arquitecturas ocultas diseñadas para interiores. Cada nivel de la actividad profesional, desde la



qu'un objet peut être une aventure dans l'espace, ou un objet de culte et de vénération, et devenir un brillant point d'intersection entre les relations...

Par conséquent, le design d'évasion travaille en se basant sur la théorie d'introduire des corps étrangers dans le système: des objets dotés du plus grand nombre possible de propriétés sensorielles (chromatiques, tactiles, etc.), chargés de symbolisme et d'images dans le but de capter ou d'attirer l'attention ou d'éveiller l'intérêt, et de servir de démonstration, d'acte et comportement inspirateurs.

Les objets qui sont dépourvus de cela, parviennent à modifier l'emballage et à l'envelopper complètement avec son contenu.

Nous construirons sur les ruines de nos propres guerres et sur celles des autres, sur les ruines fumantes de la guerre des guérillas publiques et privées, sur les nuages des innombrables champignons atomiques et du peyotl.

Nous édifierons consciencieusement des objets énormes et indestructibles, à l'épreuve des coups, mais aussi souples et maniables que les branches des saules des gravures japonaises.

Nous aurons de délicates pyramides, et des meubles et des pièces en cristal pour pouvoir contempler la poésie de chaque jour.

Nous aurons des microscopes et des kaléidoscopes pour faire des recherches sur les mystères de la stupidité et de l'ennui.

Superstudio, 1972
Quaderna
Collection Neue Galerie am Landesmuseum
Joanneum, Graz, Autriche
© Philippe Magnon

idea hasta el proyecto y de éste al producto, representaba un técnica útil de comunicación con un grupo específico de personas. Sea arquitectura del monumento o arquitectura tecnomorfa, la continua lucha de la experiencia pasada aseguraba una renovación permanente de las técnicas y las herramientas para el uso del diseño como un acercamiento crítico a una realidad capaz de integrarse a cualquier nivel.

Llegados a este punto, debemos referirnos al trabajo de Ettore Sottsass:

“Su proximidad y contacto con los personajes más brillantes de la cultura underground americana, que fueron los primeros en transfigurar de manera poética su repulsa por la sociedad consumista y en recuperar la dimensión mística y mediadora de la naturaleza humana, hace posible que Sottsass elabore, aunque de manera intuitiva, una serie de sugerencias para el diseño por las que el objeto ya no es el resultado frío y mecánico de una metodológica rigurosa, sino el vehículo mágico y en ocasiones misterioso en donde se concentra el ritual del trabajo diario.

Los objetos se convierten en el medio para la maduración de un acto contemplativo aparentemente irracional, que persigue borrar el mito de una racionalidad ciega dedicada por entero a la funcionalidad y la producción.

El contacto que establece Sottsass con las filosofías orientales a través de la mediación de la mística underground, no guarda relación con el componente religioso y ritual de los objetos, un contacto que caracteriza los dos números de la revista *Fresh Planet*, cuyo coordinador es Sottsass y en donde los diversos artículos heterogéneos e ideológicamente confusos fluyen como un caos visual pero a la vez estimulante.

El punto de partida en el que algunos grupos neovanguardistas han empezado a converger en un intento por verter su trabajo en una nueva fundación cultural continúa siendo el de la aspiración a una forma de vida alternativa, aunque expresada todavía de manera voluntarista y carente de apoyo teórico y específico. Una nueva fundación que con sus altamente variados resultados operacionales confirma el deseo general de ir más allá del espacio estrecho y codificado de cualquier proyecto (en arquitectura o diseño); un avance que tiene lugar precisamente en ese reconocimiento de la naturaleza superestructural del proyecto y del papel (por integrado que esté) que el proyecto tradicional tiende a desempeñar en los fenómenos generales de “el sistema”.

A comienzos del año 1967, Archizoom diseñó una serie de “camas del sueño” en lo que fue otra abierta y declaradamente irónica operación de la neovanguardia italiana utilizando el lenguaje del pop art. Al analizar su propio trabajo, Archizoom dijo:

“El problema sería saber si el helado existe porque el hombre tiene necesidad de él en el universo, si existe porque tiene un precio, si existe porque ¿la crema que contiene mantiene su forma? Sin embargo, el problema podría ser otro. Tal vez es el de tener una calle muy calurosa y una heladería muy fría..., y luego le pones encima nata montada, piña picada, galletas, cerezas, una pajita, una cuchara, una banderita y una coca-cola de tal manera que cuando el individuo se marcha sigue aún servido.

Nous ferons des voyages en avion autour du monde pendant lesquels nous n'attacherons que la ceinture de l'intelligence et non pas celle de la peur, et nous construirons dans un seul but: vivre avec la poésie.

Il n'y aura pas de temps pour analyser et dénoncer, et peu pour les ironies amères et les ruses cruelles de l'intellect. Nous souhaitons redécouvrir le coeur et le porter aux nues. *Sursum Corde*.

Nous ne ferons plus rien qui ne soit par amour et espoir; et finalement nous mourrons heureux d'ingénuité. La question est de continuer à fabriquer des objets aux couleurs criardes, volumineux et inconfortables, utiles et pleins de surprises, pour vivre avec eux, jouer avec eux, et enfin se heurter à eux et tomber jusqu'à en arriver au point de leur donner un coup de pied et nous débarrasser d'eux, ou bien nous asseoir dessus ou y poser les tasses de café, mais en aucun cas, il ne sera possible de les ignorer.

Les objets effaceront notre indifférence. Des choses qui pourront modifier le temps et l'espace et servir de repères à une vie qui continue."¹⁰

Ces théories recherchaient une continuelle vérification dans l'activité professionnelle qui allait des objets conçus pour le marché aux plans d'architecture (c'est-à-dire, les projets eux-mêmes) et aux architectures occultes conçues pour des intérieurs. Chaque stade de l'activité professionnelle, de l'idée au projet et de ce dernier au produit, représentait une technique utile de communication avec un groupe spécifique de personnes. Qu'il s'agisse d'architecture du monument ou d'architecture technomorphose, la lutte continue de l'expérience passée assurait un renouvellement permanent des techniques et des outils, pour l'emploi du design comme approche critique d'une réalité capable de s'intégrer à n'importe quel niveau.

Arrivés à ce point, nous devons faire référence au travail d'Ettore Sottsass:

"Sa proximité et son rapport avec les personnages les plus brillants de la culture *underground* américaine, lesquels ont été les premiers à transfigurer de manière poétique leur rejet envers la société de surconsommation et à récupérer la dimension mystique et médiatrice de la nature humaine, rendent possible que Sottsass élabore, bien que de façon intuitive, une série de suggestions pour le design pour lesquelles l'objet n'est plus le résultat froid et mécanique d'une méthodologie rigoureuse, mais le véhicule magique et parfois mystérieux dans lequel se concentre le rituel du travail quotidien.

Les objets deviennent le moyen servant à la maturation d'un acte contemplatif apparemment irrationnel, qui cherche à faire disparaître le mythe d'une rationalité aveugle entièrement dédiée à la fonctionnalité et à la production.

Le rapport que Sottsass établit avec les philosophies orientales par l'entremise de la mystique *underground*, n'entretient aucun lien avec la composante religieuse et rituelle des objets, un rapport qui caractérise les deux numéros de la revue *Fresh Planet*, dont le coordinateur est Sottsass et où les divers articles hétérogènes et idéologiquement confus jaillissent tel un chaos visuel, mais à la fois, stimulant.

Le point de départ à partir duquel quelques groupes de nouvelle avant-garde ont commencé à converger dans un essai pour transférer leur travail



En lugar de eso, para nosotros el problema es ponerle delante a esa persona un helado que le hará perder el deseo de comer helados para el resto de su vida; o un helado que una vez comprado se convierte un trozo del mundo que le rodea y le atemoriza..., bien mirado un helado sin alternativa, o te lo comes o te come a tí. Mejor aún, empieza a comerte justo a partir del momento en que terminas de comértelo.

Reflexionemos ahora sobre esto: manzanas bomba, caramelos venenosos, mentiras diarias, información falsa..., en resumen, mantas, camas, caballos de Troya que colocados en nuestra casa destruyen todo lo que hay en ella. Nos gustaría mostrarle todo lo que hay detrás de la puerta: la banalidad ela-



Frantisek Lesak, 1972
Baum als Baum getarnt
Collection Frantisek Lesak, Vienne, Autriche
© Philippe Magnon

dans une nouvelle assise culturelle, continue à être celui de l'aspiration à un mode de vie alternatif, bien qu'encore exprimée de manière volontariste et dépourvue d'appui théorique et spécifique. Une nouvelle assise qui, avec ses résultats opérationnels très variés, confirme le désir général de dépasser l'espace étroit et codifié de n'importe quel projet (en architecture ou design); une progression qui a lieu, précisément, dans cette reconnaissance de la nature superstructurale du projet et du rôle (intégré qu'il soit) que le projet traditionnel vise à jouer dans les phénomènes généraux du "système".

Au début de l'année 1967, Archizoom a conçu une série de "lits du rêve", ce qui a été une autre opération ouvertement ironique de la nouvelle avant-



borada, la vulgaridad deliberada, la decoración urbana, los perros guardianes. Preferimos una hoja de papel horizontal con un horizonte, rayos y un arco iris surcando, al progreso científico, fruto de la inteligencia que explica todo y de la elegancia que todo lo salva (haciendo saltar los fusibles, planeando el futuro con una sonrisa).

Como los pacifistas farsantes, todas las noches nos despojamos de nuestras barbas y bigotes, soñando con la traición más violenta. También nos gustaría decir que no estamos donde nos estáis buscando; no os fiéis demasiado con la acogida que os damos. Y a nuestro alrededor, ese olor a rosas muertas que no nos resulta precisamente placentero..."¹²

Todo esto equivale a la declaración de una guerrilla, un intento por "infundir el pánico entre aquellos con intereses creados en un país como el nuestro, donde lo cultural o ideológico está tan organizado, estratificado, estereotipado y sedimentado."¹⁵

Histogramas arquitectónicos

A la vez que desarrollan un uso original de los temas orientales, responden al pacifismo hindú con el modo musulmán sagrado (Malcom X) y se aprovechan de la contaminación de diversas culturas para conseguir unos efectos ácidos.

El lenguaje pop se abandona en el proyecto Gazebo por un trabajo sobre estructuras más elementales, cuyas relaciones son más sencillas de interpretar, más familiares en el lenguaje. Aquí, los objetos cotidianos, un reloj de



garde italienne, laquelle utilisait le langage du pop art. En analysant son propre travail, Archizoom a dit:

“Le problème serait de savoir si la glace existe parce que l’homme a besoin d’elle dans l’univers, si elle existe parce qu’elle a un prix, si elle existe parce que, la crème qu’elle contient maintient-elle sa forme? Cependant, le problème pourrait être différent. C’est peut-être celui d’avoir une rue très chaude et un glacier très froid..., et ensuite tu mets dessus de la crème chantilly, de l’ananas en morceaux, des biscuits, des cerises, une paille, une cuillère, un petit drapeau et un coca-cola de telle façon que lorsque l’individu s’en va, il est encore servi.

Au lieu de cela, pour nous le problème est de mettre devant cette personne une glace qui lui fera perdre l’envie de manger des glaces pour le reste de ses jours; ou une glace qui, une fois achetée, devient un morceau du monde qui l’entoure et l’effraye..., en y regardant de près, une glace sans alternative, ou tu la manges ou c’est elle qui te mange. Mieux encore, elle commence à te manger juste à partir du moment où tu termines de la manger.

Frantisek Lesak
Erlebnis Sand
Collection Frantisek Lesak, Vienne, Autriche
© Philippe Magnon

cuco, una lámpara de Aladino, son las palabras de un mensaje irónico. El trabajo del arquitecto se ve cada vez como más intelectualmente profesional.

Hasta este periodo, la aceptación por parte de los grupos del mito de la utilidad de la cultura arquitectónica y su papel específico estaba clara. Sin embargo, con la llegada de la aventura del año 68 la situación cambió radicalmente. "Nosotros (Superstudio) empezamos a interesarnos por las transposiciones y las metamorfosis. La arquitectura dejó de ser un específico, perdió sus connotaciones de escala para convertirse en una planificación abstracta de entidades neutrales y disponibles. Este trabajo se ha recopilado en un segundo catálogo: *Histogramas Arquitectónicos*"¹⁴ "...en esos años se hizo patente que continuar diseñando mobiliario, objetos y otros ornamentos parecidos para la casa no solucionaba los problemas del vivir, y ni siquiera los problemas de la vida, y aún menos servía para salvar el alma.

También se hizo evidente que el embellecimiento y el maquillaje no bastaban para remediar los daños del tiempo, los errores del hombre y la bestialidad de la arquitectura...

Por tanto, el problema fue cómo apartarnos cada vez más de la actividad del diseño, adoptando la teoría del mínimo esfuerzo en un proceso de reducción general.

Preparamos un catálogo de diagramas tridimensionales discontinuos, un catálogo de histogramas de arquitectura con referencia a un cuadrículado transportable a diferentes áreas o escalas para la edificación de una naturaleza tanto serena como inmóvil en las que finalmente podríamos reconocernos (re-conocernos). Al catálogo de histogramas le siguieron sin mucho esfuerzo objetos, muebles, entornos, arquitectura... Pero todas estas cosas no son demasiado importantes, ni lo han sido nunca. La superficie de dichos histogramas era homogénea e isotrópica; se había acabado de manera precisa con todos los problemas relativos al espacio y a la sensibilidad. A los histogramas también se les denominaban "las tumbas de los arquitectos".¹⁵

"Cuando en 1969 empezamos a diseñar estas cosas (histogramas, objetos, muebles, escenarios, entornos, arquitectura y finalmente modelos completos) nos vimos inmersos en una incesante actividad en la que nos tambaleábamos en el aire y que era una manera de locura o estupidez, pero que sin duda era un intento por salir de los medios oligofrénicos (al igual que el psiquiatra define la condición de "normal" en la cual se encuentra la mayoría de la humanidad) a través de una terapia de diseño.

Es decir, este continuo entrelazado de líneas que se encuentran en unos ángulos era una manera de poner a trabajar nuestras manos y otros instrumentos mecánicos de proyección (incluida la historia) anotando el pasado y aguardando a aclarar nuestras ideas sobre la habitual frase de "qué hago ahora".

Sin embargo, esto no fue una moratoria, ni tampoco el último esfuerzo tenaz de la arquitectura. Nunca pensamos, ni siquiera por un instante, en un desahogado futuro cuadrículado, en un mundo rodeado de belleza y lógica (aunque para animarnos hablábamos de ello entonces y ahora). Los experi-

Réfléchissons maintenant à cela: pommes bombe, caramels empoisonnés, mensonges quotidiens, information fausse..., en résumé, couvertures, lits, chevaux de Troie qui, installés dans notre maison, détruisent tout ce qu'il y a en elle. Nous aimerions vous montrer tout ce qui se trouve derrière la porte: la banalité élaborée, la vulgarité délibérée, la décoration urbaine, les chiens de garde. Nous préférons une feuille de papier horizontale avec un horizon, rayons et arc-en-ciel sillonnant, au progrès scientifique, fruit de l'intelligence qui explique tout et de l'élégance qui sauve tout (en faisant sauter les fusibles, en planifiant le futur avec un sourire).

Tout comme les pacifistes farceurs, tous les soirs nous nous dépouillons de nos barbes et moustaches, en rêvant de la trahison la plus violente. De même, nous aimerions dire que nous ne sommes pas là où vous cherchez; ne faites pas trop confiance à l'accueil que nous vous donnons. Et autour de nous, cette odeur de roses mortes qui ne s'avère pas précisément agréable..."¹²

Tout cela équivaut à la déclaration d'une guérilla, une tentative servant à "inspirer la panique parmi ceux qui ont des intérêts créés dans un pays comme le nôtre, où ce qui est culturel ou idéologique est si organisé, si stratifié, si stéréotypé et si sédimenté."¹³

Histogrammes Architectoniques

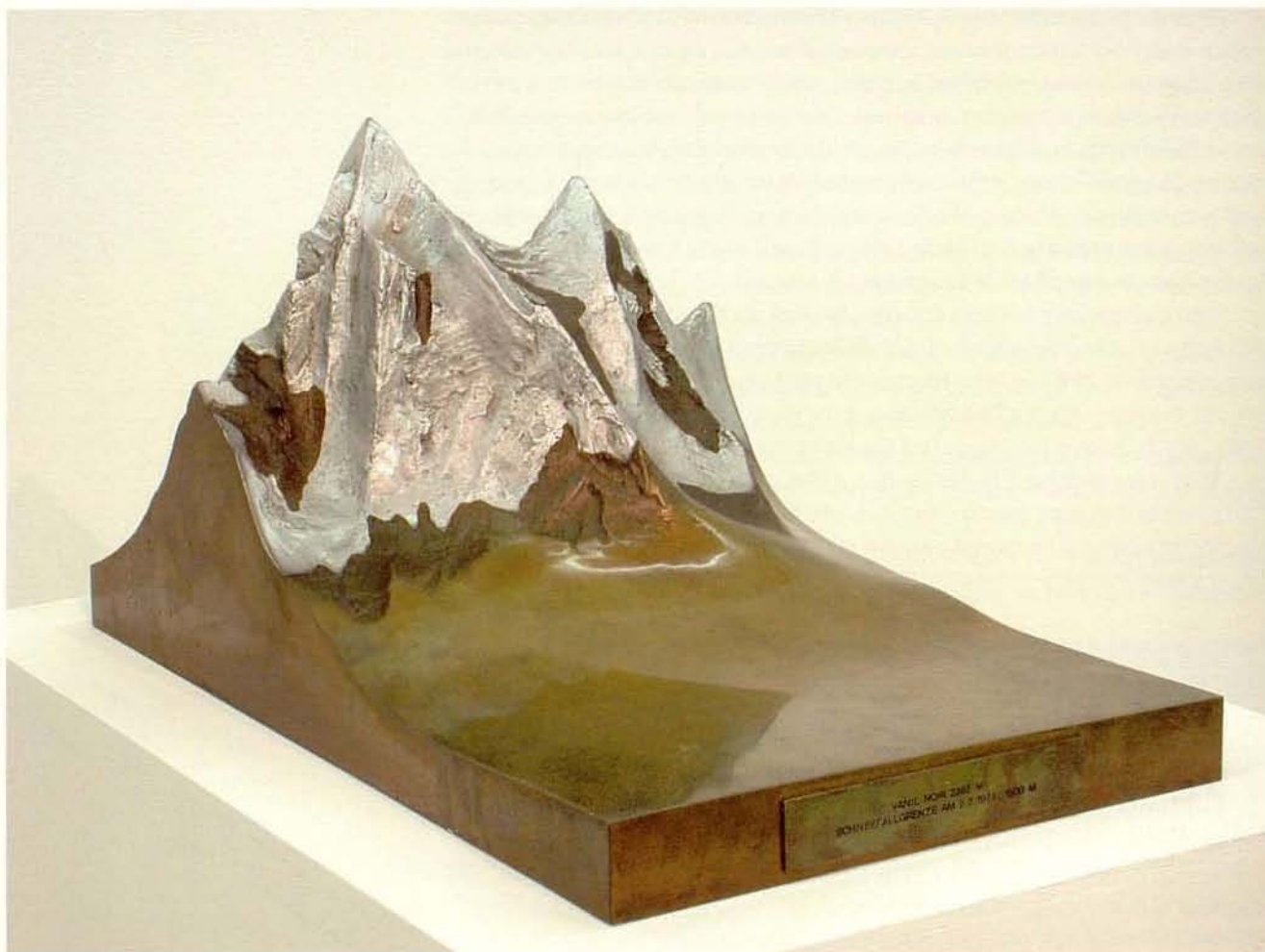
En même temps qu'ils développent une utilisation originale des thèmes orientaux, ils répondent au pacifisme hindou sur le mode musulman sacré (Malcom X) et profitent de la contamination de diverses cultures pour obtenir des effets acides.

Le langage pop est abandonné dans le projet Gazebo en échange d'un travail sur des structures plus élémentaires, dont les relations sont plus simples à interpréter, plus familières dans le langage. Ici, les objets quotidiens, une horloge coucou, une lampe d'Aladin, sont les mots d'un message ironique. Le travail de l'architecte est de plus en plus considéré comme intellectuellement professionnel.

Jusqu'à présent, l'acceptation de la part des groupes du mythe de l'utilité de la culture architectonique et son rôle spécifique était claire. Cependant, avec l'arrivée de l'aventure de 68, la situation a radicalement changé. "Nous (Superstudio) commençons à nous intéresser aux transpositions et aux métamorphoses. L'architecture a cessé d'être une spécification, elle a perdu ses connotations d'échelle pour devenir une planification abstraite d'entités neutres et disponibles. Ce travail a été compilé dans un second catalogue: Histogrammes Architectoniques"¹⁴ "...au cours de ces années, il est devenu évident que continuer à concevoir du mobilier, des objets et autres ornements similaires pour la maison ne résolvait pas les problèmes de l'existence et ni même les problèmes de la vie, et servait encore moins à sauver l'âme.

De même, il est apparu évident que l'embellissement et le maquillage ne suffisaient pas à remédier les dommages causés par le temps, les erreurs de l'homme et la bestialité de l'architecture...

Par conséquent, le problème a été comment nous éloigner de plus en plus de l'activité du design, en adoptant la théorie de l'effort minimum dans un processus de réduction générale.



Frantisek Lesak, 1972
Schneefallgrenze
Collection Frantisek Lesak, Vienne, Autriche
© Philippe Magnon

mentos demostraron que la malla se había aflojado por algún sitio, y los incidentes espaciales habían alterado las cuadrículas arquetípicas hasta que ya no pudo hacerse nada más para devolverlas a su posición platónica.

En consecuencia, empezamos a soñar con un mundo en el que los paralelos y los meridianos no marcaban tan toscamente la tierra con profundas marcas negras. Empezamos a pensar en otras cuadrículas con ángulos tenues no euclidianos.

De tal modo que pasamos los últimos pasos de nuestros viajes en la región de la lógica, viajes en los que se dejaron muchas salidas abiertas (que antaño nos habíamos resistido a utilizar), pero que entonces aprovechamos para salir de las casas cúbicas de la disciplina y la ciencia lógica.

Evidentemente, después de tantos años vemos la cuadrícula que extendimos sobre los objetos como una pieza de naturaleza o historia. Podemos coger, por ejemplo, todos los muebles y llevarlos al campo para enfrentar los campos con las nubes y los granjeros. También podemos dejarlos por la casa evitando los problemas que se ocasionan al amueblar o de cualquier otra índole.

Nous avons préparé un catalogue de diagrammes tridimensionnels discontinus, un catalogue d'histogrammes d'architecture en ce qui concerne un quadrillage transposable à différentes aires ou échelles pour l'édification d'une nature aussi sereine qu'immobile à travers lesquelles nous pourrions finalement nous reconnaître (re-connaître). Après le catalogue d'histogrammes, ont suivi sans trop d'effort des objets, des meubles, des environnements, l'architecture... Mais toutes ces choses ne sont pas trop importantes et ne l'ont jamais été. La surface de ces histogrammes était homogène et isotropique; on en avait fini précisément avec tous les problèmes concernant l'espace et la sensibilité. Les histogrammes s'appelaient aussi "les tombes des architectes".¹⁵

"Lorsqu'en 1969, nous avons commencé à concevoir ces choses (histogrammes, objets, meubles, décors, environnements, architecture et finalement des modèles complets), nous nous sommes vus plongés dans une activité incessante dans laquelle nous titubions dans le vide et qui était une forme de folie ou de stupidité, mais c'était sans doute une tentative pour échapper aux moyens oligophrènes (de la même façon que le psychiatre définit la condition de "normal" dans laquelle se trouve la plupart de l'humanité) à travers une thérapie de design.

C'est-à-dire que, cet entrelacement continu de lignes qui se trouvent dans des angles était une manière de faire travailler nos mains et d'autres instruments mécaniques de projection (l'histoire incluse), prenant note du passé et attendant d'éclaircir nos idées concernant la phrase habituelle "qu'est-ce que je fais maintenant".

Pendant, ceci n'a pas été un moratoire, ni même le dernier effort tenace de l'architecture. Nous ne pensons jamais, ni même pour un instant, à un futur facile et carré, dans un monde entouré de beauté et de logique (bien que pour nous enhardir, nous en parlions alors et maintenant). Les expérimentations ont démontré que le filet avait cédé quelque part, et les incidents spatiaux avaient modifié les quadrillages archétypiques jusqu'à ce qu'on ne puisse plus rien faire du tout pour les rendre à leur position platonicienne.

En conséquence, nous avons commencé à rêver d'un monde dans lequel les parallèles et les méridiens ne marquaient pas si grossièrement la terre de profondes marques noires. Nous avons commencé à penser à d'autres quadrillages aux angles fins non euclidiens.

De sorte que nous avons passé les dernières étapes de nos voyages dans la région de la logique, voyages au cours desquels sont restées ouvertes de nombreuses sorties (qu'autrefois nous nous étions refusés à utiliser), mais dont nous avons profité, alors, pour sortir des maisons cubiques de la discipline et de la science logique.

Évidemment, après tant d'années, nous voyons le quadrillage que nous avons déployé sur les objets comme une pièce de nature ou d'histoire. Nous pouvons prendre, par exemple, tous les meubles et les emmener à la campagne pour opposer les champs aux nuages et les fermiers. De même, nous pouvons les laisser traîner dans la maison, en évitant les problèmes qui ont lieu lors de l'ameublement ou de toute autre nature.

Como mucho, el único problema que ocasionarían sería el de obligarnos a enfrentarnos a su geometría y perfección platónica. En cualquier caso, una vez se quitan, lo que queda son los cuadrados negros de las llanuras de las mesas que son simplemente tableros de ajedrez para los ángeles.

El diseño no tardó en congelarse en este gran congelador cuadrado. La ideas se derritieron después de mucho tiempo, y el diseño y la arquitectura se moderaron, se hicieron irrelevantes e incluso más ligeras como si salieran de entre la noche luminosa con cristales tintineantes. Surgieron de los helados ríos geométricos que contenían palabras y diseños, imágenes, estructuras complejas y multiplicadas, procedentes de antiguos temores y de un largo exilio.”¹⁶

El Monumento continuo (1969)

La elaboración de una extrema línea de pensamiento sobre las posibilidades de la arquitectura como el instrumento para conseguir conocimiento y acción mediante un modelo arquitectónico de urbanización total, dio origen a otro catálogo: el Monumento continuo.

Este representa el límite extremo del mito del arquitecto como demiurgo y de la arquitectura autosuficiente que se erige como el modelo ideal del desarrollo, contraponiéndose al uso crítico de la disciplina.

El Monumento continuo es el resultado de una extrapolación lógica, la imagen límite de la historia de la arquitectura orientada. La historia del monumento comienza con la edad de piedra, a través de la Kaaba y hasta el Vertical Assembly Building en Cabo Kennedy, hallando su realización en un monumento capaz de dar forma al mundo entero.

Dar forma = entender... la arquitectura como entendimiento del mundo. La única esperanza de salvación de nuestra especie reside en la adquisición inteligente del repudio a los objetos, en el terror al constatar el estado actual de la humanidad y finalmente, en el rechazo de la única alternativa: el suicidio masivo del lemming.

Extracto de la introducción del Monumento Continuo:

“Para aquellos que, como nosotros, están convencidos de que la arquitectura es una de las pocas maneras de hacer realidad el orden cósmico en la tierra, de poner orden en las cosas y sobre todo de afirmar la capacidad humana para actuar con lógica, es una “utopía moderada” imaginar un futuro cercano en el que toda la arquitectura sea creada con un único acto, desde un único diseño capaz de aclarar de una vez por todas los motivos que han inducido al hombre a construir dólmenes, menhires, pirámides y por último a trazar (*ultima ratio*) una línea blanca en el desierto.

La Gran Muralla china, el Muro Adriano, las autopistas como los paralelos y meridianos, son los signos palpables de lo que entendemos por tierra.

Creemos en un futuro de “arquitectura redescubierta”, en un futuro en el que la arquitectura recuperará todo su poder, abandonando toda la ambigüedad del diseño y convirtiéndose en la única alternativa a la naturaleza.

Al eliminar los espejismos y las quimeras como la arquitectura espontá-

Tout au plus, le seul problème qu'ils provoqueraient, serait celui de nous obliger à nous affronter à leur géométrie et à leur perfection platonicienne. De toute façon, une fois qu'on les enlève, il ne reste que les carrés noirs des surfaces des tables qui sont simplement des échiquiers pour les anges.

Le design n'a pas tardé à se congeler dans ce grand congélateur carré. Les idées se sont évaporées après pas mal de temps, et le design et l'architecture se sont modérés. Elles sont devenues sans importance et même plus légères comme si elles émanaient de la nuit lumineuse parées de cristaux tintants. Elles ont émergé des fleuves gelés et géométriques qui renfermaient des mots et des designs, des images, des structures complexes et multipliées, provenant d'anciennes craintes et d'un long exil."¹⁶

Le Monument continu (1969)

L'élaboration d'une ligne de pensée extrême concernant les possibilités de l'architecture, en tant qu'instrument servant à obtenir connaissance et action, grâce à un modèle architectonique d'urbanisation totale, a donné son origine à un autre catalogue: le Monument continu.

Ce dernier représente la limite extrême du mythe de l'architecte en tant que démiurge et de l'architecture autosuffisante qui s'érige comme le modèle idéal du développement, s'opposant à l'emploi critique de la discipline.

Le Monument continu est le résultat d'une extrapolation logique, l'image limite de l'histoire de l'architecture orientée. L'histoire du monument commence avec l'âge de la pierre, de la Kaaba au Vertical Assembly Building du Cap Kennedy, sa réalisation ayant lieu dans un monument capable de donner une forme au monde entier.

Donner une forme = entendre... l'architecture comme entendement du monde. Le seul espoir de sauver notre espèce réside dans l'acquisition intelligente de la répudiation des objets, dans la terreur à constater l'état actuel de l'humanité et enfin, dans le rejet de la seule alternative: le suicide massif du lemming.

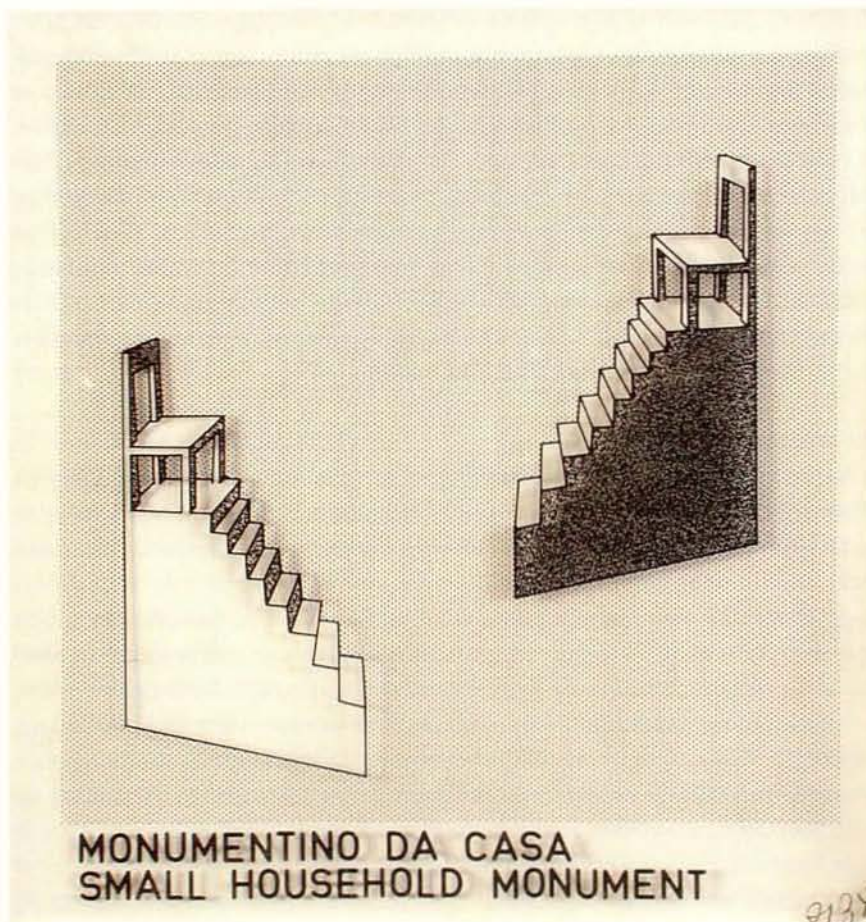
Extrait de l'introduction du Monument Continu:

"Pour ceux qui, comme nous, sont convaincus que l'architecture est l'une des rares manières de rendre réel l'ordre cosmique sur la terre, de mettre de l'ordre dans les choses et surtout, d'affirmer la capacité humaine pour agir avec logique, c'est une "utopie modérée" imaginer un avenir proche dans lequel toute l'architecture serait créée dans un seul acte, à partir d'un seul design capable d'éclairer, une fois pour toutes, les motifs qui ont induit l'homme à construire des dolmens, des menhirs, des pyramides et finalement à tracer (*ultima ratio*) une ligne blanche dans le désert.

La Grande Muraille chinoise, le Mur Adrien, les autoroutes tout comme les parallèles et méridiens, sont les signes palpables de ce que nous entendons par terre.

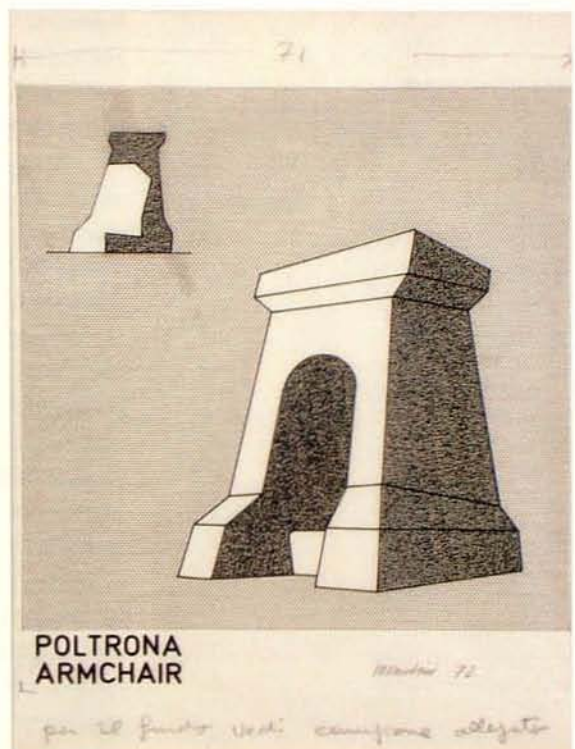
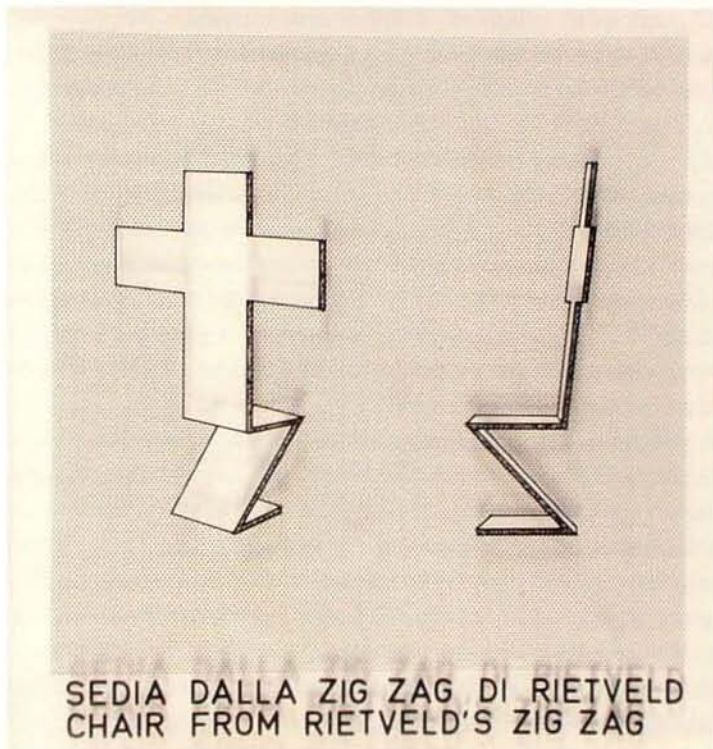
Nous croyons à un avenir d'"architecture redécouverte", à un avenir dans lequel l'architecture recupèrera tout son pouvoir, abandonnant toute l'ambiguïté du design et devenant la seule alternative à la nature.

En éliminant les mirages et les chimères comme l'architecture spontanée,



nea, la arquitectura sensible, la arquitectura sin arquitectos, la arquitectura biológica y la arquitectura fantástica, nos trasladamos hacia el "monumento continuo" (una forma de arquitectura que surge igualmente de un único entorno continuo), la tecnología, la cultura y todas las formas de imperialismo inevitables que hicieron que el mundo pareciera uniforme. Pertenece a una larga historia de piedras negras, de rocas que caen del cielo o que se erigen en la tierra: meteoritos, dólmenes, obeliscos. El eje cósmico, los elementos vitales, los elementos que reproducen las relaciones entre cielo y la tierra, los testigos de los enlaces celebrados, las tablas de leyes, los actos finales de los dramas de diversa duración. Un bloque cuadrado de piedra situado en la tierra es un acto primario, testimonio de que la arquitectura es el centro de las relaciones, de lo sagrado de la tecnología, el utilitarismo. Incumbe al hombre, las máquinas, las estructuras racionales y la historia. El bloque cuadrado es el primer y último acto en la historia de las ideas en la arquitectura. La arquitectura se convierte en un objeto inmóvil cerrado que no lleva a ningún sitio que no sea él mismo y al uso de la razón.¹⁷

En estos términos el Monumento continuo, llevando al extremo un papel tradicionalmente representativo y figurativo de la praxis del proyecto, parece



l'architecture sensible, l'architecture sans architecte, l'architecture biologique et l'architecture fantastique, nous nous dirigeons vers le "monument continu" (un genre d'architecture qui surgit également d'un seul environnement continu), la technologie, la culture et toutes les formes d'impérialisme inévitables qui ont fait que le monde paraisse uniforme. Nous appartenons à une longue histoire de pierres noires, de roches qui tombent du ciel ou qui s'érigent sur la terre: météorites, dolmens, obélisques. L'axe cosmique, les éléments vitaux, les éléments qui reproduisent les relations entre le ciel et la terre, les témoins des unions célébrées, les tables des lois, les actes finaux des drames à la durée diverse. Un bloc carré de pierre situé sur la terre est un acte primaire, témoignage que l'architecture est le centre des relations, de l'aspect sacré de la technologie, l'utilitarisme. Cela incombe à l'homme, aux machines, aux structures rationnelles et à l'histoire. Le bloc carré est le premier et dernier acte dans l'histoire des idées en architecture. L'architecture devient un objet immobile fermé qui ne conduit nulle part, excepté à lui-même et à l'usage de la raison."¹⁷

En ces termes, le Monument continu, portant à l'extrême un rôle traditionnellement représentatif et figuratif de la praxis du projet, semble s'intéresser à une hypothèse opérante de l'avant-garde rétro de nature régressive. En fait, toute l'avant-garde est engagée dans cette étape de l'opération de destruction et de réduction progressive de l'objet architectonique.

L'architecte d'avant-garde et le designer d'objets deviennent des créateurs d'images, accentuant la pratique d'autofinalisation du projet qu'Archizoom et Hollein ont commencé au début des années soixante. L'intérêt va de

Alessandro Mendini, 1973
Sedia Dalla Zig Zag di Rietveld (Sedia a forma di croce)
Collection Alessandro Mendini, Italie
© Philippe Magnon

Alessandro Mendini, 1973
Fauteuil (Poltrona Gufram)
Collection Alessandro Mendini, Italie
© Philippe Magnon

interesarse por una hipótesis operativa de la retrovanguardia con carácter regresivo. De hecho, es un momento en esa operación de destrucción y progresiva reducción del objeto arquitectónico con el que toda la vanguardia está comprometida.

El arquitecto vanguardista y el diseñador de objetos se convierten en creadores de imágenes, acentuando la práctica de autofinalización del proyecto que Archizoom y Hollein iniciaron a principios de los años sesenta. El interés va desde el significado instrumental y técnico de la imagen visual de un objeto concreto, hasta el propio significado de la misma información visual, o mejor, hasta el significado de la imagen en relación con un concepto específico o con una secuencia de afirmaciones teóricas. Es el momento de introducir la teoría de la Utopía negativa o anti-utopía elaborada en 1968.

“¿Dónde crees que vas cruzando la calle de la Utopía? ¿es ésta (estás seguro de que es ésta) la manera de salvarte de los errores y del dolor en que nos hemos visto involucrados?, ¿es que ya no recuerdas que este camino es tan largo como la vida de la propia humanidad y que nadie ha encontrado en ella ningún punto de apoyo? ¿Es que no te das cuenta de que su luz es una ilusión, que los países que hay detrás de ella son los de nuestros sueños, cuentos de hadas fruto del fiero calor del sol? ¿De dónde sacarás la fuerza en este camino de sueños para despertar a los hombres de su realidad de pesadilla? ¿Dónde la buscarás? ¿En la languidez de las fábulas de esta carretera o en el sopor de los relatos de viajes que puedes leer en la base de un vaso? O ¿tal vez esperas encontrarla en los mecanismos sociales abstractos destilados peligrosamente en tinta?

Buscar la salvación en Utopía es la utopía suprema. Incluso tú perseguirás una estrella creyendo que es la luz de una casa lejana, como el niño pequeño perdido en el bosque de hadas.

La Utopía siempre ha sido para el hombre el lejano parpadeo de una estrella fuente de experiencias ilusorias y sueños irrealizables para protegernos del horror de la realidad. Pero la realidad puede dar origen, por sí sola, a la determinación de buscar la carretera de la salvación.

Por tanto, sólo en el horror hay esperanza. El poder siempre ha conocido la fuerza de esto y la ha utilizado para crear múltiples infiernos, sosteniendo la espada contra sus propios enemigos escondidos detrás de los escudos de sus propias Utopías. En el sueño del opio te olvidas del hambre y del dolor con las visiones de El Dorado, de la riqueza del campo de cocaína o los tranquilos campos de la armonía. Desde este sueño me gustaría introducir la larva de Averno y los sueños viscosos de Bosch, los demonios infernales, y los monstruos de remotas tierras y estrellas. Esperamos provocar un nuevo despertar, entre gritos y sudores fríos; todos volverán a nacer en su propia realidad angustiada para decidir si quieren luchar o dejarse morir.

En la anti-utopía alimentamos a los pequeños monstruos que se arrastran y se retuercen en las esquinas oscuras de nuestros hogares, en los ángulos sucios de nuestras vidas, e incluso en los misteriosos pliegues grises de nuestros cerebros. Desde la cuna de la anti-utopía ya tratamos de ayudarles a

la signification instrumentale et technique de l'image visuelle d'un objet concret, à la propre signification de la même information visuelle, ou plutôt, à la signification de l'image en relation avec un concept spécifique ou avec une séquence d'affirmations théoriques. C'est le moment d'introduire la théorie de l'Utopie négative ou anti-utopie élaborée en 1968.

"Où crois-tu aller en traversant la rue de l'Utopie? Est-ce de cette façon-là (tu es sûr que c'est celle-là) dont tu échappes aux erreurs et à la douleur dans lesquelles nous nous sommes vus entraînés, est-ce que tu ne te rappelles plus que ce chemin est aussi long que la vie de l'humanité même et que personne n'y a trouvé aucun point d'appui? Est-ce que tu ne te rends pas compte que sa lumière est une illusion, que les pays qu'il y a derrière elle sont ceux de nos rêves, contes de fées fruit de l'épouvantable chaleur du soleil? D'où tireras-tu la force dans ce chemin de rêves pour réveiller les hommes de leur réalité digne du cauchemar? Où la chercheras-tu? Dans la langueur des fables de cette route ou dans l'assoupissement des récits de voyage que tu peux lire sur la base d'un verre? Ou, peut-être espères-tu la trouver dans les mécanismes sociaux abstraits, distillés dangereusement dans de l'encre?"

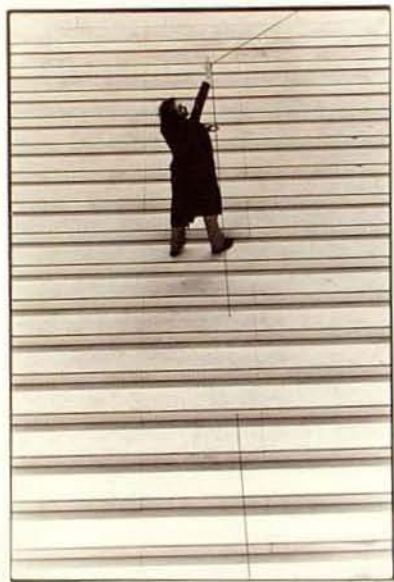
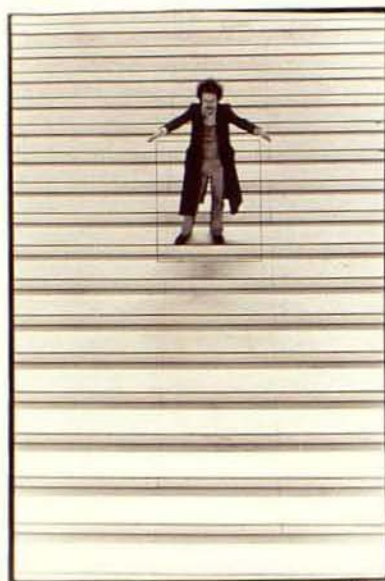
Chercher la sauvegarde dans Utopie est l'utopie suprême. Même toi, tu poursuivras une étoile en croyant que c'est la lumière d'une maison lointaine, comme le petit enfant perdu dans le bois des fées.

L'Utopie a toujours été pour l'homme, le scintillement lointain d'une étoile, source d'expériences illusoire et de rêves irréalisables pour nous protéger de l'horreur de la réalité. Mais la réalité peut donner lieu, par elle-même, à la décision de chercher la route de la sauvegarde.

Par conséquent, il n'y a de l'espoir que dans l'horreur. Le pouvoir a toujours connu cette force et l'a utilisée pour créer de nombreux enfers, en soutenant l'épée contre ses propres ennemis cachés derrière les boucliers de leurs propres Utopies. Dans le rêve de l'opium, tu oublies la faim et la douleur à cause des visions de l'El Dorado, de la richesse du champ de cocaïne ou les champs tranquilles de l'harmonie. Depuis ce rêve, j'aimerais introduire la larve d'Averne et les rêves visqueux de Bosch, les démons infernaux, et les monstres de terres et étoiles lointaines. Nous espérons provoquer un nouveau réveil, entre cris et sueurs froides; ils renaîtront tous dans leur propre réalité angoissante pour décider s'ils veulent lutter ou se laisser mourir.

Dans l'anti-utopie, nous alimentons les petits monstres qui se traînent et se tortillent dans les coins sombres de nos foyers, dans les arêtes sales de nos vies, et même dans les mystérieux plis gris de nos cerveaux. Depuis le berceau de l'anti-utopie, nous essayons déjà de les aider à grandir. Ils doivent devenir énormes pour que la poussière et l'obscurité ne puissent plus les cacher, de telle façon que tous, jusqu'au plus myope, puissent les voir..., des cafards kafkaïens géants avec tous les détails monstrueux.

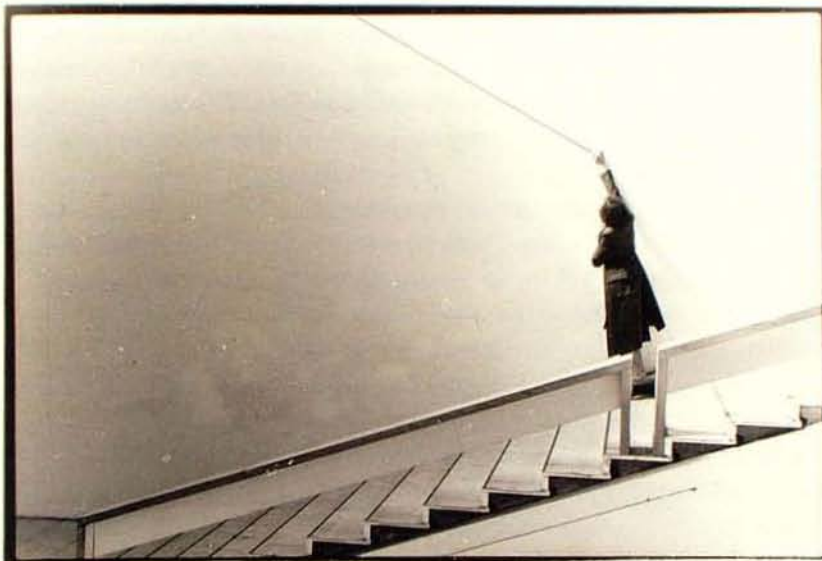
Nous nous refusons, par conséquent, à cultiver des Utopies, fleurs impossibles sans parfum, fragiles et délicates, pour les conserver sous des cloches en verre. En revanche, nous préférons prendre soin de notre cohue de monstres, en les évoquant dans notre cercle magique. Là, nous les soignons et nous les



que crezcan. Deben hacerse enormes para que el polvo y la oscuridad ya no puedan esconderlos, de tal manera que todos, hasta el más miope pueda verlos..., gigantes cucarachas kalfianas con todos los detalles monstruosos.

Nos negamos, por lo tanto, a cultivar Utopías, flores imposibles sin perfume, frágiles y delicadas, para conservarlas debajo de campanas de vidrio. Por el contrario, preferimos cuidar de nuestro tropel de monstruos, evocándolos dentro de nuestro círculo mágico. Allí los cuidamos y los alimentamos hasta que hayan crecido lo suficiente para soltarlos a todos.

Sabemos que nuestros terribles monstruos están hechos tan sólo de



Ugo La Pietra, 1973
La Grande occasione
Collection Ugo La Pietra, Milan, Italie
© Philippe Magnon

nourrissons jusqu'à ce qu'ils aient suffisamment grandi pour tous les lâcher.

Nous savons que nos terribles monstres ne sont faits que de fumée, alors que les fleurs fragiles et rouges que cultivent les Utopistes sont comme des pavots; la substance blanche du sommeil se trouve cachée dans sa corolle. C'est de cela dont nous avons peur!"

Durant la même période, Archizoom en est aussi arrivé à rejeter le rôle figuratif de l'architecture et à modifier ses structures d'usage, à travers une autre métaphore: la Non-Stop City.

"Pour Archizoom Associates, les points clés de la ville future, lieux où le système aura rendu totalement réel son idéologie de programmation, sont l'usine et le supermarché. En fait, la consommation et la production conçoivent une réalité sociale et physique totalement continues et non différenciées. L'usine et le supermarché sont des structures urbaines optimales potentiellement infinies, où les fonctions de production ou l'information commerciale sont organisées librement sur un plan permanent qu'un système d'éclairage et d'aération artificielle a rendu homogène, sans aucune interruption ou interférence. L'image externe de ces unités "n'existe pas" puisque la façade n'est pas la structure linguistique de l'organisme, mais simplement une superficie de contact entre deux situations ayant différents niveaux d'organisation. Si on applique le niveau technologique et l'organisation fonctionnelle (qui ont déjà été atteints et utilisés dans ces secteurs de la ville ainsi que dans les logements résidentiels), on pourra remarquer, selon Archizoom, qu'il y a une transformation absolue de la ville. En réalité, la métropole d'aujourd'hui se base sur le respect envers certains niveaux d'éclairage et aération naturelle. Aucun immeuble ne peut dépasser une certaine profondeur, afin que l'air et la lumière puissent filtrer dans les édifices. Ce fait donne lieu à une "formation" continue de bâtiments architectoniques, remplis de cours intérieure-

humo mientras que las frágiles y rojas flores que cultivan los Utopistas son como adormideras; escondida en su corola se encuentra la sustancia blanca del sueño. ¡A esto es a lo que tenemos miedo!”

Durante el mismo período, Archizoom también llegó a rechazar el papel figurativo de la arquitectura y a modificar sus estructuras de uso a través de otra metáfora: la No-Stop City.

“Para Archizoom Associates los puntos clave de la ciudad futura, lugares en donde el sistema habrá hecho realidad totalmente su ideología de programación, son la fábrica y el supermercado. De hecho, el consumo y la producción conciben una realidad social y física totalmente continuas y no diferenciadas. La fábrica y el supermercado son estructuras urbanas óptimas potencialmente infinitas, en donde las funciones de producción o la información comercial están organizadas de modo libre en un plan permanente que un sistema de iluminación y ventilación artificial ha hecho homogéneo, sin ninguna interrupción o interferencia. La imagen externa de estas unidades “no existe”, ya que la fachada no constituye la estructura lingüística del organismo, sino simplemente una superficie de contacto entre dos situaciones con diferentes niveles de organización. Si aplicamos el nivel tecnológico y la organización funcional (que ya se han alcanzado y utilizado en estos sectores de la ciudad, también en la viviendas residenciales), podremos observar, según Archizoom, que hay una transformación absoluta de la ciudad. En realidad, la metrópolis de hoy en día se basa en el respeto por ciertos niveles de iluminación y ventilación natural. Ningún bloque de edificios puede ir más allá de una cierta profundidad, para que el aire y la luz puedan filtrarse en los edificios. Este hecho da origen a una continua “formación” de bloques arquitectónicos, llenos de patios interiores, calles, etc. Al introducirse la iluminación y ventilación artificial, nos encontramos con que ya no es necesario llevar a cabo la arquitectura fragmentaria típica de la morfología urbana de hoy en día; en consecuencia, la ciudad se convierte en una estructura residencial continua. La ciudad, como un producto artificial, y la naturaleza, ya no se ciñen a un único plano, dando como resultado una nueva clase de relación entre ambas. En la ciudad burguesa, la naturaleza simula una armonía perfecta a los ojos del ciudadano, con leyes naturales, y es manipulada como un medio de consolación.

En la Non-Stop City la naturaleza ha dejado de ser un instrumento para la figuración de la ciudad, o un episodio urbano, recuperando completamente su autonomía. El individuo ya no recibe más la naturaleza contaminada con elementos arquitectónicos que tienden a atribuir –a esta naturaleza– un significado cultural; en lugar de eso la naturaleza permanece como un campo neutral sin valores, disponible para un conocimiento totalmente físico y no mediado. Los planos microclimatizados y los “diagramas de vivienda homogéneos”, como Archizoom los define, nos permiten vencer los límites de la tipología residencial actual y el concepto de arquitectura de hoy en día.

“En un intento por proporcionar el máximo grado de libertad al usuario, dentro de una figuración lo más rígida posible, la arquitectura de hoy recono-

res, d'allées, etc. En introduisant l'éclairage et l'aération artificielle, on se rend compte qu'il n'est plus nécessaire de mener à bien l'architecture fragmentaire typique de la morphologie urbaine actuelle; en conséquence, la ville devient une structure résidentielle continue. La ville, en tant que produit artificiel, et la nature, ne se limitent plus à un seul plan, ayant pour conséquence un nouveau type de relation entre elles. Dans la ville bourgeoise, la nature feint une harmonie parfaite aux yeux du citoyen, avec des lois naturelles, et est manipulée comme un moyen de consolation.

Dans la Non-Stop City, la nature a cessé d'être un instrument servant à la figuration de la ville, ou un épisode urbain, en récupérant complètement son autonomie. L'individu n'accepte plus du tout la nature contaminée par des éléments architectoniques qui visent à attribuer —à cette nature— un sens culturel; au lieu de cela, la nature apparaît comme un domaine neutre sans valeur, à la disposition d'une connaissance totalement physique et sans intermédiaire. Les plans microclimatisés et les "diagrammes de logement homogènes", comme Archizoom les définit, nous permettent de vaincre les limites de la typologie résidentielle actuelle et le concept d'architecture d'aujourd'hui.

"Dans un essai pour offrir le plus grand degré de liberté à l'usager, dans le cadre d'une figuration la plus rigide possible, l'architecture d'aujourd'hui reconnaît sa véritable finalité dans le phénomène urbain et sa véritable nature dans l'architecture privée. Par conséquent, de façon contradictoire, elle préfigure, dans chaque cas, un ordre général des choses tandis qu'elle défend la partialité de l'expérience individuelle en rapport avec les expérimentations conjointes. C'est ainsi qu'elle parvient à la contradiction entre le public et le privé."¹⁸

Selon les termes de Franco Raggi: "Archizoom extrapole la question figurative des données Utopiques de la "société homogène", en réprimant complètement l'histoire et en imaginant la réalité comme une fonction exponentielle de l'économie d'échange (c'est un pur hasard si le supermarché est la valeur typologique et l'image à travers laquelle la ville doit se développer)."

Il ne s'agit pas d'une préfiguration mais d'une métaphore qui sert, à l'architecture, de slogan dans une campagne publicitaire. La limite, si elle existe, est dans l'aspect abstrait de toute la théorie, laquelle profite de l'utilisation idéologique de la terminologie analytique marxiste et effectue quelques réductions assez arbitraires dans la structure des phénomènes sociaux et urbains, de sorte qu'à la fin la série de passages logiques peut être considérée satisfaisante, ce qui n'est pas le cas de la corrélation finale entre le projet et la quantité de données qui les déterminent. Ceci est assez positif, à condition que ce soit considéré (comme c'est le cas) comme une idée simplement capricieuse, une *reductio ad absurdum*, un message codifié qui équivaut à la mort de l'architecture et de la ville dans la logique anti-humaine du capital et qui mène la logique même du capital à ses extrêmes (un niveau très important d'intégration entre la production et la consommation). Tout comme signale Menna "ce sont toutes des Utopies négatives puisqu'elles ne conduisent pas à la construction de villes idéales; en revanche, elles déracinent l'architecture et la planification de la ville, dans le but de libérer l'homme de toutes les struc-

ce su verdadero destino en el fenómeno urbano y su verdadera naturaleza en la arquitectura privada. Por tanto, de forma contradictoria, prefigura en cada caso un orden general de las cosas al tiempo que defiende la parcialidad de la experiencia individual en relación a los experimentos conjuntos. Es así como logra la contradicción entre lo público y lo privado.¹⁸

En palabras de Franco Raggi: "Archizoom extrapola la cuestión figurativa de los datos Utopicos de la "sociedad homogénea" reprimiendo completamente la historia e imaginando la realidad como una función exponencial de la economía de intercambio (es pura casualidad que el supermercado sea la cuantía tipológica en cuya imagen se ha de expandir la ciudad)."

No se trata de una prefiguración sino de una metáfora que sirve a la arquitectura de eslogan en una campaña publicitaria. El límite, si existe, está en lo abstracto de toda la teoría, la cual se aprovecha del uso ideológico de la terminología analítica marxista y efectúa algunas reducciones bastante arbitrarias en la estructura de los fenómenos sociales y urbanos, de tal modo que al final la serie de pasajes lógicos pueden considerarse satisfactoria, pero no la correlación final entre el proyecto y la cantidad de datos que los determinan. Lo cual es bastante bueno, siempre y cuando sea considerado (como es el caso) como una idea simplemente caprichosa, un *reductio ad absurdum*, un mensaje codificado que equivale a la muerte de la arquitectura y la ciudad en la lógica antihumana del capital y que lleva la propia lógica del capital a sus extremos (un máximo nivel de integración entre la producción y el consumo). Tal y como señala Menna "todas éstas son Utopías negativas, ya que no conducen a la construcción de ciudades ideales, sino que desarraigan la arquitectura y el planeamiento de la ciudad con el fin de liberar al hombre de todas las estructuras formales y morales que le impiden juzgar con libertad su propia condición e historia." (Filiberto Menna, "New Behaviors in Italian Design", Catálogo de la exposición *Italy: The new domestic landscape*, Museo de Arte Moderno, Nueva York, 1972).

Arquitectura reflejada (1970)

Arquitectura interplanetaria (1970)

Las doce ciudades ideales (1971)

Entre 1970 y 1971, Superstudio hizo unos proyectos didácticos, críticas de la arquitectura. Empleamos la arquitectura como una autocrítica, esforzándonos por indagar en sus mecanismos de promoción y sus modos de función.

Los proyectos didácticos son: *Arquitectura reflejada*, *Arquitectura interplanetaria*, *Las doce ciudades ideales*.

Arquitectura reflejada¹⁹

La arquitectura interplanetaria²⁰ es una hipótesis para entender las frustraciones de la arquitectura terrestre, la última oportunidad de trabajar en un área libre de la lógica racional de la arquitectura como la producción de mercancías. La arquitectura, adoptando una estrategia mental de rechazo, abandona el sistema y compone su propia producción de ideas en los fríos y vacíos



Riccardo Dalisi, 1973
 Sedia I, II
 Collection Riccardo Dalisi, Italie
 © Philippe Magnon

tures formelles et morales qui l'empêchent de juger librement sa propre condition et histoire." (Filiberto Menna, "New Behaviors in Italian Design", Catalogue de l'exposition: "Italy: The new domestic landscape", Musée d'Art Moderne, New York, 1972)

Architecture réfléchie (1970)

Architecture interplanétaire (1970)

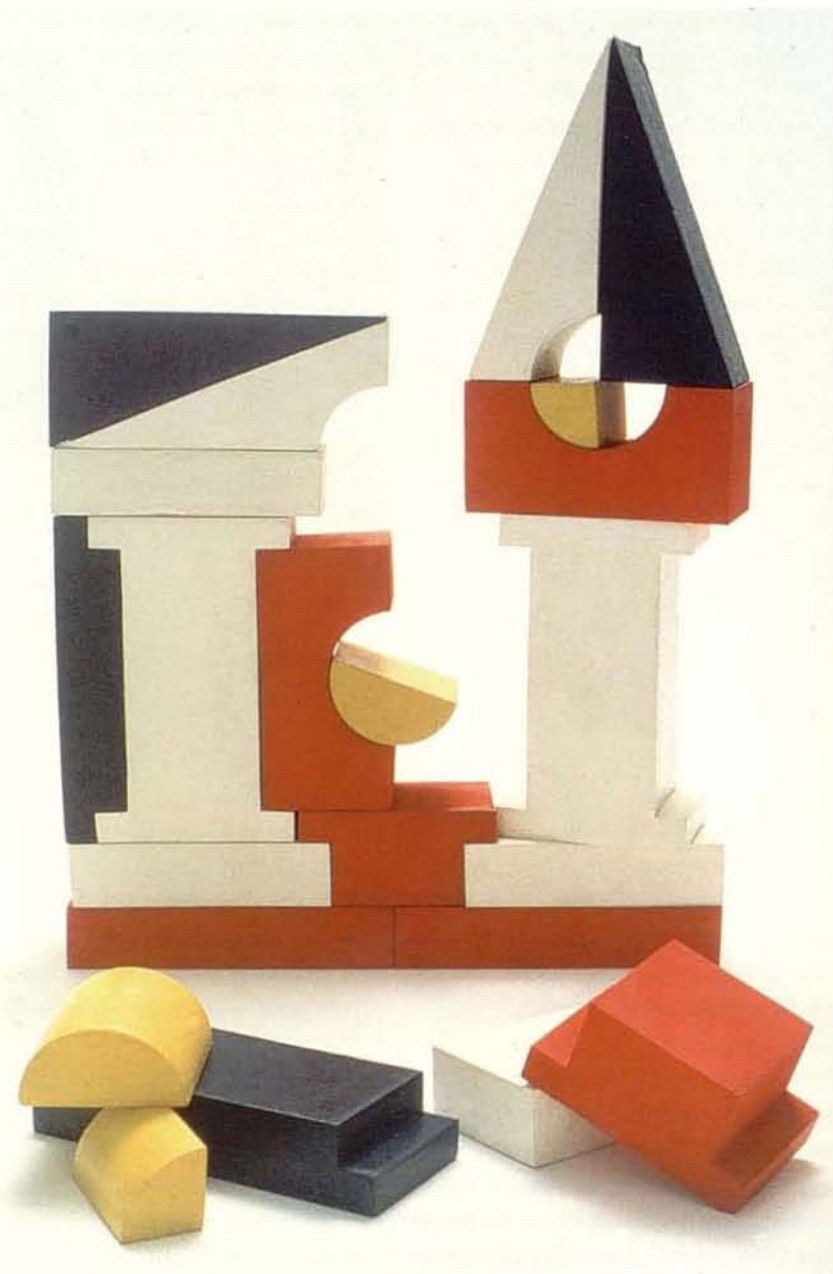
Les douze villes idéales (1971)

Entre 1970 et 1971, Superstudio a réalisé des projets didactiques, critiques de l'architecture. On emploie l'architecture comme une autocritique, en s'efforçant de faire des recherches sur ses mécanismes de promotion et ses modes de fonctionnement.

Les projets didactiques sont: "Architecture réfléchie", "Architecture interplanétaire", "Les douze villes idéales".

Architecture réfléchie¹⁹

L'architecture interplanétaire²⁰ est une hypothèse pour comprendre les frustrations de l'architecture terrestre, la dernière occasion de travailler dans un domaine exempt de la logique rationnelle de l'architecture comme la production de marchandises. L'architecture, en adoptant une stratégie mentale de



os márgenes. La arquitectura interplanetaria, en tanto que límite diacrónico del hombre sobre las cosas, no aspira a actuar sobre la totalidad del sistema, sino sobre algunos de sus elementos, con el fin de crear una geografía excepcional de olas, denominadas científicas, debido a que vuelven a producirse dentro de los parámetros del tiempo y el espacio.

Su excepcionalidad reside en la tendencia a separar la unión real entre la ciencia como un instrumento de comunicación, y la ciencia como un sistema autónomo capaz de distinguir entre lo humano y lo natural. El indicador de

rejet, abandonne le système et compose sa propre production d'idées sur les marges froides et désertes. L'architecture interplanétaire, en tant que limite diachronique de l'homme sur les choses, ne souhaite pas agir sur la totalité du système, mais sur quelques-uns de ses éléments, dans le but de créer une géographie exceptionnelle de vagues, dites scientifiques, dû au fait qu'elles se reproduisent dans les paramètres du temps et de l'espace.

Son caractère exceptionnel réside dans la tendance à séparer l'union réelle entre la science comme instrument de communication et la science comme instrument autonome, capable de faire la distinction entre ce qui est humain et ce qui est naturel. L'indicateur de cette architecture est le temps diachronique et l'espace adjoint telle une formation nécessaire dans laquelle, d'après Hegel, le sujet se développe en se repliant sur lui-même, en se transformant en quelque chose de différent à lui-même pour devenir réalité sur lui-même.

Désormais, il n'y a aucune possibilité que l'existence appartienne à un système naturel. Assumer cela doit être la première étape pour réfléchir à n'importe quel aspect de notre vie.

Depuis la découverte du télescope de Galilée, tout est architecture: la planète, la lune, les étoiles, le soleil. Ce sont tous des corps solides d'architectures mécaniques, que les mesures du temps déforment. Nous avons eu des nouvelles de l'homme comme animal, de l'homme comme machine, de l'homme comme processus biochimique; peut-être qu'est arrivé le moment de cesser de parler de l'homme et de parler du comportement, pour affirmer que nous ne sommes même pas en condition de penser à l'homme dans l'espace comme un processus d'annihilation.

"Cependant, ce que nous pensons est moins que ce que nous savons, ce que nous savons est moins que ce que nous aimons, ce que nous aimons est beaucoup moins que ce qui existe; par conséquent, nous sommes beaucoup moins que ce que nous sommes."²¹

"Notre bien le plus précieux sera l'art de remettre à travailler les maîtres à la création de contre-modèles; de sorte que le maître qui nous a offert le lion, nous donnera un contre-modèle, un quadrupède splendide et docile, un cheval élastique, l'anti-lion que nous chevaucherons sans descendre de la selle pour reposer nos extrémités fatiguées."²²

Les douze villes idéales représentent un autre moment, dans le processus d'extrapolation logique de la réalité urbaine, où les attributs négatifs sont poussés rationnellement à leur limite. Les métaphores résultantes font que les contradictions de l'organisation urbaine contemporaine apparaissent comme dramatiquement évidentes.

L'importance de ces objets, ainsi que celle du Monument continu et de la No-Stop City, se trouve dans le commencement d'un processus d'autoconscience chez l'avant-garde italienne, ainsi que dans le besoin d'un affrontement avec les expériences étrangères analogues. Ces motivations ont conduit à la publication de la revue *IN* en 1971, fondamentale non seulement parce qu'elle incite à participer les groupes d'avant-garde italiens et étrangers, mais surtout à cause des procédés que l'on a déduits des thèmes opérants des dernières années et qui pourraient



Franco Raggi, 1974-77
 Sans titre
 Collection Frac Centre, Orléans, France
 © Philippe Magnon



esta arquitectura es el tiempo diacrónico y el espacio adjunto como una alineación necesaria en la que, según Hegel, el sujeto se desarrolla ensimismándose, convirtiéndose en algo diferente a sí mismo para devenir en verdad sobre sí mismo.

Hoy en día no hay ninguna posibilidad de que la existencia pertenezca a un sistema natural. Asumir esto debe ser el primer paso para reflexionar sobre cualquier aspecto de nuestra vida.

Desde el avance del telescopio de Galileo, todo es arquitectura: el planeta, la luna, las estrellas, el sol, todos son cuerpos sólidos de arquitecturas mecánicas, que las medidas del tiempo distorsionan. Hemos tenido noticias del hombre como animal, del hombre como máquina, del hombre como un proceso bioquímico; tal vez haya llegado el momento de dejar de hablar del hombre y hablar del comportamiento para afirmar que ni siquiera estamos en condiciones de pensar en el hombre en el espacio como un proceso de aniquilación.

“Sin embargo lo que pensamos es menos que lo que sabemos, lo que sabemos es menos que lo que amamos, lo que amamos es mucho menos que lo que existe; por tanto somos mucho menos de lo que somos.”²¹

“Nuestra posesión más preciada será el arte de poner de nuevo a trabajar a las estrellas en la creación de contramodelos, de tal manera que la estrella que nos proporcionó el león nos dará un contramodelo, un espléndido y dócil cuadrúpedo, un caballo elástico, el antileón que cabalgaremos sin bajar de la silla para dar descanso a nuestras cansadas extremidades.”²²

Las doce ciudades ideales representan otro momento en el proceso de extrapolación lógica de la realidad urbana, en donde los atributos negativos son empujados racionalmente a su límite. Las metáforas resultantes hacen que las contradicciones de la organización urbana contemporánea aparezcan como dramáticamente evidentes.



être considérés comme un programme commun pour le futur. La destruction de l'objet, l'élimination et la réappropriation de la ville, la liberté du travail.

Franco Raggi, ca 1974-77
 Sans titre
 Collection Frac Centre, Orléans, France
 © Philippe Magnon

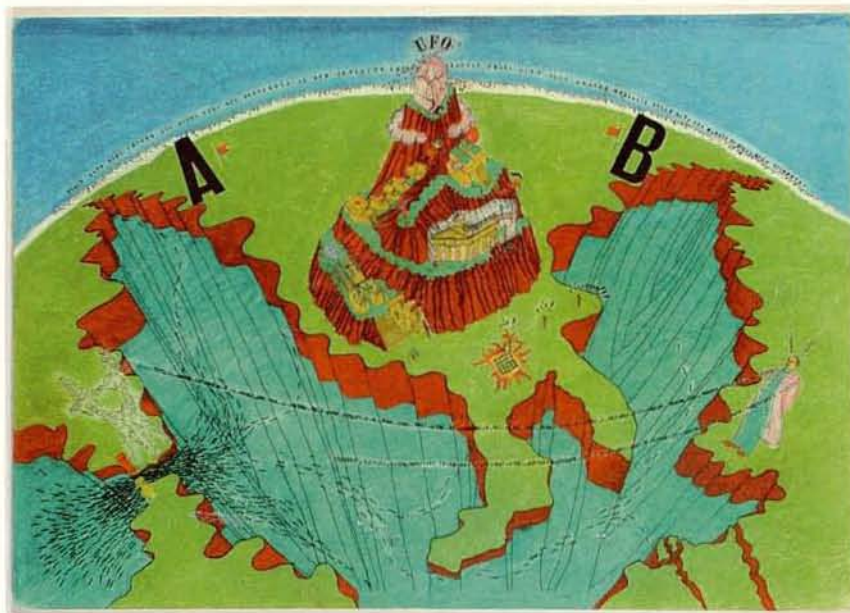
Architecture Radicale (1972)

Dans le premier numéro dédié à Utopie, le groupe Archizoom a déclaré fermement qu'il n'existait pas de Métropole de la Classe Ouvrière. En fait, "L'architecture, libérée des entraves du caractère, du langage et de l'allégorie, devient, comme tout le reste, une Catégorie Quantitative."²³

Alors qu'Archizoom définissait les différences entre l'Utopie de la Qualité et l'Utopie de la Quantité, Superstudio consacrait son deuxième numéro de la revue à "la destruction de l'objet", après avoir analysé son travail précédent comme un projet de "systèmes de flux".²⁴

Dans le même numéro de la revue, Germano Celant a défini ces activités: "En réalité, il s'agit de plans nouveaux, mais à la fois de gestes libérateurs, ils sont architecture dans le sens le plus pur, architecture conceptuelle."²⁵

À partir de ce moment-là, la participation des protagonistes de l'avant-garde italienne au débat sur le design entraîne l'apparition de revues comme *Casabella*, *In* et *Architectural Design*, entre autres.



La importancia de estos objetos, así como la del Monumento continuo y la No-Stop City, se encuentra en el comienzo de un proceso de autoconciencia en la vanguardia italiana, así como en la necesidad de un enfrentamiento con las experiencias extranjeras análogas; estas motivaciones condujeron a la publicación de la revista *IN* en 1971, fundamental, no sólo por el estímulo a participar que supuso para los grupos vanguardistas italianos y extranjeros, sino sobre todo por los procedimientos que se dedujeron de los temas operativos de los últimos años y que podrían considerarse como un programa común para el futuro. La destrucción del objeto, la eliminación y la reapropiación de la ciudad, la libertad del trabajo.

Arquitectura radical (1972)

En el primer número dedicado a Utopía, el grupo Archizoom declaró firmemente que no existía una Metrópolis de la Clase Trabajadora. De hecho, "La arquitectura, liberada de las ataduras del carácter, lenguaje y alegoría, se convierte como todo lo demás en una Categoría Cuantitativa."²³

Mientras Archizoom definía las diferencias entre la Utopía de la Calidad y la Utopía de la Cantidad, Superstudio dedicaba su segundo número de la revista a "la destrucción del objeto", tras haber analizado su trabajo anterior como un proyecto de "sistemas de flujo".²⁴

En el mismo número de la revista, Germano Celant definió estas actividades: "En realidad se trata de planes nuevos, pero a la vez de gestos liberadores, son arquitectura en el más puro sentido, arquitectura conceptual."²⁵

A partir de ese momento la participación de los protagonistas de la vanguardia italiana en el debate sobre el diseño trajo consigo revistas como *Casabella*, *In* y *Architectural Design*, entre otras.

L'un après l'autre, on a défini des termes comme "architecture conceptuelle", "anti-design", "contre-design" et "architecture radicale", à travers des articles et des expositions comme "Italy. The new domestic landscape", qui a démontré la capacité du système à intégrer leurs critiques, en codifiant finalement comme "contre-design" l'activité de l'avant-garde.

Étant donné la situation, le rôle le plus efficace à jouer par l'avant-garde exigeait de renoncer à son rôle traditionnel... Ce qui signifiait cesser de représenter une conscience négative pour le système, dans lequel les résultats opérants seraient simplement circonscrits et consommés par le système lui-même comme une partie de l'évolution de l'esthétique. La destruction avait des objectifs diamétralement opposés à ceux du rôle héroïque normalement joué par l'avant-garde. Rechercher la médiocrité dans son propre travail est devenu le moyen de désacralisation, auprès de la conscience collective, d'un rôle qui apparemment (formellement) avait été progressif. Cet aspect de la réduction décrite coïncide avec ce qu'Archizoom a appelé la "destruction technique de la culture" et concorde précisément avec l'évolution parallèle des arts figuratifs, du domaine fini au domaine beaucoup plus relatif et vague du conceptualisme.

La confirmation de l'aspiration du contre-design à s'offrir lui-même comme un moment de réflexion totale, se trouve dans cette tendance.

Lois Fondamentales (1971-1973)

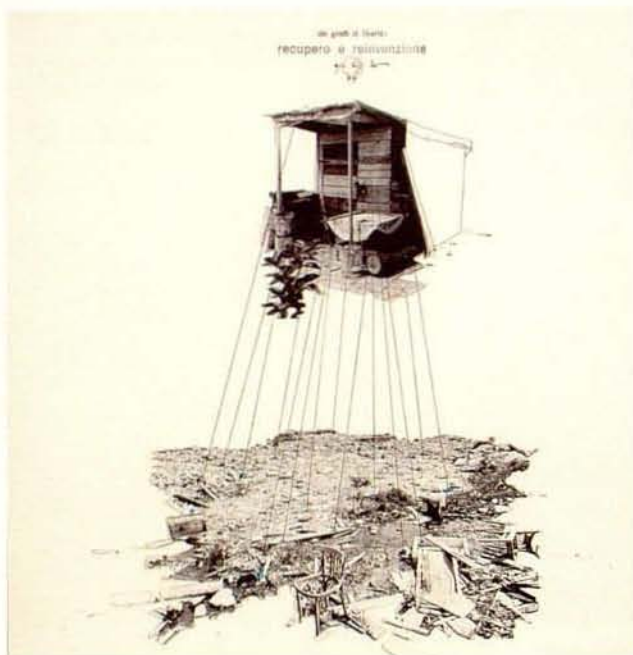
Le changement graduel du projet au concept (projet mental) a été expliqué avec clarté dans la série d'histoires élaborées par Superstudio, dans les "Lois Fondamentales".²⁶

Entre 1971 et 1973, ils ont produit une série de films au sujet des lois fondamentales. Chacun d'entre eux se centrait sur les relations entre l'architecture (comme la constitution consciente de la planète) et la vie humaine. Ces films ont diffusé les idées hors des canaux typiques de la discipline de l'architecture. Les titres des films sont: *Vie, Éducation, Cérémonie, Amour et Mort*.

Durant ces années-là, Riccardo Dalisi a réalisé des recherches dans le domaine du "libre développement de la créativité", théorisant et appliquant le concept de "technologie minimale" à des expérimentations didactiques concrètes.

Dalisi a obtenu des "résultats qui l'ont situé parmi les personnages les plus intéressants de la culture et de l'esthétique du contre-design. Dans son travail, le rejet opérant de l'idéation des objets constitue la clé d'un processus libre et spontané (tel que le démontrent les enfants du prolétariat napolitain) que les structures didactiques répressives du système ne sont jamais parvenues à libérer. L'emploi de matériaux naturels (contreplaqué souple) rend possible une série de distractions imaginatives (bien que non formelles) d'objets banals (chaises, tables, lampes, fournitures) révélant les potentialités créatives cachées par notre civilisation consommatrice. Le sens de ces expérimentations ne se trouve pas dans le résultat final (l'objet lui-même), mais dans la preuve partielle des possibilités de récupérer l'attitude créative des personnes en rapport avec leur environnement, qu'il soit physique ou pas."²⁷

Avec l'intention d'intervenir dans les domaines avec des superstructures



Ugo La Pietra, 1974
Riappropriazione dell'ambiente
 Collection Ugo La Pietra, Milan, Italiae
 © Philippe Magnon

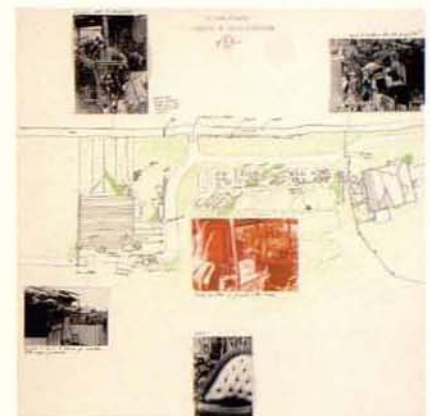
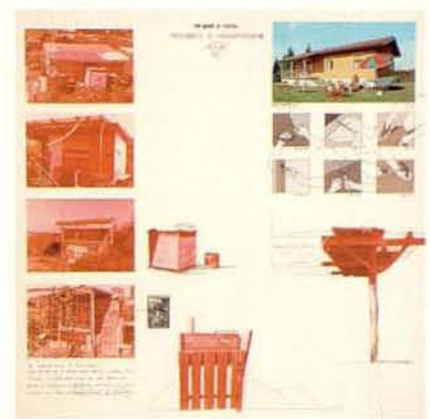
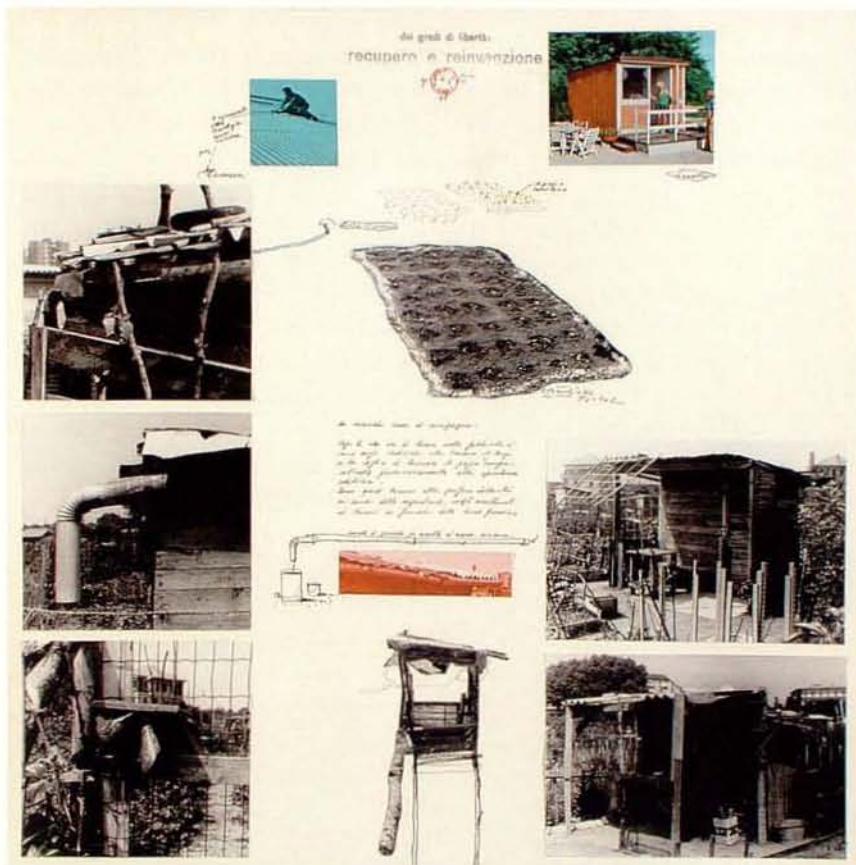
Uno tras otro se definieron términos como “arquitectura conceptual”, “antidiseño”, “contradiseño” y “arquitectura radical” a través de artículos, y exposiciones hasta llegar a la de “Italy. The new domestic landscape”, que demostró la capacidad del sistema para integrar sus críticas, codificando finalmente como “contradiseño” la actividad de la vanguardia.

A la vista de la situación, el papel más eficaz a desempeñar por la vanguardia exigía renunciar a su papel tradicional... Lo que significaba dejar de representar una consciencia negativa para el sistema en donde los resultados operativos fueran meramente circunscritos y consumidos por el propio sistema como parte de la evolución de la estética. La destrucción tenía unos objetivos diametralmente opuestos a los del papel heroico normalmente desempeñado por la vanguardia. Buscar la mediocridad en el trabajo propio se convirtió en el medio de desacralización, ante la conciencia colectiva, de un papel que aparentemente (formalmente) había sido progresivo. Este aspecto de la reducción descrita coincide con lo que Archizoom denominó la “destrucción técnica de la cultura” y concuerda precisamente con la evolución paralela de las artes figurativas desde el campo finito hasta el campo mucho más relativo y vago del conceptualismo.

En esta tendencia radica la confirmación de la aspiración del contradiseño de ofrecerse a sí mismo como un momento de reflexión total.

Leyes Fundamentales (1971-1975)

El cambio gradual del proyecto al concepto (proyecto mental) se explicó con claridad en la serie de historias elaboradas por Superstudio en las “Leyes Fundamentales”.²⁶



formelles rigides, le groupe Archizoom a voulu concevoir un système de confection qui traite la mode d'un point de vue complètement inédit.²⁸

En nous centrant sur la question du Design de vêtements, nous faisons référence à une activité de planification rationnelle ayant pour but la production de systèmes de confection (industriels ou pas) avancée, non pas tant à cause de la conviction que le design est une disposition naturelle de l'homme qui rationalise le monde entier, qu'à cause d'une espèce de curiosité créative et professionnelle que nous possédons. Nous devons éviter l'âcreté qui s'est manifestée au début du siècle, comme conséquence de la naissance du design classique.

Pour cela, nous ferons aussi abstraction de la littérature des analyses linguistiques relatives à l'usage des vêtements comme une forme de communication à travers laquelle "l'habit fait le moine", et "dis-moi ce que tu portes, et je te dirai...", etc. En nous référant rapidement au nudisme, dont bon nombre d'adeptes du mouvement radical souhaiteraient bien jeter au visage des intéressés par l'industrie textile, sachant de science certaine qu'il s'agit d'un instrument de répression sexuelle tel qu'ont démontré tous les experts en problèmes sexuels, nous aimerions ébaucher une série de remarques:

1) Il est de plus en plus difficile pour l'industrie textile de suivre la dénommée "évolution du goût" du public, considérant cette dernière comme l'itinéraire



Entre 1971 y 1975, produjeron una serie de películas sobre las leyes fundamentales. Cada una de ellas se centraba en las relaciones entre la arquitectura (como la constitución consciente del planeta) y la vida humana. Esas películas difundieron las ideas fuera de los típicos canales de la disciplina de la arquitectura. Los títulos de las películas son: *Vida, Educación, Ceremonia, Amor y Muerte*.

Durante esos años, Ricardo Dalisi realizó investigaciones en el campo del “libre desarrollo de la creatividad”, teorizando y aplicando el concepto de “tecnología mínima” a experimentos didácticos concretos.

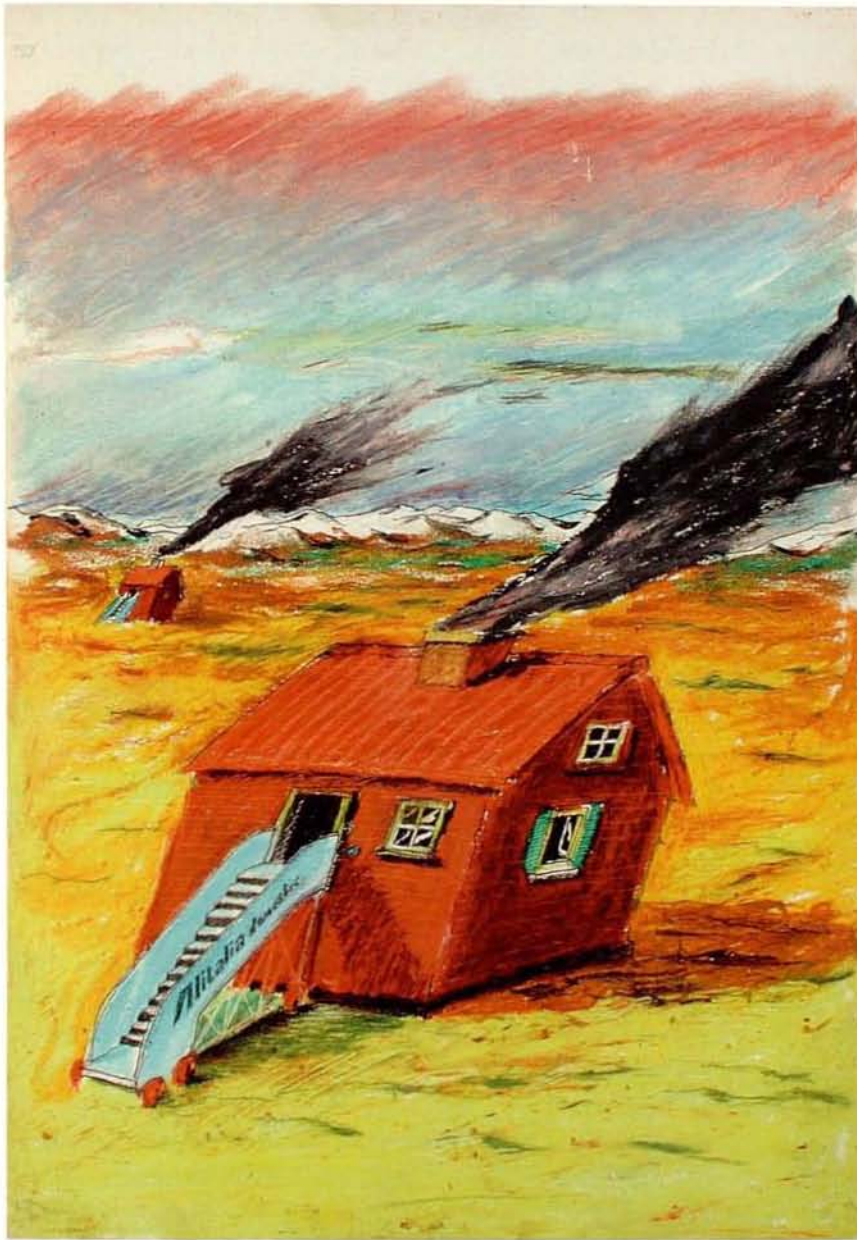
Dalisi consiguió “resultados que le posicionaron entre los personajes más interesantes de la cultura y la estética del contradiseño. En su trabajo el rechazo operativo a la ideación de los objetos supone la clave de un proceso libre y espontáneo (tal y como demuestran los niños del proletariado napolitano) que las estructuras didácticas represoras del sistema nunca han logrado liberar. El uso de materiales naturales (contrachapado flexible) posibilita una serie de recreaciones imaginativas (aunque no formales) de objetos comunes (sillas, mesas, lámparas, material) revelando potencialidades creativas ocultas por nuestra civilización consumidora. El sentido de estos experimentos no se encuentra en el resultado final (el propio objeto) sino en la prueba parcial de las posibilidades de recuperar la actitud creativa de las personas en relación con su entorno, sea físico o no.”²⁷

Con la intención de intervenir en los campos con superestructuras formales rígidas, el grupo Archizoom quiso diseñar un sistema de confección que trata la moda desde un punto de vista completamente inédito.²⁸

Al centrarnos en la cuestión del Diseño de ropa, nos estamos refiriendo a una actividad de planificación racional para la producción de sistemas de confección (industriales o no) alentada no tanto por la convicción de que el diseño es una disposición natural del hombre que racionaliza todo el mundo, sino más por una especie de curiosidad creativa y profesional que poseemos. Debemos evitar la acritud que se manifestó a principios de siglo como consecuencia del nacimiento del diseño clásico.

Para ello, prescindiremos también de la literatura de los análisis lingüísticos relativos al uso de la ropa como una forma de comunicación por la cual “el hábito hace al monje”, y “dime lo que llevas, y te diré...”, etc. Refiriéndonos por encima al nudismo, que muchos de los radicales bien desearían lanzar a la cara de los interesados en la industria textil, sabiendo a ciencia cierta que se trata de un instrumento de represión sexual tal y como han demostrado todos los expertos en problemas sexuales, nos gustaría esbozar una serie de observaciones:

- 1) Cada vez es más difícil para la industria textil seguir la denominada “evolución del gusto” del público, entendiendo por ella el a menudo contradictorio itinerario de la ola de las diferentes modas a lo largo del espacio y el tiempo. La crisis de estas relaciones es sólo fortuita en apariencia. En realidad, nos enfrentamos a un conflicto entre dos estructuras que poseen dos Utopías mutuamente excluyentes. La industria, como aparato de producción que intenta explotar sus propios recursos tecnológicos de manera racional, se



Franco Raggi, 1975
Scala con villa
Collection Frac Centre, Orléans, France
© Philippe Magnon

re souvent contradictoire de la vague des différentes modes dans l'espace et le temps. La crise de ces relations est seulement fortuite en apparence. En fait, nous sommes confrontés à un conflit entre deux structures qui possèdent deux Utopies, lesquelles s'excluent mutuellement. L'industrie, comme appareil de production qui tente d'exploiter ses propres ressources technologiques de manière rationnelle, s'incline pour une production infinie du modèle définitif. Le marché consommateur, en tant que réinvention infinie de produits, pense que les modèles sont en harmonie avec les personnalités des consommateurs au point de les rendre responsables, exploitant ainsi, complètement, leur

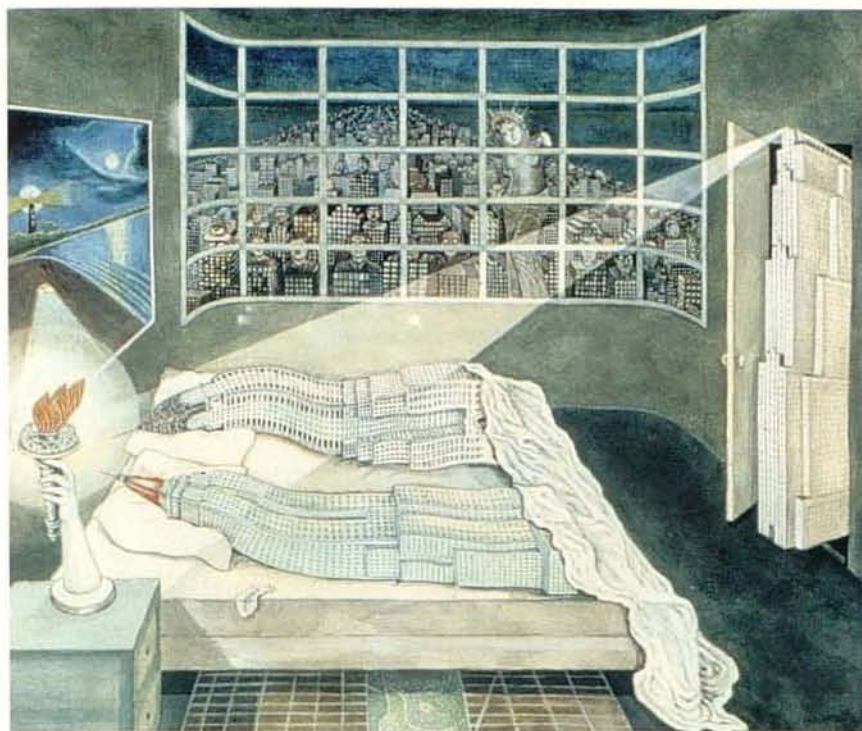
inclina por una producción infinita del modelo definitivo. El mercado consumidor, en tanto que reinención infinita de productos, piensa que los modelos armonizan con las personalidades de los consumidores hasta el punto de imbuirlos de responsabilidad, explotando así, por completo, su potencial creativo como fuerza consumidora. No se trata, por tanto, de un único modelo, sino de un número infinito: tantos como consumidores.

2) La industria textil, al carecer de una doctrina de planificación propia (de hecho se trata de una especie de taller de confección gigante que fabrica un producto artesano de manera industrial), no tiene más remedio que recurrir a las máquinas para reproducir lo que se considera una lógica exclusivamente decorativa. Los materiales no se utilizan siguiendo un criterio de producción que explota sus características físicas, ya sean mecánicas o térmicas, sino siguiendo un criterio de imitación. No se utilizan ni se estudian las fibras sintéticas y artificiales con el propósito de llegar a unas soluciones técnicas, sino por su capacidad de imitar el lino o la lana. Ante esta situación, con centros de planificación “fuera de” la industria y de la lógica industrial, y con desarrollos extremadamente rápidos en cuanto a modelos de consumo en el mercado textil, la industria no está equipada ni con la metodología ni con el tiempo para establecer una especie de experimento serio que la confección como un auténtico producto industrial.

3) Las casas de moda, que fueron los grandes centros del gusto, todavía existían hasta hace unos pocos años y funcionaban maravillosamente. Año tras año, estos centros lanzaban una línea y una moda que todo el mercado seguía con variaciones apenas perceptibles. Los consumidores se adaptaban a esta estructura piramidal dependiendo del estatus económico que podían o querían representar. Sería interesante analizar los motivos por los que este equilibrio fluido se invirtió (aunque no demasiado desde el punto de vista técnico).

El hecho es que hoy en día la moda, por una razón u otra, “nace en la calle” es decir, se crea de manera espontánea como creatividad libre incontralada, como comunicación urbana (en Chelsea, en Broadway, en el Barrio latino...), como una mascarada desatada, como una paradoja irónica, como una declaración ideológica. En un mercado que no puede enorgullecerse ni de las estructuras ni del progreso, la industria o abandona la idea de participación, como está ocurriendo en otras ramas de la actividad humana, o logra encontrar un papel de intervención para sí misma, algo que no es simplemente tradicional sino original. Sin embargo, el fenómeno de espontaneidad se limita a la producción de prototipos, a la vista de que en cierto modo es irreal pensar en una sociedad cuyas prendas de vestir se fabriquen a mano. En consecuencia, la industria siempre tendrá que satisfacer la demanda de las personas que carecen del tiempo, del deseo o de la capacidad de vestirse por sí solas.

4) El problema del papel de la industria en un mercado “espontáneo” es novedoso y en ciertos aspectos fascinante. El uso funcional y cultural de los vaqueros en los últimos años explica una serie de cuestiones. Creados como un objeto para el trabajo, libre de las restricciones impuestas por la moda,



Rem Koolhaas, Elia Zenghelis, 1975
Flagrant délit
 Collection Frac Centre, Orléans, France
 © Heymann, Renault Associées

potentiel créatif comme force consommatrice. Il ne s'agit pas, par conséquent, d'un seul modèle, mais d'un nombre infini: autant qu'il y a de consommateurs.

2) Du fait qu'elle est dépourvue d'une doctrine de planification propre (en fait, il s'agit d'une espèce d'atelier de confection géant qui fabrique un produit artisanal de manière industrielle), l'industrie textile n'a pas d'autre solution que celle de recourir aux machines pour reproduire ce que l'on considère une logique exclusivement décorative. Les matériaux ne s'utilisent pas d'après un critère de production qui exploite leurs caractéristiques physiques, qu'elles soient mécaniques ou thermiques, mais d'après un critère d'imitation. On n'utilise pas et on n'étudie pas les fibres synthétiques et artificielles dans le but de parvenir à des solutions techniques, mais pour leur capacité à imiter le lin ou la laine. Face à cette situation, avec des centres de planification "hors de" l'industrie et de la logique industrielle, et avec des progrès extrêmement rapides concernant à des modèles de consommation sur le marché textile, l'industrie ne dispose ni de la méthodologie ni du temps, pour établir une espèce d'expérimentation sérieuse sur la confection comme produit industriel authentique.

3) Les maisons de mode, qui ont été les grands centres du goût, existaient encore il y a quelques années et fonctionnaient à merveille. Année après année, ces centres lançaient une ligne et une mode que tout le marché suivait avec des variations à peine perceptibles. Les consommateurs s'adaptaient à cette structure pyramidale, dépendant du statut économique qu'ils pouvaient ou voulaient représenter. Il serait intéressant d'analyser les motifs pour lesquels cet équilibre fluide s'est inversé (encore que pas trop du point de vue technique).

estudiados para una producción industrial en masa sin ninguna connotación futurista, se han adoptado en todo el mundo como un manifiesto de una nueva cultura y un nuevo concepto de comportamiento. Debido a que se asemejan más a un uniforme que a la habitual prenda de paisano, los vaqueros se han usado como una especie de base neutral sobre la que desarrollar una serie infinita de invenciones individuales. En este caso, un producto industrial ha encontrado su camino en una situación inclasificable en la que desempeña unas funciones básicas sin intervenir en el nivel de control figurativo general. Se trata de un nuevo papel que no limita en absoluto la libertad de uso del objeto; sino que estimula una recuperación creativa de la necesidad de usar la ropa como una forma espontánea de comunicación privada.

5) Por lo general, cuando los arquitectos se han visto implicados en la planificación de prendas de vestir, han aplicado una metodología ensayada en el campo del diseño clásico. Han diseñado “objetos” que poseen una figuración personal. Al llevarlos, la persona lleva a cabo un acto que reduce su propia forma a la de la prenda, en otras palabras a formas que son, por lo general, racionales y geométricas.

El camino que hemos seguido en este primer experimento de diseño de ropa ya es radicalmente diferente. No nos hemos esforzado en buscar una nueva línea, o el traje del futuro; ni siquiera una prenda diferente: sino “una manera diferente de utilizar la ropa”. De hecho, nuestro sistema de confección es una estructura abierta constituida principalmente por dos prendas fundamentales:

a) Una prenda muy reducida elástica y coloreado, que sustituye a esa especie de “pantano freudiano” constituido por nuestra ropa interior, convirtiéndose de ese modo en una prenda de vestir completa, la base mínima para vestir que también podría tener un carácter urbano.

b) Un mono cómodo de color para llevar encima del traje mencionado anteriormente o de otra ropa. Posiblemente con ornamentación.

Esta prenda básica de vestir podría completarse mediante sencillos complementos como leotardos, tiras de tela, camisas, medias..., y cualquier otra cosa que se nos ocurra.

Global Tools (1975)

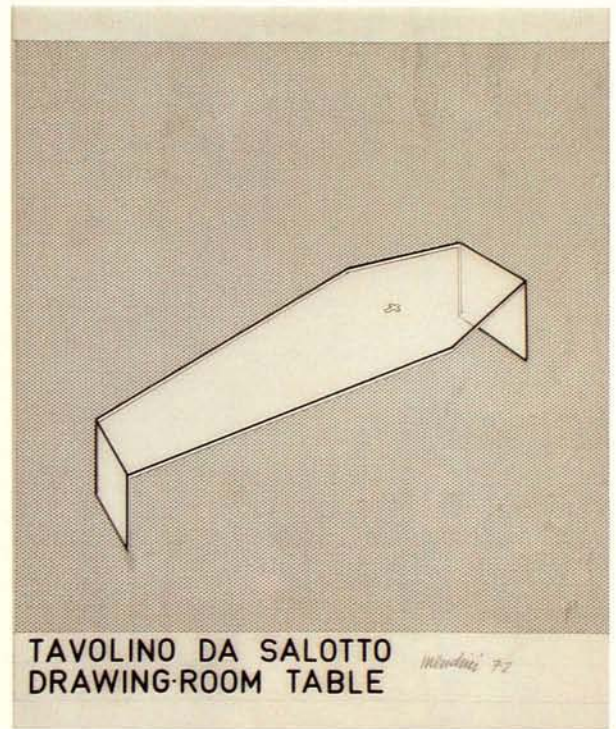
Citando a Franco Raggi me gustaría analizar ahora el paso de la actividad privada de los grupos a un campo de trabajo y comunicación más amplio.

“En este artículo se ha producido una aclaración gradual de los múltiples enfoques y soluciones ofrecidos por el contradiseño precisamente en su intento por negar toda cualidad específica en su disciplina y por ampliar el campo experimental para sí mismo y para otros. Sin embargo, surgen momentos de conciencia colectiva mientras se superan las dificultades metodológicas del proyecto, en una actividad que implica áreas operativas y cognitivas tradicionalmente ajenas a la arquitectura. El comportamiento, conceptualismo, el *happening*, la tecnología minimalista, la parábola, la provocación (la artesanía en vías de recuperación de la unidad cultural entre



**SEDIE SCIVOLAVO
SLIDE CHAIRS**

Mendini 72



**TAVOLINO DA SALOTTO
DRAWING-ROOM TABLE**

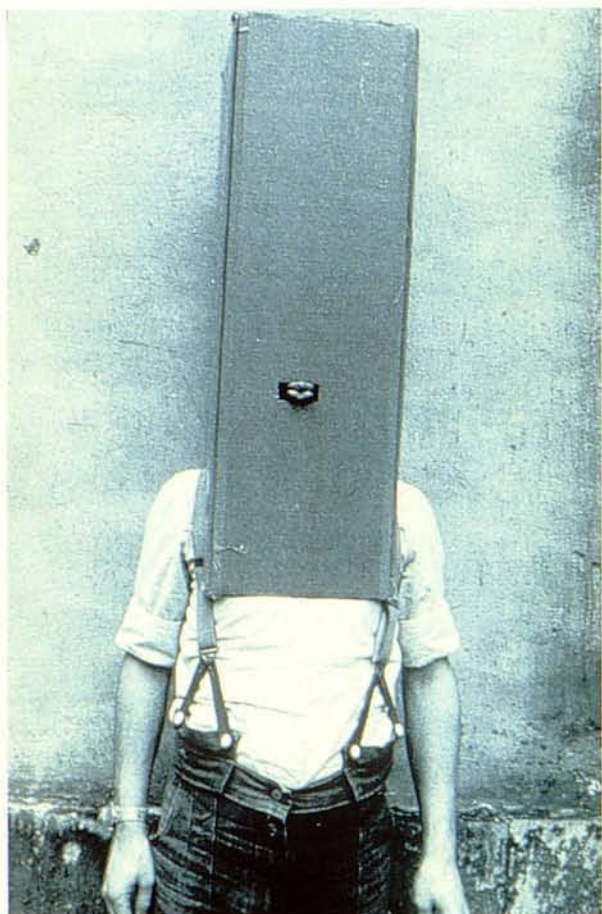
Mendini 72

Le fait est qu'aujourd'hui la mode, pour une raison ou une autre, "naît dans la rue", c'est-à-dire qu'elle se crée de manière spontanée comme créativité libre incontrôlée, comme communication urbaine (à Chelsea, à Broadway, dans le Quartier Latin...), comme une mascarade déchaînée, comme un paradoxe ironique, comme une déclaration idéologique. Sur un marché qui ne peut s'enorgueillir ni des structures, ni du progrès; ou l'industrie abandonne l'idée de participation, comme cela se passe dans d'autres branches de l'activité humaine, ou elle réussit à trouver un rôle d'intervention pour elle-même, quelque chose qui n'est pas simplement traditionnelle mais originale. Cependant, le phénomène de la spontanéité se limite à la production de prototypes, étant donné que d'une certaine façon, il est irréal d'imaginer une société dont les vêtements se fabriquent à la main. En conséquence, l'industrie devra toujours satisfaire la demande des personnes qui manquent de temps, de désir ou de capacité pour s'habiller toutes seules.

4) Le problème du rôle de l'industrie sur un marché "spontané" est nouveau et sous certains aspects, fascinant. L'emploi fonctionnel et culturel des jeans, ces dernières années, explique une série de questions. Créés comme un objet pour le travail, exempts des restrictions imposées par la mode, étudiés pour une production industrielle de masse sans aucune connotation futuriste, ils ont été adoptés dans le monde entier comme un manifeste d'une nouvelle culture et d'un nouveau concept de comportement. Étant donné qu'ils ressemblent davantage à un uniforme qu'à la tenue civile habituelle, les jeans ont été utilisés comme une espèce de base neutre sur laquelle on peut

Alessandro Mendini, 1975
Sedia scivolavo (chaise glissière)
Collection Alessandro Mendini, Italie
© Philippe Magnon

Alessandro Mendini, 1975
Tavolino bara
Collection Alessandro Mendini, Italie
© Philippe Magnon



Franco Raggi, 1975
Maschera Global Tools
 Collection Franco Raggi, Milan, Italie
 © Heymann, Renault Associées

Franco Raggi, 1976
Lampada La classica
 Collection Ugo La Pietra, Milan, Italie
 © Philippe Magnon



la teoría y la práctica), son todas ellas operaciones que tienden a provocar un momento de reflexión general sobre la condición del individuo (en el sistema actual de valores) como conservador, poco exigente, de las elecciones estéticas efectuadas por otros.

Pero si sus grupos vanguardistas (y hemos sido testigos de ello) rechazan totalmente el compromiso de planificación tradicional, ya sea deformándola o incluso sustituyéndola por un compromiso político encaminado a unos resultados operativos fuera del campo tradicional de las experiencias estéticas y su síntesis cognitiva relativa, ¿dónde encontraremos una base común y progresiva de confrontación que no adquiera un carácter académico en su abandono y en su nueva estética (por negativa que sea), pero que al igual que los experimentos en las artes figurativas se recicle dentro del sistema?

La destrucción del objeto como una utopía liberadora del condicionamiento sutilmente impuesta por nuestra sociedad consumista podría convertirse simplemente en una metáfora preciosa si no va acompañada de un proceso de autoeducación que lleve a la liberación de la persona. Una liberación primero psicológica y luego material del sistema de necesidades que le empujan a una cultura de circuito cerrado, cambiando esas necesidades por

réaliser une série infinie d'inventions individuelles. Dans ce cas, un produit industriel a trouvé sa voie dans une situation inclassable, dans laquelle il remplit des fonctions basiques sans intervenir au niveau du contrôle figuratif général. Il s'agit d'un nouveau rôle qui ne limite absolument pas la liberté d'emploi de l'objet, mais qui stimule une récupération créative du besoin d'utiliser le vêtement, comme une forme spontanée de communication privée.

5) En général, lorsque les architectes se sont vus impliqués dans la planification de vêtements, ils ont appliqué une méthodologie mise à l'épreuve dans le domaine du design classique. Ils ont conçu des "objets" qui possèdent une figuration personnelle. En les portant, la personne mène à bien un acte qui réduit sa propre forme à celle du vêtement, en d'autres termes, à des formes qui sont, en général, rationnelles et géométriques.

Le chemin que nous avons pris, lors de cette première expérimentation du design de vêtements, est déjà radicalement différent. Nous n'avons pas fait l'effort de chercher une nouvelle ligne ou le vêtement du futur; ni même un habit différent, mais "une manière différente d'utiliser le vêtement". En fait, notre système de confection est une structure ouverte constituée, principalement de deux pièces fondamentales:

a) Un vêtement très court, élastique et coloré, qui substitue cette espèce de "marais freudien" formé de nos sous-vêtements. Il devient, de cette façon, une tenue habillée complète; la base essentielle pour se vêtir, laquelle pourrait aussi prendre un caractère urbain.

b) Une salopette confortable, de couleur à porter au-dessus de la pièce mentionnée précédemment ou d'un autre vêtement, probablement avec ornementation.

Ce vêtement de base pourrait être complété grâce à des compléments simples tels que des collants, des bandes de tissu, des chemises, des bas..., et tout autre chose nous venant à l'esprit.

Global Tools (1973)

En citant Franco Raggi, j'aimerais analyser désormais le passage de l'activité privée des groupes, dans un domaine de travail et de communication plus vaste.

"Dans cet article, s'est produite une mise au point graduelle des multiples optiques et solutions offertes par le contre-design, précisément à travers sa tentative pour nier toute qualité spécifique dans sa discipline et pour élargir le domaine expérimental pour lui-même et pour d'autres. Néanmoins, alors qu'on surmonte les difficultés méthodologiques du projet, des moments de conscience collective surgissent dans une activité qui implique des zones opérantes et cognitives traditionnellement étrangères à l'architecture. Le comportement, le conceptualisme, le *happening*, la technologie minimaliste, la parabole, la provocation (l'artisanat en voie de récupération de l'unité culturelle entre la théorie et la pratique) sont toutes des opérations qui visent à provoquer un moment de réflexion générale au sujet de la condition de l'individu (dans le système de valeurs actuel), en tant que conservateur, peu exigeant, des choix esthétiques effectués par d'autres.



Michele De Lucchi, Gruppo Cavart, 1975
 Abitazione verticale
 Collection Architetto Michele De Lucchi, Italie
 © Philippe Magnon

Michele De Lucchi, Gruppo Cavart, 1975
 Abitazione a cubi sovrapposti
 Collection Architetto Michele De Lucchi, Italie
 © Philippe Magnon



sus propias elecciones autónomas. En la lógica de los roles, que la cultura dominante sutilmente controla (el papel del intelectual como una conciencia crítico-negativa, y el papel de los artistas a los que se les asigna una creatividad formal estereotipada), no hay lugar para la integración, para la posible existencia que, a nivel del individuo, supere los compartimentos que separan las disciplinas y recupere la creatividad informal eliminada por la realidad de trabajo alienado.

Será necesario medirse uno mismo en perspectiva y no abusar del propio papel como parte de la elite privilegiada, sino renunciar a la propia "reclamación patentada"; exponerse al examen de la colectividad y adoptar una comunicación didáctica para todo el mundo. En tanto que proyecto colectivo en continua transformación y sujeto continuamente a comprobación, la escuela se nos muestra como el instrumento más apropiado para superar el *impasse* de esa "sociedad cultural secreta" arrastrada por las críticas especializadas.

La escuela, como un ejemplo de educación antipaternal expandida, es el



Mais si ses groupes d'avant-garde (et nous en avons été témoins) rejettent totalement l'engagement de la planification traditionnelle, que ce soit en la déformant ou même en la substituant par un engagement politique visant des résultats opérants hors du domaine traditionnel des expériences esthétiques et leur synthèse cognitive relative, où trouverons-nous une base de confrontation commune et progressive qui n'acquiert pas un caractère académique dans son abandon et dans sa nouvelle esthétique (aussi négative qu'elle soit), mais qui, à l'égal des expérimentations dans les arts figuratifs, se recycle à l'intérieur du système?

La destruction de l'objet, en tant qu'utopie libératrice du conditionnement subtilement imposée par notre société consommatrice, pourrait devenir simplement une métaphore précieuse, si elle n'était pas accompagnée d'un processus d'autoéducation qui mène à la libération de l'individu. Une libération, d'abord psychologique et ensuite matérielle du système des besoins qui le poussent à une culture de circuit fermé, changeant ses besoins par ses pro-

Michele De Lucchi, Gruppo Cavart, 1975
Abitazione a conficco
Collection Architetto Michele De Lucchi, Italie
© Philippe Magnon

Michele De Lucchi, Gruppo Cavart, 1975
Abitazione a piramidi sovrapposte
Collection Architetto Michele De Lucchi, Italie
© Philippe Magnon

proyecto más relacionado con las premisas generales de la neovanguardia y lo máximo en cuanto a propuestas de funcionamiento.

Resumiendo, los objetivos de esta iniciativa son: hacer lo posible por transmitir y difundir una experiencia y a la vez dejarla abierta a posteriores desarrollos; dar a conocer los resultados obtenidos en una especie de laboratorio colectivo; sacar a la luz oscuros secretos de los estudios para ofrecer, aunque sea en términos generales, una alternativa —que no un modelo— a la educación tradicional.”²⁹

Archizoom Associati, Remo Buti, Casabella, Ricardo Dalisi, Ugo La Pietra, Rassegna, Ettore Sottsass Jr., Superstudio, UFO, y Ziggurat, reunidos en las oficinas de Casabella el 12 de enero de 1975 fundaron Global Tools, un sistema de laboratorios de Florencia dedicado a fomentar el estudio y uso de los materiales técnicos naturales, así como sus características conductuales relativas. El objetivo de Global Tools fue estimular el libre desarrollo de la creatividad individual.

Se organizaron cursos para comunicar la información básica necesaria para el uso adecuado de los instrumentos y equipo de nuestro laboratorio. También se proporcionó información relativa a técnicas específicas impartidas en otros centros relacionados en muchos aspectos con Global Tools.

El programa docente tratará dichos temas: el uso de los materiales naturales y artificiales, el desarrollo de las actividades creativas individuales y en grupo, el uso y las técnicas de información y medios de comunicación y técnicas de supervivencia.

Global Tools es un escuela constituida por un sistema de talleres para el estudio y uso de las técnicas y materiales naturales y de sus relativas características conductuales. Desde un punto de vista legal, Global Tools es una asociación libre constituida por sus miembros fundadores.

El estímulo para la creación de una escuela de artesanía nació del interés por parte de los fundadores de Global Tools por encontrar una solución adecuada a los problemas a largo plazo de la forma medioambiental, lo que puede entrar, muchas veces, en conflicto con su sentido a corto plazo.

Un concepto fundamental es el del hombre no intelectual, con su antiquísima sabiduría innata, y todas las posibilidades que pueden derivarse de ésta, incluso hasta el punto de volver a una forma de vida nómada, a la destrucción de la ciudad... Es por eso por lo que la escuela propone la estimulación de las propias facultades creativas de cada individuo, hasta ahora ahogadas por la especialización y la obsesión por la eficacia. La terminología, las tareas, los métodos y la estructura de la escuela son increíblemente sencillos, siendo todo ello esencial para aquellos que desean salvar el hueco alienador que se ha creado entre las funciones de las manos y las de las mente.”⁵⁰

Superstudio (1975)

Los documentos citados anteriormente representan lo que fue nuestro último intento de dar vida a un fenómeno —ahora ya catalogado— que estaba agotándose. La acción tuvo que modificar su orientación y técnicas enfrentados a la

pres choix autonomes. Dans la logique des rôles que la culture dominante contrôle subtilement (le rôle de l'intellectuel comme une conscience critique-négative et le rôle des artistes auxquels on assigne une créativité formelle stéréotypée), il n'y a pas de place pour l'intégration, pour l'éventuelle existence qui, au niveau de l'individu, dépasserait compartiments qui séparent les disciplines et récupérerait la créativité non formelle, éliminée par la réalité du travail aliéné.

Il sera nécessaire de se mesurer soi-même en perspective et de ne pas abuser du rôle personnel comme une partie de l'élite privilégiée, mais de renoncer à la propre "réclamation patentée"; se soumettre à l'examen de la collectivité et adopter une communication didactique pour tout le monde. En tant que projet collectif en continuelle transformation et soumis continuellement à la vérification, l'école nous paraît l'instrument le plus approprié pour surmonter l'impasse de cette "société culturelle secrète", malmenée par les critiques spécialisées.

L'école, en tant qu'exemple d'éducation antiparternelle répandue, est le projet le plus en rapport avec les prémisses générales de la nouvelle avant-garde et le plus important quant aux propositions de fonctionnement.

En résumé, les objectifs de cette initiative sont: faire tout ce qui est possible pour transmettre et diffuser une expérience et la laisser, à la fois, ouverte à des développements postérieurs; faire connaître les résultats obtenus dans une espèce de laboratoire collectif; découvrir au grand jour les sombres secrets des études afin d'offrir, même si ce n'est qu'en termes généraux, une alternative — et pas un modèle — à l'éducation traditionnelle."²⁹

Archizoom Associati, Remo Buti, Casabella, Riccardo Dalisi, Ugo La Pietra, Rassegna, Ettore Sottsass Jr., Superstudio, UFO, et Ziggurat, réunis dans les bureaux de Casabella le 12 janvier 1973, ont fondé Global Tools, un système de laboratoires, à Florence, destiné à favoriser l'étude et l'emploi des matériaux techniques naturels, ainsi que leurs caractéristiques comportementales relatives. L'objectif de Global Tools a été de stimuler le libre développement de la créativité individuelle.

On a organisé des cours pour communiquer l'information de base, nécessaire à l'utilisation adéquate des instruments et de l'équipement de notre laboratoire. De même, on a fourni l'information concernant des techniques spécifiques, enseignées dans d'autres centres en rapport, concernant de nombreux aspects, avec Global Tools.

Le programme d'enseignement traitera ces thèmes: l'utilisation des matériaux naturels et artificiels, le déroulement des activités créatives individuelles et en groupe, l'emploi et les techniques d'information, des moyens de communication et des techniques de survie.

Global Tools est une école constituée d'un système d'ateliers pour l'étude et l'emploi des techniques, des matériaux naturels et de leurs caractéristiques comportementales relatives. D'un point de vue légal, Global Tools est une association libre, constituée de ses membres fondateurs.

L'envie de créer une école d'artisanat est née de l'intérêt qu'ont démontré les fondateurs de Global Tools pour trouver une solution adéquate aux problè-



Michele De Lucchi, Gruppo Cavart, 1975
18 *panneaux*
Collection Architetto Michele De Lucchi, Italie
© Philippe Magnon



Michele De Lucchi, Gruppo Cavart, 1976
La Portantina
Collection Architetto Michele De Lucchi, Italie

disyuntiva escogimos entre si necesitábamos afilar las herramientas de nuestras acciones de investigación o finalmente desaparecer.

Así que Archizoom se fue por la tangente, siguiendo el mito del profesionalismo, mientras el trabajo de *La Pietra*, a través de críticas y películas, se implicó más en la reapropiación del entorno, y el trabajo de Dalisi en la reapropiación de la creatividad marginada (y la técnica *povera*). Sottsass se retiró a un periodo de meditación poética proyectando palos y rocas y Superstudio se sumergió en la educación.

En 1975, Superstudio empezó a concentrar su actividad en la escuela abandonando las páginas de las revistas y el resplandor de las candilejas. Desde entonces hemos celebrado cursos sobre “La Motivación de la Arquitectura”, “La Galaxia de los Objetos”, “Objetos de Uso sencillo” y “Cultura extraurbana del Material”.

En la universidad quedaban ya muy pocas cosas que destruir, así que el programa de la neovanguardia “La destrucción técnica de la cultura” estaba fuera de lugar.

La cultura hegemónica ya se había eliminado y los estudiantes extranjeros, estudiantes perdidos, estudiantes trabajadores, seguidores del movimiento de 1968, bichos raros, “indios metropolitanos”, tenían otras cosas en mente.

El proceso de transformación de la universidad, su transición a una universidad de masas a través de la proletarización, su crecimiento, su transformación en un lugar para la lucha y mejora de la estrategia (supervivencia política) proporcionó una de las posiciones clave en donde la fábrica, el campo y la ciudad eran otras.

mes, à long terme, de la forme environnementale, laquelle peut entrer, très souvent, en conflit avec son sens à court terme.

L'un des concepts fondamentaux est celui de l'homme non intellectuel, doté d'une très ancienne science innée, et toutes les possibilités qui peuvent en découler, même au point de revenir à un mode de vie nomade, à la destruction de la ville... C'est pour cette raison que l'école propose la stimulation des propres facultés créatives de chaque individu, jusqu'à présent noyées par la spécialisation et l'obsession pour l'efficacité. La terminologie, les tâches, les méthodes et la structure de l'école sont incroyablement simples, tout cela étant essentiel pour ceux qui souhaitent sauver le vide aliénant qui s'est créé entre les fonctions des mains et celles de l'esprit."³⁰

Superstudio (1973)

Les documents cités précédemment représentent ce qui a été notre dernier essai pour faire naître un phénomène —à présent déjà catalogué— qui était en train de s'épuiser. L'action a dû modifier son orientation et les techniques confrontées à l'alternative. Nous avons choisi entre notre besoin d'affûter les outils de nos actions de recherche ou finalement disparaître.

Ainsi, Archizoom a pris la tangente, en suivant le mythe du professionnalisme, tandis que le travail de La Pietra, à travers des critiques et des films, s'est impliqué davantage dans la réappropriation de l'environnement, et le travail de Dalisi s'est centré sur la réappropriation de la créativité marginale (et la technique povera). Sottsass s'est accordé une période de méditation poétique, en projetant des bâtons et des roches; et Superstudio s'est plongé dans l'éducation.

En 1973, Superstudio a commencé à concentrer son activité sur l'école, abandonnant les pages des revues et l'éclat des feux de la rampe. Dès lors, on a célébré des cours sur "La Motivation de l'Architecture", "La Galaxie des Objets", "Objets d'Usage simple" et "Culture Extra-urbaine du Matériau".

À l'université, il restait déjà très peu de choses à détruire; par conséquent, le programme de la nouvelle avant-garde "La destruction technique de la culture" était hors de propos.

La culture hégémonique avait déjà été éliminée et les étudiants étrangers, étudiants perdus, étudiants travailleurs, adeptes du mouvement de 1968, bêtes curieuses, "indiens métropolitains" avaient d'autres choses à l'esprit.

Le processus de transformation de l'université, sa transition vers une université de masse à travers la prolétarianisation, sa croissance, sa transformation en un lieu pour la lutte et l'amélioration de la stratégie (survie politique) ont offert l'une des positions clé où l'usine, la campagne et la ville en étaient d'autres.

Lorsque les projets et les tableaux, les écrits et les objets produits par l'architecture radicale sont apparus pour la première fois, cette dernière avait cessé d'exister.

Alors qu'à présent cette étiquette existe historiquement, l'architecture radicale n'existe plus. En d'autres termes, il ne s'agissait pas d'un mouvement ou d'une école de plus, aux caractéristiques bien définies, mais d'une série de situations, d'intentions et de patrons de comportement dont les modes d'e-

Cuando aparecieron por primera vez los proyectos y los cuadros, los escritos y los objetos producidos por la arquitectura radical, ésta había dejado de existir.

Ahora que esta etiqueta existe históricamente, la arquitectura radical no existe ya. En otras palabras, no se trataba de un movimiento o escuela más, con unas características bien definidas, sino de una serie de situaciones, intenciones y patrones de comportamiento cuyos modos de existencia incumbían no sólo a la arquitectura y al diseño, sino también al arte, las comunicaciones, el comportamiento, la animación, la crítica, la filosofía y la política.

Las técnicas empleadas en liberar la arquitectura implicaban su rechazo como disciplina, su aislamiento y la destrucción de su carácter específico como lenguaje codificado.

Los modos de acción han sido de vez en cuando la ironía, provocación, paradoja, falsos silogismos, terrorismo, misticismo, humanismo, reducción y *pathos*.

En el contexto de la estrategia cultural, estos tipos de comportamiento pueden articularse en forma deliberadamente discontinua, en la línea de lo que el crítico Filiberto Menna, haciendo alusión al juego del ajedrez, ha denominado "mover el caballo". Sin embargo, los métodos de análisis y acción son ahora otros. La antropología cultural, la investigación del hombre y sus producciones mentales y materiales, intentos conscientes de modificar nuestros entornos y a nosotros mismos, forman parte de un proceso de educación permanente que nos implica totalmente.

Hay muy pocos indicios visibles de este trabajo, ya que no se transmite a través de imágenes, dibujos y proyectos, sino por medio del propio compromiso con la rutina diaria, comportándose de manera lenta, pero segura, como una coincidencia (identidad) entre la historia y el proyecto, el trabajo y la escuela, la propia vida personal y la física.

A través de su compromiso crítico, destructivo y liberador, la arquitectura radical ha preparado el terreno para esta coincidencia. Podría afirmarse que, más allá de la montaña de papeles que ha dejado tras ella, sus valores auténticos residen en esto. Ciertos movimientos residuales se precipitan a llenar el vacío que dejó la arquitectura radical reivindicando un papel autónomo en un proyecto arquitectónico como una exploración abstracta de los valores lógico-formales, obteniendo los apoyos necesarios en el intento, convirtiéndose rápidamente en árbitros de una nueva cultura arquitectónica. La elaboración de una teoría de arquitectura lógico-racional en la que los valores de la universalidad se atribuyen a operaciones de planificación desde los edificios hasta la ciudad, representa otro de los muchos intentos de restauración en relación al proceso de reapropiación de papeles creativos iniciados por las clases más bajas y a los que la vanguardia a dotado de base teórica.

La búsqueda de una cultura popular siempre ha sido extrínseca a los procesos que tienden a liberar a la gente corriente; se trata ahora de evaluar de nuevo la autonomía de esta cultura y de destruir la idea de una única cultura dominante y de clase media.

En este sentido, la investigación sobre la cultura del material extraurba-

xistence n'étaient pas seulement du ressort de l'architecture et du design, mais aussi de l'art, des moyens de communication, du comportement, de l'animation, de la critique, de la philosophie et de la politique.

Les techniques employées pour libérer l'architecture impliquaient son rejet en tant que discipline, son isolement et la destruction de son caractère spécifique en tant que langage codé.

Les moyens d'action ont été de temps en temps l'ironie, la provocation, le paradoxe, les faux syllogismes, le terrorisme, le mysticisme, l'humanisme, la réduction et les *pathos*.

Dans le contexte de la stratégie culturelle, ces types de comportements peuvent s'articuler sous forme délibérément discontinue, dans la ligne de ce que le critique Filiberto Menna, faisant allusion au jeu des échecs, a appelé "déplacer le cheval". Cependant, les méthodes d'analyse et d'action sont désormais différentes. L'anthropologie culturelle, les recherches de l'homme et ses productions mentales et matérielles, essais conscients ayant pour but de modifier nos environnements et nous modifier nous-mêmes, font partie d'un processus d'éducation permanent qui nous implique totalement.

Il y a très peu d'indices visibles de ce travail puisqu'il ne s'exprime pas au travers d'images, dessins et projets, mais au moyen du propre engagement envers la routine quotidienne, se comportant de manière lente, mais sûre, comme une coïncidence (identité) entre l'histoire et le projet, le travail et l'école, la propre vie personnelle et la physique.

À travers son engagement critique, destructif et libérateur, l'architecture radicale a préparé le terrain pour cette coïncidence. On pourrait affirmer que, à part la montagne de papiers qu'elle a laissée derrière elle, ses valeurs authentiques résident dans cela. Certains mouvements résiduels s'empressent de combler le vide qu'a laissé l'architecture radicale, en revendiquant un rôle autonome dans un projet architectonique comme une exploration abstraite des valeurs logiques-formelles, obtenant les appuis nécessaires dans l'essai, devenant rapidement les arbitres d'une nouvelle culture architectonique. L'élaboration d'une théorie d'architecture logique-rationnelle dans laquelle les valeurs de l'universalité s'attribuent à des opérations de planification, des édifices à la ville, représente l'un des nombreux essais de restauration concernant le processus de réappropriation des rôles créatifs, entrepris par les classes les plus populaires et que l'avant-garde a munis de base théorique.

La recherche d'une culture populaire a toujours été extrinsèque aux processus qui visent à libérer les gens courants; il s'agit désormais d'évaluer de nouveau l'autonomie de cette culture et de détruire l'idée d'une seule culture dominante et de classe moyenne.

En ce sens, la recherche concernant la culture du matériau extra-urbain se situe aussi face à tous les essais de restauration du vieil ordre, qu'il soit architectonique ou pas.

Les activités de Superstudio, avec toutes leurs connotations d'analyse critique et opérationnelle, ont commencé à gagner le domaine de l'éducation entre 1966 et 1972. À partir de 1973, elles deviennent spécifiquement des acti-

no se posiciona también frente a todos los intentos de restauración del viejo orden, ya sea arquitectónico o no.

Las actividades de Superstudio, con todas sus connotaciones de análisis crítico y operacional, empezaron a desplazarse hacia el campo de la educación entre 1966 y 1972. A partir de 1975, se convierten específicamente en didácticas debido a su implicación en la escuela de arquitectura de Florencia. Esta labor universitaria consiste en el análisis de la planificación (es decir, de sus motivaciones, sus modos de operación y sus relaciones sociales y medioambientales) y en la investigación de modos y prácticas alternativas. Como campos de la investigación, se hace uso de utensilios sencillos, procesos de transformación autogestionados (como la agricultura y la artesanía) y de culturas de material extraurbano.

Las culturas de material extraurbano son estudiadas y sometidas a experimentos como algunas extensas enciclopedias (que no son ni la enciclopedia Diderot ni todos los números de *Whole Earth Catalog*). Durante dos años Superstudio estudió los utensilios y su conexión con el trabajo y con la transformación del entorno; ahora están ocupados con los objetos domésticos y su relación con la vida del hombre. Para los próximos dos años tienen programado un estudio sobre la energía y el tiempo (el apoyo y el locus de vida).

Para el análisis y la interpretación se utilizan técnicas antropológicas. La experimentación directa (hacer como pensar), el trabajo manual, el uso y el comportamiento, se emplean en la reapropiación de sí mismas y de su entorno. En el proceso de aprendizaje de una disciplina en general habría que comenzar por analizar sus producciones más significativas: en consecuencia, al estudiar la planificación arquitectónica, tendremos que analizar los trabajos de conocidos arquitectos, monumentos... Pero si se hace un análisis más exhaustivo, este método pone de manifiesto sus desventajas, ya que está ligado a una práctica que forma parte, totalmente, de la propia disciplina.

De hecho, con este método se excluyen todas las operaciones con los significados más ricos que surgen de una realidad que es básicamente la experiencia directa, el uso del cuerpo, de la naturaleza y de todos esos materiales cuya única *raison d'être* es ser útiles en la vida. Al investigar valiéndonos de esta disciplina, encontramos que la realidad es fragmentaria y que, más allá de proposiciones tautológicas, resulta básicamente irreconocible. Lo único que la arquitectura proclama sobre sí misma es que es arquitectura.

Para entender los mecanismos, límites y motivaciones de estas transformaciones, se ha de examinar la realidad en su totalidad, empezando por los niveles más cercanos a nosotros, y por tanto más "comprensibles". Si analizamos las culturas sometidas y desafortunadas, descubrimos los mecanismos que rigen la supervivencia y que, más allá de los modelos del desarrollo del sistema, son responsables de sus transformaciones. Precisamente en este depósito de conocimientos descubren no sólo las raíces de su ciencia, sino también la posibilidad de una ciencia bastante diferente. Teniendo en cuenta esta realidad, pueden analizar correctamente la relación directa entre el hombre y la naturaleza, y entre el hombre y su capacidad para crear valores prácticos, en resumen, entre el hombre y los objetos que emplea para satisfacer sus

vités didactiques, due à leur implication dans l'école d'architecture de Florence. Ce travail universitaire repose sur l'analyse de la planification (c'est-à-dire, de ses motivations, ses modes d'opération, et ses relations sociales et environnementales) et sur la recherche de modes et pratiques alternatives. En tant que domaines de la recherche, on utilise des instruments simples, des processus de transformation autogérés (comme l'agriculture et l'artisanat) et des cultures de matériau extra-urbain.

Les cultures du matériau extra-urbain sont étudiées et soumises à des expérimentations, comme certaines encyclopédies longues (qui ne sont ni l'encyclopédie Diderot, ni tous les numéros de *Whole Earth Catalog*). Pendant deux ans, Superstudio a étudié les instruments et leur connexion avec le travail et avec la transformation de l'environnement; à présent, ils se consacrent aux objets domestiques et à leur relation avec la vie de l'homme. Pour les deux prochaines années, ils ont une étude programmée sur l'énergie et le temps (l'appui et le locus de vie).

Pour l'analyse et l'interprétation, on utilise des techniques anthropologiques. L'expérimentation directe (faire comme penser), le travail manuel, l'utilisation et le comportement s'emploient dans la réappropriation d'elles-mêmes et de leur environnement. Lors du processus d'apprentissage d'une discipline en général, il faudrait commencer par analyser ses productions les plus significatives: en conséquence, en étudiant la planification architectonique, nous devons analyser les travaux d'architectes connus, des monuments... Mais si on fait une analyse plus exhaustive, cette méthode met en évidence ses désavantages, puisqu'elle est liée à une pratique qui fait, totalement, partie de la discipline elle-même.

En fait, avec cette méthode, on exclut toutes les opérations aux significations les plus riches, lesquelles naissent d'une réalité qui est fondamentalement l'expérience directe, l'emploi du corps, de la nature et de tous ces matériaux dont l'unique raison d'être est être utiles à la vie. En basant nos recherches sur cette discipline, nous trouvons que la réalité est fragmentaire et qu'au-delà des propositions tautologiques, elle s'avère basiquement méconnaissable. La seule chose que l'architecture proclame à son propre sujet, c'est qu'elle est architecture.

Pour comprendre les mécanismes, les limites et les motivations de ces transformations, il faut examiner la réalité dans sa totalité, en commençant par les niveaux les plus proches de nous, et par conséquent les plus "compréhensibles". Si on analyse les cultures soumises et infortunées, on découvre les mécanismes qui gouvernent la survie et qui, au-delà des modèles du développement du système, sont responsables de leurs transformations. Précisément dans ce dépôt de connaissances, ils découvrent non seulement les racines de leur science, mais aussi la possibilité d'une science assez différente. En tenant compte de cette réalité, ils peuvent analyser correctement la relation directe entre l'homme et la nature, et entre l'homme et sa capacité à créer des valeurs pratiques, en résumé, entre l'homme et les objets qu'il emploie pour satisfaire ses besoins, donnant un usage aux notions, à l'intelligence et aux capacités créatrices que le système de division du travail n'a pas utilisé dans la production de produits.

necesidades, dándole uso a las nociones, inteligencia y capacidades creativas que el sistema de división del trabajo inutilizó en la producción de productos.

La investigación en el ámbito de la universidad se concibe como una actividad "adisciplinar" (o más bien como un intento por reemplazar y abolir las disciplinas) que, al comparar y superponer dos culturas diferentes, se propone analizar las contradicciones y los límites de la planificación como se entiende habitualmente. Este trabajo no es propedéutico para la planificación, o al menos no te prepara para planificar como comúnmente se entiende; en lugar de eso, anuncia una actividad diferente en la que el proyecto, la construcción, el uso y el reciclaje coinciden.

El análisis de la planificación no consiste ya en poner los datos y las metodologías en orden, sino que implica comportamiento y experimentación directa a través de una participación y un uso manual.

El uso del lenguaje hablado, de la libre descripción de los instrumentos especializados empleados en el análisis, y la reconstrucción y recreación de los objetos, constituyen modos de reapropiación de la planificación vista como una actividad física natural.

Se designan la zonas tipo para los propósitos de la investigación. Dichas zonas reúnen ciertas condiciones básicas: implican complejos territoriales con una condiciones homogéneas, físicas, históricas y culturales, vinculadas en gran parte o exclusivamente a las actividades agrícolas. Los asentamientos locales consisten en unos pocos edificios extraños como granjas, complejos de pequeñas edificaciones y pueblos.

Las zonas en cuestión se encuentran ya en fase de transformación debido a la emigración a las ciudades y el cambio gradual de estas zonas agrícola a centros turísticos. Sin embargo, las zonas examinadas ya han sido sometidas al proceso de la aculturación urbana. Precisamente esta fase de transformación es la que están interesados en investigar, no como parte de un análisis de los cambios evolutivos (ya que la idea de evolución debería rechazarse siempre a favor de la noción mucho más correcta de diversidad), sino porque representa el lugar en el que dos culturas diferentes confluyen y chocan.

En estas zonas es donde se puede contemplar la aniquilación de una cultura y la más o menos dolorosa sustitución de una por otra: a menudo nos encontramos casas cuyos granjeros parecen haber abandonado de repente, dejándose todo (sillas herramientas y trastos viejos) como si fueran cosas que no les pertenecieran y no hubieran creado con sus manos. Una vez se ha escogido la zona tipo, la investigación pasa a considerar la historia y la morfología de la zona, las culturas y las técnicas de transformación del territorio, sus estructuras arquitectónicas, y sus objetos y herramientas; con la esperanza de reconstruir el escenario de la vida de esos habitantes vistos en relación con el entorno hecho posible gracias a sus objetos. Los objetos y las herramientas representan un campo concreto de investigación por tres motivos: el primero es la falta total de investigación en este campo (no existe nada parecido a la historia de los objetos, con la excepción de unas pocas monografías históricas sobre artes menores); y el segundo es que se prestan a ser utilizados como la clave en la interpretación de las relaciones complejas.

La recherche dans le domaine de l'université se conçoit comme une activité "adisciplinaire" (ou plutôt comme un essai pour remplacer et abolir les disciplines) qui, en comparant et superposant deux cultures différentes, se propose d'analyser les contradictions et les limites de la planification comme on les entend habituellement. Ce travail n'est pas propédeutique pour la planification, ou tout au moins ne prépare pas pour planifier comme on l'entend communément; au lieu de cela, il annonce une activité différente dans laquelle le projet, la construction, l'utilisation et le recyclage coïncident.

L'analyse de la planification ne consiste plus à mettre les données et les méthodologies en ordre, mais elle implique comportement et expérimentation directe à travers une participation et une utilisation manuelle.

L'emploi du langage parlé, de la libre description des instruments spécialisés employés dans l'analyse, et la reconstruction et recréation des objets constituent des modes de réappropriation de la planification, vue comme une activité physique naturelle.

On désigne les zones types pour les propos de la recherche. Ces zones réunissent certaines conditions de base: elles impliquent des complexes territoriaux aux conditions homogènes, physiques, historiques et culturelles, liées en grande partie ou exclusivement aux activités agricoles. Les installations locales sont quelques édifices étranges comme des granges, des complexes de petites édifications et des villages.

Les zones en question se trouvent déjà en phase de transformation, dû à l'émigration vers les villes et au changement graduel de ces zones agricoles en centres touristiques. Néanmoins, les zones examinées ont déjà été soumises au processus de l'acculturation urbaine. Cette phase de transformation est précisément celle qui suscite l'intérêt de la recherche, non pas comme partie d'une analyse des changements évolutifs (puisque l'idée d'évolution devrait toujours être rejetée en faveur de la notion beaucoup plus correcte de la diversité), mais parce qu'elle représente le lieu où deux cultures différentes confluent et choquent.

Ce sont dans ces zones où on peut contempler l'annihilation d'une culture et la substitution, plus ou moins douloureuse, de l'une par l'autre: on trouve souvent des maisons que des fermiers semblent avoir soudain abandonnées, laissant tout (chaises, outils et vieux machins) comme si c'étaient des choses qui ne leur appartenaient pas ou qu'ils n'avaient pas créées de leurs mains. Une fois que l'on a choisi la zone type, la recherche commence à considérer l'histoire et la morphologie de la zone, les cultures et les techniques de transformation du territoire, ses structures architectoniques, et ses objets et outils; dans l'espoir de reconstruire le cadre de vie de ces habitants, considérés en rapport avec l'environnement rendu possible grâce à leurs objets. Les objets et les outils représentent un domaine concret de recherche pour trois raisons: la première est le manque total de recherche dans ce domaine (il n'existe rien de semblable à l'histoire des objets, à l'exception de quelques monographies historiques sur des arts mineurs), et la deuxième est qu'ils se prêtent à être utilisés comme la clé, dans l'interprétation des relations complexes.

En d'autres termes, ces objets peuvent être étudiés comme des outils examinés par le paléontologue, dans un essai pour interpréter la signification et

En otras palabras, estos objetos pueden estudiarse como herramientas examinadas por el paleontólogo en un intento por interpretar el significado y la historia de periodos completos. El tercer y motivo último de dicha investigación es que estos objetos son testigos directos del uso y dinamismo creativo, y de la destreza manual que desearían recuperar para reemplazar la planificación especializada: un dinamismo creativo que representa una relación total e independiente con el hombre, la sociedad y el entorno. Especialmente, a través de dichos objetos, pueden percibir una identidad entre el hombre y su entorno, entre los diversos momentos en el ritmo de nuestras vidas (y no divididas en tiempo para el ocio y tiempo para el trabajo), y finalmente entre la realidad y el sentido. Se empieza con un sondeo de la zona (por medio de gráficos y tablas morfológicas) y después se acumulan listas críticas.

Los objetos se expresan en sistemas significativos, comparándolos y relacionándolos con los procesos creativos que los generaron, con las modificaciones y cambios a las que han sido sometidos, y con las actividades que los hacen posible.

De la mano de la investigación de la cultura rural han surgido investigaciones parecidas, que emplean métodos análogos sobre la cría de ganado ovino, la pesca, diversos trabajos artesanales, y sobre formas de vidas desfavorecidas en las ciudades.

1. Superstudio, *Casabella*, no. 567, 1972
2. William Morris
3. Andrea Branzi Radical Notes, *Casabella*, 1975
4. M. Morandi L'architettura: Origini e Trasformazioni di un Ruolo, *Cluet*, 1978
5. Andrea Branzi Radical Notes, *Casabella*, 1975
6. Superstudio La Distruzione Dell'oggetto, *IN*, no. 2-5, 1971
7. Superstudio La Distruzione Dell'oggetto, *IN*, no 2-5, 1971
8. Superstudio, *Casabella* no. 567, 1972
9. Superstudio and Others Manifesto of Superarchitettura, 1967
10. Superstudio Invention Design Evasion Design, *Domus*, no. 475, 1967
11. F. Raggi Radical Story, *Casabella*, no. 582, 1975
12. Archizoom, *Domus* no. 455
13. F. Raggi Radical Story, *Casabella* no. 582, 1975
14. Mindscape DQ 89 Minneapolis, 1975
15. Superstudio La Superficie Neutra. Edizioni Print, 1972
16. Superstudio La Superficie Neutra. Edizioni Print, 1972
17. Superstudio Il Monumento Continuo, 1959
18. A. Branzi Lafrica e vicina, *Casabella*, no 564, 1972
19. F. Menna New Behaviours in Italian Design, *Italy: The New Domestic Landscape*, MOMA, 1972
20. Superstudio L'architettura Interplanetaria
21. A. Branzi Lafrica e vicina, *Casabella*, no. 564, 1972
22. Superstudio La Distruzione Dell'oggetto, *IN*, no. 2-5, 1971
23. Germano Celant, *IN*, no. 2-5, 1971
24. F. Raggi Radical Story, *Casabella*, no. 582, 1975
25. Archizoom Dressing Design, *IN*, no. 8, 1972
26. F. Raggi Radical Story, *Casabella* no. 562, 1975
27. F. Raggi Radical Story, *Casabella*, no. 582, 1975
28. Natalini - Toraldo University Course Program, 1979

l'histoire de périodes complètes. La troisième et dernière raison de cette recherche est que ces objets sont des témoins directs de l'utilisation et du dynamisme créatif, et de l'habileté manuelle qu'on désirerait récupérer pour remplacer la planification spécialisée: un dynamisme créatif qui représente une relation totale et indépendante avec l'homme, la société et l'environnement. C'est spécialement à travers ces objets que l'on peut percevoir une identité entre l'homme et son environnement, entre les divers moments dans le rythme de nos vies (et non divisées en temps, pour les loisirs et en temps, pour le travail), et finalement entre la réalité et le sens. On commence par un sondage de la zone (au moyen de graphiques et de tableaux morphologiques) et après, on rassemble des listes critiques.

Les objets s'expriment dans des systèmes significatifs, en les comparant et en les mettant en rapport avec les processus créatifs qui les ont engendrés, avec les modifications et changements auxquels ils ont été soumis, et avec les activités qui les rendent possibles.

De la recherche sur la culture rurale sont nées des recherches semblables, lesquelles emploient des méthodes analogues sur l'élevage des ovins, la pêche, divers travaux artisanaux et sur des modes de vie défavorisés dans les villes.

1. Superstudio, *Casabella*, no. 367, 1972
2. William Morris
3. Andrea Branzi Radical Notes, *Casabella*, 1973
4. M. Morandi L'architetto: Origini e Trasformazioni di un Ruolo, *Cluet*, 1978
5. Andrea Branzi Radical Notes, *Casabella*, 1973
6. Superstudio La Distruzione Dell'oggetto, *IN*, no. 2-3, 1971
7. Superstudio La Distruzione Dell'oggetto, *IN*, no. 2-3, 1971
8. Superstudio *Casabella*, no. 367, 1972
9. Superstudio and Others Manifesto of Superarchitettura, 1967
10. Superstudio Invention Design Evasion Design, *Domus*, no. 475, 1967
11. F. Raggi Radical Story, *Casabella*, no. 382, 1973
12. Archizoom, *Domus*, no. 455
13. F. Raggi Radical Story, *Casabella*, no. 382, 1973
14. Mindscape DQ 89 Minneapolis, 1973
15. Superstudio La Superficie Neutra. Edizioni Print, 1972
16. Superstudio La Superficie Neutra. Edizioni Print, 1972
17. Superstudio Il Monumento Continuo, 1959
18. A. Branzi L'africa e vicina *Casabella*, no. 364, 1972
19. F. Menna New Behaviours in Italian Design Italy: *The New Domestic Landscape*, MOMA, 1972
20. Superstudio L'architettura Interplanetaria
21. A. Branzi L'africa e vicina, *Casabella*, no. 364, 1972
22. Superstudio La Distruzione Dell'oggetto *IN*, no. 2-3, 1971
23. Germano Celant, *IN*, no. 2-3, 1971
24. F. Raggi Radical Story, *Casabella*, no. 382, 1973
25. Archizoom Dressing Design, *IN*, no. 8, 1972
25. F. Raggi Radical Story, *Casabella*, no. 362, 1973
27. F. Raggi Radical Story, *Casabella*, no. 382, 1973
28. Natalini - Toraldo University Course Program, 1979

Global Tools

Andrea Branzi

En este número de *Casabella* se anuncia la fundación de Global Tools por parte de todos los grupos y de todas las personas que en Italia representan el área más avanzada de la arquitectura radical. La iniciativa es de gran importancia, ya sea por la homogeneidad de los componentes del "comité", ya sea por el momento particular en que nace.

Al empezar esta sección en la revista, subrayé la necesidad inmediata de que todas las fuerzas de vanguardia de la arquitectura se dieran, más allá de la efímera vida de los golpes de mano en las revistas, una más amplia "estrategia de los tiempos largos", midiéndose sobre temas e hipótesis generales y adquiriendo un papel y un destino precisos. Y esta es la hipótesis que da origen a Global Tools. No tanto la aspiración a medir fuerzas heterogéneas sobre un plano de verificación abstracta de "contenidos", sino la de hacer converger sobre temas simples y directos todas aquellas energías que hoy sacan fuerza de la crisis de situaciones que son externas a ellos. Tales energías podrían quedar mañana barridas por la ausencia de profundas raíces y motivaciones, o podrían por el contrario configurar el primer núcleo de una nueva fundación radical de la arquitectura.

El trabajo manual y las tecnologías artesanas (o pobres) que Global Tools promueve, no se proponen en absoluto como alternativa a la producción industrial, lo que equivaldría a recaer en las inútiles polémicas de hace sesenta años, sino que sirven para definir, de forma distinta, el área de la misma producción, no entendida ya como un mecanismo de reproducción de la entera fenomenología de los objetos y de las funciones que nos rodean, sino como un sector específico y limitado que sirve y estimula un área no provisional destinada a la creatividad individual y a la comunicación espontánea.

Con el esfuerzo de llevar a cabo el fin que nos hemos propuesto deberíamos, todos juntos, producir documentos programáticos que constituyeran un patrimonio común, precioso para la continuación de la experimentación.

Estos documentos nacen de algunas observaciones iniciales, como la de que la actual ideología y metodología del diseño industrial convierte, en la práctica, en imposible seguir adelante sin arriesgarse a entrar, en breve tiempo, en una asfixia completa. Se impone proceder hacia experiencias externas y originales que tengan en cuenta, de una manera vital, las experiencias culturales, las fronteras críticas y una nueva conciencia social de la creatividad, llevadas en estos años hacia delante y convertidas en patrimonio común de las vanguardias. Resulta impensable la introducción de este patrimonio dentro del actual mundo del diseño industrial, que tiene sus orígenes en una cul-

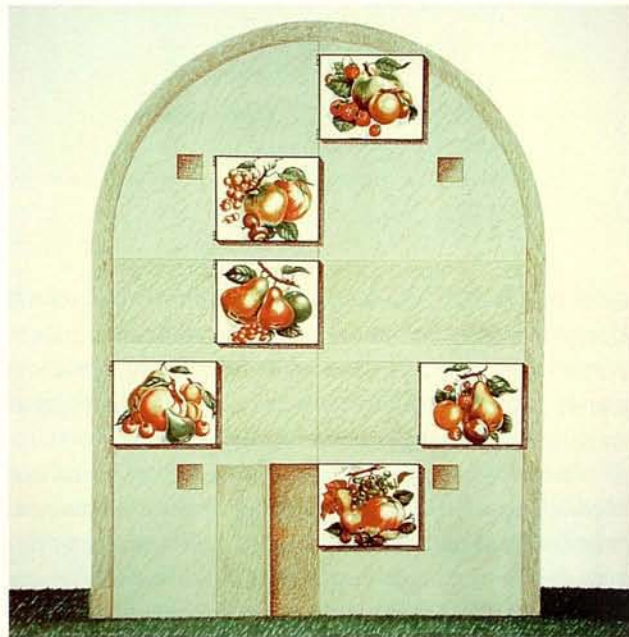
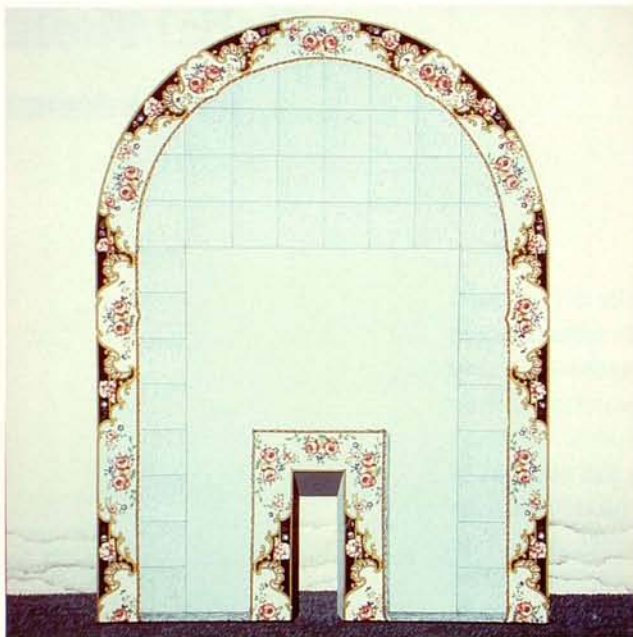
Dans ce numéro de Casabella, nous annonçons la fondation de Global Tools créé par tous les groupes et toutes les personnes qui en Italie représentent la partie la plus avancée de l'architecture radicale. Cette initiative est d'une grande importance, que ce soit pour l'homogénéité des membres du "comité", ou pour le moment particulier où il naît.

Quand nous avons démarré cette section dans la revue, j'ai souligné la nécessité immédiate que toutes les forces d'avant-garde de l'architecture se donnent, plus que la vie éphémère des coups de main dans les revues, une plus ample "stratégie sur la durée", qui se mesure sur des thèmes et des hypothèses générales et qui acquiert un rôle et un destin précis. Ceci est l'hypothèse qui est à l'origine de Global Tools. Ce n'est pas tant l'aspiration à mesurer les forces hétérogènes sur un plan de vérification abstraite de "contenus", mais plutôt celle de faire converger, vers des thèmes simples et directs, toutes ces énergies qui aujourd'hui trouvent leur force dans la crise de situations qui leur sont étrangères. De telles énergies pourraient être demain balayées à cause de l'absence de racines profondes et de motivations, ou elles pourraient, au contraire, configurer le premier noyau d'une nouvelle fondation radicale de l'architecture.

Le travail manuel et les technologies artisanales (ou pauvres) que Global Tools promeut, ne se proposent absolument pas d'être une alternative à la production industrielle, ce qui équivaldrait à retomber dans les inutiles polémiques d'il y a soixante ans, mais ils servent à définir, de manière différente, le cadre de la production même, non pas comprise comme un mécanisme de reproduction de la phénoménologie complète des objets et des fonctions qui nous entourent, mais comme un secteur spécifique et limité qui sert et stimule un domaine non provisionnel destiné à la créativité individuelle et la communication spontanée.

De par l'effort produit pour atteindre l'objectif que nous nous sommes proposés, nous devrions, tous ensemble, produire des documents programmatiques qui constitueraient un patrimoine commun, précieux pour la suite de l'expérimentation.

Ces documents naissent de quelques observations premières, comme celle qui remarque que l'actuelle idéologie et méthodologie du design industriel fait, dans la pratique, impossible avancer sans risquer d'entrer, à court terme, dans une complète asphyxie. Il est inévitable de s'orienter vers des expériences extérieures et originales qui prennent en compte, de façon vitale, les expériences culturelles, les frontières critiques et une nouvelle conscience

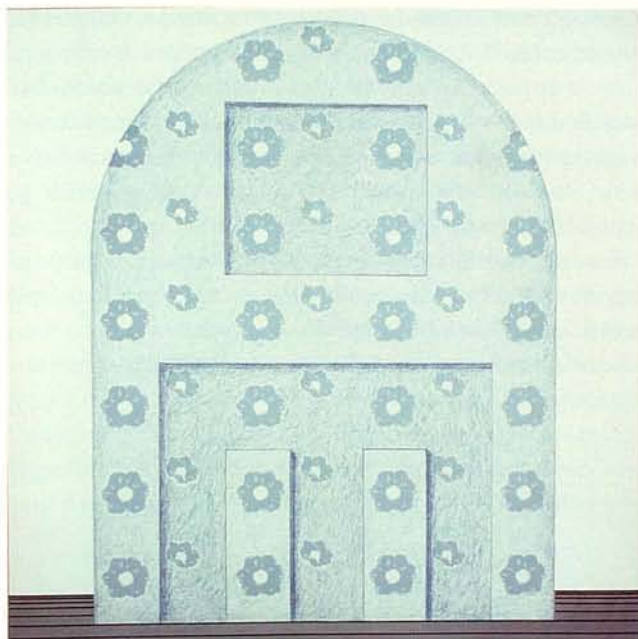


tura nacida en 1920 y que nunca se ha renovado de una manera radical; resulta así mismo impensable que tal patrimonio pueda ser desarrollado dentro de las actuales estructuras universitarias.

Esta imposibilidad está generada, no tanto por el hecho de que el debate político que tiene lugar en la escena universitaria impide el desarrollo de experimentaciones de vanguardia, sino, más bien, por el hecho de que todo ese debate cultural que es monopolio de la generación profesoral formada durante la guerra, y que desde el mayo del 68, intenta confirmar y extraer el máximo provecho de sus propios méritos históricos, evitando cuidadosamente poner en evidencia el hecho de que es precisamente ella la responsable del fracaso social de las universidades.

De hecho, la conexión que tiene actualmente lugar entre la actual generación estudiantil y los supervivientes del ex-partido de Acción constituye uno de los trágicos errores que conseguirán bloquear todo el empuje renovador del mayo del 68, confirmando el arrogante mérito intelectual de unos pocos y apropiándose, con la perversidad burguesa que todos conocemos bien, de un carismático mandato social y cultural. La cultura de la ilustración continuará, pues, proponiéndose como la única y legítima pretendiente del poder, en sustitución de una efectiva renovación social. El sinónimo cultura-poder dentro de la universidad, es todavía la estructura portante.

Por consiguiente, es comprensible el que un diálogo entre tal concepción de la cultura y las vanguardias de los movimientos radicales –que en la cultura así entendida denuncian el chantaje social y el papel alienable conjeturando una función espontánea y liberatoria– resulte muy difícil, cuando no imposible.



sociale de la créativité, menées ces dernières années vers l'avant et converties en patrimoine commun des avant-gardes. Il paraît impensable, d'introduire ce patrimoine dans l'actuel monde du design industriel qui prend sa source dans une culture née en 1920 et qui ne s'est jamais rénovée de façon radicale; de même il paraît impensable qu'un tel patrimoine puisse être développé à l'intérieur des structures universitaires actuelles.

Cette impossibilité est générée, non tant par le fait que le débat politique ayant lieu sur la scène universitaire empêche le développement d'expérimentations d'avant-garde, mais plutôt, par le fait que tout ce débat culturel qui est le monopole de la génération enseignante formée pendant la guerre, et qui depuis mai 68 essaye de confirmer et de tirer le maximum de profit de ses propres mérites historiques, évite soigneusement de mettre en évidence le fait que c'est justement elle, la responsable de l'échec social des universités.

De fait, la connection qui actuellement a lieu entre la génération étudiante actuelle et les survivants de l'ex-parti d'Action constitue l'une des tragiques erreurs qui parviendront à bloquer tout l'élan rénovateur de mai 68, ce qui confirme le mérite intellectuel arrogant de quelques-uns qui s'approprient, avec la perversité bourgeoise que nous connaissons tous très bien, d'un charismatique mandat social et culturel. La culture de l'illustration continuera donc, en se proposant comme la seule et légitime prétendante au pouvoir, comme remplacement d'une rénovation sociale concrète. Le synonyme culture-pouvoir, à l'intérieur de l'université, est encore la structure portante.

En conséquence, il est compréhensible qu'un dialogue entre une telle conception de la culture et les avant-gardes des mouvements radicaux —qui

Remo Buti, 1975
 Quattro case
 Collection Gianni Pettena, Fiesole, Italie
 © Philippe Magnon

Global Tools no será, en este sentido, una escuela en donde nadie tenga nada que enseñar a nadie; sino “un sistema de laboratorios” en donde será posible recuperar, a través de actividades manuales experimentales, aquellas facultades creativas atrofiadas por la sociedad del trabajo. Esta recuperación no servirá para crear un nuevo sistema de modelos y de méritos sino, simplemente, para realizar un nuevo y más avanzado equilibrio psicosomático y, por tanto, un nuevo grado de libertad y de auto-disponibilidad.

Global Tools no nace para ejecutar un proyecto ideológico, ni tampoco para intentar elaborar un modelo social o metodológico, sino que se mueve dentro del área operativa privada de una programación formal, en la cual no todos los resultados se relacionan con modelos de referencia, sino que son adquisiciones en tanto que actos de comunicación espontánea.

dans la culture ainsi comprise dénoncent le chantage social et le rôle aliénable conjecturant une fonction spontanée et liberatrice— résulte très difficile, voire impossible.

Global Tools ne sera pas, en ce sens, une école où personne n'aura rien à apprendre à personne; mais "un système de laboratoires" où il sera possible de récupérer, au moyen d'activités manuelles expérimentales, ces fameuses facultés créatives atrophiées par le monde du travail. Cette récupération ne servira pas à créer un nouveau système de modèles et de mérites mais, simplement, à réaliser un nouvel et plus avancé équilibre psychosomatique, et donc un nouveau degré de liberté et d'auto-disponibilité.

Global Tools ne naît pas pour exécuter un projet idéologique, non plus pour essayer d'élaborer un modèle social ou méthodologique, mais il bouge à l'intérieur du secteur opératif privé d'une programmation formelle, dans laquelle tous les résultats ne se relient pas à des modèles de référence, mais sont des acquisitions en tant qu'actes de communication spontanée.

Por una arquitectura banal

Alessandro Mendini

Cuando dirigía *Casabella*, entre 1970 y 1975, desarrollaba, junto con otros, aquella experiencia que hoy se denomina del diseño radical y que ahora ha cambiado mucho. *Casabella* fue, en aquel periodo, el lugar de debate de un pequeño y heterogéneo sistema de culturas minoritarias internacionales que sin ella, no se habrían quizás documentado.

Era aquella una época inmediatamente posterior a 1968 y cada experiencia, también las de tipo figurativo de los estudiantes y de los grupos con los que yo estaba conectado, partía de la utopía de una “refundación radical del proyecto”. Una cosa de la que se habla todavía hoy, también en otros ambientes, para verificar si un asunto similar, quizás en términos no radicales, es todavía la prerrogativa literaria de pequeños grupos o si, en cambio, se puede considerar una praxis extensible a grandes masas de operadores. Conectando lo que se elaboró en aquellos tiempos con las investigaciones que ahora comunico en la revista *Modo*, quisiera hacer aquí algunas observaciones.

Analicemos el término “refundar”. Refundar significa hacer tábula rasa, vaciarlo todo, cambiarlo todo; reinventar completamente la relación entre las partes, reconstruir todo el sistema de los términos en cuestión, crear un confín preciso entre un antes y un después, donde el después sea en todo diferente al antes.

También quiere decir pensar lo que se puede hacer frente a los problemas unitariamente, por medio de concepciones sintéticas. De hecho, cuando una propuesta parecida es dirigida hacia una gran masa, acaba siendo una abstracción no practicable, no operable. Equivale a decir “refundar la política”: también la política puede refundarse, ciertamente, pero mediante la revolución.

Se refundó, por ejemplo, el proyecto en Cuba, cuando, paralelamente al mismo, se iba cambiando toda la estructura política, social, ejecutiva y mental de golpe. Después de la época heroica en la que salió a la palestra por parte de los estudiantes en el 1968 el concepto de refundar ha llegado arrastrándose hasta nuestros días en un estado de vacuidad.

Aquella jerga, aquella estructura y aquella sustancia están ya lejos. Los problemas han cambiado mucho con respecto a los de aquella época, cuando los intelectuales de izquierda eran una minoría y cuando la lucha se desarrollaba con precisión entre derecha e izquierda. La utopía de la refundación puede ser todavía hoy sólo un concepto a perseguir por pequeños grupos de proyectos de choque, como de hecho, lo ha sido durante el último decenio. Haciendo de ello una cuestión terminológica puede hablarse, a nivel de masa

Pour une architecture banale

Alessandro Mendini

Quand je dirigeais *Casabella*, entre 1970 et 1975, je développais, avec d'autres, cette fameuse expérience qui aujourd'hui se nomme le design radical, et qui a maintenant beaucoup changé. *Casabella* a été, à cette période, le lieu de débat d'un petit système hétérogène de cultures minoritaires internationales qui sans elle, ne se seraient peut-être pas documentées.

C'était l'époque immédiatement postérieure à 1968 et chaque expérience, dont celles de type figuratif, des étudiants et des groupes avec lesquels j'étais en contact, partait de l'utopie d'une "nouvelle fondation du radical du projet". Chose dont on parle encore aujourd'hui, même dans d'autres milieux, pour vérifier si un sujet similaire, peut-être en termes non radicaux, est encore la prérogative littéraire de petits groupes ou si, au contraire, une praxis extensible à de grandes quantités d'opérateurs, peut être considérée. Pour établir un lien entre ce qui a été élaboré à cette époque et les recherches que je communique maintenant dans la revue *Modo*, j'aimerais faire ici quelques observations.

Analysons le terme "refonder". Refonder signifie faire table rase, tout vider, tout changer; complètement réinventer les rapports entre les différentes parties, reconstruire tout le système des termes en question, créer une limite précise entre un avant et un après, où l'après est, en tout, différent à l'avant.

Cela veut aussi dire, penser à ce qui peut être fait face aux problèmes, de façon unitaire, au moyen de conceptions synthétiques. De fait, lorsqu'une proposition équivalente est dirigée à la masse, elle finit par être une abstraction non praticable, non exécutable. Cela revient à dire "refonder la politique": la politique aussi peut certainement se refonder, mais au moyen d'une révolution.

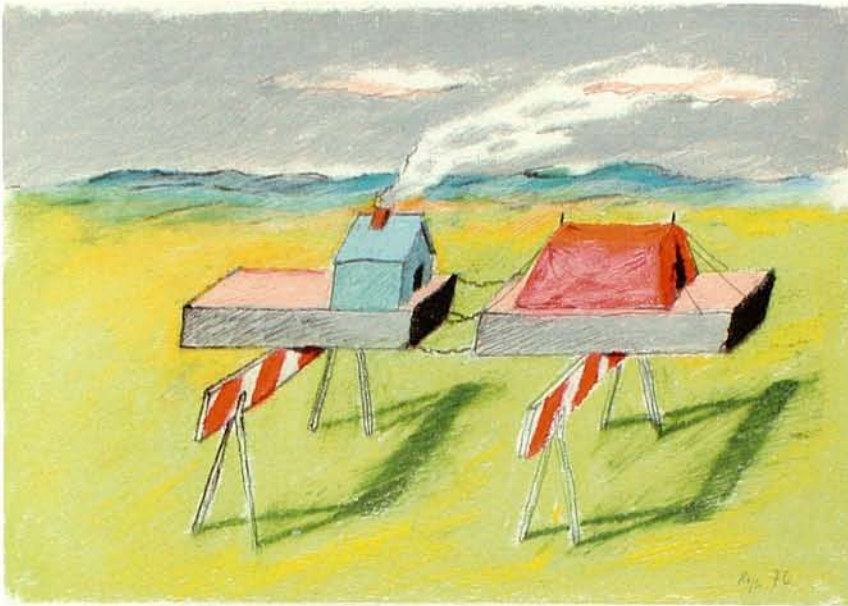
Le projet à Cuba, par exemple, s'est refondé lorsque parallèlement à celui-ci, toute la structure politique, sociale, exécutive et mentale était en train de changer d'un coup. Après l'époque héroïque de 68 où les étudiants l'ont fait entrer en lice, le concept de refonder est arrivé en se traînant jusqu'à nos jours, dans un état de vacuité.

Ce jargon, cette structure et cette substance sont déjà loin. Les problèmes actuels ont beaucoup changé par rapport à ceux de l'époque, quand les intellectuels de gauche étaient une minorité et quand la lutte avait lieu avec précision entre la droite et la gauche. L'utopie de la refondation peut encore maintenant être simplement un concept à poursuivre pour de petits groupes de projets de choc, comme elle l'a été, de fait, pendant la dernière décennie. Faisant de tout cela une question terminologique, il est possible de parler, concernant les masses d'opérateurs, de "transformation" et non pas de "refondation", puisque nous nous trouvons devant des actions lentes et pro-

de operadores, de “transformación”, no de “refundación”, ya que estamos ante acciones lentas y progresivas, unas funciones de cambio de las relaciones sociales mucho más amplias y generales.

Analicemos ahora el término “proyectar” dejando de lado los proyectos de otra naturaleza, por ejemplo, los administrativos, legislativos, burocráticos, económicos, etc. Por lo que concierne a arquitectos y diseñadores, considero que proyectar significa todavía desarrollar, a cualquier nivel, procesos de formalización; ocuparse de problemas de expresión, comunicar mediante las formas funcionales. Lo que ocurre se pierde de manera definitiva y ese es el sentido sintético, monolítico, determinista y carismático del proyecto en el contexto del difícil y progresivo comienzo de la idea de “democracia de proyecto”, no importa lo compleja y problemática que pueda ser. Hablar en sentido ontológico de Proyecto en singular y con “P” mayúscula, debería parecernos hoy un acto metafísico. Los proyectos no son uno, sino muchos: un trenzado decididamente contradictorio e infinito. Lo que debemos recordar al proyectista es que la suya es una actividad que se concibe siempre menos como objetiva, distante y aséptica; vale siempre menos el concepto metodológico y programático de un proyectista “frío” después de los demostrados fracasos del modo obtuso y esquemático de crear en los métodos y programas.

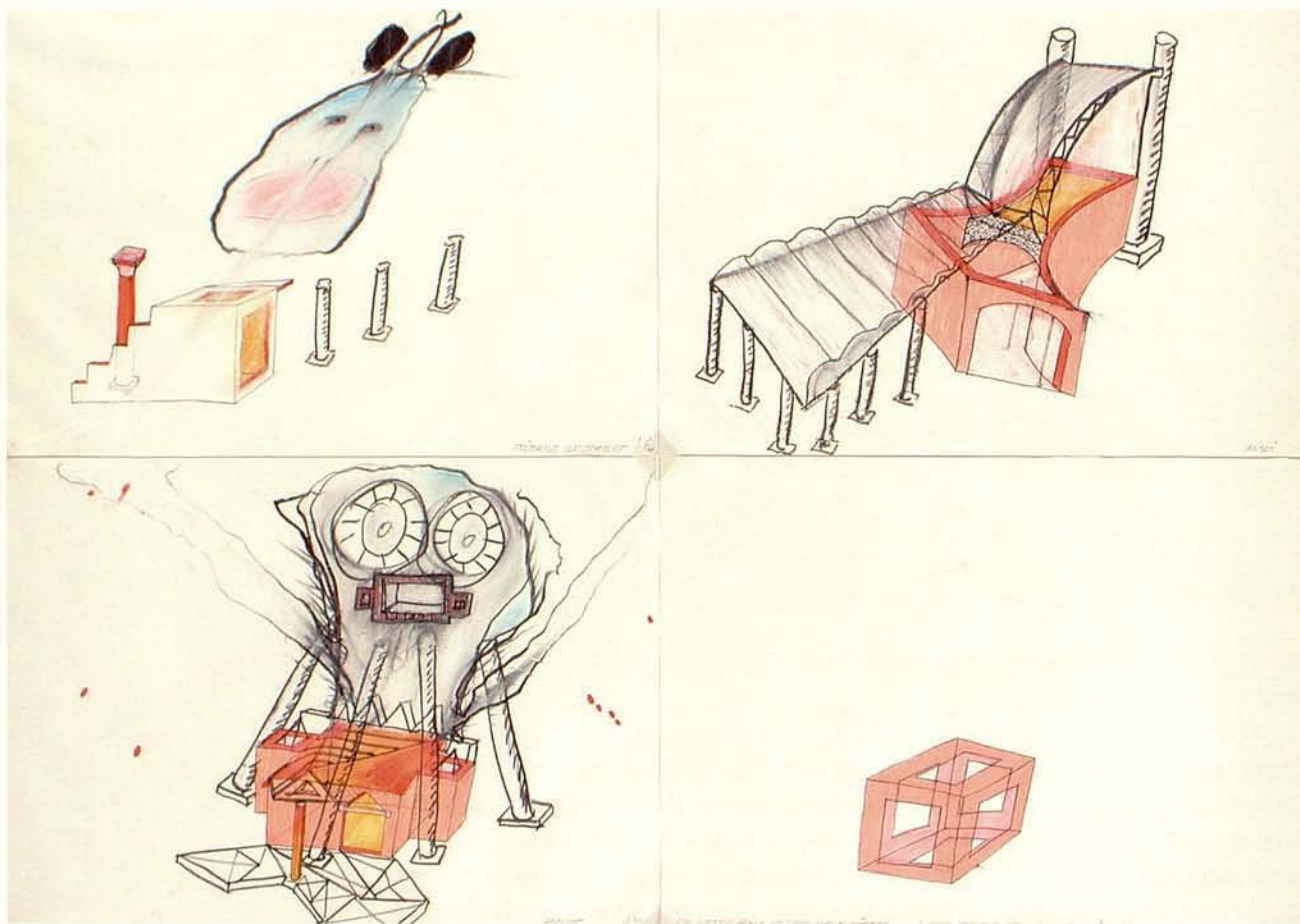
El proyectista, será, en cambio, siempre más un animal “de sangre caliente”, con influjos, reflujos y alquimias. La izquierda ya no podrá ser considerada por él como único y seguro gran panel de referencia estratégico. Los proyectistas, los intelectuales de izquierda que ganaron las luchas de los sesenta, sufren hoy la incomodidad de haberse convertido en una mayoría. El problema del intelectual se ha convertido ahora en un problema totalmente inmerso en la izquierda, dentro de la cual los socialistas, los radicales, lo extraparlamentarios o las brigadas rojas combaten despiadadamente al comunismo. El enemigo que en los años sesenta era conocido, individualizado y bien visible, es hoy un enemigo invisible. Al proyectista corresponde, sobre un plano práctico, un drama que, además de su naturaleza política, posee también un carácter técnico. Estamos pues ante un movimiento pendular: por un lado el proyectista burgués; por el otro el proyectista proletario en ciernes. Nosotros, los progresistas burgueses tendemos, por nuestro atávico sentido de culpabilidad, a perseguir una estilística de carácter proletario; mientras que los proletarios, por su atávico espejismo hacia nuestra condición, tienden a una estilística de tipo burgués. Se trata de dos opuestos, o, si se quiere, de dos líneas paralelas que no se vislumbra como y cuándo se puedan encontrar, si no es dentro de la hipótesis de un modo “pequeño burgués”. Es decir, dentro de una concepción “banal” de la estilística, como estandarte de un buen gusto del mal gusto, de una neutralización estética del objeto de uso. En cambio, si se diera en algún momento el caso de que un “proletario”, por otra parte abstracto, refundara su proyecto, resultaría imprevisible y sucedería, a toda costa, sin nosotros los burgueses. Nosotros los burgueses podemos, en cambio y solamente, proyectar con conciencia la muerte progresiva del proyecto burgués. En esta situación de fragmentación y de imposibilidad de síntesis tiene mucho valor la aplicación de los objetivos indirectos, como en



gressives, des fonctions de changement des relations sociales beaucoup plus amples et générales.

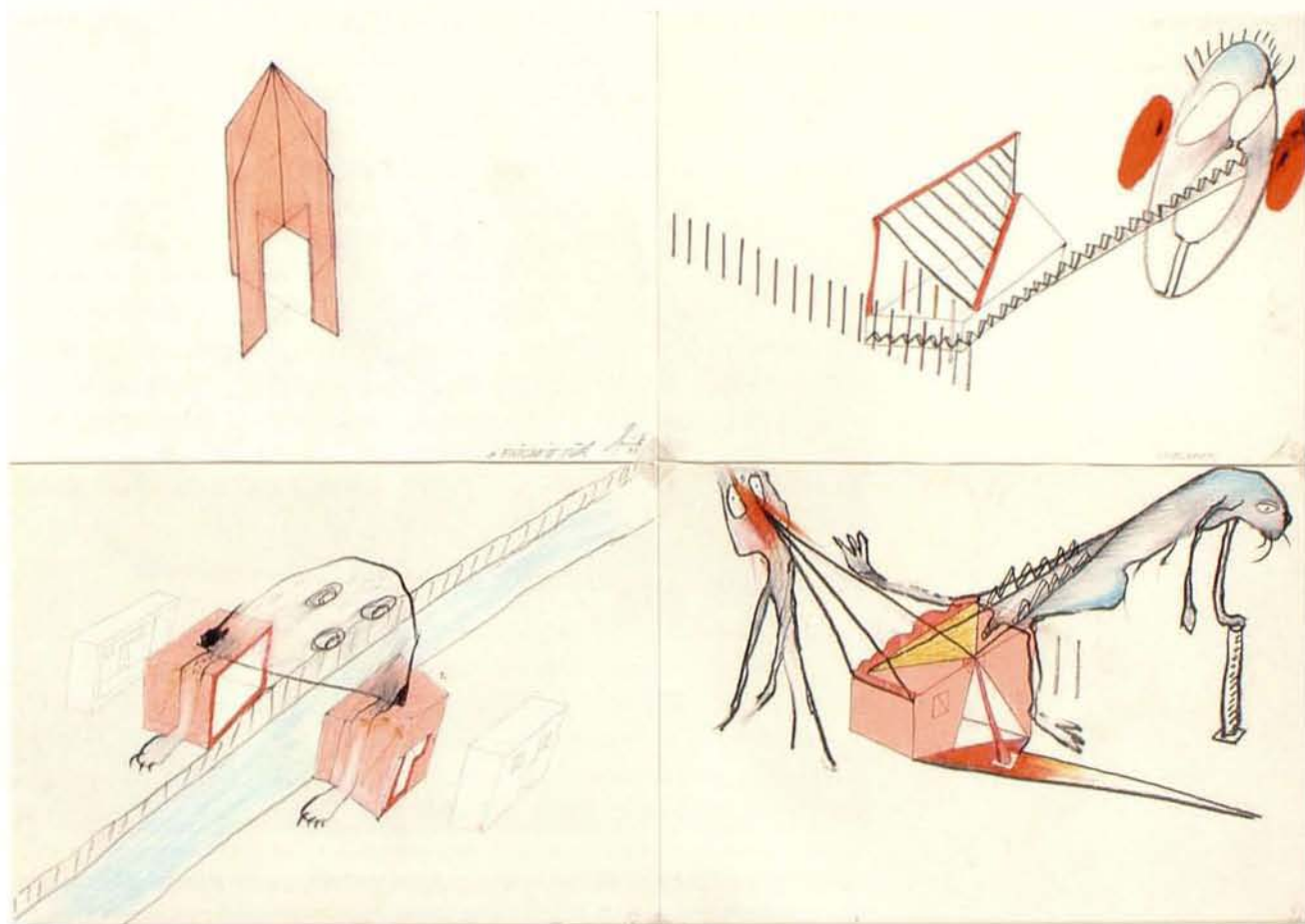
Analysons maintenant le terme “projeter” en laissant de côté les projets d’une autre nature, par exemple, les administrateurs, les législateurs, les bureaucrates, les économistes, etc. En ce qui concerne les architectes et les designers, je considère que pour eux, projeter signifie encore développer, à n’importe quel niveau, des processus de régularisation; s’occuper de problèmes d’expression, communiquer au moyen des formes fonctionnelles. Ce qui arrive, se perd de façon définitive, c’est ce qui donne le sens synthétique, monolithique, déterministe et charismatique du projet dans le contexte du difficile et progressif début de l’idée de “démocratie de projet”, peu importe qu’elle soit complexe et problématique. Parler, dans le sens ontologique, de Projet au singulier et avec un “P” majuscule, devrait, aujourd’hui, nous paraître un acte métaphysique. Les projets ne sont pas qu’un mais plusieurs: un tressage décidément contradictoire et infini. Ce que nous devons rappeler au projeteur, c’est que son activité se conçoit de moins en moins comme une activité objective, distante et aseptique; le concept méthodologique et programmatique d’un projeteur “froid” est de moins en moins valable après les échecs démontrés, de la façon obtuse et schématique que les méthodes et les programmes ont de créer.

En revanche, le projeteur sera toujours plus un animal “de sang chaud”, avec des flux, des reflux et des alchimies. Il ne pourra plus considérer la gauche comme le seul et unique grand panneau de référence stratégique sûr. Les projeteurs, les intellectuels de gauche qui ont gagné la bataille des années soixante, souffrent aujourd’hui de l’inconvénient de s’être convertis en une majorité. Le problème de l’intellectuel s’est maintenant converti en un



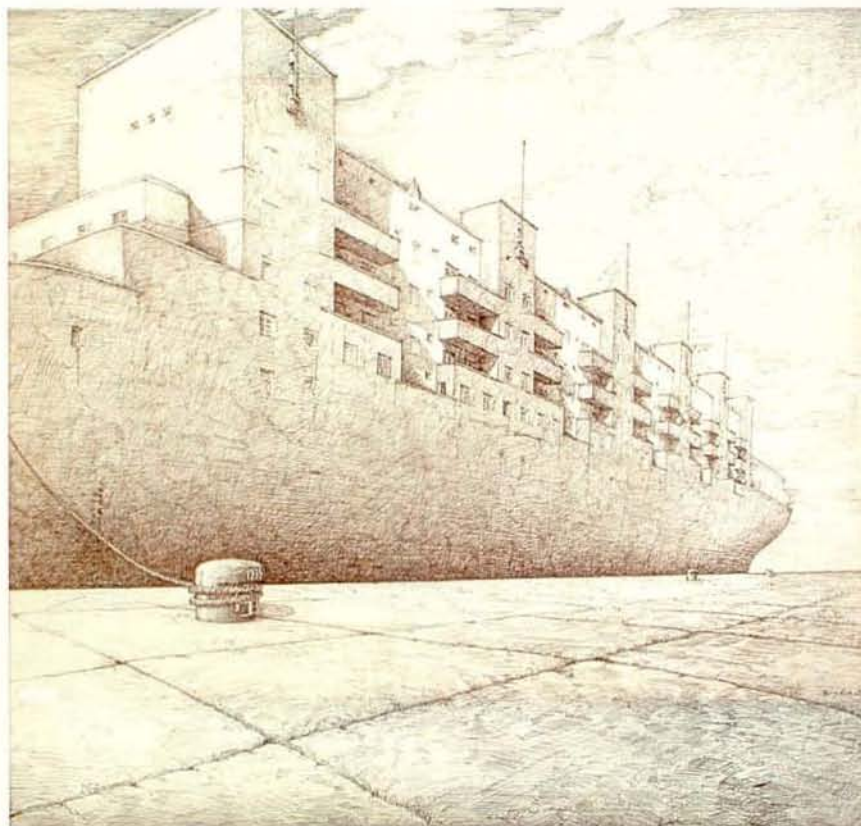
Heinz Frank, 1978
 Abrupt. Ein wesen halb mensch, halb hälfte. Erü-
 brig, illustriert. Anbei
 Collection Heinz Frank, Autriche
 © Philippe Magnon

el juego del billar, donde, si se quiere alcanzar un punto se debe primero golpear la banda más veces. Hace falta una visión fragmentaria y particular del proyecto, y es necesario creer que las acciones y los objetos más elementales pueden servir a la revolución de proyecto y a desmontar el reducto reaccionario de las disciplinas. Como demuestran el vitalismo de las minorías y del contrapoder y la debilidad cultural de la academia y del profesionalismo, ya no estamos en el tiempo del paso de nociones desde unos pequeños grupos que saben, hacia unos grandes grupos que no saben. Se impone la ocupación, no de zonas disciplinares, sino de zonas intra-disciplinares. Es necesario sustituir la palabra "proyecto" por la palabra "vida", en el sentido que, mientras el vivir nos implica a todos, el proyectar implica sólo a los especialistas. Es importante tender hacia la no-especialización del proyecto, hacia la adquisición de actitudes existenciales, discontinuas, incoherentes, liberatorias y corporales, enfrentando el proyecto vivo de uno mismo contra quien se obstina en cumplir el pedante proyecto de las cosas. Es necesario que el proyecto pierda aquel sentido misionario, católico y retórico, típico del Movimiento Moderno que ha querido dispensar, desde lo alto, la racionalidad. Sin embargo, hoy, el proyecto es catalogación, representación, testimonio crítico, expre-



problème complètement immergé dans la gauche, à l'intérieur de laquelle les socialistes, les radicaux, les extraparlamentaires ou les brigades rouges combattent impitoyablement le communisme. L'ennemi qui, dans les années soixante, était connu, individualisé et bien visible, est aujourd'hui un ennemi invisible. Sur un plan pratique, il correspond au projeteur un drame qui, en plus de sa nature politique, détient également un caractère technique. Nous nous trouvons face à un mouvement pendulaire: d'un côté le projeteur bourgeois; de l'autre le projeteur prolétaire en puissance. Nous, les progressistes bourgeois, tendons de par notre sens atavique de la culpabilité, à poursuivre une esthétique à caractère prolétaire; alors que les prolétaires, de par l'attrait atavique du mirage de notre condition, tendent vers une stylistique de type bourgeois. Il s'agit de deux opposés, ou, si l'on veut, de deux lignes parallèles, dont on ne conçoit pas, quand et comment elles pourraient se rencontrer, si ce n'est dans l'hypothèse d'un mode "petit bourgeois". C'est-à-dire, dans une conception "banale" de la stylistique, comme un étendard d'un bon goût du mauvais goût, d'une neutralisation esthétique de l'objet en usage. En revanche, si à l'occasion il arrivait qu'un "prolétaire", par ailleurs abstrait, refonde son projet, ce serait imprévisible et cela surviendrait, coûte que coûte, sans

Heinz Frank, 1978
 Entlarft. Am Ufer. Ewigkeit tur
 Collection Heinz Frank, Autriche
 © Philippe Magnon



sión alegre o desesperada de lo que se va viviendo; y aquí vale la lección que está dando el feminismo. El proyecto es también expresión cínica y crítica de situaciones de crisis; puede indicar una ideología política, un problema energético, la condena del consumo del funcionalismo, de la explotación del trabajo, de la especialización... También es importante considerar que el proyecto forma parte del mecanismo que, en definitiva, produce aquel conjunto que se denomina "mercancía". Por tanto, lo de vender, comprar, cambiar, elegir, usar o eliminar objetos proyectados, constituye un complejo de actos extremadamente importantes en el plano de las comunicaciones humanas. Un complejo de actos entre los cuales, el de proyectar, no es privilegiado, sino a la par con los otros. Es por eso por lo que creo en el "comercio" como fenómeno cualitativo homólogo al del proyecto, y tengo la sensación de que una eventual refundación del proyecto podría partir, tras la del comercio, de la idea de un comercio alternativo. Resulta también útil referirse al proyecto en su aspecto contrario, es decir, en su posible acepción de "*desproyecto*", en el sentido de la importancia de pensar en un desarrollo, en negativo, del proyecto, donde la hipótesis sea la de quitar, en lugar de la de acumular; la de ser efímero en lugar de incrustar; de no contribuir a la saturación constructiva y a la destrucción por exceso.

Mientras que proyectar ha significado siempre añadir lo nuevo a lo nuevo, "*desproyectar*" significaría situarse en la óptica de una inversión radi-

nous, les bourgeois. En revanche, nous, les bourgeois, ne pouvons que projeter consciemment la mort progressive du projet bourgeois. Dans cette situation de fragmentation et d'impossible synthèse, l'application des objectifs indirects a beaucoup de valeur, tout comme au billard, où, pour atteindre un point, il faut tout d'abord percuter les bandes plusieurs fois. Il faut avoir une vision fragmentaire et particulière du projet, et il est nécessaire de croire que les actions et les objets les plus élémentaires peuvent servir à la révolution de projet et à démonter le réduit réactionnaire des disciplines. Comme le démontrent le vitalisme des minorités et du contre-pouvoir, et la faiblesse culturelle de l'académie et du professionnalisme, nous ne sommes plus au temps du passage des notions de quelques petits groupes qui savent, vers quelques grands groupes qui ne savent pas. L'occupation s'impose, non pas de zones disciplinaires, mais de zones intra-disciplinaires. Il est nécessaire de remplacer le mot "projet" par le mot "vie", dans le sens où, alors que le fait de vivre nous implique tous, celui de projeter n'implique que les spécialistes. Il est important de tendre vers la non-spécialisation du projet, vers l'acquisition d'attitudes existentielles, discontinues, incohérentes, libératrices et corporelles, en dressant le projet vivant d'une seule et même personne contre celui qui s'obstine à accomplir le projet pédant des choses. Il est nécessaire que le projet perde ce sens missionnaire, catholique et rhétorique, typique du Mouvement Moderne qui d'en haut, a voulu distribuer la rationalité. Aujourd'hui cependant, le projet est catalogage, représentation, témoignage critique, expression joyeuse ou désespérée de ce qui est en train de se vivre; et là, la leçon que nous donne le féminisme est valable. Le projet est aussi une expression cynique et critique de situations de crise; il peut indiquer une idéologie politique, un problème énergétique, la condamnation de la consommation du fonctionnalisme, de l'exploitation du travail, de la spécialisation... Il est également important de considérer que le projet fait partie du mécanisme qui, en définitive, produit cet ensemble qui se nomme "marchandise". C'est pourquoi le fait de vendre, d'acheter, de changer, de choisir, d'utiliser ou d'éliminer des objets projetés, constitue un complexe d'actes extrêmement importants sur le plan des communications humaines. Un complexe d'actes parmi lesquels celui de projeter n'est pas privilégié, mais au même niveau que les autres. C'est pour cela que je crois au le "commerce" en tant que phénomène qualitatif homologue à celui du projet, et j'ai l'impression qu'une éventuelle refondation du projet pourrait partir, après celle du commerce, de l'idée d'un commerce alternatif. Il est également utile de se référer au projet dans son aspect contraire, c'est-à-dire, dans sa possible acception du "déprojet", dans le sens où il est important de penser à un développement, en négatif, du projet, où l'hypothèse serait d'enlever, au lieu d'accumuler; serait d'être éphémère au lieu d'incruster; de ne pas contribuer à la saturation constructive et à la destruction par excès.

Alors que projeter a toujours signifié ajouter du neuf au neuf, "déprojeter" signifierait se situer dans l'optique d'une inversion radicale de tendance de l'architecture et de l'ambiance régulée. Notre ère n'est pas systématique,

cal de tendencia de la arquitectura y del ambiente formalizado. Nuestra era no es sistemática, sino contradictoria y caótica; no es de refundación, sino de paso. Así, sus proyectos son de confín, y el realismo nos indica que para ellos vale un sentido paritario y de eclecticismo. Es tiempo de “estabilización indiferente”, de investigación estilística, y puede que para muchos años. En cuanto al problema más crucial de todos, el de la socialización y de la creatividad de masa, que por parte del intelectual burgués se vive entre la elite y el populismo, como la cuestión y petición de consenso, se puede formular la hipótesis de la utopía de una “arquitectura banal”, de la difusión crítica y positiva del gusto del pequeño burgués.

Desde hace tiempo, el hombre de la calle nos devuelve, en avalanchas, a los intelectuales, los estilos que nosotros les hemos impuesto. Nos los devuelve en gran cantidad, tras haberlos reelaborado y convertido en homólogos y aptos a sí mismos. Esta operación de nueva semántica semi-popular, es normalmente desempeñada por semi-especialistas, como aparejadores, pequeñas industrias, etc., que producen una construcción y objetos carentes ya del terrorismo típico del proyectista intelectual. Con esta construcción, con estos objetos y ambientes banales, adquiridos íntimamente por el público normal en su hacer cotidiano, el hombre de la calle se siente cómodo, desarrolla su acción de creatividad indirecta y utiliza, en la relajante estética de su jornada normal, el derecho de hacer uso de proyectos “auténticamente falsos”.

Casabella, 1978, pp. 440-441.

mais contradictoire et cahotique; elle n'est pas de refondation, mais de passage. Ainsi, ses projets sont voisins, et le réalisme nous indique que pour eux un sens paritaire et éclectique est valable. C'est le temps de la "stabilisation indifférente", de la recherche stylistique, et il se peut qu'il en soit ainsi pendant de nombreuses années. En ce qui concerne le problème le plus crucial de tous, celui de la socialisation et de la créativité de masse, qui du côté de l'intellectuel bourgeois se vit entre l'élite et le populisme, comme la quête et la demande d'un consensus, l'hypothèse de l'utopie d'une "architecture banale", de la diffusion critique et positive du goût du petit bourgeois, peut se formuler.

Depuis longtemps, l'homme de la rue nous rend, en avalanches, à nous les intellectuels, les styles que nous leur avons imposés. Il nous les rend en grandes quantités, après les avoir réélaborés et convertis en homologues aptes à eux-mêmes. Cette opération de nouvelle sémantique semi-populaire, est normalement exercée par des semi-spécialistes, tels que les techniciens de la construction, les petites industries, etc., qui produisent une construction et des objets déjà dépourvus du terrorisme typique du projeteur intellectuel. Avec cette construction, avec ces objets et ces ambiances banals acquis intimement par le public normal dans son activité quotidienne, l'homme de la rue se sent à son aise, il développe son action de créativité indirecte et il utilise, dans l'esthétique relaxante de sa journée normale le droit de faire usage de projets "authentiquement faux".

Casabella, 1978, pp. 440-441

Biografías

Sophie Belle



Biographies

Sophie Bellé



Raimund Abraham

Arquitecto nacido en 1933 en Linz (Austria). Vive y trabaja en Nueva York desde 1965.

Licenciado por la Technische Universität. Arquitecto y diseñador industrial. Colabora con Friederick Kiesler de 1960 a 1964 (Viena). Hasta 1971 trabaja en Providence (Rhode Island). Abre un estudio profesional en Nueva York. Ha impartido clases en la Rhode Island School of Design, en Cooper Union, en el Pratt Institute y en la Architectural Association (AA, Londres)... Participa en numerosos concursos internacionales (Primer premio en el IBA de Berlín y Yimes Square Tower, Nueva York, 1986), exposiciones individuales y colectivas (Biennale de Venecia, 1985)...

Su libro, *Elementare Architektur - Arquitectura elemental-* (1965) figura entre las primeras publicaciones experimentales del periodo llamado "radical". Entre 1962 y 1967, realiza una serie de dibujos de ciudades imaginarias, en los cuales el dibujo arquitectural debe comprenderse como un "producto" suficiente en sí mismo. Su discurso crítico dirigido hacia una arquitectura "macro-estructural y tecnológica" plantea la investigación en un espacio metafísico.

La arquitectura visionaria de Raimund Abraham sirvió de inspiración para todos aquellos que estudiaron en la Architectural Association en los años 70. Su trabajo es elemental y sin embargo metafísico. Raimund Abraham cree en la tangibilidad y en la memoria, que según él son los dos atributos fundamentales de la forma arquitectónica.

AntFarm

Grupo de arquitectos, diseñadores filósofos y directores de cine, fundado en 1968 en los Estados Unidos.

Chip Lord, nacido en 1944 en Cleveland (Ohio, USA); vive y trabaja en Santa Cruz (California, USA).

Doug Michels, nacido en Seattle (Washington, USA); vive y trabaja en Washington, DC (USA).
Curtis Scheier, nacido en 1944 en Philadelphia (Pennsylvania, USA); vive y trabaja en San Francisco (California, USA).

AntFarm debe su nombre a un juguete de plástico transparente, una "Ant farm" o "granja de hormigas". Esta comunidad estaba influenciada por la cultura hippie de la época. Cada miembro participaba activamente en la concepción de acciones públicas con las que intervenían en diversos campos, desde la construcción de inmuebles hasta la realización de objetos, discos, videocassetes e incluso manifestaciones.

Estos focos de interés tan variados fueron en cierto modo los que dieron origen a una serie de videocassetes como *Truckstop Network*, que centra su atención en las "técnicas" de la contracultura, en la idea de "contra-información" dentro de un contexto social determinado, y en el "nomadismo".

A través de la emisora de televisión clandestina "Top Value Television", ofrecían una información radicalmente opuesta a la que daba en ese momento la televisión americana.

Ant Farm también se ha formado en terrenos más "estables": *The House of the Century - La casa del siglo-* (1972-2072), fue concebida y construida en Ingleton (Texas) por Richard Jost, Charles Lord Jr. y Doug Michels para Marilyn y Alvin Lubetkin.

En 1976 publican *Autoamerica*, un análisis crítico de la cultura americana vista a través de la cultura "nómada" de la carretera y del coche.

Archigram ("Archigram Architects")

Grupo de arquitectos fundado en 1962 en el Reino Unido, disuelto en 1976.

Warren Chalk, nacido en 1927 en Londres (Reino Unido).

Peter Frederick Chester Cook, nacido en 1956 en Southend-on-Sea (Reino Unido).

Dennis Crompton, nacido en 1955 en Blackpool (Reino Unido).

David Greene, nacido en 1937 en Nottingham (Reino Unido).

Ron Herron, (1950-1994) Londres (Reino Unido).

Michael Webb, nacido en 1957 en Henley-on-Thames (Reino Unido).

Viven y trabajan en Londres (Reino Unido).

Archigram es al mismo tiempo el nombre del grupo y la expresión de su método: la arquitectura a través del diseño. Sus ideas estaban dirigidas contra las convenciones formales y a favor de las asociaciones libres.

Con sus propuestas tecnológicas futuristas y utópicas, que anticipan una arquitectura "efímera" destinada a ser consumida como cualquier otro producto de la sociedad, se decía de Archigram que representaban para la arquitectura lo mismo que los Beatles representaban para la música en los años 60. Su concepto de lo efímero fue desarrollado simultáneamente por los Metabolistas japoneses.

Todas sus realizaciones, como *Plug-in City* o *Walking City*, reclaman de manera irónica un lugar para la arquitectura dentro de una cultura influida por los medios de comunicación, pero con la aportación de un tipo de grafismo inspirado por la cultura Pop.

P. Cook, D. Crompton, W. Chalk, R. Herron, D. Grenne y M. Webb organizan la exposición *Living City* en 1965, exposición que contribuye a dar a conocer sus trabajos y a difundir sus ideas.

Raimund Abraham

Architecte, né en 1933 à Linz (Autriche). Vit et travaille à New York depuis 1965.

Diplômé de la Technische Universität. Architecte et designer industriel, il collabore avec Friederick Kiesler de 1960 à 1964 (Vienne). Jusqu'en 1971, il travaille à Providence (Rhode Island). Il ouvre un studio professionnel à New York. Il a enseigné à la Rhode Island School of Design, à la Cooper Union, au Pratt Institute et à l'Architectural Association (AA, Londres)... Il participe à de nombreux concours internationaux (1er prix au IBA de Berlin et Yimes Square Tower, New York, 1986), expositions personnelles et collectives (Biennale de Venise, 1985)...

Son livre, *Elementare Architektur - Architecture élémentaire* (1963) figure parmi les premières publications expérimentales de la période dite "radicale". Entre 1962 et 1967, il réalise une série de dessins figurant des villes imaginaires, dans lesquels le dessin d'architecture doit se comprendre comme un "produit", en soi, suffisant. Son discours critique tourné vers une architecture "macro-structurelle et technologique", énonce la recherche sur un espace métaphysique.

L'architecture visionnaire de Raimund Abraham fut une inspiration pour tous ceux qui étudièrent à l'Architectural Association dans les années 70. Son travail est élémentaire et cependant métaphysique. Raimund Abraham croit à la tangibilité et à la mémoire, qui selon lui sont les deux attributs essentiels de la forme architecturale.

AntFarm

Groupe d'architectes, designers, philosophes, réalisateurs, fondé en 1968 aux États-Unis. Chip Lord, né en 1944 à Cleveland (Ohio, USA), vit et travaille à Santa Cruz (Californie, USA). Doug Michels, né à Seattle (Washington DC, USA), vit et travaille à Washington DC (USA). Curtis Scheier, né en 1944 à Philadelphie (Pennsylvannie, USA), vit et travaille à San Francisco (Californie, USA).

AntFarm doit son nom à un jouet en plastique transparent, une "Ant farm" ou "ferme de fourmis". Cette communauté était influencée par la culture hippie de l'époque. Chaque membre était un participant actif à la conception d'actions publiques intervenant dans des champs variés ; de la construction d'immeubles, à la réalisation d'objets, de disques, de vidéocassettes ou encore de manifestations.

Ces divers centres d'intérêt ont été plus ou moins à l'origine d'une série de cassettes vidéo comme *Trickstop Network*, qui s'intéresse aux "techniques" de la contre-culture, à l'idée de "contre-information" dans un contexte social donné, et au "nomadisme".

Par le biais de la chaîne de télévision clandestine "Top Value Television", ils offraient une information radicalement différente de ce qui était alors proposé à la télévision américaine.

Ant Farm s'est aussi illustré dans des domaines plus "stables": *The House of the Century - La maison du siècle* (1972-2072), fut conçue et construite à Ingleton (Texas) par Richard Jost, Charles Lord Jr. et Doug Michels pour Marilyn and Alvin Lubetkin.

En 1976, ils publient *Autoamerica*, une analyse critique de la culture américaine, vue à travers la culture "nomade", de la route et de la voiture.

Archigram ("Archigram Architects")

Groupe d'architectes fondé en 1962 au Royaume-Uni, dissous en 1976. Warren Chalk, né en 1927 à Londres (Royaume-Uni).

Peter Frederick Chester Cook, né en 1936 à Southend-on-Sea (Royaume-Uni).

Dennis Crompton, né en 1935 à Blackpool (Royaume-Uni).

David Greene, né en 1937 à Nottingham (Royaume-Uni).

Ron Herron, (1930-1994) Londres (Royaume-Uni).

Michael Webb, né en 1937 à Henley-on-Thames (Royaume-Uni).

Vivent et travaillent à Londres (Royaume-Uni).

Archigram est tout à la fois le nom du groupe et l'énoncé de leur méthode: l'architecture par le dessin. Leurs idées étaient dirigées contre les conventions formelles et vers les associations libres.

Avec leurs propositions technologiques futuristes et utopistes, qui mettaient en avant une architecture "éphémère" destinée à être consommée comme n'importe quel autre produit de la société, on disait d'Archigram qu'ils représentaient pour l'architecture, ce que les Beatles représentaient pour la musique dans les années 60. Leur concept de l'éphémère fut développé au même moment par les Métabolistes japonais.

Leurs réalisations, comme *Plug-in City*, *Walking City*, réclament toutes, de manière ironique, une place pour l'architecture à l'intérieur d'une culture influencée par les médias mais par le biais d'un type de graphisme inspiré de la culture pop.

P. Cook, D. Crompton, W. Chalk, R. Herron, D. Greene, M. Webb organisent l'exposition *Living city* en 1963 ; une exposition qui contribue à faire connaître leurs travaux et à diffuser leurs idées.

Architecture Principe

Grupo fundado en 1962, disuelto en 1968. Paul Virilio, nacido en 1952 en París. Vive y trabaja en París. Claude Parent nacido, en 1925 en Neuilly-sur-Seine. Vive y trabaja en París.

Claude Parent basa sus investigaciones en una relación crítica con el plano moderno, mediante el uso del plano quebrado (*Maison Soutrait*, 1957), la fractura de los volúmenes (*Maison Drush*, Versalles, 1965) y los planos inclinados. Tras conocer a Paul Virilio su discurso se radicaliza. Especialista en cuestiones relativas al espacio militar y en la gestión urbanística, Paul Virilio llevaba a cabo entonces un estudio sobre la arqueología de los búnkeres construidos a lo largo del muro Atlántico. Partiendo de esta arquitectura masiva de clausura, los dos realizan con *Sainte-Bernadette du Banlay* (1965-1966) una construcción que, por la fractura del plano, generará la teoría de la "función oblicua", principio motriz del grupo y de la revista *Architecture Principe* ("manifiesto permanente") que crean en 1965.

La iglesia *Sainte-Bernadette du Banlay* es la primera materialización de las investigaciones teóricas del grupo Architecture Principe. Ambos arquitectos se inspiraron en el vocabulario militar, defensivo, para adaptarlo a un lugar de culto, de paz y de reflexión espiritual. La forma bélica se vuelve esotérica, intimista. Con su desviación demuestra que es posible invertir el proceso que hacía de la forma original una imagen cuajada y no reproducible. El grupo anuncia el descubrimiento de la "función oblicua" que permite la construcción de un mundo arquitectónico continuo, en el que la arquitectura reencuentra su papel esencial de vínculo entre los elementos naturales, "accediendo así a su verdadera función: la invención de la sociedad" (Paul Virilio).

Archizoom Associati

Grupo de diseñadores y arquitectos fundado en 1966 (Italia), disuelto en 1974. Andrea Branzi, nacido en 1958 en Florencia (Italia). Gilberto Corretti, nacido en 1941 en Florencia (Italia). Paolo Deganello, nacido en 1940 (Italia). Massimo Morozzi, nacido en 1941 en Florencia (Italia). Dario Bartolini, nacido en 1945 en Trieste (Italia). Lucia Bartolini, nacida en 1944 en Florencia (Italia). Miembros del grupo Global Tools, contraescuela de arquitectura y diseño (1974-1976). Viven y trabajan en Milán y Florencia.

El nombre del grupo rinde homenaje a Archigram, única influencia que reconocen, junto a la de Walter Pichler y Hans Hollein.

La arquitectura, la planificación urbana, el diseño de productos, el mobiliario, son el centro de sus preocupaciones. Los proyectos se imponen: *No-Stop City* (iniciado en 1969), visión crítica y resultado de un análisis científico del problema del hábitat y de la metrópolis; los objetos mobiliarios, como la serie de *Dream Beds - Camas de ensueño - (Letti di sogno*, 1967) que, siguiendo el ejemplo de otras piezas realizadas por la vanguardia arquitectónica, ponían en tela de juicio los mitos convenidos del diseño de los años 60 (funcionalismo, producción en serie, composición por elementos...), preconizando la unidad, el eclecticismo y el neo-kitsch. La serie de *Gazebos* y de muebles provocadores producidos por Poltronova en 1968 (sofás *Superonda*, *Safari*, etc.) abrieron el camino al "nuevo diseño".

Andrea Branzi

Arquitecto y diseñador, nacido en 1958 en Florencia (Italia). Vive y trabaja en Milán (Italia).

Después de cursar estudios de arquitectura en Florencia, Andrea Branzi funda en 1966 Archizoom Associati, junto con Gilberto Corretti, Piero Deganello y Maurizio Morozzi. Es uno de los principales representantes del movimiento radical italiano. Sus ensayos y las "Radical Notes" publicadas en la revista *Casabella* serán fundamentales para comprender el periodo llamado "radical".

Desde 1972, lleva a cabo una investigación teórica en el campo del Nuevo Diseño. De 1974 a 1976 participa en el primer "laboratorio de experimentación de creatividad de masas", la contra-escuela de arquitectura y de diseño Global Tools. Fue el coordinador general de la Sección Internacional de Diseño de la XV Triennale de Milán. En 1977 coordina la gran exposición que se celebra en Noviglio (Milán), *El Diseño Italiano en los Años 50*, así como la obra del mismo título publicada en 1979 (Editoriale Domus).

Colabora en algunas colecciones del Studio Alchimia. Ha sido miembro de la CDM (Consulenti Design Milano). Recibe el Compás de Oro en 1979. Es, asimismo, director pedagógico de la Domus Academy, primera escuela de postgrado del nuevo diseño. De enero de 1984 a 1987 dirigió la revista de diseño y arquitectura *Modo*.

Architecture Principe

Groupe fondé en 1962, dissous en 1968.
Paul Virilio, né en 1932 à Paris. Vit et travaille à Paris.
Claude Parent, né en 1923 à Neuilly-sur-Seine.
Vit et travaille à Paris.

Claude Parent fonde ses investigations sur un rapport critique au plan moderne par l'emploi du plan brisé (*Maison Soultrait*, 1957), de la fracture des volumes (*Maison Drush*, Versailles, 1963) et des plans inclinés. Au contact de Paul Virilio, son discours se radicalise. Spécialiste des questions concernant l'espace militaire et l'aménagement du territoire, Paul Virilio, menait alors une réflexion sur l'archéologie des bunkers construits le long du mur de l'Atlantique. De cette architecture massive de clôture, ils réalisent avec *Sainte-Bernadette de Banlay* (1963-1966) une construction qui, par la fracture du plan, va générer la théorie de la "fonction oblique", principe moteur du groupe et de la revue *Architecture Principe* ("manifeste permanent") qu'ils créent en 1965.

L'église *Sainte-Bernadette de Banlay* est la première matérialisation des recherches théoriques du groupe Architecture Principe. Les deux architectes se sont inspirés du vocabulaire militaire, défensif, pour l'adapter à un lieu de culte, de paix et de réflexion spirituelle. La forme guerrière est devenue ésotérique, intimiste. Par son détournement, elle permet de désamorcer le processus qui faisait de la forme originelle une image figée et non reproductible. Le groupe annonce la découverte de la "fonction oblique" qui permet la construction d'un monde architectural continu, où l'architecture retrouve son rôle essentiel de liaison entre les éléments naturels, "accédant ainsi à son véritable rôle : l'invention de la société" (Paul Virilio).

Archizoom Associati

Groupe de designers et d'architectes fondé en 1966 (Italie), dissout en 1974.
Andrea Branzi, né en 1938 à Florence (Italie)
Gilberto Corretti, né en 1941 à Florence (Italie)
Paolo Deganello, né en 1940 (Italie)
Massimo Morozzi, né en 1941 à Florence (Italie)
Dario Bartolini, né en 1943 à Trieste (Italie)
Lucia Bartolini, née en 1944 à Florence (Italie)
Membres du groupe Global Tools, contre-école d'architecture et de design (1974-1976)
Vivent et travaillent à Milan et Florence.

Le nom du groupe rend hommage à Archigram, seule influence qu'ils se reconnaissent avec celle de Walter Pichler et Hans Hollein.

L'architecture, la planification urbaine, le design de produit, l'ameublement sont au cœur de leurs préoccupations. Les projets s'imposent : *No-stop City* (initié en 1969), vision critique et aboutissement d'une analyse scientifique du problème de l'habitat et de la métropole ; les objets mobiliers comme la série des *Dream Beds - Lits de rêve - (Letti di sogno*, 1967) qui, à l'exemple d'autres pièces réalisées par l'avant-garde architecturale, remettaient en cause les mythes convenus du design des années 60 (fonctionnalisme, production en série, compositions par éléments...), prônant l'unité, l'éclectisme et le néo-kitsch. La série de *Gazebos* et de meubles provocateurs produits pour Poltronova en 1968 (sofas *Superonda - Supeervague-*, *Safari*, etc.) ouvrirent la voie au "nouveau design".

Andrea Branzi

Architecte et designer, né en 1938 à Florence (Italie).
Vit et travaille à Milan (Italie).

Après des études d'architecture à Florence, Andrea Branzi fonde, en 1966, avec Gilberto Corretti, Piero Deganello, Maurizio Morozzi, Archizoom Associati. Il est l'un des principaux représentants du mouvement radical italien. Ses essais et les "Radical Notes" publiés dans la revue *Casabella* seront fondamentaux pour la compréhension de la période dite "radicale".

Depuis 1972, il poursuit une recherche théorique dans le champ du Nouveau Design. De 1974 à 1976, il participe au premier "laboratoire d'expérimentation de la créativité de masse", la contre-école d'architecture et de design Global Tools. Il a été le coordinateur général de la Section Internationale de Design de la XV^e Triennale de Milan. En 1977, il coordonne à Noviglio (Milan) la grande exposition *le Design Italien dans les Années 50*, ainsi que l'ouvrage du même publié en 1979 (Editoriale Domus).

Il collabore à certaines des collections du Studio Alchimia. Il a été membre de la CDM (Consulenti Design Milano). Il reçoit le Compas d'Or en 1979, il est directeur d'enseignement à la Domus Academy, première école post-universitaire du nouveau design. De janvier 1984 à 1987, il a dirigé la revue de design et d'architecture *Modo*.

Remo Buti

Arquitecto, nacido en 1958 en Florencia (Italia). Vive y trabaja en Florencia.

Licenciado en arquitectura por la Facultad de Florencia, donde imparte clases de arquitectura de interiores y decoración. Participó activamente en el nacimiento de la arquitectura de vanguardia en Italia y en el movimiento radical. Fue cofundador de Global Tools.

Investigó en los campos del diseño, del control de proyectos y de la comunicación visual. Cabe destacar sus *Jardines domésticos* y sus *Jardines a la italiana* (1970) formados por pequeños elementos de cerámica que se pueden ensamblar de distintas maneras. Expuso sus proyectos en las ediciones XIV, XVI y XVII de la Triennale de Milán y en la Biennale de Venecia de 1978. Participó en numerosos concursos de arquitectura y de diseño, y, en particular, obtuvo a título individual el premio en el concurso de "Diseño para tejidos de decoración interior" (1970) de la revista *Jardin de Mode* y, a título colectivo, el premio del concurso "Construcción y Humanismo" en Cannes. Sigue realizando proyectos de arquitectura y diseño para numerosos organismos públicos e industrias.

Gruppo Cavart

Fundado en 1975 por Piero Brombin, Michele de Lucchi, Pierpaola Bortolami, Boris Premrú y Valerio Tridenti en Pádua (Italia). Disuelto en 1976.

Principalmente activo en la época del movimiento radical y de Global Tools, Cavart organizó proyectos, películas, *happenings* y seminarios.

Cavart quería ser ante todo un grupo de investigación en los campos de la arquitectura, del urbanismo y de lo social.

Presente en la Biennale de Venecia (1974) para *Le Giornate del Cile*, Cavart propondrá *Guernica*, en Piazza S. Polo, como ejemplo más significativo "contra cualquier fascismo presente y futuro". En la XV Triennale de Milán, Cavart aparece bajo el rasgo distintivo de *Designer in Generale*, figura simbólica del *progettista industriale* -proyectista industrial. En 1975 Cavart organiza en las canteras de Monselice, cerca de Pádua (Italia) un "seminario-taller" de *Architettura Impossibili* -Arquitecturas imposibles- que por primera vez aborda los problemas ligados a las nuevas perspectivas de la arquitectura, llevando así a la escena internacional la problemática original de la experimentación "radical". Cavart propone en 1976 un *Laboratorio Aperto d'architettura* -Laboratorio abierto de arquitectura.

A partir de 1976 los diferentes miembros del Gruppo Cavart continúan sus investigaciones en el campo de la arquitectura de forma individual.

Peter Cook

Nacido en 1936 en Southend-on-Sea (Reino Unido). Vive y trabaja en Londres.

Peter Cook estudia de 1955 a 1958 en el Departamento de Arquitectura de Bornemouth College of Art, y a partir de 1958 en la Architectural Association de Londres (con Peter Smithson como profesor, entre otros).

Peter Cook trabajó en la oficina de James Cubitt and Partners en Londres desde 1960 hasta 1962. En 1961 conoció Cedric Price y lanzó con David Greene la revista *Archigram*.

En 1962 se unió al grupo Woodrow Design creado por Theo Crosby Taylor con Ron Herron, Warren Chalk, Robin Middleton, Brian Richards, David Greene, Michael Webb y Dennis Crompton. Comenzó a enseñar en la Architectural Association en 1964. En 1975, Peter Cook fue director del Institute of Contemporary Arts de Londres. Realizó el proyecto *Arcadia City* entre 1976 y 1978.

A partir de 1976, Peter Cook creó algunos proyectos arquitectónicos con la colaboración de Christine Hawley en Londres (Cook and Hawley). Director de la Bartlett School University College of London, fue nombrado jefe del Departamento de Arquitectura y Profesor de Arquitectura en la "Staedelschule", de Francfort (1984). Colabora habitualmente con diferentes revistas: *Architectural Review*, *RIBA Journal*. Da conferencias desde 1967 en Estados Unidos, Europa, Asia y Australia. Ha recibido numerosos premios y ha participado en muchas manifestaciones y exposiciones.

Remo Buti

Architecte, né en 1938 à Florence (Italie).
Vit et travaille à Florence.

Diplômé en Architecture à la Faculté de Florence, où il y enseigne l'architecture d'intérieur et la décoration. Il a pris part à la naissance de l'architecture d'avant-garde en Italie et au mouvement radical. Il fut co-fondateur de Global Tools.

Il a effectué des recherches dans les domaines du design, du projet et de la communication visuelle. On retiendra ses *Jardins domestiques* et ses *Jardins à l'italienne* (1970) formés de petits éléments en céramique qui peuvent être assemblés de différentes manières. Il a exposé ses projets aux XIV^e, XVI^e et XVII^e Triennales de Milan et à la Biennale de Venise en 1978. Il a participé à un grand nombre de concours d'architecture et de design, et a remporté notamment à titre individuel le concours de "Design pour tissus d'ameublement" (1970) de la revue *Jardin de Mode* et à titre collectif, le concours "Construction et Humanisme" à Cannes. Il réalise pour de nombreux organismes publics et industries des projets d'architecture et de design.

Gruppo Cavart

Fondé en 1973 par Piero Brombin, Michele De Lucchi, Pierpaola Bortolami, Boris Premrù et Valerio Tridenti à Padoue (Italie), Dissous en 1976.

Actif surtout à l'époque du mouvement radical et de Global Tools, Cavart a organisé des projets, des films, des *happenings* et des séminaires.

Cavart se voulait avant tout groupe de recherche dans les domaines de l'architecture, du territoire et du social.

Présent à la Biennale de Venise (1974) pour le *Giornate del Cile*, Cavart proposera, Piazza S. Polo, au titre de l'exemple le plus significatif "contre tout fascisme présent et futur", *Guernica*. À la XV^e Triennale de Milan, Cavart apparaît sous les traits du *Designer in Generale*, figure symbolique du *progettista industriale* - concepteur-industriel-. En 1975, Cavart organise dans les carrières de Monselice, près de Padoue (Italie), un "seminaire-chantier" d'*Architecture Impossibili* - Architecture impossible-, qui pour la première fois s'attaque aux problèmes liés aux nouvelles perspectives de l'architecture, portant ainsi sur la scène internationale les problématiques originales de l'expérimentation "radicale". Cavart propose en 1976, un *Laboratorio Aperto d'architettura* - Laboratoire ouvert d'architecture-.

À partir de 1976, les différents membres du Gruppo Cavart poursuivent individuellement leurs recherches sur le territoire de l'architecture.

Peter Cook

Né en 1936 à Southend-on-Sea (Royaume-Uni).
Vit et travaille à Londres.

Peter Cook étudie de 1953 à 1958 au Bornemouth College of Art, Département Architecture et à partir de 1958 à l'Architectural Association de Londres (avec, entre autres, Peter Smithson comme professeur).

Peter Cook a travaillé au bureau de James Cubitt and Partners à Londres de 1960 à 1962. En 1961, il rencontre Cedric Price et lance avec David Greene la revue *Archigram*.

En 1962, il rejoint le groupe Woodrow Design créé par Theo Crosby Taylor avec Ron Herron, Warren Chalk, Robien Middleton, Brian Richards, David Greene, Michael Webb et Dennis Crompton. Il commence à enseigner à l'Architectural Association dès l'année 1964. En 1973, Peter Cook est directeur de l'Institute of Contemporary Arts de Londres. Il réalise le projet *Arcadia City* en 1976-1978.

À partir de 1976, Peter Cook conçoit des projets architecturaux en collaboration avec Christine Hawley à Londres (Cook and Hawley). Directeur de la Bartlett School University College of London, il a été nommé à la tête du Département d'Architecture et Professeur d'Architecture à la "Staedelschule", Francfort (1984). Il collabore régulièrement à différentes revues: *Architectural Review*, *RIBA Journal*. Il donne depuis 1967 des conférences aux Etats-Unis, en Europe, en Asie et en Australie. Il a reçu plusieurs prix et participe à de nombreuses manifestations et expositions.

Coop Himmelb(l)au

Grupo fundado en 1968 en Viena (Austria).
Wolf D. Prix, nacido en 1942 en Viena (Austria).
Vive y trabaja en Viena y Los Angeles (USA).
Helmut Swiczinsky, nacido en 1944 en Poznan (Polonia).
Rainer Michael Holzer.

Coop Himmelb(l)au -Cielo azul/Construir el cielo- pertenece a la vanguardia arquitectónica de Viena. Próximo a los Activistas vieneses, hostil a hacia la arquitectura funcionalista y el racionalismo, en ruptura contra un contexto vienés que ellos califican de asfixiante, deseos de "liberar" la arquitectura de todas las sobre-determinaciones que pesan sobre su concepción (tanto formales, funcionales como contextuales), Coop Himmelb(l)au se declara a favor de una utopía radical basada en el imperativo de recuperar las necesidades emocionales del ser humano.

Bajo la influencia, en los primeros años, de Hans Hollein y de otros grupos que trabajaban con un espíritu similar, tales como Haus-Rucker-Co, Coop Himmelb(l)au trabajó con estructuras espaciales neumáticas, llegando a desarrollar hábitats-cápsula ambivalentes, como por ejemplo *Villa Rosa* (1968), prototipo de unidad de vivienda hinchable.

Los proyectos urbanos utópicos de Coop Himmelb(l)au son manifiestos antifuncionalistas que afirman la omnipresencia del hombre, la movilidad, la transparencia, la flexibilidad, el intercambio o la comunicación. Escribirían: "*Nuestra arquitectura no tiene un plano físico, sino psíquico. Ya no hay muros. Nuestros espacios son globos palpitantes. Nuestro pulso se convierte en el espacio y nuestro rostro en la fachada del inmueble.*"

Cities that beat like a heart -Ciudades que palpitan como un corazón- (1967)...

En 1988 fundan una segunda sede en Los Angeles, dedicada a los proyectos del grupo en los Estados Unidos y Japón.

Riccardo Dalisi

Arquitecto, nacido en 1951 en Potenza (Italia).
Vive y trabaja en Nápoles (Italia).

Licenciado por la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Nápoles en 1957.

Su trabajo ha estado siempre estrechamente ligado a su labor como docente. Desde el año 1971 y con la colaboración de sus estudiantes, pone en marcha un grupo de trabajo en uno de los barrios más desposeídos de Nápoles, el barrio Traiano. Realiza objetos, estructuras arquitectónicas, así como performances y eventos, con técnicas y materiales de reciclaje (*Tecnica povera -Técnica pobre*). Los experimentos llevados a cabo en este barrio se convirtieron en una referencia importante para Global Tools. Estimulando la creatividad de los niños, permitiendo que realizaran todo tipo de objetos, dichos experimentos confirmaron ciertas teorías sobre el potencial creador del público.

Aunque no se consideraba un "radical", participó en la fundación del grupo Global Tools y dinamizó notablemente los debates del movimiento, por su estudio de la creatividad espontánea, de las técnicas y los materiales básicos con los que realizaba *Oggetti di design fantasiosi e impossibili -Objetos de diseño imaginativos e imposibles-*.

Participó en numerosos concursos, en multitud de exposiciones (como *Contemporanea*, Roma, 1972-75, *Arti minime*, en el Goethe Institut de Nápoles, en tres Triennale de Milán y en dos Biennale de Venecia). En 1981 recibió el Compás de Oro por sus investigaciones.

Michele De Lucchi

Arquitecto, nacido en 1951 en Ferrara (Italia).
Vive y trabaja en Milán (Italia)

Licenciado por la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Florencia en 1975. Cofundador del Gruppo Cavart.

De 1976 a 1977 enseña diseño industrial en la Universidad Internacional de Arte de Florencia. Se convierte en estrecho colaborador de Ettore Sottsass Jr. Trabaja para Studio Alchimia y más tarde para Memphis, desde su creación. Se hace consultor y más tarde responsable del diseño de ordenadores y de ofimática para Olivetti. En 1988 funda De Lucchi Studio Ltd. en Milán.

Coop Himmelb(l)au

Groupe fondé en 1968 à Vienne (Autriche).
Wolf D. Prix, né en 1942 à Vienne (Autriche).
Vit et travaille à Vienne et à Los Angeles (USA).
Helmut Swiczinsky, né en 1944 à Poznan (Pologne).
Rainer Michael Holzer.

Coop Himmelb(l)au - Ciel bleu/Construire le ciel - appartient à l'avant-garde architecturale de Vienne. Proche des activistes viennois, hostile à l'architecture fonctionnaliste, au rationalisme, en rupture avec un contexte viennois, qu'ils qualifient d'étouffant, désireux de "libérer" l'architecture de toutes les surdéterminations qui pèsent sur sa conception (tant formelles, fonctionnelles que contextuelles), Coop Himmelb(l)au se déclare pour une utopie radicale fondée sur la nécessité de retrouver les besoins émotionnels de l'homme.

Sous l'influence, dans les premières années, de Hans Hollein et d'autres groupes travaillant dans un esprit similaire comme Haus Rucker-Co, Coop Himmelb(l)au s'est occupé de structures spatiales pneumatiques, développant des habitats-capsules ambivalentes, tel Villa Rosa (1968), prototype d'unité d'habitation gonflable.

Les projets urbains utopiques de Coop Himmelb(l)au, sont autant de manifestes anti-fonctionnalistes qui affirment l'omniprésence de l'homme, la mobilité, la transparence, la flexibilité, l'échange, la communication... Ils écrivent: "Notre architecture n'a pas de plan physique, mais un plan psychique. Il n'y a plus de murs. Nos espaces sont des ballons palpitants. Notre pouls devient l'espace, et notre visage la façade de l'immeuble."

Cities that beat like a heart - La ville palpète comme un cœur- (1967)...

En 1988, ils fondent un deuxième bureau à Los Angeles qui se consacre aux projets du groupe aux États-Unis et au Japon.

Riccardo Dalisi

Architecte, né en 1931 à Potenza (Italie).
Vit et travaille à Naples (Italie).

Diplômé de la Faculté d'Architecture de l'Université de Naples en 1957.

Son travail a toujours été conduit en étroite relation avec son activité d'enseignant. Dès l'année 1971, avec la collaboration de ses étudiants, il met en place un groupe de travail dans un des quartiers les plus déshérités de Naples, le quartier Traiano, réalisant des objets, des structures architecturées, ainsi que des performances, des événements, avec des techniques et des matériaux de récupération (*Tecnica povera - Technique pauvre*). Ces expériences menées dans ce quartier devinrent une référence importante pour Global Tools. Stimulant la créativité des enfants, permettant de réaliser toutes sortes d'objets, elles confirmaient ainsi certaines théories sur le potentiel créateur du public.

Ne se considérant pas comme un "radical", il participe cependant à la fondation de Global Tools et porte une attention notable aux débats du mouvement, par son étude de la créativité spontanée, des techniques et des matériaux basiques avec lesquels il réalisait des *Oggetti di design fantasiosi e impossibili*-Objets de design imaginatifs et impossibles.

Il a participé à plusieurs concours, à de nombreuses expositions (telles : *Contemporanea*, à Rome en 1972-73, *Arti Minime*, au Goethe Institut de Naples, à trois Triennales de Milan, ainsi qu'à deux Biennales de Venise. Il obtient en 1981 le Compas d'or pour ses recherches.

Michele De Lucchi

Architecte, né en 1951 à Ferrare (Italie).
Vit et travaille à Milan (Italie).

Diplômé de la faculté d'architecture de l'Université de Florence en 1975. Co-fondateur de Gruppo Cavart.

De 1976 à 1977, il enseigne le design industriel à l'Université internationale d'art de Florence. Il devient l'un des proches collaborateurs de Ettore Sottsass Jr. Il travaille pour le Studio Alchimia, puis pour Memphis, et ce dès sa création. Il devient consultant puis responsable du design des ordinateurs et de la bureautique chez Olivetti. En 1988, il fonde le De Lucchi Studio Ltd à Milan.

Günther Feuerstein

Arquitecto, nacido en 1925 en Viena (Austria). Vive y trabaja en Viena (Austria).

Licenciado por la Technische Universität de Viena en 1951.

Sus tesis sobre la arquitectura llamada incidente datan de 1958. Entre 1961 y 1968 es el primer ayudante del profesor Karl Schwanzner en el Institut Gebäudelehre und Entwerfen. En 1966 termina su tesis sobre los *Archetypen des Bauens – arquetipos de la construcción*. A partir de 1962 dirige un estudio de diseño, urbanismo e investigación en Viena. En los años 60 se une al Klubseminar der Architekturstudenten, donde colabora con Haus-Rucker-Co, Coop Himmelb(l)au y Zünd U.p. Es miembro de la redacción de la revista *Bau* de 1965 a 1967 (junto a Hollein, Peichl, Dimitriou y Pichler). 1965: proyecto *Salzburg-Superpolis*. 1967: exposición *Urban fiction (Visionäre Architektur in Österreich)*.

Desde 1975 es profesor de arquitectura contemporánea y de aspectos de la construcción en el siglo XX en la Technische Hochschule Universität de Viena. También es profesor en la Hochschule für Gestaltung de Linz (gestión urbanística). Desde 1985 imparte cursos (de historia y teoría de la arquitectura) en la Akademie der bildenden Künste en Viena. Se centra fundamentalmente en lo referente al trazado urbano, a la revitalización de éste y a los aspectos sociales. Es miembro de SP.ASS (Spielaktionen und Sozialservice), una asociación de ayuda a las personas discapacitadas (1979-1985). 1988: exposición y publicación de *Visionary Architecture in Vienna 1958-1988*. Participa en la redacción de las revistas *Transparent* (1970-89) y *Daidalos* (1987-95).

Heinz Frank

Artista, nacido en 1959 en Viena (Austria). Vive y trabaja en Viena (Austria).

Cursa sus estudios en la Academia de Bellas Artes de Viena entre 1965 y 1969.

Pertenece a Planeta Viena, un grupo de jóvenes arquitectos, artistas y estudiantes, cuyas investigaciones se orientan hacia la modificación y transformación de la sociedad y del entorno contemporáneo a través de operaciones mentales. Desde la invención de un nuevo tipo de ropa con cierres magnéticos (1971), hasta los *Asientos y Camas* (1971), muebles transformables mediante el simple uso del peso corporal, pasando por la entrevista imaginaria a Adolf Loos (publicada en la revista *Bau* en 1970), Heinz Frank ha transformado las estructuras codificadas con una fuerza paradójica y fantástica.

Piero Gilardi

Artista, nacido en 1942 en Turín (Italia). Vive y trabaja en Roma (Italia).

Se da a conocer al público a través de la exposición titulada *Máquinas para el futuro* en la Galerie L'Imagine (Turín). En 1965 Piero Gilardi produce las primeras "Alfombras-Naturaleza" realizadas con poliuretano expandido. Interrumpe su producción en 1968 para participar en la elaboración teórica de las nuevas tendencias artísticas que se desarrollan en la época: Arte Povera, Land Art, Antiform Art, etc.

En 1969, Piero Gilardi comienza un experimento dirigido hacia el análisis teórico de la conjunción "Arte-Vida". Militante en un principio de movimientos políticos y después participante activo a favor de la cultura de los jóvenes, lleva a cabo experimentos sobre creatividad colectiva en diferentes países. A estos experimentos añade su trabajo como profesional del arte-terapia, llevando en talleres de expresión libre el seguimiento de pacientes con problemas psiquiátricos. En 1981, presenta un libro de reflexiones titulado *Del Arte a la Vida, de la Vida al Arte*, fruto de sus observaciones. Expone en galerías europeas e italianas "Ambientes" e instalaciones generalmente acompañadas de animaciones con el público.

Günter Feuerstein

Architecte, né en 1925 à Vienne (Autriche).
Vit et travaille à Vienne (Autriche).

Diplômé de la Technische Universität de Vienne en 1951.

Ses thèses sur l'architecture dite incident datent de 1958. De 1961 à 1968, il est le premier assistant du professeur Karl Schwanzler à l'institut Gebäudelehre et Extwerfen. Il termine en 1966 sa thèse sur les *Archetypen des Bauens -archétypes de la construction-*. À partir de 1962, il dirige à Vienne un atelier de design, d'urbanisme et de recherche. Dans les années 60, il rejoint le Klubseminar der Architekturstudenten où il travaille avec Haus-Rucker-Co, Coop Himmelb(1)au, Aünd Up. Il est membre de la rédaction de la revue *Bau* (avec Hollein, Peichl, Dimitriou, Pichler) (1965-67). 1965 : projet, *Salzburg-Superpolis*. 1967: exposition, *Urban fiction (Visionäre Architektur in Osterreich)*.

Depuis 1973, il enseigne à la Technische Hochschule de Vienne l'architecture contemporaine et les aspects de la construction au XX^e siècle. Il est également professeur à la Hochschule für Gestaltung à Linz (Aménagement du territoire). Il donne des cours (Histoire et théorie de l'architecture) à l'Akadémie der bildenden Künste à Vienne depuis 1985. Il se consacre essentiellement aux questions relatives au tracé urbain, à la revivification de celui-ci et aux aspects sociaux. Il est membre de SP.ASS (Spielaktionen und Sozialservice), une association d'aide aux personnes handicapées (1979-1985). 1988: exposition et publication, *Visionary Architecture in Vienna 1958-1988*. Il participe à la rédaction des revues *Transparent* (1970-89) et *Daidalos* (1987-95).

Heinz Frank

Artiste, né en 1939 à Vienne (Autriche).
Vit et travaille à Vienne (Autriche).

Il effectue ses études à l'Académie des Beaux-Arts de Vienne de 1965 à 69.

Il appartient à Planète Vienne, un groupe de jeunes architectes, artistes et étudiants dont les recherches se sont orientées vers la modification et la transformation de la société, ainsi que de l'environnement contemporain par le biais d'opérations mentales. De l'invention d'un nouveau type de vêtement à fermeture magnétique (1971) aux *Sièges et Lits* (1971), meubles transformables par le seul poids du corps, en passant par l'interview imaginaire de Adolf Loos (publié dans la revue *Bau* en 1970), Heinz Frank a transformé les structures codifiées avec une puissance paradoxale et fantastique.

Piero Gilardi

Artiste, né en 1942 à Turin (Italie).
Vit et travaille à Rome (Italie).

Il se fait connaître du public à travers l'exposition intitulée *Machines pour le futur* à la galerie L'Immagine (Turin). En 1965, Piero Gilardi réalise les premiers "Tapis-Nature" en polyuréthane expansé. Il interrompt sa production en 1968, pour participer à l'élaboration théorique des nouvelles tendances artistiques qui se développent à l'époque: *Arte Povera*, *Land Art*, *Antiform Art...*

En 1969, Piero Gilardi commence une expérience tournée vers l'analyse théorique de la conjonction "Art-Vie". D'abord militant de mouvements politiques, puis participant actif pour la culture des jeunes, il mène des expériences autour de la créativité collective dans différents pays. Il mêle à ces expériences son travail de professionnel d'art-thérapeute en suivant dans des ateliers d'expression libre, des patients atteints de problèmes psychiatriques. En 1981, il présente un livre de réflexions intitulé *De l'Art à la Vie, de la Vie à l'Art*, fruit de ses observations. Il expose dans des galeries européennes et italiennes des "Ambiances" et des installations généralement accompagnées d'animations avec le public.

Haus-Rucker-Co

Grupo de arquitectos fundado en 1967 en Viena (Austria), disuelto en Düsseldorf (Alemania) en 1992.
 Laurids Ortner, nacido en 1941 en Linz/Donau (Austria). Vive y trabaja en Viena (Austria).
 Günter Zamp Relp, nacido en 1941 en Bistriz (Rumanía). Vive y trabaja en Berlín y en Düsseldorf (Alemania).
 Klaus Finter, nacido en 1940 en Scharding/Inn. Vive y trabaja en Issy-le-Moulineaux (Francia) y en Viena (Austria).
 Manfred Ortner, nacido en 1945 en Linz (Austria). Vive y trabaja en Viena (Austria).
 Sus trabajos fluctúan entre el arte y la arquitectura y pretenden ser una verdadera "escuela del asombro", un medio y no un fin para provocar procesos de investigación y de experiencia de sí mismo.
 La realización de construcciones neumáticas ligeras, de entornos "no físicos" se desarrolla a finales de los años 60. Haus-Rucker-Co propone una "arquitectura provisional", de anticipación, proyectando las transformaciones futuras del entorno, de utopías estarían encerradas en "burbujas" (*Protecta village*, 1970) y las megalópolis integrarían extensiones orgánicas y neumáticas (*Leisuretime-Explosion*, 1967).
 Sus más célebres proyectos, *Pneumacosm* y *Mind-Expander - Extensor mental* - (instrumento de percepción del mundo interior), revelan sus preocupaciones: el diseño de mundos visionarios, la experimentación de unidades de alta tecnología, etc. Entre las muy numerosas acciones e instalaciones temporales señalaremos las siguientes: *Ballon für Zacc* - Balón para dos - (Viena, 1967), *Celbes Herz* - Corazón en oro - (1968), *Billardo Gigante* - Billar gigante - para el Museo del siglo XX en Viena (1970), involucramiento del museo Haus Lange en Krefeld (1971), el *Oasis n° 7* (Documenta V, Kassel, 1972), el plano inclinado sobre el Naschmarkt (Viena 1976), la instalación *Nike* (sobre la Hauptplatz de Linz, 1978)...

Hans Hollein

Arquitecto nacido en 1934 en Viena (Austria). Vive y trabaja en Viena (Austria).
 Brillantes de su generación, se sitúa en el límite entre el arte, la arquitectura y el diseño. Después de los años 50, con sus dibujos y sus fotomontajes contra el funcionalismo reinante, inicia investigaciones, inclina a un enfoque original de este campo, a nuevas interpretaciones. En su obra gráfica intenta promover una nueva visión de las cosas y provoca asociaciones del subconsciente (*Hascaclos para Chicago*, 1958). Las ciudades de Hollein son bloques, a veces torpemente tallados, que emergen del tejido urbano (*Formación urbana por encima de Viena*, 1960), e incluso plataformas desplazadas, vestigios transformados y depositados sobre el paisaje (*Airruft-Carrier-City*, 1964).
 En 1962 publica, con Walter Pichler, el *Manifiesto of Absolut Architecture - Todo es arquitectura* - convertidos ambos en referencias absolutas para la investigación arquitectónica. La particularidad del trabajo de Hans Hollein, a la vez experimental y profesional, es la búsqueda a través de la interdisciplinariedad: arte, arquitectura, arte gráfico, diseño, medios de comunicación y tecnología, intervenciones sobre el medio ambiente, trabajos teóricos. Muestra así de manera simbólica su creencia en una arquitectura que pueda apreñender y expresar sentimientos y valores fundamentales. Se dio a conocer internacionalmente con la transformación de Reith Shop en Viena (1964-1965). Entre sus numerosos proyectos: Richard Feigen Gallery (Nueva York, 1967-69), la joyería Schullin en Viena (1972-74), la agencia principal de la Oficina de Turismo austríaca (1976-78). Gana en 1985 el premio Pritzker ("Premio Nobel" de la arquitectura).

Elfried Huth y Günther Domenig

Günther Domenig, nacido en 1954 en Klagenfurt (Austria).
 Vive y trabaja en Graz (Austria).
 Elfried Huth, nacido en 1930 en Indonesia. Vive y trabaja en Graz (Austria).
 Inspirados por el grupo inglés Archigram, primero discián megaestructuras, como el proyecto de "sobreelevación urbana" para Ragnitz, destinado a rehabilitar un barrio muy densamente poblado en la ciudad de Graz.
 En esta ciudad organizan la manifestación Trigon 1967 y participan en Trigon 1969.
 Fundan juntos una Academia en Graz. Su asociación finalizó en 1973. En esta época, Günther Domenig formaba parte del círculo vanguardista de Graz, y fue entonces cuando comenzaba sus investigaciones sobre el espacio y los elementos geométricos en la arquitectura.
 Desde 1974 Domenig trabaja por cuenta propia y realiza numerosos proyectos (tiendas en Viena...), Huth se dedica a los problemas de gestión compartida en el hábitat.
 La arquitectura de Domenig se aproxima más a las emociones que a las teorías intelectuales. El trabajo de Domenig, que nace de unos dibujos casi aéreos en colores pastel, asume numerosas formas, desde el deconstruccionismo más familiar hasta el más orgánico.

Haus-Rucker-Co

Groupe d'architectes fondé en 1967 à Vienne (Autriche), dissous à Düsseldorf (Allemagne) en 1992.

Laurids Ortner, né en 1941 à Linz/Donau (Autriche). Vit et travaille à Vienne (Autriche).
Günter Zamp Kelp, né en 1941 à Bistriz (Roumanie). Vit et travaille à Berlin et à Düsseldorf (Allemagne).

Klaus Pinter, né en 1940 à Schärding/Inn. Vit et travaille à Issy-le-Moulineaux (France) et à Vienne (Autriche).

Manfred Ortner, né en 1943 à Linz (Autriche). Vit et travaille à Vienne (Autriche).

Leurs travaux oscillent entre art et architecture et se veulent véritable "école de l'étonnement", un moyen et non une fin pour provoquer des processus de recherche et d'expérience de soi.

La réalisation de constructions pneumatiques légères, d'environnements "non physiques" se développe à la fin des années 60. Haus-Rucker-Co propose une "architecture provisoire", anticipatoire, projetant les transformations à venir de l'environnement, du territoire. Ainsi les villes utopiques seront enfermées dans des "bulles" (*Protected village*, 1970), des mégapoles intégreront des extensions organiques et pneumatiques (*Leisuretime-Explosion*, 1967).

Leurs plus célèbres projets, *Pneumacosc* et *Mind-Expander -Extenseur d'Esprit-* (instrument de perception du monde intérieur), révèlent leurs préoccupations: le dessin de mondes visionnaires, l'expérimentation d'unités high-tech... Parmi les très nombreuses actions et installations temporaires on soulignera les suivantes: *Ballon für Zwei - Ballon pour deux-* (Vienne, 1967), *Gelbes Herz -Coeur en or-* (1968), *Biliardo gigante - Billard géant-* pour le Musée du XX^e siècle à Vienne (1970), l'enveloppement du musée Haus Lange à Krefeld (1971), l'Oasis n°7 (Documenta V, Kassel, 1972), le plan incliné sur le Naschmarkt (Vienne, 1976), l'installation Nike (sur la Hauptplatz de Linz, 1978)...

Hans Hollein

Architecte, né en 1934 à Vienne (Autriche). Vit et travaille à Vienne (Autriche).

Architecte parmi les plus conséquents et les plus doués de sa génération, il se situe à la limite entre art, architecture et design. Depuis les années 50, avec ses dessins et ses photo-montages, contre le fonctionnalisme ambiant, il initie des recherches, incite à une approche originale du domaine, à de nouvelles interprétations. Dans ses travaux graphiques, il essaie de promouvoir une nouvelle vision des choses et provoque des associations du subconscient (*Gratticiel pour Chicago*, 1958). Les villes de Hollein sont des blocs, parfois grossièrement taillés, émergeant du tissu urbain (*Formation urbaine au dessus de Vienne*, 1960), ou encore des plateformes déplacées, vestiges transformés déposés sur le paysage (*Aircraft-Carrier-City*, 1964).

En 1962, avec Walter Pichler, il publie le *Manifesto of Absolute Architecture* (*Manifeste de l'Architecture Absolue*) et, en 1968, l'essai *Alles ist Architektur* (*Tout est architecturale*), devenus deux références absolues pour la recherche architecturale. La particularité du travail de Hans Hollein, à la fois expérimental et professionnel, est la recherche par l'interdisciplinarité: art, architecture, art graphique, design, média et technologie, interventions sur l'environnement, travaux théoriques. Il montre ainsi de manière symbolique qu'il croit en une architecture qui puisse appréhender et exprimer des sentiments et des valeurs fondamentales. Il devient internationalement connu avec la transformation du Reti Shop à Vienne (1964-65). Parmi ses nombreux projets: Richard Feigen Gallery (New York, 1967-69), la bijouterie Schullin à Vienne (1972-74), l'agence principale de l'Office du Tourisme autrichien (1976-78). Il remporte en 1985 le prix Pritzker ("prix Nobel" en architecture).

Elfried Huth et Günter Domening

Günter Domening, né en 1934 à Klagenfurt (Autriche).

Vit et travaille à Graz (Autriche)

Elfried Huth est né en 1930 en Indonésie.

Vit et travaille à Graz (Autriche).

Inspirés par le Groupe anglais Archigram, ils dessinent d'abord des mégastructures, tel le projet de "surélévation urbaine" pour Ragnitz, destiné à réhabiliter un quartier de Graz à forte densité de population.

Ils mettent en place, à Graz, la manifestation Trigon 1967 et participent à Trigon 1969.

Ils créent ensemble une Académie à Graz. Leur association s'achèvera en 1973. À cette époque, Günter Domening faisait partie du cercle avant-gardiste de Graz, et commençait alors ses recherches sur l'espace et les éléments géométriques en architecture.

Dès 1974, Domening travaille à son compte et réalise de nombreux projets (boutiques à Vienne...). Huth se consacre aux problèmes de cogestion dans l'habitat.

L'architecture de Domening traite des émotions que des théories intellectuelles. Le travail de Domening, qui prend naissance dans des dessins presque aériens aux couleurs pastels, prend de nombreuses formes, du déconstructivisme le plus familier, au plus organique.

Rem Koolhaas

Arquitecto, nacido en 1944 en Rotterdam (Holanda).
Vive y trabaja en Rotterdam y en Londres (Inglaterra).

Tras una breve carrera como periodista y guionista, Rem Koolhaas deja Holanda para estudiar arquitectura en la Architectural Association (AA), en Londres, de 1968 a 1972. De este periodo surgen dos proyectos teóricos: *The Berlin Wall as Architecture* - El muro de Berlín como arquitectura- (1970) y, con Elia y Zoë Zenghelis y Madelon Vriesendorp, *Exodus, or the Voluntary Prisoners of Architecture* - Éxodo, o Los prisioneros voluntarios de la arquitectura- (1972). Una beca concedida en 1972 (Harkness) le permite vivir y trabajar en los Estados Unidos durante un largo periodo.

La ciudad del globo cautivo y Flagrante delito se basan en el imaginario desarrollado por los radicales italianos.

En 1975 funda la Office for Metropolitan Architecture (OMA) con Elia y Zoë Zenghelis y Madelon Vriesendorp.

En 1978, publica un auténtico manifiesto para volver a los orígenes de una modernidad paradójica, *Delirious New York: A Retroactive Manifesto for Manhattan* - Nueva York delira: un manifiesto retroactivo para Manhattan. En esta obra, que toda una generación tomará como su "libro de culto", Rem Koolhaas ya formula sus principales orientaciones arquitectónicas y urbanísticas, y especialmente la noción de "cultura de la congestión" que está en el centro de su obra: para él la densidad obtenida por la yuxtaposición, la superposición o la confrontación de numerosos programas constituye un valor primordial de la "condición metropolitana" contemporánea. "*Ahora corresponde a la arquitectura del siglo XX asumir abiertamente las pretensiones y las realizaciones megalomaniacas de la metrópolis*". Gana el premio Pritzker en 2000 ("premio Nobel" de la arquitectura).

Ugo La Pietra

Arquitecto y diseñador, nacido en 1938 en Busi Sul Tirino (Pescara, Italia).

Vive y trabaja en Milán (Italia).

Licenciado por el Politécnico de Milán en 1964, Ugo La Pietra lleva a cabo en los años 60 una intensa actividad experimental y contribuye al Diseño radical. Su trabajo tiende a clarificar la relación "individuo-ambiente".

En 1967 inicia sus investigaciones sobre la teoría del "Sistema desequilibrante", es decir, un intento de intervención sobre el espacio físico y sobre el territorio por medio de acciones simbólicas, utilizando la imagen como instrumento revelador.

Ha formado parte de grupos fundamentales, como Global Tools (1975), contra-escuela de arquitectura y de diseño o Alchimia. Ha concebido y organizado gran número de exposiciones (*Chronografía*, Biennale de Venecia, 1979; *50 años de arquitectura*, Milán 1980; Sección Audiovisual, XVI Triennale de Milán...). También ha participado en numerosas exposiciones (*Triennale* de Milán, 1968; *Italy: The new domestic Landscape*, MOMA, 1972, etc.). Ha realizado numerosas películas sobre arquitectura (recibe en 1975 el primer premio del festival de cine de Nancy).

Fue redactor jefe y director de diversas revistas: *In* (fundada en 1969), *Progettare in più*, *Brera Flash*, *Fascicolo Area*, *Abitare il tempo*, y redactor de la revista *Domus* desde 1979.

Frantisek Lesak

Artista diseñador, nacido en 1945 en Praga (Checoslovaquia)
Vive y trabaja en Viena (Austria)

Su trabajo ocupa un lugar destacado dentro del panorama artístico austriaco. Cercano al Pop Art en su diseño y realización de objetos, Frantisek Lesak no se plantea como meta alcanzar la objetividad en el arte, sino más bien lo que concibe como la "*la actitud espiritual y la manifestación de la acción del artista*".

Con capacidad dialéctica, utilizando una técnica mimética tanto en sus "esculturas" como en sus performances (*Erlebnis Sand* - *La experiencia de la arena*?, 1972), los "objetos" utilizados por Frantisek Lesak desaparecen, negando así su propia consistencia, su propia fuerza.

Numerosas han sido sus participaciones en exposiciones colectivas, entre las que destacan: en Graz, Trigon 1975, con *Identität*; en Washington (1984), con *Drawings 1974-84*; en Venecia, en la Bienal de arquitectura de 1996. Exposiciones individuales: en la Galerie de Mangelgang (Groningen, 1975), en el Walker Art Center (Minneapolis, 1980), en la Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum (Graz, 1985 y 1990), en el Museum Moderner Kunst (Viena, 1992) y en la Nationalgalerie (Praga, 1997).

Rem Koolhaas

Architecte né en 1944 à Rotterdam (Pays-Bas). Vit et travaille à Rotterdam et à Londres (Angleterre).

Après une brève carrière de journaliste et de scénariste, Rem Koolhaas quitte la Hollande pour étudier l'architecture à l'Architectural Association (AA) à Londres de 1968 à 1972. De cette période émergent deux projets théoriques: *The Berlin Wall as Architecture - Le mur de Berlin comme architecture-* (1970) et, avec Elia et Zoé Zenghelis et Madelon Vriesendorp, *Exodus, or the Voluntary Prisoners of Architecture - Exodus, ou les prisonniers volontaires de l'architecture-* (1972). Une bourse accordée en 1972 (Harkness) lui permet de travailler et de vivre aux États-Unis pendant une longue période.

La Ville du Globe captif, Flagrant Délit, relèvent de l'imaginaire développé par les radicaux italiens.

Avec Elia et Zoé Zenghelis, ainsi que Madelon Vriesendorp, il fonde en 1975, l'Office for Metropolitan Architecture (OMA).

En 1978, il publie un véritable manifeste pour un retour aux sources d'une modernité paradoxale, *Delirious New York: A Retroactive Manifesto for Manhattan - New-York délire: un manifeste rétroactif pour Manhattan-*. Dans cet ouvrage dont toute une génération allait faire son "livre culte", Rem Koolhaas formule déjà ses principales orientations architecturales et urbanistiques, et notamment la notion de "culture de la congestion" qui est au centre de son oeuvre: pour lui, la densité obtenue par la juxtaposition, la superposition ou la confrontation de nombreux programmes constitue une valeur primordiale de la "condition métropolitaine" contemporaine. "Il appartient maintenant à l'architecture du XXe siècle d'assumer ouvertement les prétentions et les réalisations mégalomaniaques de la métropole". Il remporte le prix Pritzker en 2000. ("Prix Nobel" d'architecture.)

Ugo La Pietra

Architecte et designer, né en 1938 à Busi Sul Tirino (Pescara) (Italie). Vit et travaille à Milan (Italie)

Diplômé du Politecnico de Milan en 1964. Ugo La Pietra mène, dans les années 60 une intense activité expérimentale et contribue au Design radical. Son travail tend à clarifier le rapport "individu-ambiance".

En 1967, il commence ses recherches sur la théorie du *Sistema disequilibrante - Système déséquilibrant-*, soit une tentative d'intervention sur l'espace physique et sur le territoire, au travers d'actions symboliques, utilisant l'image comme outil révélateur.

Il a fait partie de groupes fondamentaux: Global Tools (1973), contre-école d'architecture et de design, Alchimia... Il a conçu et organisé un grand nombre d'expositions (*Chronografia*, Biennale de Venise, 1979; *50 ans d'architecture*, Milan, 1980; Section Audiovisuelle, XVI^e Triennale de Milan...). Il a également participé à de nombreuses expositions (Triennale de Milan, 1968; Italy: *The new domestic landscape*, MOMA, 1972, etc.). Il a réalisé plusieurs films sur l'architecture (il reçoit en 1975 le premier prix du festival de cinéma de Nancy).

Il fut rédacteur en chef et directeur de plusieurs revues: *In* (fondée en 1969), *Progettare in più*, *Brera Flash*, *Fascicolo Area*, *Abitare il tempo* et rédacteur de la revue *Domus* dès l'année 1979.

Frantisek Lesak

Artiste, designer, né en 1943 à Prague (Tchécoslovaquie). Vit et travaille à Vienne (Autriche).

Son travail occupe une place importante sur la scène artistique autrichienne. Proche du Pop Art dans son desig et sa réalisation d'objets, Frantisek Lesak n'a pas pour but d'atteindre l'objectivité en art, mais plutôt ce qu'il désigne comme "l'attitude spirituelle et la manifestation de l'action de l'artiste".

Avec une capacité dialectique, utilisant une technique mimétique à la fois dans ses "sculptures" et dans ses performances (*Erlebnis Sand - L'Expérience du sable-*, 1972), les "objets" utilisés par Frantisek Lesak disparaissent, niant ainsi leur propre consistance, leur propre force.

Nombreuses sont ses participations à des expositions collectives, parmi lesquelles: à Graz, Trigon 1975 avec *Identität - Identité-*, à Washington avec *Drawing 1974-84 - Dessins-* (1984), à Venise (Biennale d'architecture, 1996)... Des expositions personnelles: à la Galerie de Mangelgang (Groningen, 1973), au Stedelijk Museum (Amsterdam, 1977), au Walker Art Centre (Minneapolis, 1980) à la Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum (Graz, 1985 et 1990), au Museum Moderner Kunst (Vienne, 1992) et à la Nationalgalerie (Prague, 1997).

Missing Link

Grupo de arquitectos fundado en 1970 en Viena (Austria), disuelto en 1980.

Otto Kapfinger, nacido en 1949 en St. Polten (Austria). Vive y trabaja en Viena.

Adolf Krischanitz, nacido en 1946 en Schwarzaeh/Pongau (Austria). Vive y trabaja en Viena.

Angela Hareiter, nacida en 1944 en Viena (Austria). Vive y trabaja en Viena.

El grupo Missing Link aparece en la escena vienesa en la misma época que otros grupos: Haus-Rucker-Co (1967), Coop Himmelb(l)au (1968), Zünd Up y Salz der Erde.

Su proyecto *Sia con Alt* (1971), que consistía en edificios neumáticos instalados en zona urbana, marca el comienzo de su actividad, denunciando la impotencia de la arquitectura para representar a la sociedad y a la ciudad contemporáneas.

Los objetos creados posteriormente (como *Chair of landscape -Silla de paisaje-* o *Cement-breaker -Cemento rompedor-*, 1972), sus "performances" (*Aktion -Acción-*, 1972), así como sus "secuencias de ritos cotidianos", se ilustran con mensajes implícitos. Las acciones u objetos más insignificantes, más familiares, más usuales o anodinos, alienados por la utilización que se hace de ellos, se convierten así en *ready-mades* conceptuales.

La crítica ideológica y política de la sociedad, así formulada por el grupo, vuelve a aparecer en la obra *Flagship -Buque insignia-* (1978). Esta pretende ser una propuesta al consejo de viviendas sociales de la ciudad de Viena.

Alessandro Mendini

Arquitecto, diseñador y teórico, nacido en 1951 en Milán (Italia)

Vive y trabaja en Milán (Italia)

Licenciado por el Politécnico de Milán en 1951

De 1970 a 1976 dirige la célebre revista de arquitectura y diseño *Casabella*, interesándose muy particularmente por el diseño radical. Hasta 1975-76, *Casabella* sería la referencia común para todos los grupos radicales y de Global Tools. Alessandro Mendini funda en 1977 *Modo*, revista que dirige hasta 1981. De 1979 a 1985 dirige la revista de Gio Ponti, *Domus*, así como los números especiales *Domus Moda* (1981).

Su teoría sobre el "diseño banal", en oposición a un diseño funcional y racional, encuentra su prolongación con los experimentos llevados a cabo dentro de los grupos en los que participa. Forma parte, notablemente, de "Bracciodiferro" (laboratorio de muebles experimentales), fundado por Cassina en 1971, de Global Tools (miembro fundador, 1975), de Studio Alchimia (1979-1991, miembro fundador junto con Alessandro Guerriero).

Desde 1979 colabora con numerosas firmas como Alessi (a partir de 1985), Driade, Zanotta, Poltronova, Artemide, Swatch International, Philips, y Swarovski. Es asesor artístico para numerosos fabricantes.

Ostenta el título honorífico de la Architectural League de Nueva York, así como el de "Caballero de las Artes y de las Letras" de la República Francesa. En 1989 abre con su hermano Francesco el Taller Mendini en Milán. Es profesor de diseño en la Hochschule für Angewandte Kunst de Viena desde 1985.

Ha publicado varias obras teóricas: *Architettura Addio* (Éditions Shakespeare & Company, 1981), *La poltrona di Proust* (Tranchida Editori, Milán, 1991)...

ONYX

Fundado a finales de los años 60 en Nueva York (USA) por arquitectos a los cuales conocemos por los seudónimos que utilizaban en la época: Charles Albatross, Patrick Redson, Mr. & Mrs. Harvey Grapefruit and the Orange, Okra Plantz, A'Lloyd, Tom Fulrey, Lili Piushin y Mike Hinge.

ONYX expresaba sus teorías sobre arquitectura fuera de los límites profesionales convencionales, a través de "performances" audiovisuales y de una forma de arte postal.

Los carteles de ONYX son ciertamente los ejemplos más representativos de sus acciones, cuyo objetivo es perturbar, desacralizar el doble concepto del arte y de la arquitectura en el momento de su realización.

Mail architecture -arquitectura postal- ha sido uno de los instrumentos utilizados para inventar nuevas maneras de "hacer" la arquitectura. Cada cartel ha sido creado cuidando hasta el más mínimo detalle, desde el grafismo a la elección de los colores (la mayoría de veces en bicromía), pasando por el texto, a menudo deliberadamente irónico y cifrado. Los carteles siempre fueron publicados en series limitadas. Un anuncio publicitario indicaba que éstos únicamente se vendían y distribuían por correo.

Missing Link

Groupe d'architectes fondé en 1970 à Vienne (Autriche), dissous en 1980.

Otto Kapfinger, né en 1949 à St. Polten (Autriche). Vit et travaille à Vienne.

Adolf Krischanitz, né en 1946 à Schwarzach/Pongau (Autriche). Vit et travaille à Vienne.

Angela Hareiter, née en 1944 à Vienne (Autriche). Vit et travaille à Vienne.

Le groupe Missing Link apparaît à la même époque que d'autres groupes sur la scène viennoise: Haus-Rucker-Co (1967), Coop Himmelb(1)au (1968), Zünd Up, Salz der Erde.

Leur projet *Sia con alt* (1971) qui consistait en des immeubles pneumatiques installés en zone urbaine, marque le début de leur activité, dénonçant l'impuissance de l'architecture à représenter la société et la ville contemporaines.

Les objets créés par la suite (comme *Chair of landscape - Chaise du paysage* ou encore *Cement-breaker - Ciment-casseur*, 1972), leurs performances (*Aktion - Action*, 1972) ou encore leurs "séquences de rites quotidiens", s'éclairent de messages implicites. Les moindres actions ou objets, les plus familiers qui soient, les plus usuels ou anodins possibles, aliénés par l'utilisation qui en est faite, se placent ainsi tels des *ready-mades* conceptuels.

La critique idéologique et politique de la société ainsi formulée par le groupe se retrouve dans l'oeuvre *Flagship - Vaisseau* (1978), qui se veut proposition faite au conseil chargé des logements sociaux de la Ville de Vienne.

Alessandro Mendini

Architecte, designer, théoricien, né en 1931 à Milan (Italie).

Vit et travaille à Milan (Italie).

Diplômé du Politecnico de Milan en 1951.

De 1970 à 1976, il dirige la célèbre revue d'architecture et de design, *Casabella*, s'intéressant tout particulièrement au design radical. *Casabella* sera jusqu'en 1975-76, la référence commune de tous les groupes radicaux et de *Global tools*. Alessandro Mendini fonde en 1977, *Modo*, magazine qu'il dirige jusqu'en 1981. De 1979 à 1985, il dirige la revue de Gio Ponti, *Domus* et les numéros spéciaux *Domus Moda* (1981).

Sa théorie sur le "design banal", en opposition avec un design fonctionnel et rationnel, trouve son prolongement avec les expériences conduites au sein des groupes auxquels il participe. Il fait partie notamment de "Bracciodiferno" (laboratoire de meubles expérimentaux) fondé par Cassina en 1971, de *Global Tools* (1973) (membre fondateur), du *Studio Alchimia* (1979-1991) (membre fondateur, avec Alessandro Guerriero).

Depuis 1979, il collabore avec de nombreuses firmes comme Alessi (à partir de 1983), *Driade*, *Zanotta*, *Poltronova*, *Abet*, *Artemide*, *Swatch International*, *Philips*, *Swarovski*. Il est consultant artistique pour de nombreux fabricants.

Il détient le titre honorifique de l'Architectural League de New York ainsi que le titre de "Chevalier des Arts et des Lettres" de la République française. Avec son frère Francesco, il ouvre l'Atelier Mendini à Milan en 1989. Il enseigne le design à la Hochschule für Angewandte Kunst de Vienne depuis 1983.

Il a publié plusieurs ouvrages théoriques: *Architettura Addio* (Éditions Shakespeare & Company, 1981). *La poltrona di Proust* (Tranchida Editori, Milan, 1991)...

ONYX

Fondé à la fin des années 60 à New York (Etats-Unis), par des architectes dont nous connaissons le pseudonyme qu'ils utilisaient à l'époque: Charles Albatross, Patrick Redson, Mr. & Mrs. Harvey Grapefruit and the Orange, Okra Plantz, A'Lloyd, Tom Furey, Lili Piuschin et Mike Hinge.

ONYX exprimait ses théories sur l'architecture en dehors des limites professionnelles conventionnelles, par l'intermédiaire de performances audiovisuelles et d'une forme d'art postal.

Les affiches d'ONYX sont très certainement les exemples les plus représentatifs de leurs actions, visant à ébranler, à désacraliser le concept double de l'art et de l'architecture au moment de leur réalisation.

Mail architecture - architecture postale a été l'un des instruments utilisés pour inventer de nouvelles manières de "faire" l'architecture. Chaque affiche a été conçue dans le moindre détail, avec le plus grand soin, du graphisme au choix des couleurs (la plupart du temps en bichromie), en passant par le texte, souvent délibérément ironique et crypté. Les affiches étaient éditées dans un nombre toujours limité. Une annonce publicitaire indiquait qu'elles n'étaient vendues et distribuées que par voie postale.

Max Peintner

Artista, nacido en 1957 en Hall (Austria).
Vive y trabaja en Viena (Austria).

Estudia en la Akademie der Bildenden Künste de Viena. Publica sus primeros diseños bajo el título *Sechs Beiträge zur Zukunft* -Seis aportaciones para el futuro- (1969). En 1972 participa en la exposición *14 mal 14* en Viena. Inicialmente sus críticas sobre el progreso y la tecnología se materializan en una serie de diseños arquitectónicos visionarios, en los cuales el hiperrealismo gráfico es utilizado para poner en evidencia situaciones utópicas de la manera más irónica posible. Esta primera etapa lo conduce a realizar investigaciones sobre el proceso visual, con el objetivo prioritario de eliminar cualquier frontera o límite espacio-temporal en el diseño.

En 1977 participa en la Documenta VI de Kassel.

Alterna investigaciones, ensayos críticos (Max Peintner, *Bilderschrift*, Viena, 1984; Max Peintner, *Krieg nach dem Sieg*, Residenz-Verlag, Salzburgo-Viena, 1995), escritos que acompañan sus trabajos gráficos y pictóricos, exposiciones (Biennale de Venecia de 1986, etc.).

Gaetano Pesce

Diseñador, nacido en 1959 en La Spezia (Italia).
Vive y trabaja en Nueva York (USA).

Estudia en la Facultad de Arquitectura de Venecia en 1958 y en el Instituto de Diseño Industrial de Venecia en 1959.

Participa en 1959 en la fundación de Gruppo N, dentro de la tendencia del "arte programado" de Pádua (Italia). Trabaja en colaboración con el Grupo Zero en Alemania, con el Groupe de Recherche d'Art Visuel en París (que se llamaba entonces "Motus") y con el Gruppo T radicado en Milán. Comienza su carrera de diseñador (*Interior Designer*) en 1962, al tiempo que desarrolla trabajos en diversas disciplinas: del arte serial a la serigrafía, pasando por el arte cinético, el arte programado, los ensamblajes, los acontecimientos "multimedia", los filmes, o incluso el audiovisual.

En 1964 empieza a exponer sus trabajos, investigaciones matemático-figurativas. En 1965 presenta *Primo manifesto per un'architettura elastica - Primer manifesto para una arquitectura elástica* durante el congreso *La société dans l'architecture*, en Jyväskylä (Finlandia). Invitado como uno de los representantes de la arquitectura radical italiana en la exposición *Italy: the New Domestic Landscape* (MOMA, Nueva York, 1972), recibió el encargo de crear un entorno. Un año más tarde figura entre los fundadores de Global Tools.

Gaetano Pesce es capaz de llenar de intensidad todos sus proyectos, ya sea en diseño (serie *Up*, 1969, etc.), o en arquitectura. Para él la arquitectura y el diseño forman parte del lenguaje artístico, constituyendo un medio para expresar sus ideas y erigiéndose en acto de protesta contra todos los sistemas institucionalizados.

Actualmente es profesor en la Escuela de Arquitectura de Estrasburgo.

Gianni Péttena

Arquitecto, nacido en 1940 en Bolzano (Italia).
Vive y trabaja en Florencia (Italia).

Licenciado por la Universidad de Florencia.

A finales de los años sesenta fue una figura inspiradora del movimiento de arquitectura radical. Formaría parte de los fundadores de Global Tools.

Su trabajo experimental, que se expresa mediante proyectos, muebles, instalaciones, *happenings*, exposiciones, escritos teóricos y ensayos, tiene como primer objetivo eliminar las fronteras entre disciplinas y revisar, reinventándolos, el alfabeto y el lenguaje. Su primer libro, *L'anarchitetto* ('El arquitecto radical', 1972), puede considerarse de factura "radical", al igual que sus intervenciones sobre el entorno y sus *performances*.

Gianni Péttena obtuvo el primer Premio "Trigon" (Graz, 1971). Ha expuesto sus trabajos en gran número de exposiciones individuales (John Weber Gallery, Nueva York; Minneapolis Museum of Art...) y colectivas (XV Trienal de Milán, 1975; Bienal de Venecia, 1979 y 1980; Museo de Groningen, 1990; Bienal de Florencia, 1996). En 1996 fue coordinador de las exposiciones para la Bienal de arquitectura de Venecia, para la cual organizó la exposición titulada *Radicales. Arquitectura y diseño (1960-1975)*.

Crítico e historiador de la arquitectura contemporánea, ha escrito monografías (Hans Hollein, Superstudio...), ha organizado exposiciones de arquitectos contemporáneos que figuran entre los más importantes de escuelas y tendencias (Venturi, Meier, Hollein, Superstudio, Hadid...). Como arquitecto, trabaja para instituciones públicas (restauración y recuperación de edificios históricos) y por la conservación del patrimonio territorial y urbano.

Max Peintner

Artiste, né en 1937 à Hall (Autriche).
Vit et travaille à Vienne (Autriche).

Études à l'Akademie der Bildenden Künste de Vienne. Il publie ses premiers dessins sous le titre *Sechs Beiträge zur Zukunft - Six projets pour le futur* (1969). En 1972, il participe à l'exposition *14 mai 14* à Vienne. Initialement, ses critiques du progrès et de la technologie se matérialisent par une série de dessins architecturaux visionnaires, dans lesquels l'hyper-réalisme graphique est utilisé pour mettre en évidence de manière la plus ironique possible des situations utopiques. Cette première étape le conduit à poursuivre des recherches sur le processus visuel, avec pour objectif premier d'éliminer toute frontière ou limite spacio-temporelle dans le dessin.

En 1977, il prend part à la Documenta VI à Kassel.

Il alterne recherches, essais critiques (Max Peintner, *Bilderschrift*, Vienne, 1984. Max Peintner, *Krieg nach dem Sieg*, Residenz - Verl., Salisburgo - Vienne, 1995), écrits accompagnant ses travaux graphiques et picturaux, expositions (Biennale de Venise de 1986, etc.).

Gaetano Pesce

Designer, né en 1939 à La Spezia (Italie).
Vit et travaille à New York (USA).

Études à la Faculté d'Architecture de Venise en 1958 et à l'Institut de Design Industriel de Venise en 1959.

Il participe en 1959 à la fondation du Gruppo N, dans la tendance de "l'art programmé" de Padoue (Italie). Il travaille en collaboration avec le Groupe Zero en Allemagne, avec le Groupe de Recherche d'Art Visuel, à Paris (qui s'appelait alors "Motus"), et avec le Gruppo T basé à Milan. Il débute une carrière de designer (*Interior Designer*) en 1962, tout en développant un travail dans plusieurs domaines: de l'art sériel à la sérigraphie, en passant par l'art cinétique, l'art programmé, les assemblages, les événements "multimedia", les films, ou encore l'audiovisuel.

En 1964, il commence à exposer ses travaux, des recherches mathématico-figuratives. En 1965, il présente *Primo manifesto per un'architettura elastica - Premier manifeste pour une architecture élastique* - lors de la conférence *La société dans l'architecture*, à Jyväskylä en Finlande. Invité comme l'un des représentants de l'architecture radicale italienne à l'exposition *Italy: the New Domestic Landscape* (MOMA, New York, 1972), il est chargé de la conception d'un environnement. Un an plus tard il figure parmi les fondateurs de Global Tools.

Gaetano Pesce est capable de donner de l'intensité à tous ses projets, que ce soit en design (série *Up*, 1969...) ou bien en architecture. Pour lui, l'architecture et le design font partie du langage artistique, constituant un moyen pour exprimer ses idées et s'élevant en acte de protestation contre tous les systèmes institutionnalisés.

Il est actuellement professeur à l'École d'Architecture de Strasbourg.

Gianni Pettena

Architecte, né en 1940 à Bolzano (Italie).
Vit et travaille à Florence (Italie).

Diplômé de l'université de Florence.

À la fin des années 60, il a été une figure inspiratrice du mouvement de l'architecture radicale. Il fera partie des fondateurs de Global Tools.

Son travail expérimental, qui s'exprime à travers des projets, des meubles, des installations, des happenings, des expositions, des écrits théoriques ainsi que des essais, a pour objectif premier de supprimer les frontières entre les disciplines et de revisiter l'alphabet et le langage, en les réinventant. Son premier livre, *L'anarchitetto - L'anarchitecte* (1972) peut être considéré de facture "radicale" au même titre que ses interventions sur l'environnement et ses performances.

Gianni Pettena a obtenu le premier Prix "Trigon" (Graz, 1971). Il a exposé ses travaux à l'occasion d'un grand nombre d'expositions personnelles (John Weber Gallery, New York ; Minneapolis Museum of Art...) et collectives (XV^e Triennale de Milan, 1973 ; Biennale de Venise, 1979 et 1980 ; Musée de Groningen, 1990 ; Biennale de Florence, 1996). EN 1996, il devient coordinateur des expositions pour la Biennale d'architecture de Venise, pour laquelle il organise l'exposition intitulée *Radicals, Architecture et design* (1960-1975).

Historien de l'architecture contemporaine, critique, il a écrit des monographies (Hans Hollein, Superstudio...), a organisé des expositions d'architectes contemporains figurant parmi les plus importants (Venturi, Meier, Hollein, Superstudio, Hadid...), d'écoles de tendances. Architecte, il travaille pour les institutions publiques (restauration et récupération d'immeubles historiques) et pour la conservation de l'héritage territorial et urbain.

Walter Pichler

Artista, nacido en 1956 en Deutshnofen (Austria)
Vive y trabaja en Viena (Austria)

Licenciado por la Academia de Artes Aplicadas de Viena en 1959.

En sus inicios trabajó con Hans Hollein sobre la cuestión de la arquitectura experimental y firmó con él el *Manifiesto de la arquitectura absoluta* (1962). Posteriormente, influenciado por el Accionismo vienés, renunció a la arquitectura como proceso disciplinar para dedicarse al "rito arquitectónico" en el que el hombre se halla completamente sometido a los objetos.

Sus obras *Das Bett* ('La cama', 1971) y *Reliquienschrein* ('Relicario', 1971) expresan el simbolismo típico de sus trabajos de fuerte impacto emocional. La fuerza y la creatividad de las obras de Pichler hicieron de él un punto de referencia dentro del periodo radical, especialmente en lo que atañe a los grupos italianos. En 1972 realizó su primer edificio en S. Martin an der Raab, en el Búgerland, en el cual se integran la arquitectura, el arte y la escultura en espacios cuya transformación permanente parece ser una definición del espíritu del artista.

"En todas mis obras la referencia a la arquitectura es muy fuerte. Siempre he considerado mis obras como espacios, más que como esculturas". *TV-Helmet, Portable Living Room y Small Room* ('Casco-TV', 'Salón', 'Pequeña habitación') eran obras realmente críticas, que pretendían ser críticas con humor. En esa época la televisión era un fenómeno muy reciente. Estos trabajos abordan el tema de la célula de aislamiento. Mi dinámica crítica consistía en revelar ese aislamiento, en expresarlo abiertamente. (...) Quise utilizar el término 'prototipo' para sugerir que es una especie de trabajo de laboratorio, una visión, una investigación libre, algo de donde más tarde surgirá otra cosa". (Walter Pichler)

Franco Raggi

Arquitecto, nacido en 1945 en Milán (Italia).
Vive y trabaja en Milán (Italia).

Licenciado por el Politécnico de Milán en 1969.

De 1971 a 1975 trabaja como redactor para *Casabella*, célebre revista de diseño dirigida entonces por Alessandro Mendini. En 1977 desempeña el cargo de redactor jefe de la revista de diseño y arquitectura *Modo*, en la cual ocupará la dirección desde 1981 hasta 1985. A lo largo de los años 70 se interesa por el contra-diseño, por el diseño banal y la relatividad del lenguaje.

Coordinador de la *Triennale* de Milán (1975, 1979, 1985) y de la *Biennale* de Venecia (1975, 1976).

En 1975 concibe y organiza la primera manifestación crítica sobre el Diseño radical italiano para la IDZ (International Design Zentrum) de Berlín. Participa en la fundación de Global Tools, cooperativa que reunía a todos los grupos y creadores de la arquitectura vanguardista, interesándose de forma muy particular por lo relativo al "cuerpo" (Seminario sobre el "Cuerpo", 1975).

Sus escritos y proyectos han sido publicados en las principales revistas italianas. Ha enseñado en la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Pescara (1985-86). A partir de 1989 imparte clases en el Instituto Europeo de Diseño de Milán, donde desde 1996 es el responsable del Departamento de Arquitectura.

Ettore Sottsass Jr.

Arquitecto y diseñador italiano, nacido en 1917 en Innsbruck, Austria.
Vive y trabaja en Milán (Italia).

Licenciado por el Politécnico de Turín en 1959. Es conocido internacionalmente como uno de los artífices de la renovación del diseño y la arquitectura frente a los principios dominantes del funcionalismo que reinaba durante los años anteriores y posteriores a la guerra.

Su trabajo se ha centrado particularmente en la búsqueda de medios más sensoriales para definir a la vez la forma y los espacios domésticos, otorgando especial importancia al color y la luz. Durante la época radical participó activamente en los debates teóricos. En 1967 publica en la revista *Domus* una serie de prototipos, especies de "muebles-tótem", recubiertos de laminados plásticos, "semejantes a menhires"... Esta serie muestra su preocupación constante por establecer una relación emocional entre los objetos y sus usuarios.

En 1972-75 dibuja visiones arquitectónicas ideales del mundo del mañana, *Il pianeta come festival—La planète comme kermesse*-, serie que incluye el vocabulario de la historia arquitectónica en un modernismo utópico de dimensión irónica, trasladado a la arquitectura Pop. Proyectaba utilizar la franja terrestre sub-ecuatorial como lugar permanente de fiestas y danzas. La arquitectura aportaba monumentos divertidos y luna-parks. Este proyecto ilustra el *Mito de la liberación psicofísica de las masas en la sociedad del tiempo libre* (Andrea Branzi, *Le design italien — La casa calda*, L'Esquerre, 1985).

Fue miembro fundador de Global Tools, Studio Alchimia (1976), Memphis (1981) y Sottsass Associati (1980).

Ettore Sottsass Jr es, junto con Dieter Rams, el diseñador más influyente de nuestra época.

Walter Pichler

Artiste, né en 1936 à Deustsehnofen (Autriche). Vit et travaille à Vienne (Autriche).

Diplômé de l'Académie des arts appliqués de Vienne en 1959. Il travaille à ses débuts avec Hans Hollein sur la question de l'architecture expérimentale et signe avec lui le *Manifeste de l'architecture absolue* (1962).

Par la suite, influencé par l'Actionnisme viennois, il renonce à l'architecture comme processus disciplinaire pour se consacrer au "rituel architectural" dans lequel l'homme est totalement soumis aux objets.

Son *Das Bett - Le Lit* (1971) et *Reliquenschrein - Reliquaire* (1971) expriment le symbolisme typique de ses travaux d'un impact émotionnel fort. La force et la créativité des travaux de Pichler ont fait de lui une figure de référence de la période radicale, en particulier pour ce qui concerne les groupes italiens. En 1972, il réalise son premier édifice à St. Martin an der Raab, dans le Bugarland, dans lequel l'architecture, l'art et la sculpture sont intégrés dans des espaces dont la transformation permanente semble être une définition de l'évolution de l'âme de l'artiste.

"Dans toutes mes oeuvres, la référence à l'architecture est très forte. J'ai toujours considéré mes oeuvres comme des espaces plutôt que des sculptures". "TV-Helmet, Portable Living Room et Small Room -casque TV, salon portable et petite salle- étaient des oeuvres vraiment critiques, se voulant critiques avec humour. À cette époque, la télévision était un phénomène très neuf. Ces travaux abordent le thème de la cellule d'isolement. Ma dynamique critique consistait à révéler cette isolation, à l'exprimer ouvertement. (...) J'ai voulu utiliser le terme de "prototype" pour suggérer que c'est une sorte de travail de laboratoire, une vision, une recherche libre, quelque chose dont émergera plus tard autre chose." (Walter Pichler).

Franco Raggi

Architecte, né en 1945 à Milan (Italie). Vit et travaille à Milan (Italie).

Diplômé du Politecnico de Milan en 1969.

De 1971 à 1975, il est rédacteur pour *Casabella*, célèbre revue de design dirigée alors par Alessandro Mendini. En 1977, il devient rédacteur en chef de la revue de design et d'architecture *Modo*, dont il prend la direction en 1981 jusqu'en 1983. Durant les années 70, ils'intéresse au contro-design, au design banal et la relativité du langage.

Coordonateur de la *Triennale* de Milan (1973, 1979, 1983) et de la *Biennale* de Venise (1975, 1976).

En 1973, pour l'IDZ (International Design Zentrum) de Berlin, il imagine et ordonne la première manifestation critique sur le Design radical italien. Il participe à la fondation de la *Global Tools*, coopérative réunissant tous les groupes et créateurs de l'architecture d'avant-garde, s'intéressant plus particulièrement à la question du "corps" (Séminaire su le "Corps", 1975).

Ses écrits et projets ont été publiés dans les principales revues italiennes. Il a enseigné à la Faculté d'Architecture de l'Université de Pescara (1985-86). À partir de 1989, il enseigne à l'Institut Européen de Design de Milan ou, depuis 1996, il est responsable du Département Architecture.

Ettore Sottsass Jr.

Architecte et designer italien, né en 1917 à Innsbruck (Autriche). Vit et travaille à Milan (Italie).

Diplômé du Politecnico de Turin en 1939. Il est internationalement connu comme l'un des artisans du renouvellement du design et l'architecture, face aux principes dominants du fonctionnalisme qui régnait durant les années précédant et suivant la guerre.

Son travail s'est concentré en particulier sur la recherche de moyens plus sensoriels pour définir à la fois la forme et les espaces domestiques en donnant notamment une grande importance à la couleur et à la lumière. Pendant l'époque radicale, il prend une part active aux débats théoriques. En 1967, il publie dans la revue *Domus*, une série de prototypes, sortes de "meubles-totem", recouverts de laminés plastiques, "semblables à des menhirs"... Cette série témoigne de son souci constant de rétablir une relation émotionnelle entre les objets et leurs utilisateurs.

En 1972-73, il dessine des visions architecturales idéales du monde de demain, *Il Pianeta come festiva - La planète comme kermesse*, série qui inclue le vocabulaire de l'histoire architecturale dans un modernisme utopique à dimension ironique transposé dans l'architecture Pop Art. Il projetait d'utiliser la bande terrestre sub-équatoriale comme lieu permanent de fêtes et de danses.

L'architecture y participait avec d'amusants monuments et des luna-parks; ce projet illustre le *Mythe de la libération psychophysique des masses dans la société du temps libre* (Andrea Branzi, *Le disegni italiani - La casa calda*, L'Espresso, 1985).

Il sera membre fondateur de *Global Tools*, *Studio Alchimia* (1976), *Memphis* (1981), *Sottsass Associati* (1980).

Ettore Sottsass Jr. Est avec Dieter Rams, le designer le plus influent de notre époque.

Friedrich St Florian

Arquitecto, nacido en 1932 en Graz (Austria).
Vive y trabaja en Rhode Island (USA).

Licenciado por la Universidad Técnica de Graz, la Escuela Nacional Superior de Arquitectura (Zürich), el Instituto Federal de Tecnología y Columbia University (Nueva York).
Su experiencia como docente en los Estados Unidos (Columbia University de Nueva York desde 1961, Massachusetts Institute of Technology (MIT) y Rhode Island School of Design Faculty desde 1963) lo ha llevado a desempeñar un papel especial dentro del panorama austriaco y revela igualmente el gran impacto que para los Estados Unidos ha tenido toda una generación de arquitectos austriacos (desde Raimund Abraham hasta Coop Himmel(b)au, pasando por Hans Hollein y Haus-Bucker-Co, etc.).
Las investigaciones de Friedrich St Florian, iniciadas con el diseño de ciudades visionarias hechas de intercomunicadores, de sofisticados objetos tecnológicos (*La ciudad vertical*, 1964-66, *Interchange 2*, 1966), se continúan con la representación de un mundo futuro constituido por sistemas de comunicaciones y de intercambios "no físicos", únicamente existentes por la mera construcción mental, la "Arquitectura imaginaria", que sólo el espíritu o el uso puede definir, construir o deconstruir (*Imaginary Architecture - Arquitectura imaginaria*, 1970).
Estas arquitecturas pretendían ser demostraciones explícitas de la inadecuación de los medios de control sobre el medio ambiente y al mismo tiempo denunciaban la crisis que atravesaba la arquitectura en la sociedad moderna. Sus trabajos fueron expuestos y publicados en las más importantes revistas de arquitectura en Europa, Japón y en los Estados Unidos. Sus obras figuran en las colecciones permanentes del MOMA (Nueva York) del Centre Georges Pompidou (París), del MIT, del Museum of Art, Rhode Island School of

Design Studio 65

Fundado en 1965 en Turín (Italia)

El grupo Design Studio 65 vio la luz en

el "Bronx" italiano de Turín. Este grupo reunita a jóvenes artistas y estudiantes de arquitectura (Franco Auddrio, Enzo Bertone, Paolo Morello, Paolo Rondelli,

Roberta Garosci) que trabajaban en

Turín en la redacción de la revista *Classe*

Opera. Entre 1965 y 1967, en el seno

de los círculos culturales de la Facultad

de Arquitectura de Turín, el grupo

mostró y adoptó una actitud política y

cultural cuyo objetivo era, por un lado,

la investigación científica y la

producción cultural y, por otro lado, el

conocimiento de los mecanismos de

valores del mundo que ellos rechazaban

con la finalidad de cambiarlo.

En 1966 Ferruccio Tarraglia, Federico

Prandi, Giovanni Isoardi y

Giamdomenico Rainetto se unieron al

grupo. En las grandes fábricas de Turín

tomaron forma las primeras

manifestaciones de este nuevo desecho de

"rebelión", con vistas a la

transformación de la sociedad, que

llevarían al movimiento de 1968. En

1967 se disolvió el grupo en tanto que

organización cultural y pasó a ocupar un

lugar activo en la promoción y

organización del movimiento estudiantil

de la Facultad de Arquitectura. Studio 65

experimentó entonces, a través del

diseño arquitectónico, una actitud

"desacreditadora" hacia los valores de la

arquitectura, proponiendo la ironía

como arte de demolición.

Al principio de los años setenta

concebieron objetos (*Booca* en 1970,

Capello en 1972, *Baby-tonia* en 1973,

Aladino en 1974, *Colonna Sonora*,

Pirambrio, *Leonardo*, etc.), decoraciones

de interiores (para clubs, para stands

como "Eurodomus" en Turín, en 1972),

así como proyectos de villas.

El grupo vivía en constante

contradicción entre la "vanguardia

histórica" y una actitud "experimental".

Ricardo Rosso y Maurizio Vaghi.

Fundado en 1971 en Turín (Italia) por Giorgio

Ceroni, Piero Derosi, Carlo Giannarco,

El Grupo Strum (*Gruppo per*

un'architettura strumentale) consideraba

la arquitectura como un medio activo de

participar en las luchas políticas y

sociales de la época.

La actividad del grupo se vertía

siempre acompañada por una función

didáctica, socio-política, proyectiva y

cultural. El grupo encuentra su

justificación en una serie de

experimentos llevados a cabo por sus

miembros en los campos de la

arquitectura, el diseño, la investigación

científica y la enseñanza. La mayoría de

los integrantes del grupo, arquitectos o

diseñadores, eran investigadores o

profesores de las facultades de

arquitectura de las universidades

italianas. Compartían un mismo interés

por los problemas que planteaba la

enseñanza y la organización de la

educación a todos los niveles y por las

políticas que regían la investigación

científica en la Universidad.

El control político de las viviendas, en

relación con las luchas del proletariado

italiano de la época, fue una de sus

principales preocupaciones. Grupo

Strum definió así su campo de acción: el

de *The Mediator City* (*La ciudad*

mediadora): un tema que aparece en

sus publicaciones, las *photo-stories* :

Laopla, Struggles for Housing (*Luchas*

por la vivienda), *The Intermediate City*

(*La ciudad intermedia*).

Friedrich St Florian

Architecte, né en 1932 à Graz (Autriche).
Vit et travaille à Rhode Island (USA).

Diplômé de l'Université Technique de Graz, de l'École Nationale Supérieure d'Architecture (Zürich), de l'Institut Fédéral de Technologie, de la Columbia University (New York).

Son expérience dans l'enseignement aux États-Unis (à la Columbia University de New York dès 1961, au Massachusetts Institute of Technology (MIT) et à la Rhode Island School of Design faculty dès 1963), l'a amené à jouer un rôle particulier sur la scène autrichienne et révèle également l'attrance très forte de toute une génération d'architectes autrichiens pour les États-Unis (de Raimund Abraham à Coop Himmelb(1)au, en passant par Hans Hollein et Haus-Rucker-Co, etc.).

Les recherches de Friedrich Saint-Florian, commencées avec le dessin de villes visionnaires, faites d'échangeurs, d'objets technologiques sophistiqués (*La ville verticale*, 1964-66, *Interchange 2*, 1966), se poursuivent dans la représentation d'un monde futur constitué de systèmes de communications et d'échanges "non physiques", n'existant que par la seule construction mentale, "L'architecture imaginaire", que seul l'esprit ou l'usage peut définir, construire ou déconstruire (*Imaginary Architecture -L'Architecture imaginaire-*, 1970).

Ces architectures se voulaient explicites démonstrations de l'inadéquation des moyens de contrôle sur l'environnement et par la même dénonçaient la crise que traversait l'architecture dans la société moderne. Ses projets ont été exposés et publiés dans les plus importants magazines consacrés à l'architecture en Europe, au Japon et aux États-Unis. Ses travaux sont présents dans les collections permanentes du MOMA (New York), du Centre Georges Pompidou (Paris), du MIT, du Museum of Art, Rhode Island School of design, et dans des collections privées.

Design Studio 65

Fondé en 1965 à Turin (Italie).

Le groupe Studio 65 a vu le jour en 1965 dans "le Bronx" italien de Turin. Ce groupe rassemblait des jeunes artistes et des étudiants en architecture (Franco Audrito, Enzo Bertone, Paolo Morello, Paolo Rondelli, Roberta Garosci) qui travaillaient à Turin à la rédaction du magazine *Classe Operaia*. Entre 1965 et 1967, au sein des cercles culturels de la Faculté d'Architecture de Turin, le groupe a montré et adopté une attitude politique et culturelle qui avait pour but d'une part la recherche scientifique et la production culturelle et d'autre part la connaissance des mécanismes de valeurs du monde qu'ils contestaient, afin de le changer.

En 1966, Ferruccio Tartaglia, Federico Prandi, Giovanni Isoardi, Giandomenico Raineiro rejoignent le groupe. Dans les grandes usines de Turin, les premières manifestations de ce nouveau désir de "rébellion" visant à la transformation de la société prirent formes, prémisses qui devaient mener au mouvement de 1968. EN 1967, le groupe en tant qu'organisation culturelle est dissout et occupe une place active dans la promotion et l'organisation du mouvement des étudiants de la Faculté d'architecture. Studio 65 expérimente alors, à travers le design architectural, une attitude de "discredit" envers les valeurs de l'architecture et proposent l'ironie comme art de démolition.

Des objets furent conçus au début des années 70 (*Bocca* en 1970, *Capitello* en 1972, *Baby-lonia*, en 1973, *Aladino* en 1974, *Colonna Sonora*, *Pirarubrio*, *Leonardo*, etc.), des décorations d'intérieur (pour des clubs, des stands comme "Eurodomus" à Turin en 1972), des projets de villas.

Le groupe vivait en constante contradiction entre une "avant-garde historique" et une attitude "expérimentale".

Gruppo Strum

Fondé en 1971 à Turin (Italie) par Giorgio Cerretti, Pietro Derossi, Carlo Gianmarco, Riccardo Rosso et Maurizio Vagliazzo.

Gruppo Strum (*Gruppo per un'architettura strumentale - Groupe pour une architecture instrumentale*) considérait l'architecture comme un moyen actif de participer aux luttes politiques et sociales de l'époque.

L'activité du groupe s'accompagna toujours d'une fonction didactique, socio-politique, projective et culturelle. Le groupe trouve sa justification dans une série d'expérimentations conduites par ses membres dans les domaines de l'architecture, du design, de la recherche scientifique et de l'enseignement. La plupart des participants du groupe, architectes, designers, étaient chercheurs ou enseignaient dans des facultés d'architecture des universités italiennes. Ils partageaient un même intérêt pour les problèmes que posait l'enseignement et l'organisation de l'éducation à tous les niveaux et pour les politiques qui régissaient la recherche scientifique à l'Université.

Le contrôle politique des logements, en rapport aux luttes du prolétariat italien en progression à l'époque, a été l'une de leurs principales préoccupations. Gruppo Strum a ainsi défini son champ d'action: celui de *The Mediatory City -La ville médiatrice-*; un thème qui se retrouve dans ses publications, les *photo-stories - romans-photos - Utopia -Utopie-*, *Struggles for Housing -Luttes pour le logement-*, *The intermediate City -La cité intermédiaire-*.

Superstudio

Grupo de arquitectos fundado en 1966 en Florencia (Italia), disuelto en 1982.
Adolfo Natalini, nacido en 1941 en Pistoia (Italia).
Gian Piero Frassinelli, nacido en 1959 en Florencia (Italia).
Roberto Magris, nacido en 1955 en Florencia (Italia).
Alessandro Magris, nacido en 1941 en Florencia (Italia).
Cristiano Toraldo Di Francia, nacido en 1941 en Florencia (Italia).
Alessandro Poli, nacido en 1941 en Florencia (se unió al grupo en 1970).
Viven y trabajan en Florencia (Italia).

Grupo de vanguardia arquitectónica, Superstudio fue fundado, siguiendo el ejemplo de Archizoom Associati, en el seno de la Facultad de Arquitectura de Florencia. El grupo lleva a cabo investigaciones teóricas sobre la arquitectura, realiza proyectos (construcciones civiles e industriales, diseño, equipamiento...)

En 1969 conciben los *Histogramas de arquitectura*: diagramas elementales de una arquitectura conceptual, generados a partir de la deformación de una cuadrícula, posibilitando sin esfuerzo una arquitectura, objetos, mobiliario o un entorno. Poco después, Superstudio realiza la serie *Il monumento continuo* ("El monumento continuo"), "*Proyecto que llevaba hasta sus últimas consecuencias, en forma de paradoja, la autonomía de una arquitectura que se plantea como sistema de valores frente a la mediocridad de la construcción*".

Superstudio utiliza la parábola literaria, el enigma lingüístico, y hace surgir a través de la paradoja todas las absurdidades y contradicciones de las ciudades (*Las doce ciudades ideales*, 1971). Utopía fría, pesimismo e ironía se unen en una misma investigación.

"*La arquitectura radical: no se trata de un movimiento o de una escuela con características homogéneas bien definidas, sino más bien de una serie de situaciones, de intenciones y comportamientos. Arquitectura, diseño, arte, comunicación... y también crítica, filosofía, política, animaciones, comportamientos, han sido diferentes formas de ser...*" (Superstudio)

Mario Terzic

Artista nacido en 1945 en Felskirch (Austria).
Vive y trabaja en Viena (Austria).

Licenciado por la Academia de Artes Aplicadas de Viena en 1968.

Sus investigaciones se centran en el intento de ósmosis entre las categorías y las modalidades operativas del arte y la arquitectura de vanguardia.

Obras como *Construction for Fire - Construcción para fuego* (1972), exposiciones como *My Wings - Mis alas* (1970), *My Visit to the Renaissance - Mi visita al Renacimiento* (1972), y también *Masks - Máscaras* (1972), han estado muy próximas al *Body Art* y al "Behaviourism" austriaco, usando el paroxismo y el simbolismo decadente. Estos experimentos eran gesto, testimonio de importancia, en una arquitectura conceptual cuyas intenciones, por encima de todo, debían subrayar los aspectos creativos y estéticos de la disciplina.

Después de años dedicados al movimiento radical, Mario Terzic continuó su carrera con exposiciones como *Bacanal* (1975), *Arcadien* (1979) o *Auto-mobil* (1984), proyectos que mezclaban ironía y teatralidad.

U.F.O.

Fundada en 1967 en Florencia (Italia) por Lapo Binazzi, Carlo Bachi, Riccardo Foresi, Titti Maschietto, Patrizia Cammeo y Sandro Gioli. Colaboradores: Massimo Giovannini y Mario Spinella.

El grupo U.F.O. se sitúa rápidamente en el movimiento de la Arquitectura radical, desarrollando una actividad original de intervenciones urbanas y medioambientales. Desde 1968 el grupo presenta en la sección internacional de la Triennale de Milán documentos sobre sus intervenciones que consistían entonces en estructuras urbanas hinchables. Al mismo tiempo U.F.O. realiza decoraciones de tiendas (tienda II Mago di Oz en Viareggio en 1969), trabajo que continuará en los años siguientes.

Los proyectos de U.F.O. unen estrechamente y por primera vez la escenografía, el mobiliario y las estructuras llamadas "efímeras". Utilizan materiales como el cartón-piedra, las estructuras hinchables o el poliuretano, así como los teoremas lingüísticos y las citas literarias (restaurant Sherwood en Florencia en 1969, la discoteca Bamba-Issa en Forte dei Marmi en 1969, etc.). A partir de 1970 U.F.O., más irónico y ligero, desarrolla "espacios autónomos" y "performances", donde se une la ficción a la realidad.

Por otra parte, U.F.O. realiza un gran número de publicaciones durante este periodo y desarrolla una investigación que se inscribe en los nuevos lenguajes formales. La amistad de Umberto Eco, que ha colaborado con el grupo desde el principio, juega en él un papel fundamental.

El grupo participa igualmente en la fundación de Global Tools. A partir de 1972 U.F.O. está dirigido por Lapo Binazzi.

Superstudio

Groupe d'architectes fondé en 1966 à Florence (Italie), dissous en 1982.

Adolfo Natalini, né en 1941 à Pistoia (Italie).

Gian Piero Frassinelli, né en 1939 à Florence (Italie).

Roberto Magris, né en 1935 à Florence (Italie).

Alessandro Magris, né en 1941 à Florence (Italie).

Cristiano Toraldo Di Francia, né en 1941 à Florence (Italie).

Alessandro Poli, né en 1941 à Florence (rejoint le groupe en 1970)

Vivent et travaillent à Florence (Italie).

Groupe de l'avant-garde architecturale, Superstudio est fondé, à l'exemple de Archizoom Associati, au sein de la Faculté d'architecture de Florence. Le groupe effectue des recherches théoriques sur l'architecture, réalise des projets (constructions civiles et industrielles, design, équipement...)

Ils conçoivent en 1969, les *Histogrammes d'architecture*: diagrammes élémentaires d'une architecture conceptuelle, générés à partir de la déformation d'une grille, pouvant fournir sans effort une architecture, des objets, du mobilier ou un environnement. Peu de temps après, Superstudio réalise la série *Il monumento continuo - Le monument continu - "Projet qui portait à ses ultimes conséquences, sous la forme du paradoxe, l'autonomie d'une architecture qui se pose comme système de valeurs face à la médiocrité de la construction"*.

Superstudio utilise la parabole littéraire, l'énigme linguistique, et fait émerger à travers le paradoxe, toutes les absurdités et contradictions des villes (*Les douze villes idéales*, 1971). Utopie froide, pessimisme et ironie s'unissent dans une même recherche.

"L'architecture radicale: il ne s'agit pas d'un mouvement ou d'une école avec des caractéristiques homogènes bien définies mais plutôt d'une série de situations, d'intentions et de comportements. Architecture, design, art, communication...et aussi critique, philosophie, politique, animations, comportements ont été des différentes façons d'être...". (Superstudio)

Mario Terzic

Artiste, né en 1945 à Felskirch (Autriche). Vit et travaille à Vienne (Autriche).

Diplôme de l'Académie des Arts Appliqués de Vienne en 1968.

Ses recherches sont centrées sur la tentative d'une osmose entre les catégories et les modalités opérationnelles dans l'art et l'architecture d'avant-garde.

Des travaux comme *Construction for fire - Construction pour le feu* (1972), des expositions comme *My wing - Mes ailes* (1970) *My visit to the Renaissance - Ma visite à la Renaissance* (1972), ou encore *Masks - Masques* (1972) ont été très proches du Body Art et du "Behaviourisme" autrichien, usant du paroxysme et de symbolisme décadent. Ces expériences étaient geste, témoignage d'importance, dans une architecture conceptuelle dont les intentions par dessus tout se devaient de souligner les aspects créatifs et esthétiques de la discipline.

Après des années consacrées au mouvement radical, Mario Terzic continua sa carrière avec des expositions comme *Bacchanal* (1975), *Arcadien* (1979), *Auto-mobil* (1984), projets que mêlaient ironie et théâtralité.

U.F.O.

ondé en 1967 à Florence (Italie) par Lapo Binazzi, Carlo Bachi, Riccardo Foresi, Riccardo Foresi, Titti Maschietto, Patrizia Cammenno et Sandro Gioli. Collaborateurs: Massimo Giovannini et Mario Spinella.

Le groupe U.F.O. se situe immédiatement dans la mouvance de l'Architecture radicale, développant une activité originale d'interventions urbaines et environnementales. Dès 1968, le groupe, présente à la section internationale de la Triennale de Milan des documents sur ses interventions qui consistaient alors en des structures urbaines gonflables. En parallèle, U.F.O. effectue des décorations de magasins (Boutique Il Mago di Oz à Viareggio en 1969), travail que sera poursuivi dans les années suivantes.

Les projets de U.F.O. mêlent étroitement, pour la première fois, la scénographie, l'ameublement, et les structures dites "éphémères". Ils utilisent des matériaux comme le carton-pâte, les structures gonflables, le polyuréthane, mais aussi les théorèmes linguistiques, les citations littéraires (restaurant Sherwood à Florence en 1969, discothèque Bamba-Issa à Forte dei Marmi en 1969...). À partir de 1970, U.F.O., plus ironique et léger, développe des "espaces autonomes", des "performances", où fiction et réalité se rejoignent.

Par ailleurs, U.F.O., publie beaucoup pendant cette période et développe une recherche qui s'inscrit dans les nouveaux langages formels. L'amitié d'Umberto Eco, qui a collaboré avec le groupe dès le début, y joue un rôle décisif.

Le groupe participe également à la fondation de Global Tools. Depuis 1972, U.F.O. est dirigé par Lapo Binazzi.

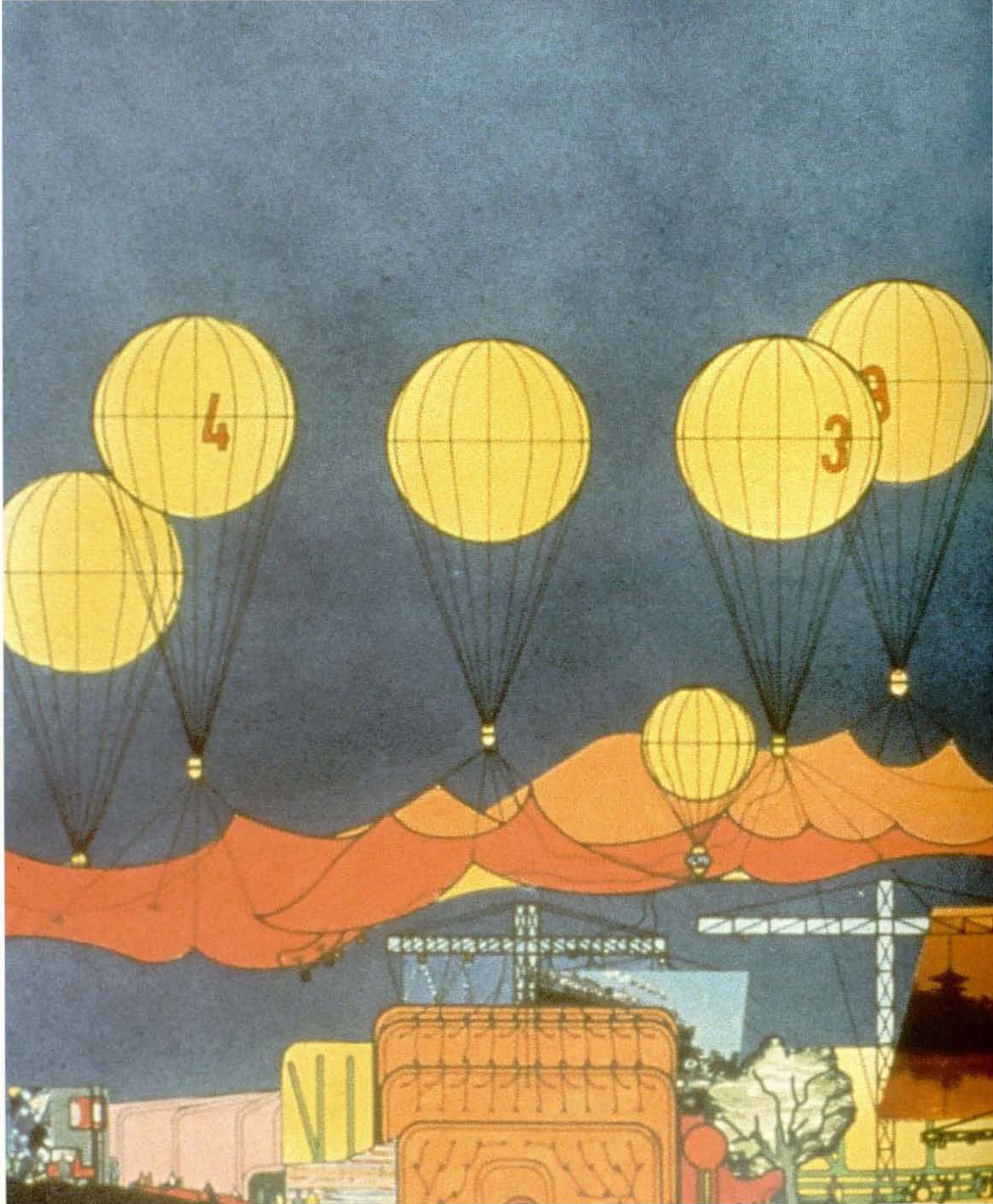
Agrupados bajo el término de "Åérolande", cercano al Situacionismo, cuatro estudiantes de arquitectura (J. Auber, G. Diezrich-Sainsaulieu, J.P. Jungmann, A. Sínco) realizan en 1966 una estructura hinchable autotensible para un decorado de A. Pace para el film *L'écume des jours*. En 1967 presentan un diploma colectivo en la Escuela de Bellas Artes de París. Estos tres proyectos son emblemáticos de la arquitectura experimental de la época: *Dyodon* (Jean-Paul Jungmann), *Podium itinérant pour cinq mille spectateurs* (Jean Auber), *Hall itinérant d'exposition* (Antoine Sínco). *El Hall itinérant d'exposition d'objets de la vie quotidienne*, arquitectura efímera de Antoine Sínco abordada en *Voyage aux alentours d'Utopie* ("Vlajé a los alrededores de Utopia"; en *Architecture d'aujourd'hui*, diciembre de 1967), es uno de los proyectos más importantes de la arquitectura neumática, perfeccionada en Inglaterra por Arthur Quayby desde la segunda mitad de los años cincuenta. Influído por el Pop anglés, así como por las estructuras autodependientes de uno de sus profesores (David Georges Emmertch), Sínco dibuja este proyecto, constituido por dos cúpulas principales, recemplazada por una vela tensada de nailon que descansa sobre un basamento hidráulico, sostenida por dos globos-lastre y cuatro camiones-lastre que sirven para el transporte de la estructura y de los objetos de la exposición. Los suelos y los anclajes son llenados de agua y cuatro volúmenes, sometidos a una presión inferior ligeramente superior a la de los grandes volúmenes, actúan como mástil del conjunto. Encontramos aquí los elementos indispensables de la arquitectura neumática, un "recinto inerte" y un "fluido móvil" que ejerce sobre el primero una presión que se transforma en tensión al nivel de la superficie.

Utopie

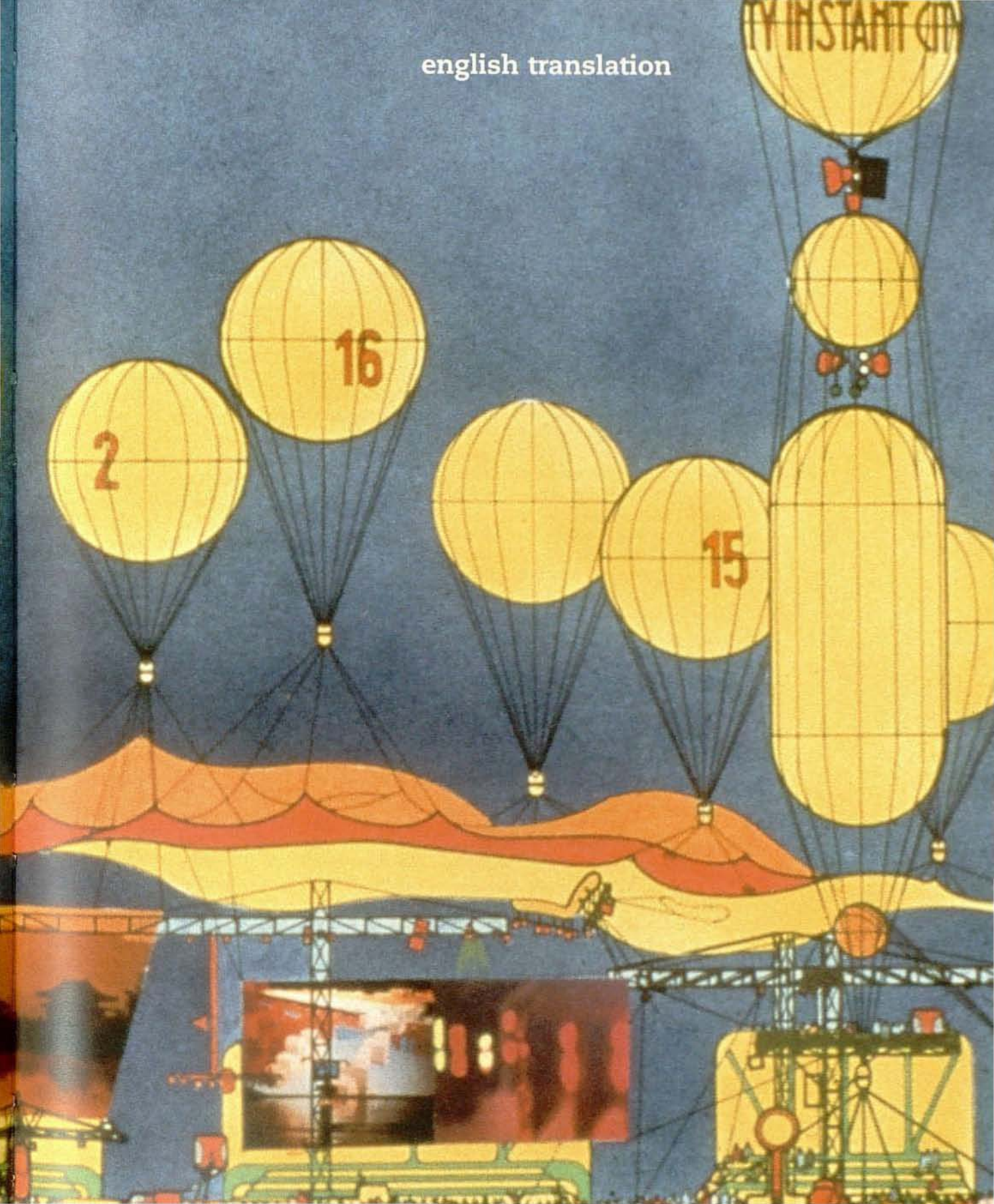
Groupe d'architectes fondé en 1966 (France).

Regroupés sous le terme "d'Aérolande", proche du Situationnisme, quatre étudiants en architecture, J. Aubert, G. Dietrich-Sainsaulieu, J.P. Jungmann, A. Stinco, réalisent en 1966 une structure autotendante gonflable pour un décor d'A. Pace destiné au film *L'écume des jours*. En 1967, ils présentent un diplôme collectif à l'Ecole des Beaux-Arts de Paris. Ces trois projets sont emblématiques de l'architecture expérimentale de l'époque: *Dyodon* (Jean-Paul Jungmann), *Podium itinérant pour cinq mille spectateurs* (Jean Aubert), *Hall itinérant d'exposition* (Antoine Stinco).

Le *hall itinérant d'exposition d'objets de la vie quotidienne*, architecture éphémère d'Antoine Stinco, abordée dans *Voyage aux alentours d'Utopie* (in *Architecture d'aujourd'hui*, en décembre 1967), est un des projets les plus importants de l'architecture pneumatique, préfigurée en Angleterre par Arthur Quarmby dès la seconde moitié des années 50. Influencé par le pop-anglo-saxon, ainsi que par les structures autodépendantes d'un de ses professeurs, David Georges Emmerich, Stinco dessine ce projet constitué de deux coupes principales, où la masse de l'architecture est remplacée par une voile tendue en toile de nylon, reposant sur un soubassement hydraulique et maintenue par deux ballons-lest et quatre camions-lest servant au transport de la structure et des objets devant y être exposés. Les planchers et les ancrages sont remplis d'eau et quatre volumes, soumis à une pression intérieure légèrement supérieure à celle des grands volumes, servent de mât à l'ensemble. On y retrouve les éléments indispensables à l'architecture pneumatique, "une enceinte inerte" et un "fluide mobile" qui exerce sur elle une pression qui se transforme en tension au niveau de la surface.



english translation



European Radicalisms

Frédéric Maigayrou

Radical; the term immediately poses a question of origin, of a relation to the first beginnings, to the forgotten roots of the practice of architecture; "Radical Architecture", as the expression emerged in Austria or in the writings of art critic Germano Celant to designate a current of research less concerned with the practice of the architect's trade, than with a reflection on its bases, on the foundations of architecture.

Supported by a generation that was not directly involved in the Second World War, this vast movement, complex, disorganised and mainly European, questioned the conditions of the practice of architecture in the heart of a post-industrial world sustained by a level of production and commerce extending on a world-wide scale.

After the first crisis facing politically committed modernism, posed by Team X, or by the famous exhibition by Théo Crosby, *How is tomorrow?* (1956), a dynamic followed that truly wanted to reorganise the relationships of the individual facing the world of commerce and industry. It was no longer just a question of sanctioning a rejection of modernism, of producing at all costs, but also a rejection of the "world of representation", the spectacle, the sham, to take back the terms of a kind of political criticism that, from Henri Lefevre or Guy Debord to Jean Baudrillard, seemed to become enclosed in a moral of negation.

Brutalism, Actionism, Nuclear Art, Groupe Zéro, Groupe Nul, Cobra and Situationism; from that first wave of extreme rejection to any relationship with creation, a veritable radicalism then followed that wanted again to seize the world in order to find in it new "radicals", new principles, bases that would allow acting again in all contexts. Reality was accepted as raw material, with its shapes, its colours, its technicity, but also its violence, its contradictions, its minor values, its shadows. We find then the whole universe of Pop Art, or rather the Independent Group, the references

to fashion, to music, to the body and to immediate and spontaneous practices.

The end of all idealist visions, of all modern projects, that ultimate avant-garde shunned history and parodied the future to the point of absurdity by accentuating to the extreme the functions of the Rationalist city. The *No Stop City* by Archizoom Associati joined the *Twelve Ideal Cities* by Superstudio in the affirmation of a negative architecture, a non-architecture that had to free the practices, create a shock in order to assume reality. The logic is not different from that of Lawrence Halprin, who engaged in an infinite typology of cities.

Defining space from a local environment, building it as a cognitive realm, these are the stakes of what the Italians call the *ambiente*, quoting the name Germano Celant gave to a famous Biennial of Venice. There, architecture permanently crosses the fields of research of a kind of contemporary art that increasingly rejects the object in favour of the context. Documenta V (1972) also acted as a manifesto with its inflatables, its environments produced indistinctly by Hans Hollein, Coop Himmelb(l)au, or Hans Haacke.

Around the three great stages of Radical Architecture, with Archigram as a pioneer in London, the Austrian scene in the Galerie Nächst St Stephan or Trigon in Graz, and the vast Italian platform inaugurated by the exhibition *Superarchitettura* (1966) in Florence, many European artists and architects, as well as a few Americans, came together in vast exchanges that have never been updated (Folkstone encounter, 1966, *Utopia and Revolution*, Turin, 1969).

This exhibition, which brings together only original works, tries to make tangible this vast movement, a movement that includes notable personalities that at times have been poorly evaluated within international cultural circles (such as Walter Pichler or Raimund Abraham).

Italy, with the superlative, ground-breaking Ettore Sottsass Jr. and the pertinent criticism of Andrea Branzi and his famous journal directed by Alessandro Mendini, has always been a privileged entryway into Radicalism. It is now time to give it a full European dimension, to analyse the work of a hundred

artists and architects, to make visible and readable a realm which has always refused to define itself unitarily.

We can, finally, seize upon the resource that it represents for the architecture of today, having again unfolded all the values of architecture, those dealing with the body, with measure, with the environment, and of course, with the object, with inhabiting it. The premises of an architecture that is always factual, always in action, that feeds upon intervention and a permanent relationship to the context, currently seem to be a resource vigorously accepted by the upcoming generation.

From one Utopie, the Other

Jean Louis Maubant

Would it be possible to read the change of centuries by looking at the changes in utopian thought? We would have a brief 20th century, from the modernity of the 1910s and 20s to the contesting of humanism. Modern utopia clearly became extinct with colonialism. A humanist and proselytising utopia, inventing an organised happiness that collapsed between the Parisian barricades of 1968 and the Berlin Wall of 1989.

The end of the 1950s and the 1960s would see a new kind of utopia emerge—iconoclastic, individualistic and anti-establishment. Tinguely had just killed off sculpture, Warhol painting and the Situationists political thought. Musicians, writers and film directors wrung the neck of the melody, the sentence and the beautiful image. Pinot Gallizio distributed by the metre, in gallery openings, a mechanical painting substituting what was left of “great” painting. It is logical that the mood of the time would also ravage architecture. It was a matter of reinventing modernity, questioning the practices, the foundations and the ideology of architecture. Mysticism was sent back to History, along with mechanisation and mass strategies. No more compromises with reality; proposals were raining down and all of them had the aspiration to make bourgeois habits tremble.

Beds, chairs, lamps, houses suddenly became the bearers of the questioning of the world. Libertarianism was back, between anarchism and the new imaginary. Everything became an architectural work. Just as in art, the everyday had entered the scene. For the rest, artists and architects got together depending on the exhibition, even if, curiously, there were no observers or critics from the time that drew the least political-aesthetic conclusion from it.

Bringing to term a radical thought in architecture, these creators from the 1960s

announced the end of ambiguity. Definitively, and only with rare exceptions, everyday architecture would never again be an art, but a function, and architectural creation, at best, an avatar of the spectacle, awaiting a recovered utopia.

However, ambition is as old as the inventor, and the continuation of the radical years has perhaps surfaced today in the new generation of architects. The exhibition is also directed at them, who know the Radical Movement without having had the opportunity to see the work in question.

The exhibition's success is in fact a sign of rediscovered appetites, the desire to shake the traditional framework of a triumphant industrial architecture and the return to the ambition for a new language and grammar. It was the “Radicals” who demanded new considerations, proposed new behaviours, advanced and confronted History the unknown at the same time.

They were the first to debate the established norms, the more or less admitted customs, the accepted gazes. For creating is, fatally, to be out of step with forms and time. The contrary, in sum, of current art which only too often limits itself to cinema, television, interior decoration, the photo-novel (i.e. literature), bad theatre, or dance. Current art does nothing more than channel hopping, and creators are rare.

It is on the side of architecture that a certain temptation towards utopia still exists. Before being construction, architecture is civic thought, research, the investigation of a language, and the new technologies allow us to think of architecture in a different way. The architect has been capable, unlike the majority of artists, of diverting the technique in order to free himself from it.

The recent history of architecture itself has contributed to reinforcing the creator within the architect: the thinking of Radical Architecture and the “deconstructive” thought that followed took architecture back to ground zero, from where everything became possible again. On the whole, the architect has reconquered, at the same time, his personal place, his capacity for individual authorship, his qualitative insertion in society, and has

achieved, when he wishes, the proper use of technicity.

The Bilbao example is in itself fully convincing. A city endows itself with a public project which makes the masses come out of their way. The people come to see the architect and the architecture just as in the past they visited cathedrals; the content does not matter. The politician knows to make allies with the creator to propose a machinery which makes a spectacle. We could say that it is liberal culture in its munificence or enlightened liberalism, but it is above all a creative event that is being celebrated here, a new language, an aesthetic that is still unknown. And perhaps we will be able to see the beginning of a renovation in the creator/politician relationship, since from now on a competition has begun between cities and regions to innovate, to create "cultural" events. In the world of political, financial and media profitability, the creative architect has gained an advantage. Politicians have understood this, even much faster than many architects.

Radical Architecture

Francisco Jarauta

Radical Architecture is above all a period in time: 1965-1975. Throughout this decade, some one hundred Italian, Austrian, British, American, Dutch and French architects questioned the forms of architecture, which found itself within a cultural context dominated by the definition of a new industrial society. Andrea Branzi provided its first definition: "Radical Architecture is situated within the larger movement of the liberation of man from the tendencies of contemporary culture, an individual liberation that is understood as a rejection of all the formal and moral parameters that act as inhibiting structures and hinder the complete fulfilment of the individual. In this sense, the term "Radical Architecture" implies, more than a unitary movement, a "cultural place", an energetic trend.

This "cultural place" refers us to a broad discussion of ideas that already in the 1950s ran through all the different disciplines, questioning the concepts and strategies that guided the construction of an industrial civilisation, the base of our current civilisation. Against it, two complementary mechanisms were confirmed: one was dominated by the critique of the forms and the legitimisation that accompanied the exploitation of the modern movement, which became a prisoner of its applications and uses; the other was the search for new procedures to establish new territories on which to reinvent the order of the everyday. In both cases, they each agreed to embrace the critique of an ideology of the form, of a positivism of function and mechanisation, seen as the main causes of a growing process of abstraction and endorsement that opened the way to the dismissal of the human conditions of the project. This conflict between the private and the public, between the individual and society, which had already been addressed by the Situationists, came back, now with new arguments and projects,

and within a new political and cultural framework.

It was a critique that, already since the 1950s, had been present in the approaches to both art and architecture, which were now situated within a critical distance that questioned the principles of the modern movement and those of the historic avant-garde, as well as the new humanisms and the illusions about utopian socialism. It was necessary to go beyond the conventional confrontations and open up the culture of the project to other territories, just as the Situationists had interpreted them.

In front of this situation, lay the heritage of Pop Art, in all its different manifestations, and it agreed with the radical criticism of Manzoni, Pinot-Gallizio and Tinguely, who terminated a concept of taste that legitimised a type of artwork dominated by its representative or perceptive logic. Alongside were the first proposals of Land art and *Arte povera*, which soon became fertile laboratories for ideas and projects. Here they all agreed, trying to invent new worlds, small utopias, games and situations where at times irony, at others a playful sense of life, created the bases for a new radicalism, such as what Guy Debord proposed for a new architecture and a new art: "Any future construction should be preceded by a profound research of the relationships between spaces and feelings, between form and mood. Spatial development must pay attention to emotional realities, so they can be structured by the experimental city."

An exhibition such as *This is Tomorrow* (1956), in London, where Alison and Peter Smithson presented with Eduardo Paolossi the famous "poor" cabin, constructed with everyday materials and objects, was surely a starting point for many European architects that found in used materials the base for redefining a more human architecture. Later, other events would have equal importance, such as the Biennial of Venice in 1966 or the Documenta of 1972 in Kassel. By then, this new line of interventionists and activists were in full swing and were articulating, with equal amounts of passion and lucidity, the critique of the new forms of culture and their political legitimisation. We should mention Superstudio

(A. Natalini, G.P. Frassinelli, R. and A. Magris, C. Toraldo di Francia), Archigram (D. Greene, W. Chalk, F. Cook, D. Crompton, R. Herron, M. Webb), Archizoom Associati (A. Branzi, G. Carretti, P. Deganello, M. Morozzi, L. and D. Bartolini), Haus-Rucker-Co (L. and M. Ortner, G.Z. Kelp, K. Finter), Architecture Principe (C. Farent, P. Virilio), UFO (L. Binazzi, R. Forese, T. Maschietto, C. Bachi, P. Cammeo, S. Gioli), AntFarm (C. Lord, D. Michels, C. Scheier), Coop Himmelb(l)au (W.D. Prix, H. Swicsinsky), etc., as well as many others, ranging from Raimund Abraham to Michels de Lucchi, Hans Hollein, Rem Koolhaas, Elia Senghelis, Madelon Brisendorp, Ugo La Pietra, Ettore Sottsass Jr, etc., who are now brought together in this exhibition.

What was at stake was the defence of a new social use of culture, against the global project of a new reinterpretation of the 'modern'. In 1968, Archigram defined the central notions behind their work: "For architects the question is to know whether architecture participates in the emancipation of man, or if it opposes it by faking a lifestyle established by current trends." In reality it is a matter of new plans and projects, of liberating gestures that can be interpreted as conceptual architecture, but which constitute architecture in its purest sense, as the invention and construction of the human habitat, noted Germano Celant, who coined the term *radical architecture*. They are the same gestures that invent an imaginary city such as *No Stop City*, by Archizoom Associati, standing against the development and construction of the other city, which is characterised by social division and is subjected to condensation processes filled with violence.

Up against a reality that is built with the assumptions that the modern movement ended up legitimising, a new utopian space was opened where a different history, a different city and a different way of inhabiting were imaginable. The utopian tension that had crossed the avant-garde movements came back now within the critical and radical framework of those who thought that architecture is made of ideas and that thought defines space and experience. Possibly, it was merely dreams that were projected, dreams

which, in the end, are the narrative of a drive to insist and to fight against fatality; but they were the dreams that encouraged the idea of a utopian society, beyond the conditions that the time claimed as its own. Examining the works of *Radical Architecture* again today requires a greater effort if we think that contemporary architecture is one of the spaces that more directly affect issues about the new civilisation. It is a question, once again, of defining new spaces, new cities, new ways of living, knowing that in this decision a part of human destiny is at stake, that great and small history that the radicals of the 1960s chose as their own experiment and project.

Architecture, c'est moi

Andrea Branzi

Traditional architecture and town planning work on the basis of the assumption of an absolute utopia. Through their very presence, they offer the world an architectural order and formal cultural values which go beyond the simple functions of inhabiting. They are concerned with an ultimate and unconscious utopia which, in fact, brings about a crisis in the social relations of this architecture itself.

Radical architecture reverses the process: utopia is assumed to be present from the beginning of the project, and is developed in a realist manner. At the end of the process, nothing has been excluded, everything has been achieved, like an action perfectly realized in itself, like pure creative energy transformed into constructive energy, with losing anything in the process. Utopia does not lie in an abstract end, but in the real. It is not a moral motivation, but a simple process of immediate liberation. It is not an allegory, but a natural phenomenon...

It is here that the architecture of the avant-garde is able to reclaim an absolute realism of its own: it accepts the conditions of a discontinuous reality, without conjecturing others of a different nature. It moves in the context of a reality which is mediocre, rejecting a glorious destination. It proceeds one step at a time, never referring to previous processes of production. It has discovered the "architectonic", which does not mean exclusively making houses, or in general producing useful objects. It means, instead, self expression, communication, invention using architectural tools and conditions, in the same way that to make love does not only mean to beget children, but also to use sex as a means of communication.

The separation in the architectural discipline of creative activities and its own traditional construction activities allows us to explore the primary motivations present in architecture even before it is identified with linguistic and constructive systems.

It also allows us to single out the fundamental relations between man and the physical environment, relations which, until today, have been measured exclusively by an architecture that was understood more as a physical than as a designed, cultural structure.

It is here that the experience of the avant-garde promotes unsustainable phenomena and long-term strategies.

In fact, this work is "a new social use of culture", consistent with the total reclamation on the part of society of all the individual creative abilities as a natural right, not as a codified message.

The avant-garde works on the technical reduction of culture, leaving it in society's hands as a free psychomotor activity, completely discordant from a technical point of view, and completely adhering to reality. If all men are equal, as they are, between the artist and user there is only one, improper distinction, which the current division of labour favours. In fact, the production mechanism of culture ends with the user, who receives, through a series of choices which are not his own, the simulation of the use of his own atrophied creative faculties. Such atrophy is a social alienation which stops the creativity activity of the self being produced and consumed as a phenomenon of spontaneous communication.

As an activity aimed at engaging and affirming the material of the body and the electricity of the nervous system, the artistic, and architectonic, "work" ultimately possesses a meaning in itself, like a liberating psycho-physical therapy, bereft of any borrowed meanings. Art no longer represents reality, rather it completely coincides with it. Today, in order to make music, poetry, architecture, dance, or any other physical activity, it is necessary to have technical knowledge of the different disciplines. The avant-garde reduces these techniques: it is the institutional counter-weight to the intellectual classes, which is to say that readers, subscribers, visitors, consumers, worthies, spectators ..., all become authors.

All the possible techniques for the reduction of culture act as negative signs



Utopie qualité



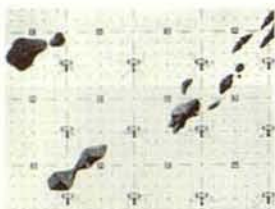
Pistoia



Paysages intérieurs



Archizoom mosquée



Diagrammes



Paysages intérieurs



Paysages intérieurs

which mark a shortening of the distance between the operator and the action itself, between meaning and physical dimension, between game and masterpiece, putting an end to the continuous critical extraction which morality makes of our work.

More than a unified movement, the term "radical architecture" implies "a cultural site", an energetic tendency.

Among the many components of this movement there has always been present the effort to work towards the identification of this "site", that is to say, an awareness of the aims and strategies of radical architecture. In this sense, Paola Navone and Bruno Orlandoni's book forms an important contribution to the analysis of what has happened and what is happening, as much for the protagonists as for the public.

As with all books that discuss events currently occurring, this book, too, runs the risk of codifying and burying all the ideas and all the people named in it, with the destructive force that only cataloguing possesses. But this is not the case. The merits of this book are in the circulation of coordinated information which acts as a general frame of reference for phenomena that until today, taken as a whole or as isolated moments of madness, have been completely misunderstood by the majority of people. This is useful information if we take into account the atmosphere of all the Italian faculties of architecture, firmly closed as they are to any cultural novelty. And if we also take into account the neurotic state of many students and teachers, striving to grant certificates of orthodoxy to everything around them, or else withhold them.

This book may not help to change many people's ideas, which is not surprising given the black times we are living in.

What held all the different groups of the Italian avant-garde together at the beginning was the rejection of Social-Democratic teaching, of social reform, of cosy mediocrity, which had already in 1963-64 pushed those of us in architecture, too, towards radical positions: towards cultural and political utopia as the first assumption in a global commitment. It was this first negative

stimulus which caused the majority of these groups to emerge in the faculty of Florence, where a mediocre and paternalistic teaching was accompanied, with exceptions, by the most timorous and moralistic professional staff.

Today the term "radical architecture" brings together, at an international level, all the eccentric experiments relating to professional forms: counter-design, conceptual architecture, the "povera" technique, eclecticism, iconoclastic behaviour, neo-Dadaism, nomadism...

These are all unified, now, not by the fight against real or hypothetical adversaries, but by the autonomous maturity of the movement and the acquisition of a directional identity.

This direction is found in corrosive work "within" the structures of architecture, within the specifically architectonic. When the experiments of the group depart from this condition they lose all impact and become products for art galleries. The acceptance of a "disciplinary limit" has always been, historically, an important choice for the avant-garde, a choice that has acted as a reductivist sign of the professional, technological structures. When Kandinsky discovered that painting did not consist of representation but of creative energy, or when John Cage understood that music was only noise, they did not stop calling themselves painter or musician. This was the only way they could perform in the places, conditions and systems of traditional communication, with the aim of unsettling them.

The damage they caused to what had been called painting or music was, perhaps, irreparable. It would have had no effect at all if they had found, through their discoveries, a motivation for "not acting", for quitting the field, or for ironic silence.

One of the charges that we frequently hear levelled against the different groups of the cultural avant-garde is that of their isolation with respect to their elitism.

We can say that today, in contrast to the post-war years, the culture of the avant-garde does not offer itself as the working out of a model of values for society, but rather that it offers the non-establishment of any model in

its affirmation that the only possible reference is in the freeing of the creative faculties of society in general. From here is born the effort to make culture coincide, not with a set of technical or linguistic norms (solely by means of which it is possible, today, to achieve the universal value of the aesthetic method), but with the nature of man himself and with spontaneous systems of communication. It is in this effort and in this strategic context that the experiments of the avant-garde can also be defined as hermetic, in the sense that they work on the structures of culture, not its products. This contradiction is not between the liberating end and the closed circle of the elite, but between a new experiment and a codified reality.

The new experimentation is the condition of an alternative use of culture. The contradiction developed by radical architecture is between architecture seen as possible private instrument of communication and self-definition, and the concept of architecture as the formal framework of history.

Like Flaubert, we say: "Architecture, c'est moi."

Radical Architecture

Gianni Pettena

Introduction

Both the creative and existential impulses of the Californian experience of the Sixties and the experimentations of London Pop were partially responsible for the birth of radical architecture, a phenomenon bringing together theoretical experiences and heterogeneous experiments and whose origins owe a great debt as much to American as to English pop.

Nevertheless this was only one aspect of the phenomenon, given that other components existed, based on investigations many of which were instrumental, and which were more an attempt to resolve a neurosis about the choice of area in which to work, than a conscious desire to overcome the dualisms and contradictions of those who find themselves working in the field of architecture, caught between other disciplines and operative fields. The title itself, "radical architecture", was born of the necessity to distinguish, in some way, an area which could be assimilated into the wider panorama of visual experimentation in the arts.

In any case, some operators within the movement would have resolved the setting of their own work in the panorama of the arts. Nevertheless, a second group exists in which the lack of desire to overcome the dualism present between the different fields crystallises in a neurotic condition, never actually resolving the original contradictions despite the vitality derived from the integration into the movement of the first group.

The phenomenon of radical architecture is completely European and fundamentally deals with the European version of the existential energies expressed in a more conceptually correct form in the United States of the early Sixties. In Europe, the pre-existing structures had prevented a creative explosion as ingenuous and captivating as that of the young Californians, one moreover that allows for developments which, far from resolving



Vase Yantra, 1970



Walking cities, 1964



Suitsaloon, 1968

the already existing problems, highlighted the need for a new conceptual outlining of the field.

The origin of the phenomenon of radical architecture goes back to the mid-Sixties, and is the consequence of the strong emotional impact created by the diffusion in the world of European culture of the existential experiences of the "movement". In Italy, the debate began in the School of Architecture of Florence, with those students who were in total disagreement with the methodology and content of the teaching, and who could not resolve this situation in the usual ways. The birth of this "different" architecture took place in 1965/66 in Florence, Graz and Vienna. The 1966 Biennial, with the definitive consecration of American and English pop, would play a determinant role in the choices, both conceptual and formal, of many Austrians and Florentines.

The subsequent developments occurred by working to the limits, and beyond, of the dimensions of the project itself, in search of an identity yet to be discovered and which would also constitute a moment of courageous renovation. The liberating rupture contained in these first "transgressive" projects proceeded, without doubt, from experiences and analysis carried out on both sides of the Atlantic. A superficial observation thus allows us to notice recurrent formal modes in experimental, English-speaking publications (*Oz*, *IT*, *Rolling Stone*, *Zap Comics*, etc.). Nevertheless, the development of the process in which in-depth analysis was used to find connotations which always reveal, more clearly, different conditions from the beginning, was radically autonomous. Architecture as a specific field was not completely rejected and, although the connections with a strictly professional functioning were often weakened, an unusual rigour can be seen in the theoretical and symbolic inquiries. The adoption of systems of symbols typical of other disciplines and the role of the architect were common characteristics. The limits of the field were questioned by means of ruthless analysis, while the realisation of projects was assimilated, little by little, through the solely

theoretical and experimental experiences. Implication was considered to be contaminating and therefore insufficient in bringing together the intuitions that were being described and submitted for debate. We think it necessary to underline that some of the fundamental aspects, such as the, for some, always difficult co-existence between theoretical production and professional activity, provoked a schizophrenic doubling of personality (at the cost of the conceptual quality of the product). For others, nevertheless, research into the always more engaged and personal overcoming of this contradiction led to the choice of purely experimental activity, as much on a theoretical as visual level. Typical features of the first condition are, above all, objects and photomontages, sketches and notes; of the second, performances and realisations in a real, physical context, serving as the usual places for a symbolic language that moves, further and further in a radical way towards the construction of an autonomous argument.

In the current reading, now that several years have passed, we can conclude that the stimuli produced by the pop phenomenon did not, at the beginning, shape literature, film or theatre, but did find young prophets in the field of architecture, which would not have seemed to offer such rich and vital potential. Thus, beside the mystic-existential Californian experiences and the theoretical and experimental debate of European and North American art, there developed a delightfully European phenomenon: radical architecture, of which the book-catalogue *Arthropods* by Jim Burns is the first authentic analytical moment.

In fact, the dissatisfaction of architects with the profession, the identity crisis to which this led, and the attempt to make it one's own through a more conscious language, constitutes a phenomenon which is more European than American. Without abandoning the specific concept of "architecture", an attempt is made to adapt it to circumstantial and individual needs.

However, returning to the experiences of Vienna, Graz, and Florence, it has been said that the initial origins and developments

occurred almost simultaneously, though with no mutual connection or interrelated exchange and debate. The initial bonds and reciprocal stimuli are those which appeared in the specialised magazines. In Florence, from the beginning, there was Archizoom, Superstudio, UFO and Pettena; in Graz, St. Florian and Abraham; in Vienna, Max Peintner, Hollein, Salz der Erde, Pichler and Himmelblau.

In London, the Archigram group represented the precedent or referent. Nevertheless, their proposals of an almost exclusively projectual nature situated them in an atmosphere of strange mediation. They were the first to forge the discussion of a new conceptual establishment of architecture (whether through the teaching of Cedric Price at the Architectural Association, or the extremely creative conditions of Sixties London). However, they never presented themselves as destroyers of project methodology, but rather as almost the last living elements of an already dying medium.

The experience of Archigram shows, therefore, the fundamental role of having informed, in the middle of the emotional and visual stimuli of a London in flowering expansion, an inherited project methodology of black and white; and of having contributed with the *Instant City*, the *Walking City* and successive projects to an irreversible widening of the methodologies of reading and representation of the project vehicle.

It is precisely the Archigram group who were the instigators of the great journey which would immediately find followers and detractors, progressively outlining an acceptable solution to a situation that was already considered unsustainable.

Italian Radicalism

The origins of this movement go back to the middle of the Sixties, with the first projects carried out on some of the courses at the School of Architecture of Florence. If the 1966 Biennial can be considered as an important moment in the birth of the first projects of Italian pop, it has to be said that these were not the result of an institutional course (as has sometimes been claimed) but, on the

contrary, they were always openly and ironically critical of the neo-rationalist foundations of the didactic methodologies of those years.

The first pop projects were, therefore, a suitable way of responding to theoretic foundations that were too archaic, and of visualising a political answer of the moment. These first "radical" projects took on the double role of imposing a different and demystifying vision, and at the same time of translating, in visual terms, the vigorous conceptual workings developed in the school. The degree thesis of Andrea Branzi and Massimo Morozzi, together with the work of UFO and the research carried out by Pettena, formed the first "radical" proposals that came out of the school of Florence and which, nevertheless, differed from it.

It was during these years, therefore, that the Archizoom and Superstudio groups were formed, whose members had to a large extent and without distinctions worked in the production of the early projects. With the foundation of Archizoom and Superstudio there also began the professional activity which no members of either group renounced, but which, on the contrary, they found necessary in gaining recognition as operators in the field and in thus carrying on, with ease and without misunderstanding, their own "transgressive" and "terrorist" theoretical activities. To this professional activity, usually also adopted as a means of survival, there is to be added, as a consequence, research which was characterised, from the beginning, by the production of design and decorative objects.

The theoretical and experimental debate, by means of continual articles in *Domus*, the advisors in *Poltronova*, and the fertile production of essays, brought about a multiplicity of realisations, photomontages and visualisations of the respective theoretical proposals in the form of personal cosmologies, to which each phenomenology of the real could be reduced. Furthermore, in the texts that accompanied these images the affirmations appear as peremptory and definitive, frequently assuming even terrorist connotations.

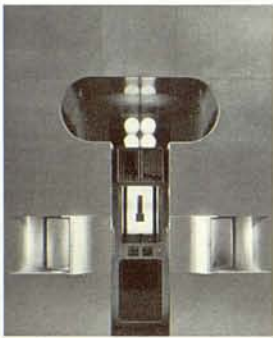
The most interesting moment in the



St Florian, 1972



Sedia Golgota, 1972



Retti shop, 1964

production of the Archizoom group is, without doubt, that of the invention of a series of pieces of furniture with a heavily ironic connotation: beds and gazebos. For Superstudio, the grid of each physical condition becomes the support of a discourse of global projection which in the "continuous moment", in the "hystograms", in the "reflecting architecture" and in the "interplanetary architecture", expresses not so much a progression in elaboration, but a static and ironic proposal of affirmations at the limit of understanding. The Archizoom group, after the liveliness of its initial projects, the symbolic and elegantly perverse beds and gazebos, also produced a summing up of its vision of the real, guided by correct methodologies of Marxist interpretation: the "non-stop city" which, if on the one hand reveals the tourist-cultural fascination with cultures at that time only tangentially known (clearly seen through a use of adjectives which is perhaps too rich, and through the English titles), on the other hand shows an always acceptable version of a reality which is rejected or carried to the extremes of an absurd expansion.

Nevertheless, in the end the seduction of the power game won out over every attempt at controlling nature, or at exorcism: after 1973, the Archizoom group moved to Milan, where they revealed, in an irreversible way, tendencies which until then had been implicit in the group. Dario and Lucia Bartolini turned their attention to "dressing design", a complete method, newly formulated, of the "object for dressing"; Paolo Deganello became, with Gilberto Coretti, an advisor to the firm of Cassina; Massimo Morozzi, having become an advisor to Montefibre, was supported by Andrea Branzi, who is at present the only one to continue activity of a theoretical-experimental nature.

The Superstudio, which at the beginning was divided between professional activity and inquiry, continues operating today in the professional field and also in matters of pedagogic advice to the School of Architecture in Florence. This has allowed the previous experimental work, and the surrealist and apocalyptic visions essential to the

interpretation of its fantastic world, to re-establish contact with the energetic and fantastic potential that student activity represents.

The theoretical work of both groups appears established, above all, in the form of writings and photomontages; the experimental work in the form of design projects which, after the initial period between 1967 and 1971 (which we will call proto-radical), acted as the instrument by means of which the continual theoretical proposals were channelled, transforming into a correct working out of projects for objects for industrial production, elite in terms of cost, and sophisticated and innovative in terms of design.

Therefore, as well as being architects, the members of both groups constructed buildings, furniture and other objects, while their experimental activity was limited to the symbolic scale of projects seen in designs and photomontages which, in the early period at least (and also in the very latest stage of their activity) formed their favourite means of transmission.

Almost contemporaneous with these two groups, UFO and Gianni Pettena began their activities, which frequently only differed from them in the methodology adopted in the visualisation of the formal and conceptual content.

It was during the years of the initial formulation of projects in the pop style that the activities of the UFO group began. In the spring of 1968, several happenings were organised at the School of Architecture of Florence, which used the events of May of that year as a starting point. The work of Gianni Pettena at that time was limited, by contrast, to the study of non-architectural phenomena and to the construction of a "personal" theatre in his first house. During this period, both studios produced objects and decorations of a markedly pop nature, the basic structure of which already presented a discontinuity of language, rhythm, gesture and behaviour.

The UFO group showed a progressive articulation of its inquiries, which often appeared in the form of visual events and which determined (in contrast to Archizoom

and Superstudio and beyond the various conceptual formulations) the unequivocal choice of metaphor as a means of communication, and the verification of each theoretical proposal through a visualisation on a real, urban and territorial scale.

UFO and Pettena avoided working in the professional field. Rather, they regarded it as a given that this must come from experimental work and the appropriation of a symbolic language: only after becoming accustomed to the handling of such a language would it be possible to generate the capacity to articulate in other visual languages (even to the limits of practical usage) a necessary and indispensable working practice.

The activity of the UFO group continues to the present in the work of Lapo Binazzi, whose "unbalanced" theoretical and creative motives were always used by the group.

Gianni Pettena continues his activity on the traces left from his early works, according to formal and conceptual connotations now removed from the architectural debate in its most classic form. His work, which has for several years often been developed in the U.S.A. through exhibitions and happenings, shows, in conceptual terms, a constant and precise reference to the problems of visualisation and of relation to the physical surrounding, while his "situations" always refer more to the work of conceptual artists and to land art than to the classic radical formulations.

The 9999 group also started in Florence at the end of the Sixties. Its work was subject to major fluctuation and discontinuity, reaching its zenith in the Space Electronic project (directly managed by the group and used as a place for experimental cultural activities) and in the participation in the exhibition of Italian design in the Museum of Modern Art of New York in May 1972.

The state of experimental architectural research in the area around Florence showed itself as vigorous and identifiable only shortly before the foundation of Global Tools, contributing, even after the formation of the latter and, in spite of the variations of directions and intentions, in a passive way to the creation of an image, a recognizable

condition. Moreover, it can be said that the foundation of Global Tools decisively helped to define this panorama, even finally to justify it through shared activities and experimental research processes which took place in the school itself, and in autonomous and spontaneous meetings, homogenous in terms of the direction and objectives of investigation.

The experimental operators in the Florence area thereby achieved for the first time, through a homogenous effort, an operation of signs and meaning directly opposed to everything that had happened in its origins and growth to maturity. It was an operation that was only possible at this time, when each experimenter was recognized as autonomous, on equal footing with and of equal weight as the others. A process that appeared to be a levelling out, a return to the conditions of a new beginning, with the proposal of producing thoughts and works at the same time, in four or six years, bringing together in this way the experiences of both Florence and Milan.

An essential part of a process of this kind was Andrea Branzi, critic and brilliant source of inspiration for those members of the Archizoom group who moved from Florence to Milan. Branzi interpreted in detail the pros and cons of both cultural and geographical circumstances and tried to bring about a fusion (he was the inspiration and impulse behind Global Tools), or at least a shock or confrontation.

More than Milan, Florence, accustomed to frequent confrontation, lived through this homogenizing adventure almost in spite of itself, although critically and not only at an operative level (with brilliant works and seminars conducted in teams as a result). The initiative was a qualitative leap forward, an overcoming of the differences typical of the contradictions, including ideological ones, that emerged between the Florentines.

Ettore Sottsass had always lived in Milan. Nevertheless, from the beginning of the Sixties he began to produce furniture, also in an experimental form, in Poltonova di Agliana, near Florence. The attention that is given to the reconstruction of the encounter between Sottsass and the Florentine school arises from



Portable Chairs, 1971



Photo

the unarguable boost for its birth and development that the latter received from Pivano and Scottsass; a recognition of Scottsass and of the world that Scottsass and Pivano represented.

In those years, Scottsass was a decisive example to many Florentine researchers who still wavered between taking on symbolic languages or dedicating themselves to a strictly professional activity. By contrast, the atypical figure of the Milanese “designer” represented the possibility of the co-existence of two apparently opposed ethical modes, a co-existence that, although they appeared at a later date, the groups in Florence did not always manage to achieve.

Scottsass divided out his own visual production between his work as permanent consultant to Olivetti and the production of designs, pictures, experimental furniture and ceramics which he himself considered “impossible to make”, “impossible to transport” and “impossible to pay”.

The liberating, if not therapeutic, activity that he reserved for his extra-professional work tested, in a positive sense, the normality of accepting the co-existence between the professional field and the symbolic visual field, which he always resolved in a calm and undramatic way.

Ugo La Pietra was the only young member of this movement to come from Milan. His early work showed a continuously expositive activity, in which the use of ultra-technological equipment conveyed, at the same time, the end of confidence in such solutions. The magazines *IN*, and later *Progettare in piu*, both of which he founded and directed, published, at the beginning of the Seventies, the best critical summaries relating to radical architecture, also revealing the desire to systematically represent a reality that “radical design” was intentionally trying to describe. In the following years, the editing of the magazines took up a large part of his time. He also arranged exhibitions and dedicated himself progressively to the production of books, designs and films which faithfully represented the atypicality of his work, situated as it was at the heart of radical panorama.

Under the direction of Mendini, the magazine *Casabella* took over the initial involvement that *Domus* had maintained in radical themes at the end of the Sixties. *Casabella* echoed, in an articulate and precise way, the principal thematics of non-professional architecture and the theoretical debate around it: the directorship of Alessandro Mendini provoked a progressive involvement of the magazine in “radical” themes, although it also heralded the birth of contemporary experimental initiatives which, if they did not really contribute to the renovation of the early conceptual positions, did demonstrate a definite vitality.

“Global Tools” represented, for example, an attempt at the construction of a shared moment of “maestros” and “epigons”, aiming at the formation of a Bauhaus of demystification which, due to the already irremediable dualisms between profession and inquiry, ended up as the embodiment of the occasion to which the theoretical work itself referred, without being of any great use. At first *Casabella* magazine demonstrated an editorial activity that had its most interesting moment in the publication of the degree thesis of Bruno Orlandoni and Paola Navone. The work of Orlandoni and Navone was an early attempt to critically formulate the radical phenomenon, although an understandable inexperience in the use of critical tools led them, at times, to unverified affirmations of which the critical quality could be improved.

The exhibition in May 1975 in the Museum of Modern Art of Bologna, on the theme of “popular culture and the avant-garde” contained thematics which were still critically unresolved and which were directed at theoretical formulations of the need for a structural simplification of work, paying attention to the study of simple processes of recovery and revitalization, such as moments of refoundation regarding the possibility of producing usable objects in which the supposed derivation from popular cultures could be recognized and identified.

English Radicalism

To try to get a general overview of the English

contribution, in the hope of sketching a picture that is at the least sufficient, it is necessary to speak, above all, of the Architectural Association. To the present day, this London school of architecture remains a point of reference as a place for experimentation and the exchange of stimulating contributions made by the many researchers and scholars who are periodically engaged to teach there.

The magazine A.D. (Architectural Design) contains developed pieces of work, studies and rhetorical questionings, which give the necessary international diffusion to the thought being generated at the school.

The Architectural Association was set up in the nineteenth century by a group of architects, and recognized as an independent association which, during its existence, has promoted an increasingly stimulating and rich range of initiatives. This can be explained by its status as a private school, the quality of whose work alone guarantees its survival. It is the reason for the application and energy shown by teachers and students, directed at experimental work relating to the new realities.

The presence of teachers such as Cedric Price, Smithson, Joseph Rykwert, Paul Oliver and Reyner Banham resulted, at the beginning of the Sixties, in the incredible explosion of fantasy and energy that London displayed and which was to have repercussions, in a fundamental way, throughout the international cultural and artistic panorama.

In fact, the transfer of the experimental and cultural reality of this city to the heart of the problematic and experimental activities being carried out in the school led to a distancing between the most unbridled professional experimentation (Stirling taught there, and conferences were given by the most important designers of the period), and the search for visual methods of communication which tried to mediate between research carried out in other disciplines and the necessity and desire to transfer them to the architectural field.

The metaphoric and symbolic arguments of the Archigram group were the first results. The members of this group were all former

students of the Architectural Association and, without doubt, the most striking result was the teaching developed at this time by Cedric Price. From its beginning, the work of Archigram had formally and conceptually accepted pop connotations, as a direct consequence of the atmosphere in London and New York during the time. The ironic component, carried to the limits of rational absurdity, was the group's fundamental characteristic. In spite of this, everything was visualized through work which tried to modify the communication of the idea by means of the project, even though the project was still felt to be necessary to the communication of architecture.

The theoretical annotations which support the project proposals took on the role of explanation rather than of extending the visual to interpret the project itself. The objective interferences within the outlined project, which consisted of the introduction of colours and verbal annotations with no modification of the content of the architect's main means of communication, extended the perimeters and also provoked the creation of sufficient stages for the insertion of contributions of so digressive a nature as to achieve, in the best projects, an ironic vigour such as "communication through the project", which demonstrated the fundamental insufficiencies and limitations. Walking City and Plug-in City, project proposals for Monte Carlo, contained elements which we will only find later on, in the proposals of the Italian Archizoom and Superstudio, and which are typical of that euphoric moment. In these projects it is possible to see the need to be ironic and to do away, once and for all, with the faith in technological development as a means of resolving all problems.

This is, without doubt, the most important contribution that the pop ambience transmitted to its successors through its weighty legacy: the finding of a content to fill the vacuum that irony creates and which makes it necessary to look for and reconstruct other foundations on which to build new research.

Once the "pop" moment had passed, the work of the Archizoom group itself went on to



Performance/Milan, 1973



Just a house, 1973



Performance, 1973

form a series of ideological affirmations which are more the testimony of a developing regressive process than real contributions to a solution of the problems, such as the representation of a changed reality, the production of alternatives or suggestions for methods of intervention in a physical reality which, in Europe at least, only accepted proposals that were correct and respectful of what had gone before and which left no space for varied interpretation.

In fact, the work of the Archigram group is not carried out today through the conventional professional practice taught, albeit in an ironic fashion, but not adopted. The members of the group continue separately the work of inquiry and visual proposal through the didactics developed by the Architectural Association.

Another group who gained international renown several years ago were the members of Street Farmer, a "healthy" version of radical architecture: the regeneration of an over-static and unserviceable atmosphere, similar to that formed by the work of Archigram. The experiment of this group bears direct relation to the most spontaneous and non-professional of the Californian hippies. It was developed by means of events and often communicated through stories and comics which predicted a return to Mother Earth by means of the reconstruction of daily life itself. The basic elements of this work were the commune, the growing of vegetables and cereals for food, meditation and the blue smoke of a certain plant - all essential components of an existential articulation which, based on daily life in this way, would find sufficient strength to give the name of architecture to what was a practical experiment. Some members of this group also taught at the Architectural Association. Both these extremes, Street Farmer and Archigram, found in the London and the A. A. of those years a common starting point and path to follow.

Under the management of Alvin Boyarsky, the Architectural Association represented an unusual co-existence and a satisfactory articulation of antithetical, cultural formulations and positions which were at all times directly related to current debate. The

courses held there were of a diverse nature: there were courses specialising in urban development and town planning; courses of studies of macro-structures; courses of pure calculus and highly sophisticated experimentation. There was, moreover, frequent participation by professionals such as James Stirling and R. Buckminster Fuller, and conferences by the best living architectural "masters".

In contrast to the technologically sophisticated and specialised work, space was also found for experimentation and theoretical investigation, more complex at the experimental and less engaged at the project level, with experimentation of the analytic techniques finely tuned by the most varied artists and with a debate of the most daring theoretical positions. The highly-esteemed Florentine radicals were often invited to participate in seminars organized expressly for them. These were first of all held over the summer, but later took place during the academic year.

The Austrians, Himmelblau, Abraham and St. Florian, and the Italians, De Rossi, Natalini and Pettena, led the final conferences and seminars which, in the majority of cases, were not limited to the communication of lived experience, but were often, instead, new experimentations. An essential element in the panorama of the school, through which we are outlining the panorama of the "other" English architecture, was the critic Joseph Rykwert, exponent of the most traditional and self-affirming English architectural criticism. The technical and critical contribution of his work, by means of frequent essays published in the Italian magazine *Domus*, makes him, even today, the critic whose output has been most continuous and most attentive to each alteration in the historic and operative panorama of architecture. Rykwert continues to give theoretical classes and seminars on the history of the architecture in the Architectural Association.

Paul Oliver, historian of primitive and vernacular architecture, created a school with a unique history. His studies of rural English architecture and their subsequent extensions, of the "shelter" or archetypal refuge, and even

those he made of the appropriation by the Californian hippies of elements from primitive houses, gave a historical continuity, or rather recognised and found a conceptual continuity which, starting from experiences of a tribal nature, became a natural journey through evolution, from the most structurally limited to the most conceptually rich contributions, and which allowed a connection with the basically existential experimental experiences developed mainly in North America. He raised a critical platform from which the experimental Californian researchers, some radicals, some artists, searched - using very different methods - for the nexus between working in the physical environment of nomadic peoples, and the most recent popular culture. Their aim was to rediscover the relation of formal methods to conceptual purity, which was necessary in order to establish a more conscious relationship with the physical world.

Charles Jencks has for years been developing his work as a teacher and critical researcher at the Architectural Association. The critical methods he adopts re-test structuralist theory, the use of semiological methods of analysis, which responds to the need to complete the arc of critical instruments at his disposal. His *Signs, Symbols and Architecture* reproduces the co-existence of those elements in his critical work. The book is made up of apparently distinct and non-homogenous contributions. These investigations, fruits of the work of various critics and anthropologists, from Jencks to Baird, from Frampton to Broadbent, and with notes in the margin, forms an objective suggestion of method as well as proposing an unusual line of argument. His different background and the margin notes provide material for further debate and reflection. They also serve to show the difficulty, in the present day, of presenting unequivocal visions of evolving reality, and how, by contrast, from a critical point of view, the presentation and description of a panorama is more correct: a panorama in which opposing positions are cited and which is discussed through critical observations which try to reconnect and coordinate.

Martin Pawley, another exponent of young English criticism, represents what is perhaps the most original voice. The historical records of the experiments he directed in seminars given in the United States and in courses at the Architectural Association show him to be one of the most unusual personalities, together with Cook, in the English panorama of young "architectural operators". His studies of "garbage housing", published in A.D. and later collected in a book with the same title, form an authentic analytical contribution to the possibilities of recycling the solid waste of industrial production and packaging.

While in California the managing of waste created by advanced technology was carried out in a haphazard and spontaneous way, in Pawley, it is the subject of the most profound analysis which concludes with the proposal of a study of containers which, once used, could be recycled as building material. If his houses made of beer cans or bottles have not solved the problem of the elimination of waste, they do establish alternatives of rationalization.

Of further importance is the political and theoretical contribution made by the editors of *Ghost Dance Times*, an ineffable and anomalous example within the panorama of university publications. After having nourished an ardent debate about the real problems of a school in a position, on the one hand, to administer (through large doses of advertising) the heritage of cultural production, and on the other needing to manage the heritage of the students, this journal, founded at the end of 1974 as the weekly, internal publication of the Architectural Association, collected all the examples of unchannelled expressive energy. Moreover, it became the site of theoretical dispute and of the most diverse political contributions. In the spring of 1975, it played a fundamental part in the, often urgent, debate prompted by the strikes and meetings relating to the political and trades union vindications of the teaching staff, workers, and students.

The English panorama is completed by writers such as Theo Crosby and Reyner Banham, whose critical contributions served in the articulation and research of the critical debate of those years. Finally, it must be



Exposition, 1972

Vienna orchestra

Franco Raggi



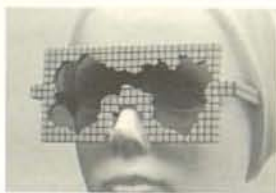
Hans Hollein, 1966
Structures pneumatiques



Raimund Abraham, 1965
Meta bridge



Raimund Abraham, 1965
Maison avec voie d'accès



Hans Hollein, 1973
Lunettes

remembered that the Architectural Design of Monica Pidgeon and Robin Middleton, with essays by Price, Jencks, Cook, Pawley, Tschumu etc., was an indispensable form of reflecting and developing the architectural debate, giving, as far as the experimentation of those years is concerned, a picture of unequalled international research, which conditioned and influenced the very evolution of its protagonists. As well as the first writings of Price, A.D. collected work, including that of the Archigram and Street Farmer groups, which ranged from analyses of the Italian and Austrian situation, studies of the development of the various research being carried out in the U.S.A., fundamental debates about the situation of experimental projects and critical inquiry, to the cataloguing and examination of everything that sprang up during this creative moment. The map drawn by the exhaustive relative biographies, the experimental research into solar and aeolic energy and alternative energy *tout court*

A relatively recent discovery is the existence of an avant-garde Austrian culture not only in the figurative arts but in the much broader field ranging from architecture to behavioural studies. In general Casabella has dealt with it in a fragmentary way and has been systematic about it only in a few cases.

As early as 1968, for example, Casabella saw Hollein as representative of a certain critical and creative dissatisfaction with traditional instruments of planning and especially with the general contexts in which these instruments and their products were being placed. We recall his contribution to the 1968 Milan Triennale on the problem of large numbers, and certain of his anticipatory works of a conceptual character such as the "Frustration door". The symptoms of an operational departure from an uncommitted attitude, however, predate 1968: in 1963 there were 'the "Compact cities" (with Pichler); in 1965 the exhibitions with Friedman and Archigram; in 1967 there were the New York macrostructures with Oldenburg, Christo, Frel Otto and Fuller.

But what surprises one and arouses one's curiosity now is the gradual discovery that this Austrian scene is like a chorus of which Hollein is only one voice. The voices ' are strangely detached and almost isolated, at times they seem unaware of one another's existence, but there is a homogeneity about them that reveals their common matrix, with a tendency to turn in on themselves, on the values of a culture undergoing a crisis, listening, so to speak, to the heartbeat of an apparently healthy society and discovering prophetically instead its death throes. There is an attitude of ancient reflexion, of children's wisdom, an archaic quest for the meaning of one's existence, of human action, of architecture, and of history. It is no mere chance that Pichler, Hollein, Terzic', Lesak, Peintner, Missing Link, Himmelblau and others live and work in Vienna, the big head-

brain city left over from an empire which is now, on a national level, wisely recalled more in irony than in impotent regret. The city itself and its inhabitants seem relatively immune from the frenzy of "progress", from the will to economic and consumer expansion, almost as though they had already been through it and, in a state of decelerated metabolism, looked on as others burnt themselves out in the lucid folly governing the mythology of the great metropolis. (The worst has already happened) (McLuhan).

Architecture has limited possibilities for expression in a city whose rate of development is extremely low. The problem is how to put to new use an already existing patrimony. For this reason the work of the younger architects (Missing Link, Himmelblau) tends towards a systematic interpretation of the city as matrix, with a tendency to turn in on themselves, on the values of a culture undergoing a crisis, listening, so to speak, to the heartbeat of an apparently healthy society and discovering prophetically instead its death throes. There is an attitude of ancient reflexion, of children's wisdom, an archaic quest for the meaning of one's existence, of human fiction, of architecture, and of history. The city as the social condenser of sclerotic communications (witness the contribution made by Missing Link to the ADI-Casabella competition) curiously on the same wave length as certain Italian groups. Lacking any definite commissions they have mounted a corrosive attack on the representative impotence of Viennese architecture as "quality" compared to the inextricable tangle of stratifications of the trite and commonplace, in both the city and the home, and their criticism strikes at the whole cultural pattern.

In different ways Missing Link and Himmelblau have tried to decipher the messages of objects, messages which though interior are extraneous to the use to which the object is put ; they have arranged them in a kind of ready-made conceptual pattern : sacro-ritual arrangements of any object, kinds of archaeological tautologies in which the objects are seen for what they are: the instruments of commonplace everyday rites

charged with significance by the logic of alienation in an orderly arrangement (the "Aktion"). Orderly chaos is the conceptual absurdity in which the aesthetics of the negative sign abides. Architecture is present in its pristine state 'as mental intention to establish a "locus" through logical-constructive operations in the territory. A logic without references of a functional nature.

Architecture, as in Hollein's tombs and tile covered interiors at the Venice Biennale (see Casabella 371), is immanent in objects since they are the media of primary actions with a sense of "generality" which is the typical character of architecture (of the archetype). We cannot emphasize too much the links that connect these experiments (which might mistakenly be classified as figurative) to architecture, not in the sense of a specific product of building, but as a natural tension during the primary act of "constructing". These Viennese experiments are a kind of support therapy through which it is possible to break through the obscurity and self-imposed segregation of the disciplines. Architecture, sculpture, and design do not unite in a banal synthesis of the arts but in a dimension of overall behaviour towards the project as something with even the barest possibility of meaningfully transforming the physical surroundings. "It's all architecture", says Hollein.

From this common basis the Viennese orchestra breaks up into individual elements.

Pichler's individual and poetic approach may be seen as an archaic relationship of man object.nature expressed in rudimental and highly refined architectonic inventions against a landscape seeking the simple mystery of construction, the shelter, symbol, the perpetuation of the gesture, the return of memories ; objects which embody the elementary characteristics of being : death, pain, dreams.



CoopHimmelblau, 1969
Lit Empreinte corps



Walter Pichler, 1967
Grosser raum



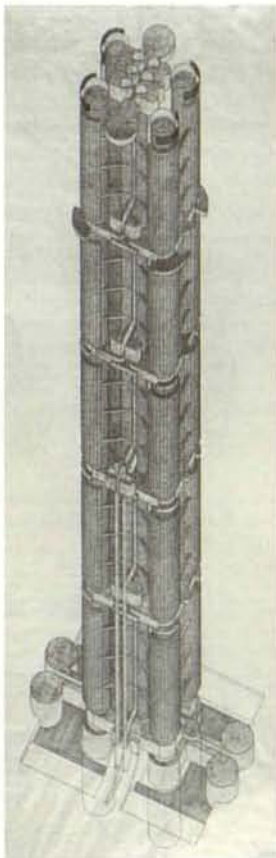
Haus-Rucker, 1968
Flyhead



CoopHimmelblau, 1969
Clouds



Hans Hollein, 1973
Wagon



F Saint Florian, 1964-66
Ville verticale

Inspirations- Influences-Parallels Visionary Architecture in Austria in the Sixties, and Seventies

Gunther Feuerstein

In 1935, Edgar Kaufmann traced in the revolutionary architecture of the time around 1800 the beginnings of an "autonomous" architecture that started to detach itself from the other arts, developing its own rules of euclidean geometry. Despite the pluralism of styles found in the late 19th century, the idea of a formal reduction of the architectural idiom has ever since continued to be of interest and was taken up once again in 1900. In Glasgow and Vienna new founding stones were laid for a geometrical approach to architecture, paving the way to "early modernism", functionalism and rationalism, heralded in by 19th century movements, started to exert a powerful influence on architecture.

They were instrumental in casting off the eclecticism that had prevailed over the second half of the previous century. Very soon, however, they were misunderstood, incorrectly interpreted: Sullivan, Mies van der Rohe, Le Corbusier, Gropius, who are regarded as the champions or representatives of functionalism, had in fact never considered their work outside the confines of art and the context of cultural history.

It was left to post-war architecture to interpret functionalism in purely pragmatic and economic terms. We are familiar with the result: the barrenness of the settlements on the urban fringe, particularly in Vienna, the parochialism in school architecture, the demolition of the Grunderzeit Hauser (built in the last decades of the 19th century), the naivety of the post-war reconstruction period.

The rebellion against this failure of architecture set in in the early fifties. In Vienna, of course, it came initially from the literary side: three manifestoes issued in 1958 came as an unexpectedly early criticism of

functionalism. Fritz Hundertwasser prepared his "mildew manifesto", Arnulf Rainer and Markus Prachensky wanted to make "architecture with their own hands", and Gunther Feuerstein propagated "Incidental Architecture".

In his elementary lecture "Back to Architecture" held in 1962 Hans Hollein highlighted "man's need to create material objects of ... transcendental significance" in what was meant not as a retrospective approach but a return to the fundamental qualities of architecture. The lecture was held at the St. Stephan gallery, which was managed at the time by Monsignore Otto Mauer, a Catholic priest, who gave it profile and impact and turned it into a dynamic home of modern art. Also the meetings organised by Mauer in Seckau, Styria, were of great significance to architecture: this was the place of the manifestoes, of discussion, of controversy. In an exhibition in 1963, Hans Hollein and Pichler formulated their ideas on "Architecture" in visionary if compact sketches between sculpture and building, which they set against dense pictures of (American) reality.

Two years later it was again an event in the field of literature and publishing that provided a setting for the slowly awakening architectural scene. Dimitriou, Feuerstein, Hollein, Peichl and Pichler founded magazine "Bau" ("Building"), which in the few years of its existence was to become the mouthpiece of new trends in architecture opening up the boundaries to art, society, imagination.

The topic "urbanity", which in the years to come was to reemerge again and again, was continued by Hollein and Pichler in a striking manner. The city, like architecture, was seen as manifesting itself as a signal "marking the focal points of human activities" (Hollein). One was free, once again, to interpret architecture as a work of art, a vehicle of meaning, a metaphor, as social reality.

In 1966, Gunther Feuerstein demonstrated in the exhibition "urban fiction" how the young (student) generation were articulating their ideas: the architecture presented was architecture beyond rationalism, signal-like, compacted, liberated, powerful.

Meanwhile, Hollein had already created an "icon" of new architecture: the small candle shop at the Kohlmarkt in Vienna showed the broad spectrum of what architecture can be even today: sign, illusion, space, idea, cell, capsule, ritual, a work of art.

There were clear indications that fertile grounds were existing in Vienna, ready to sustain a new understanding of archit not only the father figures of Hollein and Pichler, not just the legendary events staged by Hausrucker and Himmelblau but a broad scene, that was yet to be explored in detail.

Inspiration, influences, stimulation was coming from many parts compensating to a large extent the artistic isolation of an "autonomous" architecture, a process that cannot be highly enough appreciated, approaching occasionally the idea of a new "Gesamtkunstwerk"

In Vienna, the traditional affinity of architecture to sculpture had experienced a surprising renaissance through Fritz Wotruba. Very early, his figures exhibited tectonic, structural, architectonic qualities and his church on Georgenberg - highly controversial at the time it was built - is a landmark in the field of reference between sculpture and architecture.

Of course it was impossible for anyone to ignore the highlight event of Le Corbusier's Ronchamp. But we must not overlook that as early as the thirties Frederick Kiesler, who has his origin in Vienna and works in America, had commenced - largely unnoticed - his work on an "endless" architecture exemplifying a new synthesis of sculpture and architecture; its elementary topics: exterior-interior, convex-concave, plastic-space have been treated by Kiesler with absolute mastery. Wotruba's and Kiesler's concrete impact on the early architectural avantgarde can hardly be determined yet the affinities are still remarkable and visible, not only in Hollein and Pichler.

At Vienna's Technical University, Gunther Feuerstein's seminars provided a new breeding ground for unconventional architecture. The early works of Laurids Ortner and Gunter Kelp (soon to become the "Hausrucker") as well as those of Wolf Dieter

Prix and Helmut Swiczinsky joining to form "Himmelblau") still showed very clearly the marks of a sculptural architecture, which, a few years later, in the seventies, was to be continued by architects in Graz, in particular by Gunther Domenig, and might be considered a modification of an "organic" architecture. In the international context, however, it is just a little twig on the enormous tree of the architectural boom that was unfolding everywhere.

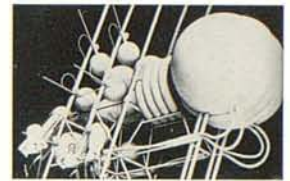
In the late sixties - with one phase precipitating the next the lines pursued by avant-garde architecture were branching out.

The departure from compact monumentality in sculpture promptly led to the evolution of a counter-position: the new concepts were lightness, flexibility, portability and the provisional, the transitory. They were to find their equivalents in modern society's new flexibility and mobility. The appropriate technological media were pneumatic, inflatable objects. Hollein and Pichler had set their examples very early. At the same time, Hausrucker and Himmelblau were developing their spectacular bubbles. Once again the age-old idea of the spherical building became a topos of the architectural scene, albeit in more modest dimensions than Buckminster's wonderful Montreal sphere of 1967.

What was lacking in size, however, was compensated by another quality: the shapes were transparent - and, most importantly, equipped with a complex system of sensitive information.

In the abundant spectrum of influences, space travel occupied a very special place. The pneumatic cylinders and spheres had already demonstrated man's apparent desire to withdraw on his own - or by twos, at best - into a private cocoon. Now space travel provided a new model for the borderline cases of human existence: placed into an autonomous capsule man was exposed in outer space to an environment in which he could never survive by virtue of his physical make-up.

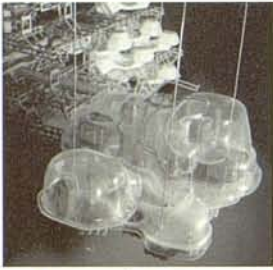
One of the primordial functions of the human environment, the control of body temperature, is mostly performed by clothing or - when the body is exposed - by the space



Coop Himmelblau, 1969
Villa Rosa-maquette



Hut Dommenig, 1967
Trigon



Hut Dommenig, 1967
Ragnitz



Haus-rucker, 1967
Mind expander 1

suit and the space capsule, as its extension. Encapsulated man, however, is an everyday experience we sit in cars, mobile, secluded but not isolated: for communication is indispensable.

A mobile, flexible, portable environment was one of the basic ideas of the sixties. The idea of flexibility, of a permanently changing society was to be reflected by space and building, city and landscape. The aspirations of architecture to build for eternity were given up - the new concepts in architecture were the dynamic and the mobile: structure moves, wanders, flaps, flies.

The next step led to an imaginary, immaterial architecture. Friedrich St. Florian was experimenting with rooms created by light and laser, Hans Hollein demonstrated "non-physical" environments: the extension of the university was a television set, an "environment spray" created spaces of fragrance and the "architectural pill", finally, had the power of simulating non-existing rooms: first presentiments of the idea of the electronic environment, an anticipation of virtual reality and cyberspace.

The same might be said about Coop Himmelblau, who employed their Soul Flipper and haptic vest in an attempt to transmit facial emotions and tactile qualities by simple electrical devices: their pioneering work dates back to 1969.

This seems to be in utter contrast to the concept of the high density city. It was to constitute the alternative to the barrenness of the sprawling peripheral and satellite developments, but is of continued validity even today as a model for the conservation of the landscape and the natural environment. The ideal of a compact and delimited city was associated with the idea of manifold traffic links. Great importance is attributed to the possibility of changing among different modes of transport: the "changer" is the perfect point where passengers can change from one urban communication line to the other.

Hans Hollein's high-density cities retained their sculptural character, approaching even the verge of monumentality. Friedrich St. Florian developed his own vertical city: in four linked round towers urban life is arranged

vertically, with the "changer" again playing a central role.

Raimund Abraham compacted the city to a "Metropolitan Core"; his "Megabridge", a transport route carrying dwellings, spans the sea, the enormous pipes now situated horizontally.

Gunther Feuerstein's 1966 Bridge City for Salzburg featured an expanded spectrum of communication and was conceived as a deliberate confrontation with the Old City.

Yet there was still another concept that represented total mobility, free availability of space: the spatial-grid city. It may span existing cities and, according to Yona Friedman, the spaces available in such a spatial system might offer manifold options for the structuring of living areas. Gunther Domenig attempted to explore this system in concrete terms, to calculate it: very soon, he came up against economic limits. And revealed one of the reasons why too little of the ideas of that pioneering era has been incorporated in the reality of building.

Going back once again to the inspirations and analogies that characterised the situation in the sixties and seventies we come across a very strange phenomenon: "Wiener Aktionismus". In marked contrast to the happenings taking place at the same time at the international level, it had its roots in a rich cultural heritage. Hermann Nitsch - who to this day is pursuing projects of a very similar nature - speaks of an "orgiastic mystery theatre", evoking a remarkable chain of associations: the sources of Aktionismus may well range from the medieval mystery plays to the celebration of wound, suffering and death to the metaphysical ecstasy of baroque spectacles. Beside Nitsch, Otto Muhl, Gunther Brus and Rudolf Schwarzkogler were not the only yet the most prominent high priests of a provocative scenario.

Vienna's young architectural avant-garde distinguished itself quite clearly from simultaneous international trends by continuously aiming for action and production, not being content with the mere creation of drawings. While Wiener Aktionismus did not provide any models that could have been directly applicable to

architecture it encouraged the young pioneers to take radical action.

The architectural events that were staged at the time were of an actionistic character, each following its own script.

Walter Pichler walked through the city with a shrine and this two-man procession was of quite a ritual character. Even more so, however, was his painting of a map of South America, executed on canvas with his own blood. Hans Hollein was sitting in his mobile office in a green meadow, demonstrating the proximity to unconfined mobility. Hausrucker, in a big scene, paid homage to the moon-voyagers. Himmelblau built their Pink Villa in the hall of the Technical University, filling up all of its space.

A factor not to be overlooked, however, is that the oppressive and painful character of the Vienna Actionists' work was eventually transformed into quite hedonistic and erotic qualities. Nevertheless pain, sickness, wound and death remained key topics of architectural concepts. Himmelblau's clinical bars, pipes, apparatuses, tubes are reminiscent of the legendary Vienna Medical School, the plastic couch with its psychical anguish evokes Sigmund Freud. Hans Hollein, at the 1972 Biennale of Venice, created a magnificent scenario of birth, life, sickness, death.

The poetic dream, however, was pervading everything. Raimund Abraham created liberating and oppressive ambients in his drawings characterised sometimes by air and lightness, then again by density and totemistic dignity. Buildings were analysed, cut-up, furrowed wind-swept and finally restored to a monumental character

An apparent counter-position to wound and dream was the enthusiasm for the pop scene. Some of the painters' and sculptor's impact seeped into architecture: Oldenburg, Warhol, Lichtenstein. The so called banal and trivial was up for discussion in architecture.

Pop-music of course was a much greater influence on each and every one in the avant-garde, but where can this identified in architecture?

A clear articulation of the political commitment is similarly impossible. It

certainly differed from the '68 student movement's and social concerns were often latent, aesthetically transformed dampened, hardly articulated but they were still there.

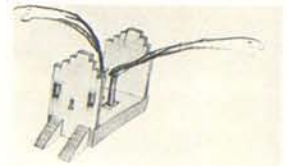
The groups "Zund up" and "Salt of the Earth", following on the heels of "Hausrucker" and "Coop Himmelblau", distanced themselves from their colleagues' alleged "aestheticisms" and ideas even more clearly in provocative, socially committed criticism which they translated into action and TV films. Their criticism found a new target in the interior of conventional houses: using the film medium, they transformed and liberated the cages in which the middle classes were living.

The group "missing link" broadened its range of activities. Bold projects involving building above buildings, actions, sculptures, drawings explored the entire field of avant-garde architecture. Then the pragmatic approach gained predominance and soon Adolf Krischanitz was counted among the designers of substance, and success.

In the late seventies, the scene gradually changed. Walter Pichler retired to the Burgenland, building beautiful houses for his wonderful figures. Hans Hollein started with his designs for the Mönchengladbach Museum, laying down new yardsticks for the dialogue between works of art and architecture. Hausrucker, with their urban landmarks, set new visual signs for identification - first and foremost "Nike" in Linz - but soon broke up and focused on the building scene. Himmelblau, on the other hand, pursued their ideas with admirable consistency, moving directly into "deconstructivism", among whose key exponents they are counted today.

The sixties and seventies therefore were not a distinct episode, not a "youthful transgression" of wild young artists. Nor were they utopias occurring without any reference to reality. There were visions, things seen, thought, desired.

Some of them - much too little - have been incorporated into reality, much remains as a fertile residue.



Heinz Franck, 1972
Dessin



Mario Terzic, 1973
Chaise



Lampe paramount, 1970

Non-Design From the object to survival

Lapo Binazzi (UFO)

The purpose of the composition is to show how objects and also ideas, especially good ones, are accessories of capitalism which have wrongly been considered irreplaceable expressions of human activity.

The composition will proceed through a series of sections illustrated by slides which will be gathered together in a stereopticon. The sections are :

1. 'The destruction of the object' - atrophy of the objective-hypertrophy of the imaginary-terroristic design.

2. 'The recreation of behaviour' - the analogy of sports-the design of dress- animated films.

3. 'Utopia of survival' - global tools- individual creative activity-the distortion of services-natural techniques and related behaviour.

Our attention to the phenomena of survival manifested and invented by younger strata during recent years causes us to find the same tendencies within design itself. The constant search for greater liberty, for free space in which to exercise and cultivate it, the creation of really magic territories of the imagination, the mobility of installations, the forced precariousness of existence, the refusal of the slavery of work, the broadening of one's own consciousness, the rebellion against the pyramid-like structure of society, these are the directing ideas of these movements.

The superstructures under attack make the system creak and reveal their own key rôle. Capital, which becomes more harsh in its reactions and repressions and tries to attack the weakest, shows us that the way that has been chosen is the correct one.

The vacuum that has been opened up allows much space for the recreation of one's own behaviour, for the invention of new forms of communication, for love.

The objects available to us have disappeared, as have the accessories, the

knickknacks, the furniture, the walls and also the house the city and all the rest - how beautiful ! There remain the planet, the sky, the stars, the trees - to start from the beginning. Unfortunately we discover paid electric plugs in the country, and phone taps - capital has gone even this far. Perhaps the renunciation was not complete - we wanted to hear music. Look ! The country is not only imaginary, but they are starting to give us their attention now and perhaps it is already late.

There remain for us rudimentary installations with which we can do something, a crocheted sweater, some embroidery, the rudimentary techniques for climbing a tree, going for a swim, a bike ride, some rudimentary techniques for directing the flow of water, for, orienting oneself.

Even genius in the end really isn't much use because everything is so natural that it is not needed. The nights bent over the encyclopedia are all over, as are the attempts to emulate, the attempts to set up a record... We meet each other with joy because we discover each other showing ourselves nature as a work of art... we have many animals around, let's try some training courses.



Casa anas 2, 1968



Bambaissa's couches, 1969

Exodus or the voluntary prisoners of Architecture

Rem Koolhaas/Elias Zengelis

Once a city was divided into two parts.

Of course, one part became the "good" half, the other the "bad" half. The inhabitants of the "bad" half began to flock to the "good" part of the divided city, finally swelling into an urban Exodus.

But after all actions to interrupt the undesirable migration had failed, the authorities of the "bad" part made desperate and savage use of Architecture ; they built a wall around the "good" part of the city, making it completely inaccessible for their subjects.

The central area

The roof of the reception area, accessible from the inside, is the high altitude platform from which physical manifestations of the strip are visible in all their splendour.

Also, the exhilarating decay of the old London, can be witnessed from this roof.

From here a gigantic escalator descends into that part of London which is to be preserved within the confines of the strip (mainly the achievements of Nash, conceptual predecessor).

On the other (West) side of the roof is the ceremonial square.

It is completely empty, except from the intrusion of a canal and the mast of the jamming station, which will protect the inhabitants from exposure to the mental exhaust of the Rest of the World.

The wall was a masterpiece.

Originally, not more than some pathetic strings of barbed wire, abruptly dropped on the imaginary line of the border ; its psychological and symbolic effects were infinitely more powerful than its physical appearance.

Those trapped, left behind in the gloomy "bad" half, became obsessed with vain plans for escape.

And as often before in the history of mankind, Architecture had been instrumental in bringing this despair about.

This would be a force as definitive, intense and devastating, but applied to positive intentions.

Division, separation, isolation, inequality, aggression and even paranoia –the negative meaning of these concepts can be inverted totally to describe the ingredient themes and strategies of an Architectural warfare on undesirable conditions (i.e. the conditions around us).

This would be an Architecture not committed to timid improvements, but to the eradication of evils and their replacement by intensely desirable alternatives.

The inhabitants of this Architecture - those strong enough to love it -would, in a certain sense, be its voluntary prisoners.

We can only envy them.

This study wages the Architectural war on London.

Through the centre of London runs a strip of intense metropolitan desirability.

To dramatize and protect the total difference, a wall will be built to enclose this zone of Architectural and Social perfections.

Soon, the first inmates will beg for admission. Their number will swell rapidly into an unstoppable flow.

We witness the Exodus of London.

Once inside, the metabolism of the strip, its expansion, perfection and defence will, at first, be the almost obsessive concern of the urban Settlers.

The existing physical structure of the old town will not be able to stand the continuing intensity of this unprecedented competition.

London, as we know it, will be a pack of ruins.

Nine squares are designed in various degrees of detail.

The central strip is only the most intense part of the much larger complex of the Architectural enclave. Within the central strip the map and axonometric show, from West to East, (each contained in their own square) :

1. The Tip Condition. The point of maximum friction with the old London. Here the Architectural progress of the zone visibly takes place.



Exodus 12



Exodus 9



Exodus 7



Exodus 3

2. The Allotments. Individual plots of land to balance the emphasis on the Collective facilities.
3. The ceremonial square, paved in marble.
4. The reception area : here future inhabitants are introduced to the mysteries of citizenship of the strip.
5. An escalator descends into the area of London which is preserved (Nash) as a reminder of the past.
6. The Baths. Institute for the creation and implementation of fantasies.
7. The Park of Air, Fire, Water and Earth.
8. The square of Culture. (British Museum).
9. The University.
10. The complex of scientific research.

The tip of the strip

The frontline of the Architectural warfare waged on the old London. Just behind the frontline, in the relative safety of the planning trenches, the day-to-day progress is plotted. Last minute changes are accommodated in a process of effortless improvisation, dictated almost by the inescapable momentum and "will to be" of the architecture itself.

The allotments

In this part of the strip, the inhabitants can have a small piece of land for private cultivation ; they will need these to recover in privacy from the demands the intense collectivism and the communal way of life makes on them.

The houses on these allotments are built from the most beautiful and expensive materials - marble, chromium steel (small palaces for the people).

Papers are banned, radios mysteriously out of order, the whole concept of "news" is ridiculed by the patient devotion with which the plots are ploughed, scrubbed, polished and embellished.

The park of the four elements

The park is divided into four square areas.

The first square, "air", consists of a number of pavilions with very elaborate networks of responsive ducts, which emit different mixtures of gasses and can create various aromatic experiences.

Moods of exhilaration, depression, serenity and receptivity can be evoked invisibly, in programmed or improvised sequences and rhythms. Identical in size to the previous one, but sunken below the level of the strip, is "the desert", an artificial recreation of the Egyptian landscape, simulating its hallucogenic conditions : a small oasis, a fire organ, replacing the sun.

At the end of the four linear caves, Mirage-Machines project desirable, but intangible ideals.

The secret that the pyramid does not contain a treasure chamber will be kept forever. (Have its builders perhaps been executed ?)

Deeper into the earth still is the water square, a pool whose surface is permanently agitated through the regular but variable movement of one of its walls, which produces waves of sometimes gigantic proportions.

The fourth square, on the bottom of the pit, is devoted to "earth".

Part of the original stone is left in the form of a Matterhorn, its top exactly level with the surface of the strip.

Close scrutiny of the walls of the cavity reveals archaeological clues to the past.

Part of a now deserted underground line intrudes in the volume.

The baths

The function of the baths is the creation and recycling of private and public fantasies.

Apart from the two square pools (different temperatures, different temperaments) and the sunken circular main collector, the whole ground floor is an area of public action and display.

The two long walls of the building consist of an infinite number of cells of various proportions to which individuals, couples, or groups can retire. The cells are serviced to facilitate the indulgence and materialisation of their intentions. In the arena, they perform for a critical but eager audience, consisting of their fellow inhabitants. It is here that minds are refuelled. Inspired by the performance, the audience descends to the ground floor concourse, looking for those willing and able to share...

The square of the Muses

The place is devoted to the evolution, exhibition and collection of artistic creation.

A surface of vast dimensions and sensuous substance contains three buildings and ample space to hold the artifacts of man.

The first building, a legacy from the past, contains an intimidating collection of artistic achievements, from the dawn of culture until man's most recent yesterday.

The second one maintains the continuous display of present creation.

In the third one, finally, creation is sought for, a school for all with the Muses living in the centre.

The place where scientific history is made

All research, all experimentation, all thinking is accessible and comprehensible to all. The place is subdivided into four squares. In this squares the buildings are erected that guarantee the perpetual evolution of Medicine, Science and Technology. The fourth square is a garden. The cruciform building houses itinerant scientists and inventors.

To express their everlasting gratitude the voluntary prisoners sing an ode on the Architecture by which they are forever enclosed :

"De ce terrible paysage
Que jamais oeil mortel ne vit,
Ce matin encore l'image,
Vague et lointaine, me ravit..."

The land of good design

Alessandro Mendini



Première ville ville 2000, 1971

Design is the process whereby mankind should accomplish a conscious formation of the world's surfaces, in order to create symbolic and functional surroundings appropriate to his life. This formal definition, however, may be followed by another political one. Design is a conflict whereby certain groups enact the drama of an irresponsible formation of the world's surfaces, in order to establish centers of command that enable them to solve—by means of mankind—their individual problems of domination (not excluding the use of bombs). Western logic, in which we are atavistically steeped, makes us move alternatively from form to content and vice versa, always considering induction and deduction as seemingly opposite poles of the same axis; every approach to a problem implies its own converse.

For the sake of clarity and simplicity, we must decide which of these two definitions to adopt, and in this case we have chosen the first—taking those proposed by others for granted. These others, together with ourselves, operate like an enormous team; and the larger this group is, the less power will be wielded by any one of its members.

Attention thus focuses on a consciously formed environment, which is the crux of several problems, some preceding and others following. This environment is constantly evolving, and is subject to heterogeneous uncontrolled, noncommunicating forces. Its periods of transformation, which are usually those of degeneration, are very brief and impose very narrow limits on the scope of our action. Hence the need to avoid taking refuge in myths about the future, rushing along headlong propelled by technological optimism. Such reliance on the future only means a postponement of a possible problem, which, if it were ultimately to be solved, would no longer encounter the same environment that first gave rise to it.

Louis Kahn relates the following anecdote:



Dixième ville la ville de l'ordre,
1971

"It reminds me of a story... I was asked by the General Electric Company to help them design spacecraft, and I was cleared by the FBI for this. I had all the work I could do on my hands, but I was able to talk about spacecraft anyway. I met a group of scientists at a very long table. They were a very colorful looking lot, pipe-smoking and begrizzled with moustaches. They looked odd, like people who were not ordinary in any way.

One person put an illustration on the table, and said,

"Mr. Kahn, we want to show you what a spacecraft will look like fifty years from now." It was an excellent drawing, a beautiful drawing, of people floating in space, and of very handsome, complicated-looking instruments floating in space. You feel the humiliation of this. You feel the other guy knows something of which you know nothing, with this bright guy showing a drawing and saying,

"This is what a spacecraft will look like fifty years from now." I said immediately, "It will not look like that."

And they moved their chairs closer to the table and they said, "How do you know?" I said it was simple... if you know what a thing will look like fifty years from now, you can do it now. But you don't know, because the way that a thing will be fifty years from now is what it will be.¹

If a discussion of the situation of design in Italy today, and its possible development, is to be fruitful, it is indispensable to analyze certain phenomena manifest in the present state of affairs, evaluate them critically, and recommend alternative lines of development rooted in our history. Since the Italian situation reveals a deep rift between management of the market and cultural demands, it must be analyzed with respect to these two factors, whose obvious mutual incompatibility leads to syntheses and reflections.

The Market

In the building trade, as well as in the production of objects, the most conspicuous feature of the Italian market is that it has failed to resolve consciously, through a

gradual evolution, the problem of the transition from a craft process to an industrial one, nor does it favor organic coexistence of these two procedures, even in cases where such coexistence might be feasible. The compromise is evidenced by the practice of hiring unskilled labor, not bound by any contract or fixed work, because under these circumstances there may be surprising fluctuations of the market which require the making of adjustments. Aside from the socioeconomic aspect, we observe here, in any case, a situation that seems to be dragging itself out without any prospect of even a partial solution. The 'formal' consequences of this phenomenon—the subjects dealt with, i.e., the objects produced—are restricted, simplistic, and linked solely to a consumer economy. There is a total lack of interest in so-called 'social design,' in which the patron is the community, not a private individual, and in which the object fulfils a specific service and not merely a need stimulated by the object itself and the bombardment of advertising.

The key figure in this jungle, who exploits it but at the same time is dominated by it, because he expends his chief efforts on keeping up to date (the most beautiful, the newest, the most attractive) is the 'name' designer. His survival (and at the moment he seems in no danger of dying out) continues to foster a competitive type of professionalism. It is not possible to plan the proper kind of training for technicians required by the community; and therefore, for every one of these professionals who flourishes, there is another trying to keep the wolf from the door. Further consequences of the present system are styling, because every good idea seems only to provoke imitations and other versions made at a slightly lower cost; compromises to meet the lowest type of demand; superficiality; an inappropriate or simulated use of materials, which seems to be a major preoccupation of all the smaller industries; technocracy, because too often the object is considered only with respect to its technological yield with reference to false values, or with an evasion of its extra-economic components (although a few,

Sottsass for example, do take these into consideration); a false type of 'progress,' because loading the object with images or processes associated with avant-garde technology is believed to bring industrial design into line with technological and scientific research (an attitude that only Joe Colombo has managed to adopt with sufficient detachment and irony to avoid falling into coarseness).

From the situation of compromise mentioned at the outset, we have therefore now moved on to the ascertainment of a productivity race, which, since it is unplanned, must basically be completely purposeless. Periodic saturation of the market and resulting periods of stagnation, corresponding with those prevailing in the general national economy, naturally lead to focusing attention on exports (particularly important in the field of automobiles, furniture, and domestic electrical appliances); and in this area the presumed superiority of 'Italian style' is exploited with subtle cunning. But the situation is at best ambiguous and in certain respects paradoxical: with the exception of large industrial concerns, such as Fiat, which have an autarchic organization — that is, internally self-sufficient—medium-sized and small producers export finished products, after having bought the raw materials from sources whose prices they cannot control, and after having commissioned the actual manufacture from still a third party. The producers, therefore, tend to play a kind of game with their merchandise, in which the sole choice left to the user is the superficial one of taste. The relation between industry and the purchaser is one-sided and always to the disadvantage of the latter.

The very serious deficiency of the Italian market must be strongly denounced, inasmuch as it also implicates industrial design in its acts of conditioning and violence. Enervated by its incorporation within a closed economic cycle, and concentrating primarily on technological activity, the present system of design in Italy is certainly not in a position to consider playing an active role, still less the idea of self-management by the community.

Cultural Demands

Fortunately, the stupidity of this system and of the market has given rise to a lively and open cultural debate; its existence is an indication of vitality and not solely of dazzling loquacity, and in spite of numerous and obvious contradictions, it is something on which the country can rely. Briefly, it seems convenient to distinguish four groups that represent and epitomize an equal number of fields of research.

The first group confines itself to an historical kind of research on planning, which tends to define the problem of design as a specific discipline. It is summed up in a statement, made seven years ago by Vittorio Gregotti in an issue of *Edilizia moderna* devoted entirely to his writing, and just as valid and emblematic today: 'We may schematically distinguish at least four different phases in the history of design. The first is marked by the rupture of an essentially unitary system, a break between creative design and execution, with the advent of new technological and industrial production systems, thus linked to the problem of quantity and mass production. A second phase began when design became aware of the general problem of the applied arts, with the resulting controversy between craftsmanship and industry, and with the investigation of the terms on which to base the giving of aesthetic quality to industrial products. A third phase saw the problem of applied arts absorbed once again by architecture, and the attempt to reunite the technique of the object with the idea of functionalism. Finally, in a fourth phase, we can perceive the dissolution of this relationship, and the expansion of the idea of design as a controlling factor of the environment, applied to every dimension of the useful object up to the scale of the town, even to the idea of planning itself, to the extent that this coincides with those aspects of design that involve choice, foresight, and participatio.²

A second group of researchers is made up of those chiefly engaged in the field of technology (for example, Mangiarotti, Zanuso, Valle); we cannot call them technocrats, however, since they are always concerned



Third city New York of brains, 1971

with formal themes and all their connections, even those involving certain choices that come to nothing. Here I would like to quote once more, this time from Spadolini's *Design and Society*, to bring out the point that even attention to technological processes may offer viable solutions, provided technology is clearly recognized as a means and not an end: 'Yet, amid this muddled agglomeration of information, hopes, and fears, justified and unjustified, one begins to perceive that only by following the trail of the innermost and truest meaning of industrial production can we perhaps be able to understand from the ground up the complex structure of present-day society; and this is obviously the indispensable premise, if one is to be able to operate within that structure, alter its characteristics by design, and above all— and this is surely of importance for designers — be able to act and move not only with the purpose of recovering man's ancient creative capacities but even of discovering new ones, still completely unexplored...' (3).

To cite only the best known among the instruments of this research, we may mention the theory of circuits proposed by Argan, or that of the general use of components (to which Spadolini devotes special attention). The latter theory calls for different types of intervention, the most important being that relating to open systems and the use of modular components in the industrialization of building. Although it can readily be accused of compliance with the consumer market, this theory nevertheless remains one of the chief indications of a willingness to permit the user some degree of participation in the processes of giving form to the environment.

The third group includes a large assortment of theoreticians with diverse and often contradictory cultural backgrounds, often in contact with researchers from other countries; proceeding from structuralism, and applying theories of signs and meanings and information theory, they have focused on a wide range of problems that all converge on design. Among them are Argan, Dorfler, De Fusco, Menna, König, and others, who have investigated the relations between design and the planning of buildings; the sociology of

consumption, and the laws of consumption as the process of obsolescence; the principles of aesthetic communication and mass media. They have brought to light—not with moralistic intent, but as problems of awareness, so that they can be dealt with more responsibly—the phenomena of kitsch, of fashion, of the degeneration of taste, and of styling. They have put the subject of popular art into its proper perspective as the intermediary between political systems and freedom of expression, suggesting that it also be considered on the basis of its formal figurative attributes; they have stressed the importance of the processes of design responsible for giving form to the environment, contributing to the definition and application of meta-design; with the aid of new social sciences, they have investigated the various mythological, monstrous, and caricature aspects of the object. To some extent, they have systematized the discipline of design in its various subdivisions, from packaging to graphics.

The fourth and last group would consist of those members of the profession who, while choosing to immerse themselves in the demands conditioned by the market, rather than trying to evade them, have nevertheless made positive contributions to some of the most problematic aspects of design. It is not out of the question, however, that by banking too heavily on their own expressive and formal capabilities as designers (behaving like character actors who rely on their own completely personal creativity, unaffected in any qualifying and integral way by the processes of industrial technology), they may have been indirectly responsible for the productivity race that accounts for all the previously mentioned hazards of mass production.

At this point, it may be of interest to compare the difference in attitude between the cultural community and those who have been called the real community. To the extent that the former seems to have been cast out by, and alienated from, the latter, it has had no effective ability to try alternative courses of action.

But the processes and fruits of the cultural

debate, which we have schematically divided into four groups, come up against the problem of a pedagogic lack, which on the one hand involves the specific training of technicians at different levels of operation, and on the other involves informing and educating the community. It is no vain hope that it is precisely around this critical point that the problems may begin to crystallize and find a solution. It is only when a society feels the need to provide itself with a completely new cognitive discipline, which will allow it freedom of choice and initiative (for which the indispensable premise is education—not to be confused with civilization for the sake of industrialization), that it can begin to consider democratic patterns of participation and self-management, which at the moment seem to be the only ones that will permit man to survive the power game.

Having completed this brief analysis of the Italian situation, it seems logical now to take up the problematic questions of pedagogy and of a new economic-political management.

The Pedagogic Problem

Assuming that the debate we have just examined is not lacking in contradictions, but that nevertheless each systematic group of proposals is entitled to be considered to the extent that it is consistent within itself, it may be worthwhile to bring out a few subjects that are in some degree comparable to those discussed, but somewhat different (even if not wholly original), in order to broaden the area of discussion.

Returning to the problem of education, any consideration of it should proceed from a statement of principle: if a political society is inclined toward goals that are not oppressive, it needs must reject—at least in concept—the principle of authority, in favor of its opposite which is the emergence of the direct voice of the individuals who compose that society, so that they themselves can shape, and not be subject to, their own social system.

To embark on the adventure of nonoppressive design entails rejecting the principle of formalistic composition centered around individual demigods and circumscribed by the binomial set

ideology/style, in favor of the principle of extending an awareness of design based on the twin terms ideology/method, to as large a number as possible of technicians and executives who are active, at various levels of responsibility, in the whole process of forming the environment.

The alternatives for design today are: 'freelance designing,' which is destined to disappear because of exploitation and submission to middle-class ideology, competitiveness, etc. (and this approach is also open to heavy criticism at a time when the ecological system, the whole country, in terms of human survival, is at stake); and 'designing within public agencies,' which is bogged down by the same obstacles as those that hinder the profession itself, complicated by excessively bureaucratic procedures; this might to better purpose be entrusted to the academic world. 'Designing in universities,' and likewise in schools, might thus assume a more fundamental role in this process, but there is a problem that would first have to be solved. That is, how to organize the university as a permanent structure, in which every person would prepare himself to fulfil his function, which would always be within the structure—with the community as the client—and to which he would return whenever the evolution of his own experience led him to didactic explorations. But for design, this criterion, too (aside from the fact that it is unlikely to come to pass for many years), would tend to establish a relationship between the elite and the world of work and production that would end by becoming institutionalized. Among other possible solutions, our own choice (because of its obvious consequences, which it would be superfluous to specify) would be not for groups of planners in the strict sense of the word, but rather for democratic 'planning communities,' working on a nonprofit basis and concerned with getting to the root of the problems and contradictions of that very society in which they operate.

It follows, therefore, that the irreversible direction for those who wish to design for construction is that of group work, not in the sense of the usual dormant collaborative

practice, but precisely as one of the 'categories' of designing, with full awareness that this activity is in fact collective rather than individual.

On the plane of expressive means, also, if what is sought is widespread and antielitist communication with people at large, creativity should go beyond the traditional practice of the lone architect, who exercises authority even over his own colleagues, to become a community activity in every sense. This should not lead to astylistic neutralization nor to compromise in the statements made, but on the contrary to a kind of unbiased antistyle, based on contradiction and experimentation in method (action designing). From another angle, that of the scientific and technical standpoint, the highly complex nature of problems today requires the organization of work into interspecialized, interdisciplinary groups, in order to ensure the methodological or sociotechnical bases of the project. This last declaration is meant to imply that unification in methodology — which itself should be regarded not as an end but only as a means—must somehow come to pass. This is no simple matter, however, since serious doubts are now arising regarding the universality of methodology, and attempts are being made by certain advocates to reverse any trend in that direction.

'I think that it is a time of our sun on trial, of all our institutions on trial.

I was brought up when the sunlight was yellow, and the shadow was blue. But I see it clearly as being white light, and black shadow. Yet this is nothing alarming, because I believe that there will come a fresh yellow, and a beautiful blue, and that the revolution will bring forth a new sense of wonder.

Only from wonder can come our new institutions... they certainly cannot come from analysis.

And I said, "You know, Gabor, if I could think what I would do, other than architecture, it would be to write the new fairy tale, because from the fairy tale came the airplane, and the locomotive, and the wonderful instruments of our minds ... it all came from wonder!" —Louis Kahn.⁴

Admittedly, this is the outlook of a poet

and cannot be extended to a community, but nevertheless it represents an attitude toward creativity. It therefore seems necessary to overcome certain aspects of methodology in order to recover imagination, fantasy, and meditation—values on which Oriental culture is based, in contradiction to that of the West, which is founded on logic (and therefore any attempt on our part to reconstruct Eastern thought on a purely logical basis is erroneous). But possibly—apart from the subject of functionalist obsolescence—there may be still another reason for overcoming methodology, and that is the danger it presents of being used as an instrument of colonialization, just to the extent that logic is a typical European tool, which should not be applied in different historical and cultural situations that may demand a different approach. (Cultural anthropology, for one, has had a great deal to say on this subject.) From this it follows that the unification of methodology as a basic tool for interdisciplinary activity cannot yet be proposed on a worldwide scale. The problem arises—or rather takes on a new character—in the contacts, exchanges, and encounters between East and West. This problem fits in perfectly with the present phase of our discussion and allows us to take a calm view of the revolutionary, or pseudorevolutionary, Maoist-inspired phenomena, which have become prevalent among those subject to logical didactic systems. What we are actually facing here is a kind of thought that, although westernized to a large extent, nevertheless has its deepest roots (indispensably so, although this is not always clearly recognized) in Confucianism and in a civilization whose millennia of history give it primacy in continuity, if not in quality.

Conceding the fundamental role of Mao in relation to his people, to whom he has given political identity within a world context, thus avoiding the risk of a nonpresence, the question still remains of how the strictly cultural situation will develop after violent action has been succeeded by reflection; and there is also the problem of the unilateral nature of a struggle carried on over the power of institutions on the basis of an essentially economic logic, with all its inner

inconsistency with Chinese anthropological culture.

Contacts among mankind, embracing all the cultures of the world, require the renewal of man's capacity for fantasy and imagination, which should be helped, rather than stifled, by his capacity for logical reasoning (relativism rather than absolutism among cultural systems).

A final problem concerning pedagogy is that of research. In this respect, the situation in Italy is completely chaotic, and there is not the slightest sign of any activity whatsoever. Here the blame does not lie with the behavior of groups or individuals, as regards the cultural debate in question, but with the state and its relations with those who should carry on the research required to raise the standard of quality in every branch of national production. Let us consider the matter of industrialized building, a paradigm for the whole field of design, which is at least underway, however badly; while a similar discussion regarding the production of home furnishings, for example, is still far from being taken into consideration. Two years of union strife in Italy have led the government to recent decisions regarding housing. The goal of a 'state industry for housing' could become a reality rather than an hypothesis if the IRI (Institute for Industrial Reconstruction), comprised of various industries that carry out those social services for which the state itself provides intervention and financial aid, were to involve itself in future building programs. But the level of sophistication in scientific and technological research in this sector is extremely discouraging; judged by the standards of other countries in the European Economic Community, Italy is many years behind. Here the proposal of a special program of research on the industrialization of building, to be developed into a 'permanent' organ for research, and for the expansion and control of building production, is only now being developed, while other countries have already gone beyond that to a stage of reconsidering and verifying results achieved during at least two decades of actual experience. The general situation of research at the National Research Council (CNR), the

culprit at fault here, is as follows. On the one hand, there is still a myriad of little research projects, widely scattered among a great variety of subjects; while on the other hand a quite separate massive research project on the subject of industrialization recently died of inertia. The interconnections among those appointed to responsible positions, the subjects, and the amounts expended certainly yielded no policy of any interest; one can only perceive the usual intention of making a wide distribution of posts among neutral appointees, to give a little support to, and pacify, as many people and institutions as possible. And this brings us to a quite unforeseen project, that of the massive research program. It is important to point out what a large political and financial commitment was involved in the 'Special Program for Investigation of the Industrialization of Building,' in comparison with the extremely bad use of funds just mentioned.

When it was initiated, a few years ago, the Program set out to 'seek ways and means of achieving the industrialization of building materials and of effecting a structural organization of this sector, better suited to obtaining a product that, in both quality and quantity, would be responsive to the needs of the community, at a cost compatible with the economic and financial policy of this industry.' The entire history of the logic of research has proved that any program whatsoever of this kind is based on a false methodology; and in the present instance, the defect was aggravated by a growing alienation of many individual investigations carried on in the overintellectualized language of initiates, without any power to communicate and serving only to conceal the lack of political commitment, while never succeeding in coming to grips with the real problems at stake.

The Program was boycotted just at the moment in which it might have transformed itself from a temporary scheme into a 'permanent body.' As always, a combination of causes led to this result. The failure of the industrialization program must be seen in the light of the vast crisis affecting all policies

regarding science in Italy, which could only be overcome, in our opinion, by a radical revision of the process whereby decisions are reached, and also of power relations, so that scientific research—as a service directed toward all productive forces—is neither broken up into ineffective units nor monopolized.

This incident, which is certainly not unique, demonstrates the backwardness of the policy regarding research on design in Italy. Realizing that even before any connection between school and research can be envisaged, all the problems of school and of research in themselves must be ferreted out, one comes to the conclusion that the all-too-familiar 'professional freedom' situation remains the only possibility, unless radical changes take place; and it follows that the same system of pedagogy will persist, with its vertical structure composed of students/teachers/economic power, for the training of technicians whose only prospects of work lie in their becoming part of private industry (which will welcome them to the extent that they have been 'good students').

Meanwhile research, if one can give that name to what is now being carried on, will remain a technological refinement, hoping to win approval from the deluded purchaser.

Parallel to those questions that concern the elementary aspects of teaching, there are others which to some extent lie outside of pedagogy as a specific field in itself, but which offer the opportunity of an encounter between the stages of teaching and of society. First of all, we must say something about the inclusion of a plan for the study of design within the mental and cultural development of the individual. It goes without saying that a degree conferred in recognition of some special kind of professional attainment, like the *baccalaureate*, would be ridiculous; diplomas, in fact, tend to set up categories of subordinate classes, resulting in obvious problems of a human and social nature. The continued existence of schools of design—makeshift transformations of stuffy old art schools—which confer an academic title in no way on a par in our market with that conferred by schools of architecture, has created a chronic problem that can only be

solved by taking a comprehensive view of the whole question of instruction. But it is only too evident that in Italy, the policy in this respect proceeds—or tries to proceed—by dealing only with partial sectors. As a result, the reform of the university, which does not take into account schools, and which confuses a new kind of problem, that of mass education, with an increase in enrollment, still seems after years of weary and contradictory leadership to be incapable of becoming crystallized into a law.

A further task to be performed in the reorganization of teaching is community information and education. Whereas this is at present construed as an attempt to increase demand for the sake of a greater profit and a wider market, it should in reality be altered to create conditions that would form the basis for fostering a process of self-management. This, which we have pointed out as the most serious shortcoming of Italian design, could still be overcome, if a permanent system of instruction could be established that would allow each person to find his own place in it, leaving whenever he felt it to be necessary for himself or others.

A final problem is that of the relation between instruction and employment, a problem that obviously concerns every kind of teaching but is particularly delicate in those areas that have a direct connection with the world of industry. This relationship is being increasingly transformed into one of conflict. The number of students is growing (owing to the longer obligatory term of attendance and the liberalization of academic requirements), while job openings for those with higher levels of education are diminishing. From this comes a contradiction between a system of training that tends to make access to instruction more available, and the system of employment. Furthermore, there still persist the same criteria of selection, first in the schools and then in employment, based on obvious favoritism (because of our closed social system) toward those coming from upper-middle-class families. At this point, any discussion of teaching must necessarily branch out into the politico-economic question.

Precisely as regards design, we would be prepared to assert that the training of the designer has a relation to the needs of the community, and that—besides being formulated on the basis of suitable training—it must actually presuppose a politico-economic system. It is absolutely indispensable that design for the community replace design for a private market geared to the satisfaction of individuals. This would involve controlling induced needs, which require an object to be continually redesigned so that the purchaser feels obliged to get rid of what he already has and buy the new object. He suffers from compulsions that are almost always psychological in nature and related to his economic and social standing, for which the object itself constitutes a status symbol.

If we analyze the relation between the average earnings of an Italian citizen and the expenses to which he is put by his house and design in general, we must conclude that half of what he makes goes for his home and for the satisfaction of the temptations offered by the market. The same industry that gives him a salary for his work reabsorbs that very salary with objects that he himself has been involved in producing. Industry thus only makes a pretense of paying for his labor. What such a system implies is that there must be an end to competition, and that production must be centralized. Essentially, this would be a matter of incorporating the subject of certain kinds of furnishings, other than what is absolutely essential to equip a house, into the legislative procedure governing building as a concern of the state. If one wished to abolish the surplus value on the house-commodity, due either to speculation in land or speculation by the constructor as entrepreneur, there would be no reason why the theme of house furnishings could not also be resolved in these terms. (It is well known that the cost of buying or renting an apartment is equalled by an analogous cost for furnishing it.) Distribution plays a large part in this, since it involves the cost of advertising and agents.

In fact, the number of distributors' licenses went up by 59.7 percent during the 1960s, thanks to an absurd process of fragmentation

that reached even greater peaks with respect to domestic electrical appliances. If, on the one hand, small businesses raise costs, on the other hand the major company, in order to counteract the extremely generalized type of sale offered by the traditional retailer, practices a policy of selective selling through a chain of exclusive outlets, or through points of sale that it owns, to differentiate its products from those of others.

In considering economic-political reorganization, we should also take into account the question of employment. The growth in production since the war has not been matched by an equal development in the structure and size of the producing units; and in the sector we are considering, with very few exceptions, not the slightest effort has been made to follow any principle of planning. The reaction to increased demand has consisted in continually increasing the number of small firms at the artisan level, concentrated in the classic fields of production.

Examining the statistics of the 1961 Industry and Trade census, we find that the so-called furniture industry had only two establishments employing about five hundred persons, while the average was represented by firms with no more than sixty employees. Even though these figures are not recent (and the fact that this trade federation has felt no need to update them is significant in itself), the situation has not changed greatly. It is therefore easy to understand why the problem of employment, which is already difficult in other branches of national productivity, offers no guarantee of security in this sector.

It would therefore be appropriate to reexamine all the techniques involved in the system of production and distribution from the point of view of a socialized market. A good example is provided by market surveys. They have been developed to evaluate 'changes in taste,' in order to snare the purchaser with more subtle applications of the induced-need technique; whereas actually such surveys should be among the most useful tools enabling the purchaser to participate democratically in managing the cycle of supply and demand.



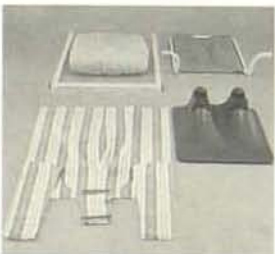
Technique pauvre, 1973



Objets pauvres, 1973



Conspiration éclectique



AED

In this hypothetical system, the national characteristics of a product, which reflect the difference between one country that produces and another that is forced to buy, would naturally disappear. This kind of game—played not only with refrigerators but with cannons as well—is now well known, and it has been proved that it tends to make producing societies increasingly powerful, while societies unable to compete remain chronically poor. Apart from obvious ethical questions, which cannot be settled by the thinly disguised charity of international funds for the Third World, this results in a permanent inflammation of infection centers in smaller countries in which the technological Superpowers play their convenient role of exploitation.

To overcome the narrow confines of national boundaries—which makes the very idea of an 'Italian look' in design seem ridiculous—there would ultimately have to be rigid control of materials, prices, quality, and all the various processes; and the institution of a general system of regulations, whose operation would eventually make the criterion of competition superfluous.

1 *Talks with Students* (Architecture at Rice, 26).

(Houston: Rice University, 1969), pp. 23-24.

2 Special issue, 'Design,' *Edilizia moderna*, no. 85, 1965.

3 Pierluigi Spadolini, *Design e società* (Florence: La Nuova Italia, 1969).

4 *Talks with Students*, p. 2.

Povera Technique

Andrea Branzi

To depart, even temporarily, from technology, from the logical code of its relations, is to open, little by little, the flood gates of an excess of constructive energies: unsteady joints, loose nails, oblique angles, rough measurements, splinters, fragility, oversizing, cracks, poverty. The safety limits, which can be either not met or surpassed, represent in fact nothing more than a mere moral alibi. The unsafety limits, on the other hand, allow free access to constructive (and creative) processes for whole strata of the population until now excluded from the art of construction. The preliminary discovery of the povera technique arose from the fact that structures always remain standing, and that it is not necessary to devote several years to professional training, and five to university, to make a post stand upright. The identification of constructed structures with mental logic has always reassured architectural culture, from the seven hundreds onwards. It provides a kind of invulnerable security, a natural dogma to be presented as the framework for every possible cultural evolution. Structural correctness, or incorrectness, is the civil ideology which divides the world of constructed things in two. The only constructive energy recognized until now has been Science, while ignorance has never been singled out as a potential energy of inverse tendency. Paradise and Inferno, nevertheless, are mutually understood and only have meaning in relation to each other. Ricardo Dalisi charts with mystic abjectness the discovery of the constructive (or creative) energy of Ignorance (or the Savage state). Using didactic-spontaneous group experiments, and also provocation through the manipulation of prototypes, Dalisi works among the children of Naples Traiano district, with, in the final analysis, no method and no objective. Let me explain: his experiment is not about the endless search for a didactic method based on spontaneity, rather it forms

the sounding of unexplored depths of energy. With no objective, precisely because these experiments are not aimed at improving the children (whose lives are really desperate) or at creating the first traces of a new, pessimistic art in Italy. The lack of objective coincides here with the absence, in my opinion, of any possible systematic and continuous development. In fact, after its conversion to a permanent method, the experiment drifted fatally towards a new kind of Boy Scouts, or towards a more serious form of the exploitation of misery, understood as a possible cultural category. Dalisi's experiment is, in fact, neither a social nor a didactic experiment, given that it offers a verification of the liberation of collective creativity as a pure and simple state of energy, without forcing it towards the formulation of general principles. The use of the poor, half-savage children of Naples Traiano district is an attempt to find examples of the least possible cultural contamination, where the creative reaction would be closest to a state of total spontaneity. The very backward state of the district serves as the condition of an unstructured habitat. The immediate relations between the avant-garde and lower proletariat stop here. There is no need to search Dalisi's important experiment for a more profound coincidence: an ideological identity between poor technique and urban guerrilla warfare. The mechanisms are the same. The findings of the povera technology are models of understanding for a possible public reclamation of the productive processes of culture: a complete unloading of meanings and terminal modes, experimentations in uncodified and spontaneous communication. Dalisi's work, rich in danger and stimuli, could be very damaging to any ulterior formal methodology of design, or it could, on the contrary, constitute a first formalization of radical hypotheses and all the contradictions that come with them.

Superstudio & radicals

Cristiano Toraldo di Francia

Introduction

I believe that the school has one of the most important roles within society, that of forming a critical awareness capable of proposing alternatives to the cultural, social, and economic system in which we live. Under formal education, creativity is often relegated to technical-expressive processes; it is rarely called upon in the evaluation of behavioral modes and institutions—in the stimulation of social changes. We should view the function of education in the light of its latin etymology: e-ducere = to guide out of . . . This, I feel, is the true function of school — that of trying to liberate the critical capacity of the student. Metaphores and paradoxes are among the means used to provoke original thinking. Our only hope for escaping definition by the roles imposed upon us is the emergence of a creative—critical approach to society, an approach which renders clear the map of the distribution of power in the territory.

It is in this light that I will relate the events of the group of architects, Superstudio, and of its contacts with others who have also contributed to the experience of radical architecture. A diary, a travel log, records of a trip which still continues, without any illusions of a defined destination. Thus I have no pretense of furnishing a formula of consolation or restoration, as do the friends of the "Tendenza", with whose theories I am, in part, in agreement—but which I am unable any longer to follow when, having abandoned theoretical terrain, they are translated in architecture.

Rossi's theory of Superhistorical logic of architecture has been saluted as a clear means of exit from the dark tunnel of the identity crisis of the International Style. Radical architecture represents, on the contrary and beyond any defined architectural theory, a continued process of criticism over the structure of society denying the



Chaise



Archizoom/Superstudio, 1966
Exposition Superarchitettura

institutional use of the discipline by contemporary, neocapitalistic reformers. In fact, the latter still describe architecture as an allegory of society; the town becomes the formal configuration of society before it can be considered a useful structure. This is the limitation that pushes architecture to an only linguistic renewal. This is also the limitation of some of the avant-garde groups (Archigram, Metabolism) the minute that they accept the tautology that the architecture of a technological civilization should be technological, or organic, if coming from an organic model of society.

Radical architecture, refusing these reformistic solutions, starts from a structural analysis of the relations between society and culture. This leads to a critical disassembling of architecture as institution and of the role of the intellectual as a producer of models. At the same time it reveals the contradictions and ambiguities which were at the basis of the Modern Movement.

"Traditionally, architecture has rarely sought to deal with the fundamental material of our human existence. The architecture, remaining at the margin, "intervenes" at one point in the process—usually after behavioral variables have already been codified. Once he is summoned, it is to provide solutions to rigidly stated problems.

Even when the solutions themselves are revolutionary, the rules governing their production and consumption real upheaval. The architect proposes no alternative behavior because he uses instruments perfected by the system to avoid any substantial deviation on his part.

Thus, the working class home and the stately villa are based on the same models. Designs of the radical architects scarcely distinguishable from those of the academic architects. The difference lies only in the quantities concerned; all decisions on the quality of life have already been made.

In accepting this role, the architect becomes accomplice of the machinations of the very system whose approval he seeks. The avant-garde architect plays one of the most stereotyped parts; rather like the Byronic hero, he brings the romantic conflict and dramatic

irony necessary to the piece. Finally recognizing his situation, the architect may detect in his work and in himself certain connotations of cosmetics environmental pollution, and consolatrix afflictorum, bringing him to an abrupt halt on his well-paved way. At this time it becomes an act of coherence or a last try at salvation to discover the mechanisms that lie at the base of our social action, unraveling knots in order to liberate collective energies into schizoid behavior modules."¹

The formal, constructive and vital acts which might be representing the role and destiny of man in his world are instead little more than a sequence of preconstituted models deriving less from conscious individual choice, than from imposed formal structures.

I quote: "My concept of architecture envisages a union and collaboration of the arts in which everything is subordinated to everything else and kept in harmony with broad conception because it embraces human environment as a whole. We cannot escape architecture as long as we are part of civilization, because architecture represents the whole of all modifications effected on the surface of the earth in answer to human requirements, except pure wasteland."²

William Morris dreamed of an architecture expanded beyond the limits of the field to a total meaningful restructuring of inhabited space. His dream has given way to a nightmarish reality. "The only salvation today lies in the pure wasteland itself."³ To find it, however, we must concentrate our search not outside but within our civilization. This wasteland must be construed—not as a place void of communication but as one lacking any form of traditional heritage... a neutral space for free creative action.

Bearing this in mind, any positive design data is to be refused in the name of the radical refounding of culture; no longer may we describe culture in terms of one sector producing models and universal values (a sector drawing its *raison d'être* from the total cultural alienation of a working section of society), but as a spontaneous form of communication and living.

Origins and transformation of the profession of the Architect: from the middle ages to the industrial revolution

It would be useful here to mention some social mechanisms which have dictated the role of architect as reproducer of formal models, and have gone so far as to give credibility to operations prompted purely by purposes of a speculative nature. The medieval work site was usually left in the care of two people: "The magister operis", who had the duty of providing the materials and the workmen, and "The magister lapidum" who organized the work and had the responsibility for artistic quality. This latter had also the job of designing the plan. Usually no unity of measure appears in the design, but only references to geometric or proportional systems.

Work was organized according to diverse artisan figures. The Artisans were divided in the corporations "artes" defined by the materials they used for their work, reflecting the continuity of the artisan workmanship, or the primary material until the finished product. The artisan thus had entire control of the productive process.

The medieval city was born as a moment of concentration of productive forces, which permitted facing up to the increase and the enrichment of the demand determined by growth in population.

"The productive structure remained, however, financed for the production of values of use, and the same corporations of artisans guaranteed that "necessary labor" would not surpass the internal needs of the community. At the moment in which the major mobility of the territory favored commerce, the market grew larger, and for the tradesman it became necessary to make artisan production go beyond the local dimension. The product can no longer be seen as "value of use" but as "value of exchange."⁴

For the trader who intervenes on the distribution of the product, it becomes necessary to rationalize even the production of goods. The very organization of the builders work site submits to a transformation analogous to that previously outlined. To the reduction of the decisional limits of the artisan corresponds the outlining of a social

figure detached from the execution of a work but who possesses all the intellectual elements for controlling the productive process. It is this which is the social antithesis of the medieval concept of a unity between manual and intellectual work, which finds its cultural reference principally in the Italian Renaissance, the modern intellectual.

The episode related by Vasari which sees Il Brunelleschi first fire the Florentine workmen from the site of Santa Maria del fiore only to reassume them later at an inferior pay, testifies to the rupture in the class solidarity between projectists and executors of the projects, proposing as aspiration in the first case, the identification with the new dominant class.

On the other hand, the same dominant class, the great families of bankers, favored this detachment, which will permit the culturalization of the process of the assumption of power. The prince, portrayed as a god, will live in palaces of a classical order, surrounded by musicians, philosophers, and poets. The divisions between intellectual class and worker class is becoming a fact at the moment in which Brunelleschi takes upon himself all the decisive responsibility of the project, artistic invention, technical invention, spatial control and economical control. The fundamental instrument for this control is consciousness of the rules of perspective. As a technique of spatial rationalization it permitted a precise control in the phase of a project and a prevision of the finished work which the construction previously could not have had when exclusively imposed by continuous direct control during execution .

"While capitalism was greeting the new century, it made one of its most important discoveries; ie, it came to understand that it was more than an industrial production system engaged in producing with machinery objects which, until then, had been produced by hand. In the guise of a "social vocation" it discovered its own capacity for modifying, through industrial production, the world which it had, until then, merely been reproducing."⁵

The craftsman, transformed into a work force, was deprived of control over his own



Superstudio, 1969
Monumento continuo



Superstudio, 1970
Série misura

ability and obliged to sell it as the only merchandise in his possession capable of guaranteeing his survival. By subjecting in this fashion all productive potential to the logic of profit through the imposition of the wage system, capitalism progressively enlarged its domain to the whole of society, organizing it in terms of production values. The factory became the chief model of society because capitalism, discovering the reality of "progress" as its only true purpose, tended to invest the whole of society with the rational capacity for organizing and subdividing work.

In this perspective, the relationship between production and culture changed rapidly; the intellectual, for example, was no longer considered an external elaborator of utopias, but an operator within the cycle, a mediator between production as a technical fact and the social purpose of production itself.

Culture, in its unproductive aspects, died. To re-emerge, it required the assistance of the productive processes themselves. The justice of capitalism is the homogeneous distribution of consumption in a society rendered homogeneous by production. The result of a generalized consumption is the mystification of a fair distribution of basic goods.

Against this background the modern architect—and in the truest sense of the word, the designer—had to stand. He had the double task of transforming productive capacity into rationalized necessities and, as important to the system, preventing culture from becoming a liberating phase in which to elaborate ideologies too foreign to the industrial process.

By identifying the rational with the producible, the designer assists the culturalization of industry, conscious of its cultural strength and increasing autonomy.

The product, at its optimal level, identifies communicative qualities with technical qualities. Industry tends towards the production of the definitive series, the definitive object becoming the ideal and, at the same time, the destiny.

This trend requires seeing production as a limited activity resulting in a finite set of samples. Such a process would be against the

interests of capitalism, which depends on the continuous development, integration, and balancing of internal contradictions. The rationalist designer, radicalizing the problem, has generalized a tendency (easily verified in fact) of all business undertaking, that of eliminating competition by the invention of the irreplaceable product.

The rational aesthetic, understood as the attempt to describe definitive models, reduces production to a process with a too specific end. This approach witnesses the functional failure of proto-design, a failure within the rationale of the system itself. It also fails in its cultural implications; if the new man of the "machine civilization" accepts the rules of production as his personal guidelines, he will sacrifice everything in the name of "rational behavior", sublimating himself with utensils-objects of a Franciscan poverty. All his energies will be sublimated into his own productive potential.

The machine is the instrument for demystification of those merchandising processes induced by production itself. In it design reveals the repressiveness of its vocation, capitalism its contradictions; the new man of the machine civilization cannot embody only production logic, but also the dynamic of consumption.

On the other hand, design, based as it is on pure production logic, seems to coincide with a most rigorous process of destruction of the bourgeois fetish of merchandise. Here, the contradictions between the logic of consumption and the logic of production become apparent. These were definitively resolved by the reorganization of capitalism after the crisis of the thirties.

Then capitalism discovered in the dynamics of the class struggle, the mechanism of its own development. This discovery affected a reversal of the present process. Now instead of the social integration of social phenomenon into the "Plan", it is the "Plan" which is integrated into the social reality. Culture, especially design, in dealing with data on the process of integration, turns it completely upside down. It is not society that resembles the factory, but the factory which resembles society. And so the general

process of proletarianization within the plan does not transform the citizen into a worker, but on the contrary, transforms the worker into a citizen.

Since production calls for the progressive increase of consumption, cultural goals must emphasize consumption through the use of varying behavior models. A subtle (sometimes not so subtle) conditioning takes place, with the results already noted. The alternative creation of one utopian model with its potential of radicalizing the necessary contradictions characteristic of a developing society, would be scarcely better. Instead, we must move towards the developing of a dynamic system of ever-changing models which would continue to question each other reciprocally. Culture would lose its monolithic aspect. In its wake, a thousand utopias might be born.

The field of consumption pretends to contest the system, but for all its guarantees, can only yield the false recuperation of an individuality alienated by the realities or work. "More money, less work", is the maximum revolutionary program at the highest level of integration. The factory-city is rapidly transformed into the supermarket city, while the electronic media provide inducement to consume, the designer organizes its spaces and designs its products. The consumer remains merely the consignee of an operation foreign to him; even his reactions, and his behavior and adhesion are subjected to it. This type of relationship exactly corresponds to the bourgeois division of work, perpetuating its frustrating effects. The distinction between producer and user of culture remains the premise for culture itself.

A "Manifesto" for Radical Architecture

Like any other producer of merchandise, the designer remains separated from the use made of his product only commercially, but culturally. The problem then emerges as one of re-defining the relationship between the designer and the user; the goal, that of supplanting design as a prefiguration of the future, with design as a therapeutic approach to the present.

This means, therefore, no longer communicating a message but giving space to a creative process of real liberating value, not controlled by the user.

In the light of this prospective role of design, objective may be distinguished, specifically, the destruction of objects, the elimination of the city, and the disappearance of work.

"By the destruction of objects, I mean the reduction of all symbolic and superstructural messages communicated through objects. The precise intent is to free man from formal structures which mediate his sensations and actions, conditioning and repressing them in the manner of all moral, and behavioral structures. To radically diminish the extraneous messages communicated through objects requires no longer viewing design as a figurative structure for the home. It must be seen as a support structure of service, judged in terms of its precision, neutrality, and availability."⁶

The question of technology in architectural production is no longer the major one. We are already capable of machine-producing buildings which, in their minute details, becomes machines themselves. In fact, it is this infinite elaboration of the optimal construction, this model of the "ideal home", that we must actively avoid. In ending the architectural object, we return to the individual his right to elaborate his habitat privately or collectively, to participate in the creation of the environment itself. In this sense, the image of Morris' wasteland gains meaning as a neutral space transcending pre-existent architectural and spatial figuration, encouraging freedom and creativity . . . a strategical hypothesis for the new mental attitude of the designer-user.

"By the elimination of the city, we mean its termination as a hierarchy and social model through the destruction of accumulated forms of power, in favor of a new egalitarian state in which everyone is free to realize his possibilities."⁷

The places where humanity is concentrated in great numbers have always been based on the city network of energy and information, with three-dimensional



Superstudio, 1970
Série misura



Le campement, 1971-1972

structures representing the values of the system. In their free time, large crowds on the beaches or in the country, are in fact a concentrated mass of people "served" by mechanical, mobile miniservices (car, radio, portable, refrigerator). Concentrations such as occurred at the Isle of Wight or Woodstock indicate the possibility of an urban' life without the emergence of three-dimensional structures as a basis.

Free gathering and dispersal, permanent nomadism, the choice of inter-personal relationships beyond any pre-established hierarchy are characteristics that become increasingly evident in a work-free society.

The types of movement can be considered as the manifestations of the intellectual processes: the logical structure of thought continually compared (or contrasted) to our unconscious motivations.

Our elementary requirements can be satisfied by highly sophisticated (miniaturized) techniques. A greater ability to think and the integral use of our psychic potential will then be the foundations and reasons for a life free from wants.

Bidonvilles, drop-out city, camping sites, slums, tendopoles, or geodesic domes are all different expressions of analogous desire to attempt control of the environment by the most economical means.

The membrane dividing exterior and interior becomes increasingly tenuous; the next step will be the disappearance of this membrane and the control of environment through energy (air-cushions and artificial air currents, barriers of hot or cold air, heat radiating plates, etc.).

Through an examination of the statistics of population growth, an analysis of the relationship between population and the territory that can be exploited for living purposes, new techniques for agricultural production, and ecological theories, we can arrive at a formulation of various hypotheses for survival strategies.

a) Hypothesis for the creation and development of the servoskin; personal control of the environment through thermo-regulation, techniques for breathing, cyborgs, mental expansion, full development of the

senses, techniques of body control (and, initially, chemistry and medicine).

b) Hypothesis for total system of communications, software, central memories, personal terminals, etc.

c) Hypothesis for network of energy distribution, acclimatization without protective walls.

d) Mathematical models of the cyclic use of territory, shifting of the population, functioning and non-functioning of he networks.

Thus, freedom from work and the death of controlled culture are closely connected. Together, they signify the reconstruction of that individual unity of physical with intellectual capacity traditionally destroyed by bourgeois culture's subdivision of work. The difference between the artist and the consumer of art is a distinction fundamental to the system, and certainly temporary.

The overall task of the intellectual, particularly the designer, is analogous to the direction being taken by a major branch of modern psychological research. New interest is placed in social relations and contradictions within the system as possible sources of neurosis. Any therapy designed to cure these neuroses must take such factors into consideration. A treatment which ignores these variables can only appear to the accomplice of the same pathological system, concealing its contamination, preventing its healthy recovery. The cure that only simulates a state of freedom which in fact does not exist is no cure at all.

Mental health, optimum intellectual function, demands the removal of outside spatial and temporal control of our daily actions. The conditioned constraint associated with the work ethic and its performance principles must be abolished to reinstate the individual as the primary social and political force. To a greater or lesser extent, the proletarianization of each of us progresses undisturbed, so subtly (often attractively) clothed by the fabric of our society, that we can scarcely meet it head on.

In order to do so, our tactic should be to question methodically each of the moral and formal structures which provide the individual

with a definitively pre-structured environment. This done, the solution will consist more in giving the individual the possibility of finding freedom, than in specifying the criteria for that freedom itself.

"Design, having become perfect and rational, proceeds to synthesize different realities by syncretism, and finally transforms itself, not by emerging from itself but by withdrawing into itself, renewed in consciousness of its essence as a natural philosophy.

Thus, designing coincides more and more with existence: no longer existence under the protection of design objects, but existence as design.

The time is now over when utensils generated ideas and when ideas generated utensils; now ideas are utensils. It is with these new utensils that life forms freely in a cosmic consciousness.

If the instruments of design have become as sharp as lancets and as sensitive as sounding lines, we can use them for a delicate lobotomy. Thus, beyond the convulsions of overproduction a state can be born of calm in which a world takes shape without products and refuse, a zone in which the mind is energy and raw material, and is also the final product, the only intangible object for consumption. The design of a region free from the pollution of design is very similar to a design for a terrestrial paradise.

This is the definitive product; this is only one of the projects for a marvelous metamorphosis."⁸

The beginning of the journey (1963-1966)

It is not by chance that the greatest theoretical work in architecture over the last thirty years comes from Italy, a country which is diminutive in size and which ranks as nearly last in Europe for its low number of active readers. The birthplace of the profession of the architect, as mediator between political power and society, in the figure of Brunelleschi, the country first to organize the town as a sequence of significant space within the frame of a definite image of power, is certainly suffering for the contradictions that have contributed to binding the architect to the prince.

The country which through architecture and art has nurtured the invention of capitalism, and the capitalistic organization of society, unforesightedly denied Columbus the money which might have transformed the Prince into an Emperor, with the possession of gold and the other primary materials of the new world. Passage of economic power to the northern countries forced many of the Italian artists to cross northern borders in order to reconcile their role to the performing of power. The country now, after two world wars, the identity crisis of the fascist myth, is slowly trying to reorganize a territory whose devastation has been completed by thirty years of a Christian-democratic administration.

Historical towns spill over into civil-engineer or surveyor designed anonymous peripheries lacking necessary services and basic infrastructures; here the results of uncontrolled abandonment of the countryside, rapid industrialization of the northern cities, and progressive tertiarization of the old historic centers, with consequent destruction of its residential function, are only too apparent.

It is the designer who must attempt to re-evaluate his role in the nightmare he helped to conceive, to reread the historical process which inverted the hopes of the modern movement. And in Italy, Florence, a town where all such contradictions become most evident (the minute one draws the curtains of a mythically misinterpreted past), stands historically symbolic. These are some of the factors related to the rise of the radical groups in Florence during the mid-sixties.

It was within the faculty of architecture in Florence that these efforts began between 1963 and 1967, through a series of occupations of the faculty in the attempt to overcome reformist polemic on rational organic architecture and pushing for the redefinition of the role of the profession in the system within the political debate. A series of projects performed in the faculty in the year 1964 and 1965 clarified these positions.

The West coast movement, pop art, the Archigram linguistic redefinition of the architectural message (the external stand as



Superstudio, 1972
Couverture revue AD



Andrea Branzi, 1966
Luna Park à Prato (Italie)

stimuli), functional logic, and the introduction of linguistic reference to the architecture of French illuminism were the characteristics uniting the research of these groups with the work of Aldo Rossi in Milan. However, the ties were quickly severed when it became apparent that the aims of the latter, i.e. the restoration of a new code for architecture, were dramatically diverse from the aspirations of the new avanguardia.

Florence, the year 1966; the floodgates were opened and mud covered everything—from the sterile polemic of the official culture to the cross of Cimabue. The Doors to Paradise laid face down in the slime outside the Battistero. While joining fellow citizens of Florence in their battle against the oily grey filth staining facades as high as third floor levels, a handful of young architects organized what would be, in November, the first show of "Superarchitecture".

"The superarchitecture is the architecture of superproduction, of superconsumption, of superinduction of consumption, of the supermarket, of the superman, of the super gasoline. Superarchitecture accepts the logic of production and of consumption, operating upon it with an action of demystification.⁹ A few days after this opening, its organizers founded the groups Superstudio and Archizoom. The intention of the show had been ironic and demystificatory; still vital, however, was the faith in the possibilities of the media of intervention on reality.

The myth still existed in which architecture was seen as a solution to human and urban problems through the communication of images which would intentionally induce certain behavior in the user. The use of a popart vocabulary is evident not only in iconography of the projects, but also in attempts at transposing the methodology of work into the specific architectural composition; transplanting, translation of scale assembling-disassembling, are the methods adopted for the composition of the object-models, which stand as final pop objects, not necessarily destined to an industrial realization.

At this point, strategies and objectives became more distinct for the two groups, although differences were more apparent than

real. Architectural terrorism for Archizoom, semantic redundancy for Superstudio, both using "guerrilla" techniques in order to avoid restrictive definition of role or disciplinary field.

A Journey in the realm of reason (1967)

The destruction of the codes of objects through which communication is constrained was the first objective. Superstudio set to work, designing the map for this "Journey in the realm of Reason". It may also be read as a catalog of transpositions positions and metamorphoses where architecture loses the specific, loses reference to scale, becoming an abstract design of platonic, neutral and disposable entities. For this, and all future work Superstudio employs catalogs, as models of ideas self references for a history in progress. At the end of 1967 the group published its theory on "evasion design and invention design". This theory derives from analysis of the professional situation of the designer. The focus is on the dialogue existing in the industrialized society, between the regressive need for artisancraft quality production and the planned tendency toward industrial production.

"It would appear that the fact that the world is round and rotates is now beyond discussion."

There is still room for discussion, however, about how we are to live on it. And particularly on whether everything should be invented all over again every day or whether on the other hand it is enough to cling tightly to the appropriate gravity straps against the centrifugal force and keep on breathing.

And this is possible, or obligatory rather, for those who live in the cubic boxes about which so much has already been said. In other words for the lucky inhabitants and owners of block apartments, small villas and civil housing in general, and then, by natural kinship, for all the owners and users of refrigerated portions of established truth and the commonplace...

If on the contrary we face the problem of living creatively, living truly that is, regular breathing is no longer enough and we must invent on each occasion the utensils for

“doing things” and find the answers to the new queries.

Only in this way, by taking a creative attitude, can we avoid the prefabricated answers imposed by the big monopolies of truth, But contestation of the system, rejection on the products imposed by the consumer industry as the only true answer at this particular moment of history, will not be achieved through a return to craftsmanship, or even through a total rejection of the products and the activities connected with them. Salvation does not lie in a primitive Arcadia or even in Alice's Wonderland. Arcadia and Wonderland, or the self-sufficient civilization of craftsmanship (or even the non acquisitive one of the Hippies) and the hyper-consumer society of Supermarkets and Carnaby Street: on the one hand a magic world in which the utensil is the object of a rite, on the other a code of liturgical regulations governing inexistent objects.

But seeing that “you cannot go backwards”, and that the process is irreversible (and revivals confirm this) and seeing that the system offers us transparent or inexistent objects (the sales system sells only one product: itself) and seeing also that we need something in order to live (utensils, signs, totems...) we put the process of design back into motion.

If, then, the problem is one of living creatively and finding the true answers to our problems, of avoiding the prefabricated answers imposed by the great monopolies of truth (the pitfalls of the affluent society) we then come to propose “invention design” as an alternative or variant to “product design” or “industrial design” as currently conceived. But any valid design is always invention design (and in this connection think back to the meaning of the terms “design” and “invention” in Renaissance tracts).

The term to use then may well be “evasion design”.

Evasion design, punning and easy overtones of political disengagement apart, is the activity of planning and operating in the field of industrial production assuming poetry and the irrational as its method, and trying to institutionalize continuous evasion of

everyday dreariness created by the equivocations of rationalism and functionality.

Every object has a practical function and a contemplative one: and it is the latter that evasion design is seeking to potentiate. Thus there is an end to the nineteenth-century myths of reason as the explanation of everything, the thousand variations on the theme of the fourlegged chair, aerodynamic shapes and the sterilization of dreams.

We need in fact to begin all over again: the data are those of myth, those of technology and consumer demand, those of repressed desires.

The important thing is to keep on asserting ourselves, to go on making our mark on things. The important thing is to “be there”. Perhaps one of the most disturbing manifestations of our time is the sit-in, the pacific protest meeting at which everyone sits on the ground.

What we want to do is lay the foundations for an existence that is one long protest: a “be-in”.

This means involving all the users of our products and creating an operative area.

Such total involvement may be achieved in two ways: by supplying products that are poetically functional or by supplying patterns of behavior.

In the first case you supply multisignificant (ambiguous) objects of universal use, and each user puts them to the use he thinks fit.

In the second case you supply the rules of a game to be played with all kinds of objects, or containers that can be filled with all kinds of things.

To switch our attention to interior space, this may become a genuine space of involvement (a stage for a continuous performance or, in other words, a place for happenings, a place for the be-in) by the agency of the design products we place in it.

While on this subject we should clarify the fact that this operation belongs to the first of the modes of operation to which we referred earlier: we thus put on the market poetically functional objects in containers of any kind, even if they are indifferent or degraded like those supplied by the building trade today. It is obvious that we can see this only as a



Superstudio, 1971
Architecture inter-planétaire



Archizoom, 1969
Wind Town

“rescue” operation: it is not the total operation to which we aspire (supplying and shaping the whole human environment).

It is only a way of taking action “here and now” in an existing situation. Evasion design then to evade everyday dreariness, or rather evasion design to make it possible to live with everyday dreariness.

All this is because: apart from those fortunate mortals who can afford to build their own “house” (ideally in their own image and likeness), and those lucky enough to find one in which it is possible to live even without putting paintings up on the walls, those who live in a room, a cubic box without memories, with vague indications of top and bottom, entrance and exit, a Euclidean parallelepiped painted white or distempered in bright colors, washable or no, but always without surprises and without hope.

We should remember however that it “is the poetry that makes you live”, and that life is not lived only in hermetically sealed boxes made for small parallel lives, but also in the city and in cars, in the supermarkets, in the cinemas, on the motorways . . . And an object may be an adventure in space, or an object of worship and veneration, and become a shining intersection-point of relationships . . .

Thus evasion design aims at working on the theory of introducing foreign bodies into the system: objects with the greatest possible number of sensory properties (chromatic, tactile, etc.), charged with symbolism and Images with the aim of attracting attention, or arousing attention, or arousing interest, of serving as a demonstration and inspiring action and behavior.

Objects in short that succeed in modifying the container unit and involving it totally together with its occupier.

We shall build on the ruins of our own wars and those of others, on the smoking ruins of private and public guerilla warfare on the clouds of innumerable mushrooms, atomic ones and those of peyoti.

We shall construct huge and indestructible objects thoroughly shockproof because as flexible and manageable as the willow branches in Japanese prints.

We shall have soft pyramids and looking-

glass furniture and rooms for the contemplation of everyday poetry.

We shall have microscopes and kaleidoscopes to investigate the mysteries of stupidity and boredom.

We shall make journeys with airline itineraries round the world tightening only the seat-belts of the intelligence, but without fear, and we shall construct with a single everyday purpose: living with poetry.

With no time for analysis or denunciation, with little time for bitter ironies and cruel tricks of the intellect; we wish to rediscover the heart and raise it on high. Sursum Corde.

We shall no longer do anything unless for love and in hope and we shall surely die of ingenuity, happy. Our problem is to go on producing objects big brightly-colored cumbersome useful and full of surprises, to live with them and play with them together and always find ourselves tripping over them till we get to the point of kicking them and throwing them out, or else sitting down on them or putting our coffee cups on them, but it will not in any way be possible to ignore them.

They will exorcize our indifference. Things that can modify time and space and serve as sign posts for a life that is going ahead.”¹⁰

These theories sought continuous verification in professional activity from the objects designed for the market to the drawings of architecture (ie. projects themselves) to the hidden architectures designed for interiors. Each level of professional activity, from idea to project to product, represented a technique useful for communication with a specific group of people. Be it architecture of the monument or technomorphous architecture, continuous contestation of past experience guaranteed continuous renewal of techniques and tools for the use of design as a critical approach to a reality capable of integration at any level.

We should refer, at this point, to the work of Ettore Sottsass:

“His nearness and contact with the most brilliant individuals of American underground culture, who were the first to transfigure in a poetic way their rejection of the affluent society and to recuperate the mystic mediative

dimension of human nature, make it possible for Sottsass to elaborate, however intuitively, a series of suggestions for design in which the object is no longer the cold and mechanical result of rigorous methodology but the magic and at times mysterious vehicle in which the ritual of a workaday life is condensed.

Objects become the means to the maturation of an apparently irrational contemplative act which seeks to exorcize the myth of a blind rationality wholly given over to functionality and production.

Not unrelated to the ritual religious component of objects is the contact that Sottsass establishes with the eastern philosophies with the mediation of the mystic underground, a contact which characterizes the two issues of the review *Fresh Planet* coordinated by Sottsass; flowing together in them in a visually chaotic but stimulating way are several heterogeneous and ideologically confused articles.

Aspiration to an alternative way of life, though still expressed in a voluntaristic way lacking theoretical and concrete support, remains the initial fact around which some of the neo-avantgarde groups have begun to gather in an attempt to give their work in a new cultural foundation. A new foundation which with its highly varied operational results confirms the general desire to go beyond the narrow and codified space of any project (in architecture or design); an advance which comes about from precisely that acknowledgement of the superstructural nature of the project and of the role (however integrated) which the traditional project tends to play in the general phenomena of "the system".

In the beginning of the year 1967, Archizoom designed a series of Dream beds, another open and declared ironic operation of the Italian neoavanguardia using the language of pop art. Discussing their own work, Archizoom stated:

"The problem might be that of knowing if ice cream exists because man in the universe has need of it, if it exists because it costs something, if it exists because the cream used maintains its form? But maybe the problem is another; maybe its to have a street which is

very warm and an ice cream shop which is very cold... and then you put on top of each serving whipped cream, crushed pineapple, cookies, cherries, a straw, a spoon a flag, and a coca cola over the whole thing in such a way that when one goes away he remains served.

For us, the problem is, instead, that of setting out before him an ice cream which will make him lose the wish to eat any ice cream for the rest of his life. Or an ice cream which, once purchased becomes a slice of the world which surrounds him and frightens him . . . all things considered, an ice cream with no alternative; either you eat it or it eats you. Better, it starts to eat you just as you have finished eating it.

And now let's think about: apple bombs, poisonous candies, daily lies, false information... in summary... covers, beds or Trojan horses which, placed in the home destroy everything there is. We'd like to introduce you to all that remaining outside the door: the constructed banality, the intentional vulgarity, urban furnishings, watchdogs. To scientific progress, fruit of the intelligence which explains everything, and of the elegance which saves everything (blowing out the fuses—smilingly setting up the future), we prefer a horizontal paper horizon, rarious, rainbow furrowed.

Like fake pacifists each evening we take off our beards and mustaches, dreaming of the most violent betrayal. We also would like to say this: we aren't where you're looking for us; don't be too ready to trust the way we greet you. And around us there's this perfume of dead roses that isn't too pleasing to us...¹²

All this stands like a guerrilla declaration, an attempt at "spreading panic among those with vested interests in a country (like ours) where things cultural or ideological are so highly organized, stratified, stereotyped, and sedimentary."¹³

Architectural Histograms (1968)

At the same time they develop an original utilization of oriental themes; they answer the Hindu's pacifism with the sacred Muslim way (Malcolm X) and play on contamination of various cultures to obtain acid effects.

The pop language is abandoned in the



Superstudio, 1972
Vita

Gazebo project, for a work on more elementary structures, whose relationships are easier to read, more familiar in language; here, everyday objects, a cuckoo clock, an Aladdin's lamp, are the words of an ironic message. The work of the architect is increasingly seen as intellectually professional.

Up until this period for the groups acceptance of the myth of the utility of architectural culture and its specific role is apparent. With the coming of the '68 adventure, however, the situation changed radically. "We (of Superstudio) began to be interested in transpositions and metamorphoses; Architecture stopped being a specific, it lost its scale connotations to become an abstract planning of neutral and available entities. This work has been collected in a second catalogue: *Architectural Histograms*."¹⁴ "... in those years then it became very clear that to continue designing furniture, objects, and similar household decorations was no solution to the problems of living, and not even to those of life, and even less was it serving to save the soul.

It also became clear that no beautification or cosmetic were enough to remediate the damages of time, the errors of man and the bestiality of architecture . . .

The problem, thus, was that of detaching ourselves increasingly further from such activity of design, adopting the theory of minimal effort in a general reduction process.

We prepared a catalogue of tridimensional non-continuous diagrams, a catalogue of histograms of architecture with reference to a grid transportable in diverse areas or scales for the edification of a nature both serene and immobile in which we might binally recognize (re-know) ourselves. From the catalogue of histograms followed effortlessly objects, furniture, environments, architecture . . . But all these things don't matter much, nor have they ever mattered much. The surface of such histograms was homogeneous and isotropic; every problem of space and every problem of sensibility having been accurately removed. The histograms were also called "the tombs of the architects."¹⁵

"When in 1969 we began designing this

stuff (histograms, objects, furniture, settings, environments, architecture and then total models) we found ourselves immersed in an incessant activity of weaving in the air which was a form of insanity or imbecility, but certainly it was another attempt to get out of the oligophrenic media (as the psychiatrist defines the condition of "normal" in which the major part of humanity finds himself) by means of a therapy of design.

That is to say, this continuous interlacing of lines meeting at angles was one mode for putting to work our hands and other mechanical instruments of projection (including history) marking down the past and waiting to clear our ideas about be customary "what to do next".

But it wasn't a moratorium, nor was it the last obstinate burst of architecture. We never thought, not even for an instant, of a squared off future, of a world all beauty and reason (even if every now and then, so much to give us courage, we talked about one); the experiments demonstrated fully that from somewhere the mesh was loosened, and spatial incidents had altered the archetypical grids, until nothing was further able to re-enter its Platonic position.

We began, therefore, to dream of a world in which parallels and meridians didn't incize the earth so coarsely, with deep, black marks. We started to think of other grids with subtle non-Euclidian angles.

And so we passed the last steps of our travels in the region of reason, travels with many lateral outlets left open—which we in earlier days were reluctant to use—but which we did then use to let ourselves out of the cubical houses-of discipline and reasonable science.

Naturally now with the distance of years we can see the grid we extended over objects as a piece of nature or history. We can take, for example, all the furniture and carry it to the countryside to confront the fields, with clouds and with the farmers. We can also leave it around the house without its creating furnishing or other sorts of problems.

At the most, the only problem it would create is that of constraining us to confrontation with their geometry and their

Platonic perfection.. Removed, in any case, are the black squares from the plains of the tables; these stand as mere chess-boards for the angels.

Presently design became congealed in this great-squared freezer. Ideas melted from a long freeze and design and architecture became gentle, irrelevant and ever lighter as coming out of nights luminous with tinkling crystals. It emerged from frozen geometry-rivers of words and of designs, of images, of complex and multiplied structures, from ancient fears, and from a long exile."¹⁶

The continuous Monument—1969

The elaboration of an extreme line of thought on the possibilities of architecture as the instrument for attaining knowledge and action through an architectural model of total urbanization, gave birth to another catalogue, the Continuous Monument.

This represents the extreme limit of the myth of the architect as a demiurge and of a self sufficient architecture which stands as an ideal model of development, counterposing the critical use of the discipline.

The Continuous Monument is the result of a logical extrapolation, the limi-image of an oriented history of architecture, the history of the monument starts with the stone age, through the Kaaba and to the Vertical Assembly Building in Cape Kennedy, finds its realization in a monument capable of forming the entire world.

To form = to understand . . . architecture as comprehension of the world. The only hope for the salvation of our-species lies in the intelligent acquisition of disgust for objects, the terror in realization of the present status of human kind, and, finally, a refusal of the only alternative: the mass suicide of the lemming.

Reading from the introduction to the Continuous Monument. . .

"For those who, like ourselves, are convinced that architecture is one of the few ways to realize cosmic order on earth, to put things to order and above all to affirm humanity's capacity for acting according to reason, it is a "moderate utopia" to imagine a near future in which all architecture will be

created with a single act, from a single design capable of clarifying once and for all the motives which have induced man to build dolmens, menhirs, pyramids, and lastly to trace (ultima ratio) a white line in the desert.

The Great Wall of China, Hadrian's Wall, motorways like parallels and meridians, are the tangible signs of our understanding of the earth.

We believe in a future of "rediscovered architecture," in a future in which architecture will regain its full power, abandoning all ambiguity of design and appearing as the only alternative to nature.

Eliminating mirages and will-o-the-wisps such as spontaneous architecture, sensitive architecture, architecture without architects, biological architecture and fantastic architecture, we move towards the "continuous monument" — a form of architecture all equally emerging from a single continuous environment — the world rendered uniform by technology, culture and all the other inevitable forms of imperialism. We belong to a long history of black stones, rocks fallen from the sky or erected in the earth: meteorites, dolmens, obelisks. Cosmic axis, vital elements, elements reproducing the relationships of sky and earth, witnesses to marriages celebrated, the tablets of the law, final acts of dramas of various lengths. A square block of stone placed on the earth is a primary act, it is a testimonial that architecture is the center of the relationships of technology sacredness, utilitarianism. It implies man, machines, rational structures and history. The square block is the first and ultimate act in the history of ideas in architecture. Architecture becomes a closed, immobile object that leads nowhere but to itself and to the use of reason."¹⁷

In these terms the Continuous Monument, with its carrying to the extremes a traditionally representative and figurative role of the project praxis, appears to concern an operative hypothesis of retro guard, regressive. In fact, it is one moment in that operation of destruction and progressive reduction of the architectural object to which the entire avant garde is committed.

The avant garde architect from designer of



Archizoom/Superstudio, 1966
Exposition Superarchitettura



Superstudio, 1970
Niagara Falls

objects becomes creator of images, accentuating that practice of self finalization of the project, started by Archigram and Hollein at the beginning of the sixties. The interest moves from the instrumental and technical significance of the visual image of a certain object, to the self significance of the same visual data, or, better, to the significance of the image in relation to a specific concept or to a sequence of theoretical assertions. It is time to introduce the theory of negative Utopia or Anti-utopia elaborated at the end of 1968. Where do you think you're going crossing the street of Utopia? Is this, are you really sure, the way of salvation from the errors and pain which entangle us? Don't you remember any longer that this path is as long as the life of humanity itself and on it no one has ever found a foothold? Don't you see that its light is illusion; that countries which lie beyond it are those of our dreams, fairytales provoked by the fierce heat of the sun? Where will you find, on this dream-way, the strength to awaken men from the nightmare of reality? Where will you seek it? In the languor of those fables around this road? Or in the torpor of travel tales read on the base of a drinking glass? Or maybe you hope to find it in the abstract social mechanisms crazily distilled in ink?

To look for salvation in Utopia is the sublime Utopia. You'll be running, even you, towards a star believing it the light of a faraway house—like the little boy lost in the fairy forest.

Utopia has always meant for man the distant winking of a star, fountain of illusory experiences and unrealizable dream to shield us from the horror of the real. But reality alone can generate the determination to look for the road to salvation.

Therefore, only in the horror is there hope. The power has always known the force of this and used it to create innumerable hells, holding out sword against its own enemies hidden behind the shields of their own Utopias. In the sleep of opium, one forgets hunger and pain in the visions of El Dorado, of the fat countryside of the land of Cocayne, or the serene fields of harmony. Into this dream we would like to introduce the larvae of

Averno and the slimy dreams of Bosch, the infernal demons, and the monsters of far-off lands and stars. We hope to provoke the reawakening, be it in the shriek and the cold sweat; each will be reborn in his own anguished reality to decide if he wants to fight or if he prefers to let himself die.

In the anti-utopia we nourish the little monsters that creep and twist themselves through the dark recesses of our homes, in the dirty angles of our lives, and even in the mysterious grey folds of our brains. In the cradle of anti-utopia we are seeking to help them grow. They must become enormous so that dust and darkness can no longer conceal them — so that everyone, even the most myopic, can see them... huge Kafkaesque roaches, in all their monstrous details.

We refuse, therefore, to cultivate Utopias, impossible flowers without perfume, fragile and delicate to conserve under bell jars. We prefer, instead, to tend our flock of monsters, evoking them inside our magic circle. There we look after them and there we feed them until they have grown large enough to break loose all around.

For we know that our terrible monsters are only made of smoke while the fragile red flowers the Utopists cultivate is like the poppy; concealed in its corolla lies the white substance of sleep. It is this we really fear!

In the same period, Archizoom too arrived at a refusal of the figurative role of architecture and the modification of its structures of use, through another metaphor: the No Stop City.

"Archizoom Associates see the key points of the future city, places where the system will have fully realized its programming ideology, as the factory and the supermarket. Consumption and production in fact envisage an absolutely continuous and undifferentiated social and physical reality. The factory and the supermarket are optimal urban structures potentially infinite where productive functions or trade information are freely organized on a continuous plan made homogeneous by a system of illumination and artificial ventilation, with no interruptions or interferences. The outward image of these units "does not exist", inasmuch as their front

does not form the linguistic structure of the organism but simply a contact surface between two situations with different levels of organization. If we apply the technological level and functional organization, already reached and utilized in these sectors of the city, to residential housing also, we shall see, say Archizoom, that there will be a total transformation of the city. In fact, the metropolis today is based on the respect for certain standards of natural lighting and ventilation; no building block can go beyond a particular depth, in order that air and light may be allowed to infiltrate within. This fact gives rise to a continuous "formation" of architectonic blocks, full of inner courtyards, streets, etc. By introducing artificial lighting and ventilation on an urban scale, we find that it is no longer necessary to carry on with the fragmentary architecture typical of urban morphology today; the city thus becomes a continuous residential structure. The city, as an artificial product, and nature, no longer stick to a single plane; and the result is a new kind of relationship between them. In the bourgeois city nature simulates the perfect harmonization of the system in the eyes of the citizen, with natural laws, and is manipulated as a means of consolation.

In the "No-Stop City" nature is no longer an instrument for the figuration of the city, no longer an urban episode, but recovers a total autonomy of its own. The individual no longer receives it polluted by architectonic elements that tend to attribute a cultural meaning to this nature; instead nature remains a neutral field without values, available to a completely physical and not mediated knowledge. The big microclimatized plans and the "homogeneous dwelling diagrams" as Archizoom Associates define them, allow us to overcome the limits of the current residential typology and today's concept of architecture.

"In an attempt to provide the highest possible number of degrees of freedom to the user, within a figuration as rigid as possible, architecture today recognizes its true destiny in the urban phenomenon, and its true nature in private architecture. Thus, in a contradictory way, on each single occasion it prefigures a general order of things and at the

same time defends the partiality of individual experience in relation to collective experiments. In this way it mediates the contradiction between public and private."¹⁸

In the words of Franco Raggi: "Archizoom extrapolates the figurative matter from the "homogeneous society" Utopian data completely suppressing history and imagining a reality an exponential function of the exchange economy (it is mere chance that the supermarket is the typological quantum on whose image the city is to expand).

This is no prefiguration but a metaphor which serves architecture like a slogan in a publicity campaign. The limit, if any, lies in the abstractness of the whole theory, which plays on the ideological use of Marxist analytical terminology and makes some rather arbitrary reductions in the structure of urban and social phenomena, so that at the end the series of logical passages may pass muster but not the final correlation between the project and the mass of data which determine them. Which may be all very well as long as it is considered, as it is, merely a whimsical idea, a "reductio ad absurdum", a coded message signifying the death of architecture and the city in the anti-human logic of capital and carrying to extremes (a maximum level of integration between production and consumption) capital's own logic. As Menna points out, "these are all negative Utopias, since they do not lead to the construction of ideal cities, but rather to the uprooting of architecture and city-planning in order to free man from all formal and moral structures which prevent him from freely judging his own condition and his own history". (Filiberto Menna, "New Behaviors in Italian Design", Catalogue of the exhibition "Italy: the new domestic landscape", The Museum of Modern Art, New York 1972.)

Reflected Architecture (1970)

Interplanetary Architecture (1970)

The twelve ideal cities (1971)

From 1970 to 1971, Superstudio produced didactic projects, architectural critiques; we used architecture as self criticism, endeavoring to inquire into its promotional mechanisms and its modes of function.

The didactic projects are: Reflected Architecture, Interplanetary Architecture, The Twelve Ideal Cities.

*Reflected Architecture*¹⁹

Interplanetary Architecture²⁰ is an hypothesis for the comprehension of the frustrations of terrestrial architecture, the last possibility to work in an area free from the rational logic of architecture as production of goods.

Architecture, in the mental strategy of refuse, drops out of the system, and sets up its own production of ideas in the cold and empty margins. Interplanetary architecture, as man's diachronic selva on things, does not want to act on the whole of the system but on either one or the other of its elements, in order to create an exceptional geography, of waves, so-called scientific, because they recur within the parameters of time and space.

Its exceptionality consists in the tendency to divide the actual union between science as a communication instrument and science as an autonomous system capable of differentiating between human and natural. The gauge for this architecture is diachronic time and accessorial space as necessary alienation in which, according to Hegel, the subject realizes itself in losing itself, becomes something other than itself in order to become the truth of itself.

There isn't any possible way of existence today which belongs to a natural system; to realize this constitutes the necessary beginning for reflections on any aspect of our life.

From Galileo's telescope onward, everything is architecture; the planet, the moon, the stars, the sun, are solid bodies of mechanical architectures; the measures of time distort them.

We've had news of man as animal, man as machine, man as a biochemical process, maybe now we are at the point when we will no longer speak of man but behavior, and declare that we are not even in condition to think of man in space as a process of annihilation.

"But what we think is less than what we know, what we know is less than what we love, what we love is a great deal less than what exists; so we are so much less than what we are."²¹

"Our most precious possession will be the art of putting the stars back to work for the creation of counter models, so that the star that gave us the lion will give us a counter model, a splendid and docile quadruped, an elastic horse, the antilion with which we will ride without descending the saddle to rest our weary limbs."²²

The Twelve Ideal Cities represent another moment in the process of logical extrapolation from the urban reality; the negative attributes are rationally pushed to their limits. The resulting metaphors render dramatically evident the contradictions of contemporary urban organization.

The importance of these projects as well as the Continuous Monument and No Stop City lies in the commencement of a process of self-consciousness in the Italian avant-garde and also in the need for confrontation with analogous foreign experiences; these motivations led to publication of the journal *IN* in 1971. Fundamental, not only for the wide participation it encouraged of major Italian and foreign avant-garde groups, but, more important, for the procedures deduced from operative themes of the recent years, which could be considered a common program for the future. The destruction of the object, the elimination and reappropriation of the city, freedom from work.

Radical Architecture 1972

In the first issue, dedicated to Utopia, the Archizoom group clearly stated that a Working Class Metropolis does not exist. In fact, "Architecture, freed from its current ties of character, language, and allegory, becomes like everything else, a Quantitative Category."²³

While Archizoom defined the differences between the Utopia of Quality and the Utopia of Quantity, Superstudio dedicated the second issue of the journal to "the destruction of the object". Superstudio analyzed its past work as a project of "systems of fluxus".²⁴

In the same issue of the magazine, Germano Celant defined these activities; "They are in fact new plans to be carried out, but liberating gestures, architecture in the purest sense, conceptual architecture."²⁵

From here on the participation of the

protagonists of the Italian avant-garde in the debate on design involved journals such as Casabella, In, Architectural Design, and others.

Definitions such as Conceptual Architecture, Antidesign, Counterdesign, Radical Architecture followed one after the other via articles, and exhibitions until the show, Italy; The New Domestic Landscape, demonstrated the power of the system to integrate its critics, finally historicizing as "counter design" the activity of the avant-garde.

In view of the situation, the most effective part to be played by the avant-garde demanded renouncing its traditional role... This meant giving up playing negative conscience to the system with the operational results merely being circumscribed and consumed by the system itself as part of the evolution of aesthetics. Destruction aimed at goals diametrically opposed to those of the heroic role generally played by the avant-garde. Seeking mediocrity in one's work became the means for desecrating before the collective conscience a role which had been apparently (formally) progressive. This aspect of the described reduction coincides with what Archizoom called the "technical destruction of culture" it tallies precisely with the parallel evolution of the figurative arts from the finite field to the much more relative and vague and one of conceptualism.

Within this tendency lies the confirmation of counter-design in its inclination to offer itself as a moment of overall reflection.

Fundamental Acts 1971-1973

The gradual shift from the project to the concept (mental project) was clearly expressed in Superstudio's series of stories on the "Fundamental Acts".²⁶

From 1971 to 1973, they produced a series of films about fundamental acts; each centered on one of the relationships between architecture (as the conscious formalization of the planet) and human life. Those films constitute propaganda for ideas outside the typical channels of architectural discipline. The titles of the five films are: Life, Education, Ceremony, Love and Death.

During the same years, Riccardo Dalisi undertook research in the field of "free

development of creativity", theorizing and applying the concept of "minimal technology" to concrete didactic experiments.

Dalisi achieved "results which ranked him among the most interesting figures in the culture and aesthetics of counter-design. In his work the operational rejection ideation of objects is the key to a spontaneous and free process (as verified by the children of the Neapolitan proletariat) which the repressive didactic structures of the system have never managed to release. The use of natural materials (flexible plywood) makes possible imaginative (but not formalistic) recreations of common objects, (chairs, tables, lamps, materials) and discloses creative potentialities hidden by our consumer civilization. The meaning of these experiments will not be found in the final result (the object itself) but in the partial proof of the possibilities for recovering the individual's creative attitude in dealing with his environment, whether physical or not."²⁷

For the purpose of intervening in fields with rigid formal superstructure, the Archizoom group looked toward designing a system of clothing dealing with fashion from a completely new view point.²⁸

When wishing to approach the question of Dressing Design by which we mean a rational planning activity for the production of clothing systems (whether industrial or not), being urged on not so much by the conviction that design is a natural disposition of man that rationalizes the entire world but rather by a sort of creative and professional curiosity we have, we should avoid saying all those bitterly disputed things pronounced at the beginning of the century on the the birth of classical design.

To do this we should also like to steer clear of the letters of linguistic analyses concerning the use of clothing as a form of communication whereby all hoods make monks, and as I know how you dress I can tell you etc. etc. All the same touching lightly on nudism, which many well-dressed radicals would like to throw in the face of those concerned with the clothing industry, knowing full well that it is an instrument of sexual repression as every expert in sexual

problems has demonstrated, we should like to jot down a few other points:

1) It is becoming increasingly difficult for the clothing industry to follow the so-called "evolution of taste" in the public, by which we mean the often contradictory itinerary in the wave of different fashions over space and time. The crisis in these relations is only fortuitous in appearance. In reality we are up against a conflict between two structures possessing two Utopias that contradict each other. Industry, as the productive apparatus trying to exploit its own technological resources in a rational manner, is inclined towards infinite production of a definitive model. The consumer market, as the infinite reinvention of goods, conceives models are in keeping with the personalities of the individual consumers in such a way as to imbue them with responsibility, fully exploiting their creative potential as a consumption force. Not just one model, therefore, but an infinite number, as many as there are consumers.

2) The clothing industry, in that it does not possess a planning doctrine of its own (in effect it is a sort of giant tailor's workshop which produces an artisan product in an industrial manner), is obliged to resort to machines to reproduce what is thought of in terms of an exclusively decorative logic. Materials are not utilized according to a productive criterion that exploits their physical characteristics, whether mechanical or thermal, but according to an imitative criterion. Synthetic and artificial fibres are not used and studied for the new technical solutions they might enable us to arrive at, as but for their capacity to imitate linen or wool. Such being the state of affairs, with planning centres "outside" industry and industrial logic, and with extremely rapid movements in consumption models in the clothing market, the industry is neither equipped with the methodology nor the time to set up a sort of serious experiment to deal with clothing as a real industrial product.

3) Fashion Houses, which were the great centres of taste, still existed until a few years ago and they worked wonderfully. Year after year these centres would launch a line and a

style that was followed by the whole market without any great variations. The consumers would adapt themselves to this pyramid-shaped structure in relation to the economic status they were able or wanted to represent. It would be interesting to analyse the reasons as to why this smooth equilibrium was reversed (though not too much from the technical standpoint). The fact remains that today fashion, for one reason or another, is "born in the street", meaning by which that it is created spontaneously as free, uncontrolled creativity, as urban communication (in Chelsea, on Broadway, in the Latin Quarter etc.), as a releasing masquerade, as an ironic paradox, as an ideological declaration. In such a market that can boast neither of structures nor of progress, industry either gives up any idea of participation, as is already happening in other branches of human activity, or it manages to find an intervening role for itself, something that is not just traditional but original. The phenomenon of spontaneity, however, is limited just to the production of prototypes, in view of the fact that it is somewhat unreal to think of a society whose wardrobe items are all produced manually. Consequently industry will always have to satisfy the request of people who have neither the time, desire or capacity to dress themselves alone.

4) The problem of the role of industry within a "spontaneous" market is a new one and in certain respects fascinating. The functional and cultural use of blue jeans in recent years may explain a number of things: created as an object for work, free from restrictions imposed by styling, studied for mass industrial production lacking any futuristic connotations, it has been universally adopted as the manifesto of a new culture and new concept of behavior. Owing to its greater similarity to a uniform than to a normal civilian garment, the blue jean has been used as a sort of neutral base upon which to develop an infinite series of individual inventions. In this case an industrial product has found its way within a nonclassifiable situation where it performs basic functions without intervening at the overall figurative control level. It is a new role that does not

exercise any limit on an object's liberty of use; rather it stimulates a creative recovery of the need to use clothing as a spontaneous form of private communication.

5) In general when architects have been concerned with the planning of clothing items they have applied a methodology that has already been tested in the field of classical design. They have designed "objects" possessing a personal figuration. When the individual wears them he carries out an act which reduces his own form to that of the garment, in other words to forms that are generally rational and geometrical.

The road we have set out in this first dressing design experiment is already a different one. We have not tried to find a new line, or the suit of the future, or even a garment that is different, but rather "a different way of using clothes". Indeed our clothing system is an open structure constituted by two fundamental clothing items:

a) A greatly reduced garment that is elastic and colored, something that substitutes the sort of "Freudian marsh" constituted by one's underwear, thereby becoming a complete clothing item, the minimum basis for clothing that could also be of an urban sort.

b) Comfortable colored overalls, to be worn over the above-mentioned costume or over other clothes. Possibly decorated.

This basic item of clothing could then be supplemented with simple accessories such as winter leggings, bandages, shirts, stockings etc. and any other conceivable thing.

Global Tools 1973

I would like now to analyze the passage from the private activity of the groups, to a broader field of work and communication quoting from Franco Raggi.

"In this article there has been a gradual clarification of the manifold approaches and solutions offered by counter-design precisely in its attempt to deny any specific quality in its discipline and to broaden the field of experiments for itself and for others. Moments of collective awareness appear, however, during the overcoming of the methodological difficulties of the project, for

an activity which involves operational and cognitive areas traditionally extraneous to architecture. Behavior, conceptualism, the happening, minimal technology, the parable, provocation—the handicrafts leading to the recovery of the cultural unity between theory and practice; these are all operations which tend to induce a moment of overall reflexion on the individual's condition (in the present system of values) as an uncritical conserver of cultural and aesthetic choices made by others.

But if its avant-garde groups, and we have seen it, completely reject the commitment of traditional planning, either by distorting it or actually replacing it with a political commitment leading to operational results outside the traditional field of aesthetic experiences and their relative cognitive synthesis, where can we find a common and progressive ground of confrontation which does not itself become academic in its abandonment and its new aesthetics, however negative, but like the experiments in the figurative arts is recycled into the system?

The destruction of the object regarded as a utopia liberating one from the conditioning subtly imposed by our consumer society could become merely a delightful metaphor if it is not accompanied by a process of self-education leading to the individual's deliverance, first psychological and then material, from the system of needs which a closed circuit culture induces to him, bartering them for the individual's own autonomous choices. In the logic of the roles which the dominant culture subtly controls (the role of the intellectual as a negative-critical conscience and that of the artists who is assigned a stereotyped formal creativity), there is no place for integration, for a possible existence which at the individual level overrides the compartments dividing the disciplines and recovers the informal creativity killed by the reality of alienated work.

It will be necessary to take the measure of oneself in perspective and not take advantage of one's role as part of the privileged elite, but rather relinquish one's "patented claim", expose oneself to the test of the collectivity, and adopt a didactic communication for

everyone. As a collective project in continuous transformation and continually subjected to verification, the school appears to be the instrument best suited for overcoming the impasse of that "secret cultural society" carried along by the specialized reviews.

The school, as an instance of expanded anti-paternalistic education is the project most in keeping with the general premises of the neoavant-garde and is the ultimate in working papers.

To sum up, then, the objectives of this initiative are: to make it possible to transmit and expand an experience while leaving it open to eventual developments; to make the results known in a kind of collective laboratory; to come out of the dark secrets of the studios to suggest, even in general terms, an alternative to traditional education but not a model."

Archizoom Associati, Remo Buti, Casabella, Ricardo Dalisi, Ugo La Pietra, Rassegna, Ettore Sottsass Jr., Superstudio, UFO, and Zziggurat, assembled in the offices of Casabella on the 12 January 1973 and founded Global Tools, a system of laboratories in Florence dedicated to promoting the study and use of natural technical materials and their relative behavioral characteristics. The objective of Global Tools was to stimulate the free development of individual creativity.

Courses were held for communicating the basic information required for the proper use of our laboratory instruments and equipment; information will also be provided regarding specific techniques taught in other centres connected in various ways with Global Tools.

The teaching programme will deal with such subjects as the use of natural and artificial materials, the development of individual and group creative activities, the use and techniques of information and communication media, and techniques for survival.

Global Tools is a school made up of a system of work-shops for the study and use of natural techniques and materials and their relative behavioral characteristics. From a legal point of view Global Tools is a free association constituted by its founding members.

The stimulus for the creation of a crafts school derived from the interest on the part of the founders of Global Tools in a correct solution of the long-term problems of environmental form; this may often be in conflict with their short-term sense.

A fundamental concept is that of the non-intellectual man, with his age-old innate wisdom, and all the possibilities which may derive from this, even to the point of reverting to a nomadic way of life, destruction of the city, etc. Hence the school proposes the stimulation of the creative faculties of each individual, up to now suffocated by specialization and the craze for efficiency. The terminology, tasks, methods, and structure of the school are amazingly simple, as is all essential for those who wish to bridge the alienating gap which has been created between the functions of the hands and those of the mind."

Superstudio 1973

The documents above quoted represent what was our last attempt to give life to a phenomenon which was wearing itself out, by now catalogued. The action had to change its direction and techniques while we chose whether we needed to sharpen the tools of our research-actions or finally disappear.

And so Archizoom left on a tangent, following their myth of professionalism, while the work of La Pietra, through reviews and films, became more involved in reappropriation, of the environment and that of Dalisi in reappropriation of emarginated creativity (and *technica povera*). Sottsass retired into period of poetic meditation, projecting sticks and rocks and Superstudio immersed itself in education.

In 1973 Superstudio began concentrating its activity in a school, abandoning the pages of magazines and the glow of the footlights. From then on we have held courses on the "Motivation of Architecture", "The Galaxy of Objects", "Objects of simple use" and "Material extraurban culture".

In the university there had remained very little to destroy and so the program of the neo-avant garde, "The technical destruction of culture", sounded out of place.

The hegemonic culture had already been liquidated; foreign students, mis-placed students, worker students, followers of 1968, freaks, and "metropolitan indians" had other things on their minds.

The process of transformation of the University, its transition into a university of the masses through proletarianization, its growth into a place for struggle and refinement of strategy (political survival) render it one of the key positions— with the factory, the countryside, the city, being others.

When the projects and pictures, writings and objects produced by radical architecture first appeared, radical architecture did not exist.

Now that this label exists historically, radical architecture itself no longer exists. In other words, it was not a question of just one more movement or school with well-defined homogeneous characteristics, but of a series of situations, intentions, and behavioral patterns whose modes of existence concerned not only architecture and design, but also art, communications, behavior, animation, criticism, philosophy and politics.

The techniques employed in liberating architecture involved its rejection as a discipline, its isolation, and the destruction of its specific character, as a codified language.

From time to time the modes of action have been irony, provocation, paradox, false syllogisms, terrorism, mysticism, humanism, reduction and pathos.

In terms of cultural strategy these kinds of behavior can be articulated in a deliberately discontinuous way, in line with what critic Filiberto Menna, alluding to the game of chess, has called "moving the knight". But now methods of analysis and of action have been modified. Cultural anthropology, the investigation of man and his mental and material productions, conscious attempts to modify our surroundings and ourselves, are all parts of a process of permanent education that involves us completely.

The visible traces of this work are very few, because it is not transmitted through images, drawings and projects but through one's engagement in daily routine and slowly but surely it shapes up as the coincidence

(identity) between history and project, work and school, one's personal and physical life.

With its critical, destructive, and liberating commitment, radical architecture has laid the groundwork for this coincidence. Above and beyond the mountain of paper it has left behind it, we would say that its real value lies in this. Rushing in to fill the vacuum left by radical architecture are certain backwash movements claiming an autonomous role for an architectural project as an abstract exploration of logical-formal values and, in the process, properly supported or backed up, are fast becoming the arbiters of the new architectonic culture. The elaboration of a logical-rational theory of architecture in which values of universality are attributed to planning operations from the buildings to the town, represents another of many attempts at restoration with respect to the process of reappropriating creative roles initiated by the lower classes and given a theoretic basis by the avant-garde.

The quest for a popular culture has always been extraneous to processes tending to liberate the common people; it is now a matter of appraising again the autonomy of this culture and of destroying the idea of a single, dominant, middleclass culture.

In this sense, research on extraurban material culture also takes up a position against all attempts at restoring the old order, whether architectonic or not.

The activities of the Superstudio, with all its connotations of operational and critical analysis, began to shift into the field of education from 1966 to 1972. Since 1973, they have become specifically didactic owing to their involvement in the School of Architecture in Florence. This university work consists in the analysis of planning, (that is, of its motivations, its operational modes, and its social and environmental relations) and in the investigation of alternative modes and practices. Simple utensils, self-managed processes of transformation (as agriculture and the crafts) and extraurban material cultures are utilized as fields of investigation.

Extraurban material cultures are studied and subjected to experiments like some enormous encyclopaedia (which is neither

Diderot's nor The Whole Earth Catalog). For two years the Superstudio studied utensils and their connection with work and with the transformation of the environment; they are now busy with household objects and their relationship with men's lives. For the next two years they have in programme a study of energy and time (the support and the locus of life).

Anthropological techniques are employed in analysis and interpretation. Direct experimentation (doing like thinking), manual work, use and behavior are employed in reappropriating themselves and their environment. In the process of learning a discipline it would seem to be generally correct to begin by analyzing its most significant productions: accordingly, in studying architectonic planning the procedure is to examine the works of known architects, monuments, etc. But on closer analysis this method reveals its shortcomings, for it is bound to a practice which lies wholly within the discipline itself.

In fact, with this method one excludes all operations with richer meanings springing from a reality which is basically direct experience, the use of the body, of nature, and of all those materials whose only "raison d'être" is that of being useful in one's life. On examination by means of this discipline, reality proves to be fragmentary and, beyond tautologous propositions, basically unknowable. Of itself architecture claims only that it is architecture...

To understand the mechanisms, limits, and motivations of these transformations, one has to examine reality as a whole, starting with the levels nearest to us, and, therefore, much more "comprehensible". In the analysis of subservient and underprivileged cultures one discovers the mechanisms governing survival which, beyond the developmental models of the system, preside over its transformations. It is in this huge repository of knowledge that they trace back not only the roots of their science but also the possibility of a quite different science. Keeping in mind this reality, they can correctly analyze the direct relationship between man and nature, and between man and his ability to create

practical values in sum, between man and the objects which he uses to satisfy his needs, by putting back into use the notions, intelligence, and creative powers that the division-of-labor system made useless in the production of goods.

Research within the university is conceived of as an "adisciplinary" activity (or rather as an attempt to supersede and abolish disciplines) which, by comparing and superimposing two different cultures, aims to analyze the contradictions and the limits of planning. This work is not propaedeutic to planning, or at least it does not prepare one for planning as it is currently understood; instead it foreshadows a much different activity in which project, construction, use and recycling coincide.

The analysis of planning is no longer a matter of marshalling data and methodologies, but involves behavior and direct experimentation through manual participation and use.

The utilization of the spoken language, of free description of the specialized instruments employed in the examination, and the reconstruction and recreation of objects are all ways of reappropriating planning seen as a natural physical activity.

Sample zones are pinpointed for the purposes of research. Such zones meet certain basic conditions: they involve territorial complexes with homogeneous physical, historical, and cultural conditions, largely or exclusively engaged in agricultural activities. Local settlements consist of a few odd buildings such as farmsteads, farmhouses, small building complexes and villages.

The zones in question are already in a phase of transformation, owing to emigration towards the cities and the gradual change of these areas from agricultural zones to tourist centres. The zones being examined, however, have already been subjected to the process of urban acculturation. It is just this phase of transformation that they are interested in investigating, not as part of an analysis of evolutionary changes (since the idea of evolution should always be rejected in favor of the much more correct notion of diversity), but because it represents the place where two

different cultures meet and clash. It is in these zones that one witnesses the annihilation of a culture and its more or less painful replacement by another: one often comes across abandoned farmhouses whose owners seem to have suddenly left, leaving everything (chairs, tools, odds and ends) as if they were not things they had fashioned with their own hand that belonged to them.

Once the sample zone has been singled out, the investigation considers the history and the morphology of the zone, the cultures and techniques of transformation of the territory, its architectonic structures, and its objects and tools, in the hope of reconstructing a picture of the life of these inhabitants seen in relation to the environment made possible by its objects. Objects and tools represent a particular field of investigation for three reasons; the first being the total lack of research in this field (there is no such thing as a history of objects, except for a few historical monographs on minor arts), and the second being that they lend themselves much better to being used as keys in the interpretation of complex relationships.

In other words, these objects can be studied like tools examined by the paleontologist in an attempt to construct the meaning and history of entire periods. The third and last reason for such investigation is that these objects are the direct witnesses of the creative drive, use, and manual dexterity that they would like to recover to replace specialist planning: a creative drive that represents a total and independent relationship with man, society, and the environment. In particular, it is through such objects that they can perceive an identity between man and his environment, between the various moments in the tempo of our lives (not split into leisure time and working time), and lastly between reality and meaning. One starts with a survey of the area (by means of morphological charts and tables) and then accumulates critical lists.

The objects, that is, are articulated into meaningful systems, by comparing them and putting them in relation to the creative processes which generated them, to then, to

the modifications and changes to which they have been subjected, and to the activities that they make possible.

Hand in hand with research on peasant culture there have appeared similar researches (using analogous methods on sheep-raising, fishing, several handicrafts, and on instances of underprivileged life in towns).

1. Superstudio *Casabella* No. 367, 1972
2. William Morris
3. Andrea Branzi *Radical Notes Casabella*, 1973
4. M. Morandi *L'architetto: Origini e Trasformazioni di un Ruolo Cluet*, 1978
5. Andrea Branzi *Radical Notes Casabella*, 1973
6. Superstudio *La Distruzione Dell'oggetto* IN No. 2-3, 1971
7. Superstudio *La Distruzione Dell'oggetto* IN No. 2-3, 1971
8. Superstudio *Casabella* No. 367, 1972
9. Superstudio and Others *Manifesto of Superarchitettura*, 1967
10. Superstudio *Invention Design Evasion Design Domus* No. 475, 1967
11. F. Raggi. *Radical Story Casabella* No. 382, 1973
12. Archizoom *Domus* No. 455
13. F. Raggi. *Radical Story Casabella* No. 382, 1973
14. *Mindscape DQ 89 Minneapolis*, 1973
15. Superstudio *La Superficie Neutra*. Edizioni Print, 1972
16. Superstudio *La Superficie Neutra*. Edizioni Print, 1972
17. Superstudio *Il Monumento Continuo*, 1959
18. A. Branzi *L'africa e vicina Casabella* No. 364, 1972
19. F. Menna *New t Behaviours in Italian Design Italy: The New Domestic Landscape* MOMA, 1972
20. Superstudio *L'architettura Interplanetaria*
21. A. Branzi *L'africa e vicina Casabella* No. 364, 1972
22. Superstudio *La Distruzione Dell'oggetto* IN No. 2-3, 1971
23. Germano Celant *IN* No. 2-3, 1971
24. F. Raggi *Radical Story Casabella* No. 382, 1973
25. Archizoom *Dressing Design* IN No. 8, 1972
26. F. Raggi *Radical Story Casabella* No. 362, 1973
27. F. Raggi *Radical Story Casabella* No. 382, 1973
28. Natalini - Toraldo *University Course Program*, 1979



Séminaire sur le corps, 1976



Groupe Global Tools, 1975



Groupe Global Tools, 1973

Global Tools

Andrea Branzi

In this issue of Casabella we announce the foundation of GLOBAL TOOLS on behalf of all the groups and all the people who represent the most advanced area of radical architecture in Italy. This initiative is of great importance, both for the homogeneity of the members of the committee, and for the particular moment in which it is born. We begin this section of the magazine by underlining the immediate necessity for all forces of the avant-garde in architecture to find a wider long-term strategy, beyond the ephemeral life of the magazine, measuring themselves against general themes and hypotheses and taking on a more specific role and destiny. And this is the hypothesis which has given birth to Global Tools. Not so much the aspiration to measure heterogeneous forces against an abstract verifying plane of content, but rather to make all the energies, which today draw strength from the crisis of external situations, converge on simple and direct themes. Such energies could be wiped out tomorrow by the absence of deep roots and motivations. Or they could, on the contrary, form the first nucleus of a new radical foundation of architecture. The manual work and artisan (or poor) technologies which Global Tools promotes, do not offer themselves as an alternative to industrial production. This would mean falling into the useless controversies of sixty years ago. Instead they serve to define, in a new way, the area of that production, which is no longer understood as a mechanism for the reproduction of the whole phenomenology of the objects and functions that surround us, but as a specific and limited sector which supports and stimulates a permanent space destined for individual creation and spontaneous communication. In the effort to bring about this proposed aim we should, together, produce programmatic documents which will form a shared heritage, necessary for the continuation of experimentation. These documents will be born of several initial

observations, such as, for example, that the current ideology and methodology of industrial design become, in practice, impossible to follow without risking, within a short space of time, complete asphyxia. The aim is to move towards external and original experiments which take into account, in a vigorous manner, cultural experiences, critical frontiers and a new social conscience of creativity. These will be developed over the coming years and transformed into the shared heritage of the avant-garde. The introduction of this heritage into the present day world of industrial design is unthinkable. This has its origins in a culture born in 1920, and which has never renewed itself in a radical way. It is also unthinkable that such a heritage could be developed within the current university framework. This impossibility is caused, not so much by the fact that the political debate taking place in the university scenario hinders the experimental development of the avant-garde, but due to the fact that this whole cultural debate is the monopoly of the generation of teachers trained during the war, and who since May 1968 have tried to confirm and take maximum advantage of their own historical merit, carefully avoiding letting themselves be seen as precisely those who are responsible for the social failure of the universities. In fact, the connection that at present exists between the current student generation and the survivors of the former Action party is one of the tragic errors that has managed to block all the renovating impulses of May 1968, confirming the arrogant intellectual merits of the few and appropriating, with the bourgeois perversity that we all know so well, a charismatic social and cultural mandate. The culture of enlightenment, therefore, proposing itself as the legitimate and only claimant to power, in substitution for an effective social renewal. Within the universities, the culture-power synonym is still the presiding structure. Consequently, it is understandable that a dialogue between such a conception of culture and the avant-garde of the radical movement which in this understanding proclaims social blackmail and alienation, aiming at a spontaneous and liberating

function is difficult, if not impossible. Global Tools is not, in this sense, a school in which no one has anything to teach anyone, rather a system of laboratories in which it is possible to reclaim, by means of manual experimental activities, those creative faculties which have been atrophied by industrial society. This reclamation will not serve to create a new system of models and merits but, simply, to bring about a new and more advanced psychosomatic equilibrium and, therefore, a new level of freedom and self-determination. Global Tools has not been born to carry out an ideological project, nor to try to work out a social or methodological model. It will instead move in the private operative area of a formal programming, in which the results will not all be related to models of reference but will be instead be acquisitions, as much as acts, of spontaneous communication.

In favour of banal Architecture

Alessandro Mendini

When I edited *Casabella*, between 1970 and 1975, I developed, along with others, the experiment which today is known as radical design and which has now greatly changed. *Casabella* was, at that time, the site of debate for a small and heterogeneous system of minority international cultures, which, without the magazine, would not perhaps have been recorded. It was the period immediately following 1968, and every experiment, including those of a figurative kind by the students and groups with whom I was connected, had as a starting point the utopia of a new foundation of the radicalism of the project. This is something which is still discussed today, also in other disciplines, in an attempt to verify if a matter such as this, though not perhaps in radical terms, is still the literary prerogative of small groups, or if, by contrast, it can be considered a praxis extendable to large numbers of operators. By bringing together what was produced in that period with the research now being described in the magazine *Modo*, I would like to make several observations. Let us analyse the term *refund*. To refund means to make a *tabula rasa*, to empty everything, to change everything; a total reinvention of the relation between parts, a rebuilding of the whole system of the terms in question, to create a precise boundary between a before and an after, in which the after completely differs from the before. It also means to think about how problems can be tackled in a unitary way, by means of synthetic conceptions. In fact, when such a proposal is directed towards a mass, it ends up as an impractical, inoperable abstraction. It is the equivalent of saying, *Refund politics*. Politics can be refunded, certainly, but through revolution. In Cuba, for example, the project was refunded, when the political, social, executive and mental structures all suddenly changed at the same time. After the heroic era in which the



Chaise Lasso, 1974



Chaise de paille, 1975



Chaise Gufran, 1975

students of 1968 took the field, the concept of refoundation has dragged itself into the present in a state of vacuousness. That language, that structure and substance are now far away. The problems now are very different from those of that time, when the intellectuals of the left were a minority, and when the struggle was developed in precise terms between right and left. The utopia of refoundation can today still only be a concept to be followed by small groups producing shock projects, as in fact, over the last decade, it has been. Making it a question of terminology, one could speak, at the level of mass operators, of transformation, not refoundation, given that now it is a question of slow and progressive action, a change in the function of social relations which is much more general and wide-reaching. Let us now analyse the term project, leaving aside for the moment other kinds of projects, for example administrative, legislative, bureaucratic, economic, etc. As far as architects and designers are concerned, I consider to project still means to develop, to whatever degree, a process of formalisation; to take on problems of expression, to communicate by means of formal functions. What happens is lost in a definitive way and this is the synthetic, monolithic, determinist and charismatic sense of the project in the context of the difficult and progressive beginning of the idea of "democracy project", no matter how complex or problematic. To speak, in an ontological sense, of the Project, in the singular and with a capital P, must today appear to be a metaphysical act. Projects are not one, but many: a decidedly infinite and contradictory intertwining. What we must remind the project designer to remember is that his is an activity always to be conceived of as less objective, distant, and aseptically; the methodological and programmatic concept of the cold and indifferent designer is of less and less value after the proven failure of an obtuse and schematic belief in methods and programmes. The designer should always be, rather, a warm-blooded animal, of ebbs and flows and alchemy. The left can no longer be considered the safe and unique strategic reference. The designers, intellectuals of the

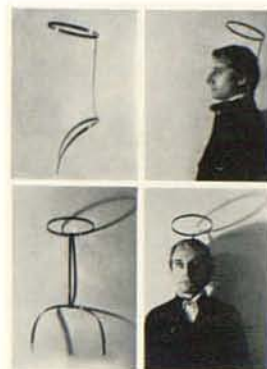
left, who won the struggles of the Sixties, today suffer the discomfort of having become a majority. The problem of the intellectual has now become a problem totally immersed in the left, in which the socialists, the radicals, the extra-parliamentarians or red brigades maintain a ruthless fight against communism. The enemy that was known, individualized and clearly visible in the Sixties, is today invisible. For the designer there is a corresponding drama, on the practical level, of both a political and technical nature. We are faced, therefore, with a pendulum that swings between the bourgeois designer and the budding designer of the proletariat. Because of our active sense of guilt, we bourgeois progressives tend to pursue a proletarian stylistics; the proletariat, on the other hand, because of their atavistic wishful thinking about our condition, tend to a stylistics of a bourgeois nature. We are dealing with two extremes or, if you like, with two parallel lines which do not show the slightest possibility of meeting, unless it be in a hypothesis of petit bourgeois mode. That is to say, in a banal stylistic conception, as a standard of good and bad taste, of an aesthetic neutralization of the use-object. If, by contrast, we were to consider for a moment that a proletariat, apart from being abstract, might refound his project, the results would be unpredictable and would happen, at all events, without us, the bourgeoisie. We the bourgeoisie can, only and in contrast, consciously plan the progressive death of the bourgeois project. In this situation of fragmentation and impossible synthesis the application of indirect objectives has great value, as in a game of billiards where, to win a point, you have to hit the cushion several times. What is needed is a specific and fragmentary vision of the project. It is also necessary to believe that the most elemental actions and objects can serve in revolutionizing the project and in dismantling the reactionary redoubt of the disciplines. As has been demonstrated by the vitality of the minorities and anti-establishment movement, and by the cultural weakness of academia and professionalism, we are no longer living in the time of the transfer of ideas from small groups who know to do what large groups

who do not know. The word project must be substituted by the word life in the sense that, while living involves us all, designing a project involves only the specialists. It is important to move in the direction of the non-specialization of the project, towards the acquisition of existential attitudes discontinuous, incoherent, liberating and corporal, pitting the living project of the self against those who insist on carrying out the pedantic project of things. The project has to lose that sense of the missionary, the catholic and the rhetorical, typical of the Modern Movement, which has wanted to dispense rationalism from on high. Today, the project is cataloguing, representation, critical testimony, a happy or desperate expression of lived experience; and it is here that most is to be learnt from the lesson of feminism. The project is also the cynical and critical expression of crisis situations; it can indicate a political ideology, an energy problem, the curse of consumerism of functionalism, of the exploitation of workers, of specialisation. It is also important to consider that the project forms part of the mechanism which, in the final analysis, produces that entity known as merchandise. Therefore, the selling, buying, changing, choosing, using or discarding of projected objects forms a complex of highly important actions in the area of human communication. A complex of actions among which that of designing a project is not privileged, but on a level with the others. It is for this reason that I believe in commerce as a qualitative phenomenon which is the counterpart of the project, and I feel that an eventual refounding of the project may come, after that of commerce, from an alternative commerce. It is also helpful to refer to the project in its opposing aspect, that is to say in its possible acceptance as disproject, in the sense of the importance of thinking of a negative development of the project, where the hypothesis is that of taking away instead of accumulating; that of being ephemeral instead of embedded; of not contributing to the constructural saturation and to destruction by excess.

While the project has always meant the addition of the new to the new, the disproject

means putting oneself in the viewpoint of a radical inversion of architectural trends and formulated ideas. We are not living in a systematic age, but rather one which is contradictory and chaotic; it is not to be refounded, but experienced in passing. In the same way, its projects are limited, and realism tells us that a sense of equality and eclecticism are of great value. It is a time of "indifferent stabilization", of stylistic investigation, and may continue being so for several years. As far as the most crucial problem is concerned, that of socialization and of mass creativity, the bourgeois intellectual sees this as being somewhere between the popular and the elite, like a charity collection or request for consensus, it is possible to formulate a hypothesis for the utopia of a banal architecture, of a positive and critical diffusion of petit bourgeois taste. For a long time the man in the street has been giving back in floods to us, the intellectuals, the styles we have imposed on him. He has given them back in large quantities, after having reworked them, converting them into something equivalent to, and apt for, themselves. This operation of new, semi-popular semantics is usually carried out by semi-specialists such as master builders, the managers of light industry, etc., who produce objects lacking in the terrorism typical of the intellectual designer. With this construction, with these banal environments and objects, intimately acquired by the public as it goes about its daily life, the man in the street feels comfortable, indirectly developing his creativity and exercising, in the undemanding aesthetics of his normal working, the right to use authentically false designs.

Casabella, pp. 440-441, 1978.



Aurèole, 1972

Biographies

Raimund Abraham

Architect, born in 1933 in Linz (Austria). Lives and works in New York since 1965.

A graduate of the Technische Universität. An architect and industrial designer, he collaborated with Friederick Kiesler from 1960 to 1964 (Vienna). He worked in Providence (Rhode Island) until 1971. He opened a professional studio in New York. He has taught at the Rhode Island School of Design, Cooper Union, Pratt Institute and at the Architectural Association (AA, London). He has participated in many international competitions (1st Prize at IBA in Berlin and Yimes Square Tower, New York, 1986) and in individual and collective exhibitions (Biennial of Venice, 1985).

His book, *Elementare Architektur—'Elementary Architecture'*—(1963) is among the first experimental publications from the "Radical" period. Between 1962 and 1967, he made a series of drawings of imaginary cities in which the architectural drawing is understood as a "finished product", sufficient on its own. His critical discourse is directed towards "macro-structural and technological" architecture and reflects his research on metaphysical space.

The visionary architecture of Raimund Abraham was an inspiration for all those who studied in the Architectural Association during the 1970s. His work is elementary but also metaphysical. Raimund Abraham believes in tangibility and memory, which, according to him, are the two essential attributes of architectural form.

AntFarm

Group of architects, designers, philosophers and film directors founded in 1968 in the United States.

Chip Lord, born in 1944 in Cleveland (Ohio, USA), lives and works in Santa Cruz, (California, USA).

Doug Michels, born in Seattle (Washington, USA), lives and works in Washington DC (USA).

Curtis Scheier, born in 1944 in Philadelphia (Pennsylvania, USA), lives and works in San Francisco (California, USA).

AntFarm took its name from a transparent plastic toy, the "Ant Farm". This community was influenced by the hippie culture of the time. Each member participated actively in the conception of public actions which related to various fields: from the construction of buildings to the production of objects, records, videocassettes or even demonstrations.

These diverse interests were more or less at the source of a series of videos, such as *Truckstop Network*, which was concerned with the "techniques" of the counter-culture, the idea of "counter-information" in a given social context, and with "nomadism".

Using an underground television channel called "Top Value Television" they offered information that was radically different from what American television was presenting at the time.

AntFarm has also worked within a more "stable" territory: *The House of the Century* (1972-2072) was conceived and built in Ingleton (Texas) by Richard Jost, Charles Lord Jr. and Doug Michels for Marilyn and Alvin Lubetkin.

In 1976 they published *Autoamerica*, a critical analysis of American culture, as seen from the "nomadic" culture of cars and roads.

Archigram ("Archigram Architects")

Group of architects founded in 1962 in the United Kingdom, dissolved in 1976.
Warren Chalk, born in 1927 in London (U.K.).
Peter Frederick Chester Cook, born in 1936 in Southend-on-Sea (U.K.).
Dennis Crompton, born in 1935 in Blackpool (U.K.).
David Greene, born in 1937 in Nottingham (U.K.).
Ron Herron, 1930-1994, London (U.K.).
Michael Webb, born in 1937 in Henley-on-Thames (U.K.)
They live and work in London (U.K.).

Archigram is the name of the group and the declaration of their method: architecture through drawing. Their ideas were directed against formal conventions and in favour of free association. With their technological, futurist and utopian propositions, which put forth an "ephemeral" architecture destined to be consumed like any other product in society, it has been said that Archigram represented in architecture what the Beatles represented in music in the 1960s. Their concept of the ephemeral was developed at the same time by the Japanese Metabolists.

All their work, such as *Plug-in City* or *Walking City*, demands, in an ironic way, a place for architecture within a culture influenced by the media, but with the contribution of a type of graphism inspired by Pop culture.

Peter Cook, D. Compton, W. Chalk, R. Herron, D. Greene, and M. Webb organised *Living City* in 1963, an exhibition that helped their work to become known and contributed to spread their ideas.

Architecture Principe

Group founded in 1962, dissolved in 1968
Paul Virilio, born in 1932 in Paris. Lives and works in Paris.
Claude Parent, born in 1923 in Neuilly-sur-Seine. Lives and works in Paris.

Claude Parent bases his research on a critical relationship with the modern plane, through the use of the broken plane (*Maison Soultrait*, 1957), the fracture of volumes (*Maison Drush*, Versailles, 1963) and inclined planes. After meeting Paul Virilio, his discourse became radicalised. A specialist in issues concerning military space and land management, Paul Virilio was conducting an archaeological study of the bunkers built along the Atlantic wall. From this massive, enclosed architecture, they made *Sainte-Bernadette du Banlay* (1963-1966), a construction that, through the fracture of the plane, would generate the theory of the "oblique function", which was the driving force of the group and of the journal *Architecture Principe* ("permanent manifesto") that they created in 1965.

The church *Sainte-Bernadette du Banlay* was the first materialisation of the theoretical research of the group *Architecture Principe*. The two architects were inspired by military and defensive vocabulary, and adapted it for a place of worship, peace and spiritual reflection. The warlike form became esoteric, intimate. With its deviation it allows the stripping away of the process that made the original form a fixed, non-reproducible image. The group announced the discovery of the "oblique function", allowing the construction of a continual architectural world, in which architecture recaptures its essential role as the link between natural elements, "accessing in this way its true role: the invention of society" (Paul Virilio).

Archizoom Associati

Group of designers and architects founded in 1966 (Italy), dissolved in 1974.
Andrea Branzi, born in 1938 in Florence (Italy).
Gilberto Corretti, born in 1941 in Florence (Italy).
Paolo Deganello, born in 1940 (Italy).
Massimo Morozzi, born in 1941 in Florence (Italy).
Dario Bartolini, born in 1943 in Trieste (Italy).
Lucia Bartolini, born in 1944 in Florence (Italy).
Members of the group Global Tools, counter-school of architecture and design (1974-1976). They live and work in Milan and Florence.

The name of group pays tribute to Archigram, the only influence that they acknowledge, together with Walter Pichler and Hans Hollein.

Architecture, urban planning, product design, and furnishings are at the heart of their concerns. The projects are the focus: *No-stop City* (begun in 1969), is a critical vision and the result of a scientific analysis of the problem of housing and the metropolis; furniture pieces such as the series *Dream Beds* (*Letti di sogno*, 1967) which, following the example set by other pieces made by the architectural avant-garde, questioned the accepted myths about design in the 1960s (functionalism, serial production, composition by parts...) and advocated unity, eclecticism, and neo-kitsch. The series of *Gazebos* and of provocative furniture made by *Poltronova* in 1968 (sofas *Superonda* -'Superwave'-, *Safari*, etc) opened the way for the "new design".

Andrea Branzi

Architect and designer, born in 1938 in Florence (Italy).
Lives and works in Milan (Italy).

After studying architecture in Florence, in 1966 Andrea Branzi founded Archizoom Associati, with Gilberto Corretti, Piero Deganello, and Maurizio Morozzi. He is one of the main representatives of the Italian Radical Movement. His essays and his "Radical Notes" published in the journal *Casabella* would be essential for understanding what is known as the "Radical" period.

Since 1972 he has pursued theoretical research in the field of New Design. From 1974 to 1976 he participated in the first "experimental laboratory on mass creativity", the counter-school of architecture and design Global Tools. He was the general co-ordinator for the International Design Section in the 15th Milan Triennial. In 1977 he co-ordinated the important exhibition *Italian Design in the 1950s* in Noviglio (Milan), as well as the book by the same name published in 1979 (Editoriale Domus).

He has collaborated in some of the collections of Studio Alchimia. He was a member of the CDM (Consulenti Design Milano). He was awarded the Golden Compass in 1979. He is the Director of Education at Domus Academy, the first post-graduate school of New Design. From January 1984 to 1987 he directed the magazine of architecture and design *Modo*.

Remo Buti

Architect, born in 1938 in Florence (Italy).
Lives and works in Florence.

He is a graduate of the School of Architecture in Florence, where he has taught interior architecture and decoration. From the beginning he took part in the Italian architectural avant-garde and in the Radical Movement. He was co-founder of Global Tools.

He has done research in the field of design, projects and in visual communication. He is remembered for his *Domestic Gardens* and his *Italian-style Gardens* (1970), formed by small ceramic components that could be assembled in different ways. He showed his projects at the 14th, 16th and 17th Triennials of Milan and at the 1978 Biennial of Venice. He has participated in a great number of architecture and design competitions and notably won the individual prize in "Design for interior decoration fabrics" competition (1970) in the magazine *Jardin de Mode* and a group prize for the competition "Construction and Humanism" in Cannes. He does design and architecture projects for many public and industrial institutions.

Gruppo Cavart

Founded in 1973 by Piero Brombin, Michele De Lucchi, Pierpaola Bortolami, Boris Premrù and Valerio Tridenti in Padua (Italy). Dissolved in 1976.

Especially active during the time of the Radical Movement and Global Tools, Cavart organised projects, films, happenings, and seminars.

Above all, Cavart wanted to be a research group in the areas of architecture, territory and society.

A participant at the Biennial of Venice (1974) in *Le Giornate del Cile*, Cavart proposed *Guernica* as the most meaningful example "against all fascism, present and future", in Piazza S. Polo. At the 15th Triennial of Milan, Cavart appeared under the guise of *Designer in General*, a symbolic figure of the *progettista industriale* ('industrial designer'). In 1975 Cavart organised in the quarries of Monselice, near Padua (Italy), a "stone-yard seminar" of *Architetture Impossibili* ('Impossible Architecture'), that addressed for the first time the issues related to the new perspectives in architecture, bringing to the international scene the original issues of the "Radical" experiments. In 1976 Cavart proposed a *Laboratorio Aperto d'architettura* ('Open Architecture Laboratory').

After 1976, the different members of Gruppo Cavart individually pursued their research in the field of architecture.

Peter Cook

Born in 1936 in Southend-on-Sea (United Kingdom).
Lives and works in London.

Peter Cook studied from 1953 to 1958 in the Architecture Department of Bournemouth College of Art. After 1958 he continued his studies at the Architectural Association of London (where he studied under Peter Smithson, among others.)

Peter Cook worked in the office of James Cubitt and Partners in London from 1960 to 1962. In 1961 he met Cedric Price and launched the journal *Archigram* with David Greene.

In 1962 he joined the group Woodrow Design, which was created by Theo Crosby Taylor with Ron Herron, Warren Chalk, Robin Middleton, Brian Richards, David Greene, Michael Webb and Dennis Crompton. He began teaching at the Architectural Association in 1964. In 1973 Peter Cook became the director of the Institute of Contemporary Arts in London. He did the project *Arcadia City* in 1976-78.

After 1976, Peter Cook made his architectural projects in collaboration with Christine Hawley in London (Cook and Hawley). Director of the Bartlett School University College of London, he was named Department Head of Architecture and Professor of Architecture at "Staedelschule", Frankfurt (1984). He is a regular contributor to different journals: *Architectural Review*, *RIBA Journal*. Since 1967 he has given lectures in the United States, Europe, Asia and Australia. He has won several awards and has participated in numerous shows and exhibitions.

Coop Himmelb(l)au

Group founded in 1968 in Vienna (Austria).
Wolf D. Prix, born in 1942 in Vienna (Austria).
Lives and works in Vienna and Los Angeles (USA).

Helmut Swiczinsky, born in 1944 in Poznan (Poland).
Rainer Michael Holzer.

Coop Himmelb(l)au ('Blue sky/Build the sky') belong to the architectural avant-garde of Vienna. Close to the Vienna Activists and hostile towards Functionalism architecture and Rationalism, against a Viennese context, which they call suffocating, and eager to "free" architecture from all the formal, functional, and contextual overdeterminations that weigh on its conception, Coop Himmelb(l)au declares itself in favour of a radical utopia founded on the necessity to rediscover the emotional needs of human beings.

Under the influence, in the first years, of Hans Hollein and other groups working in a similar vein such as Haus-Rucker-Co, Coop Himmelb(l)au worked with pneumatic spatial structures, developing ambivalent habitats/capsules, such as *Villa Rosa* (1968), prototype of an inflatable room unit.

The utopian urban projects of Coop Himmelb(l)au are anti-functional manifestos, which affirm the omnipresence of people, mobility, transparency, flexibility, change and communication. They wrote, "Our architecture does not have a physical plane, but a psychic plane. There are no walls. Our spaces are palpitating balloons. Our pulse becomes the space, and our face, the building's façade."

Cities that beat like a heart (1967)...

In 1988 they founded a second studio in Los Angeles which dedicates itself to the group's projects in the United States and Japan.

Riccardo Dalisi

Architect, born in 1931 in Potenza (Italy).
Lives and works in Naples (Italy).

He graduated from the School of Architecture at the University of Naples, in 1957. His work has always been closely linked to his activity as a teacher. In 1971, he began a work group, with the collaboration of his students, in one of the poorest neighbourhoods in Naples, the Traiano quarter, producing objects, architectural structures, as well as performances and events, using recycling techniques and materials (*Tecnica povera*—Poor Technique—). The experiences acquired in this neighbourhood would become an important reference for Global Tools. By stimulating the creativity of children and allowing the realisation of all sorts of objects, they confirmed certain theories about the creative potential of the public.

Although he doesn't consider himself a "radical", he participated in the founding of Global Tools and played a considerable role in the debates of the movement, with his study of spontaneous creativity, of the basic materials and techniques with which he made his *Oggetti di design fantasiosi e impossibili* ('Imaginative and Impossible Design Objects').

He has participated in several competitions and in many exhibitions (such as: *Contemporanea*, in Rome in 1972-73, *Arti Minime*, in the Goethe Institute of Naples, three Milan Triennials, as well as two Venice Biennials.) In 1981 he received the Golden Compass Award for his research.

Michele De Lucchi

Architect, born in 1951 in Ferrare (Italy).
Lives and works in Milan (Italy).

He graduated from the School of Architecture at the University of Florence in 1975. He co-founded Gruppo Cavart.

From 1976 to 1977 he taught industrial design at the International University of Art in Florence. He became one of Ettore Sottsass Jr.'s closest collaborators. He has worked for Studio Alchimia and for Memphis, since its creation. He became a consultant, then head designer of computers and office machines at Olivetti. In 1988 he founded De Lucchi Studio Ltd. in Milan.

Günter Feuerstein

Architect, born in 1925 in Vienna (Austria).
Lives and works in Vienna (Austria).

He graduated from the Technische Universität of Vienna in 1951.

In 1958 he completed his thesis on "incidental" architecture. He was Professor Karl Schwanzner's first assistant at the Institut Gebäudelehre and Entwerfen from 1961 to 1968. He finished his dissertation on the *Archetypen des Bauens* ('Archetypes of Construction') in 1966. In 1962 he directed a studio of design, city planning, and research. In the 1960s he joined the Klubseminar der Architekturstudenten, where he worked with Haus-Rucker-Co, Coop Himmelb(l)au and Zünd Up. He was a member of the editorial staff of the journal *Bau* (with Hollein, Peichl, Dimitriou, and Pichler) from 1965 to 1967. 1965: project Salzburg—*Superpolis*. 1967: exhibition, *Urban fiction* (*Visionäre Architektur in Österreich*).

Since 1973 he has taught contemporary architecture and aspects of 20th century construction at the Technische Hochschule of Vienna. He is also a professor of land management at the Hochschule für Gestaltung in Linz. He has taught (Architecture history and theory) at the Akademie der bildenden in Vienna since 1985. He has essentially dedicated himself to issues pertaining to urban planning, to its revitalisation and its social aspects. He was a member of SPASS (Spielaktionen und Sozialservice), an association that helps handicapped people (1979-1985). 1988: exhibition and publication of *Visionary Architecture in Vienna 1958-1988*. He was a staff writer for the journals *Transparent* (1970-89) and *Daidalos* (1987-95).

Heinz Frank

Artist, born in 1939 in Vienna (Austria).
Lives and works in Vienna (Austria).

He studied at the Vienna Academy of Fine Arts from 1965 to 1969.

He was a member of Planet Vienna, a group of young architects, artists and students whose research was directed towards the modification and transformation of society and the contemporary scene through mental operations. From the invention of a new type of garment with a magnetic fastener (1971) to *Seats and Beds* (1971), furniture that transforms just by body weight, to an imaginary interview with Adolf Loos (published in the journal *Bau* in 1970), Heinz Frank has transformed rational structures with a paradoxical and fantastic power.

Piero Gilardi

Artist, born in 1942 in Turin (Italy).
Lives and works in Rome (Italy).

He became known to the public through the exhibition entitled *Machines for the Future* at Galerie L'Immagine (Turin). In 1965, Piero Gilardi made his first "Nature/Rug" in expanded polyurethane. He interrupted his production in 1968 to participate in the theoretical elaboration of new artistic trends which were developing at the time: Arte Povera, Land Art, Antiform Art...

In 1969, Piero Gilardi began an experiment directed towards the theoretical analysis of the conjunction "Art-Life". At first a militant of political movements, then an active participant in favour of youth culture, he has conducted experiments in collective creativity in different countries. He combines in these experiments his work as an art therapist, where he takes patients with psychiatric problems to free-expression art studios. In 1981 he published a book of reflections entitled *From Art to Life, from Life to Art*, which is the result of his observations. He has exhibited "Ambiances" and installations that are generally accompanied by activities with the public in European and Italian galleries

Haus-Rucker-Co

Group of architects founded in 1967 in Vienna (Austria), dissolved in Düsseldorf (Germany) in 1992.

Laurids Ortner, born in 1941 in Linz/Donau (Austria). Lives and works in Vienna (Austria).

Günter Zamp Kelp, born in 1941 in Bistritz (Romania). Lives and works in Berlin and Düsseldorf (Germany):

Klaus Pinter, born in 1940 in Schärding/Inn (Austria). Lives and works in Issy-le-Moulineaux (France) and Vienna (Austria).

Manfred Ortner, born in 1943 in Linz (Austria). Lives and works in Vienna (Austria).

Their work oscillates between art and architecture and aims to be a true "school of astonishment", a means and not an end to provoke the processes of research and the experience of the self.

At the end of the 1960s, they developed "non-physical" environments and produced light pneumatic constructions. Haus-Rucker-Co proposed an anticipatory "provisional architecture", projecting future transformations of the environment, of the territory. Therefore, the utopian cities were enclosed in "bubbles" (*Protected village*, 1970) and the megalopolis integrated organic and pneumatic extensions (*Leisuretime-Explosion*, 1967).

Their most famous projects, *Pneumacosm* and *Mind Expander* (an instrument of perception for the inner world) reveal their concerns: designing visionary worlds, experimenting with high-tech units.... Among their many actions and temporary installations, the following stand out: *Ballon für Zwei* ('Balloon for two', Vienna, 1967), *Gelbes Herz* ('Yellow Heart', 1968), *Billiardo Gigante* ('Giant Billiard') for the Museum of the 20th Century in Vienna (1970), the wrapping of the Haus Lange Museum in Krefeld (1971), the *Oasis # 7* (Documenta V, Kassel, 1972), the inclined plane on the Naschmarkt (Vienna, 1976), the Nike installation (on the Hauptplatz of Linz, 1978), etc.

Hans Hollein

Architect, born in 1934 in Vienna (Austria).
Lives and works in Vienna (Austria).

One of the most important and gifted architects of his generation, he is on the borderline between art, architecture and design. He began his research in the 1950s with drawings and photomontage, inciting new interpretations and an original approach to the field, against the reigning atmosphere of functionalism. In his graphic work he tries to promote a new vision of things and provoke subconscious associations (*Skyscraper for Chicago*, 1964). Hollein's cities are blocks, sometimes crudely shaped, that emerge from the urban tissue (*Urban Formation over Vienna*, 1960) or even displaced platforms, vestiges that are transformed and placed on the landscape (*Aircraft-Carrier-City*, 1964).

In 1962, with Walter Pichler, he published the *Manifesto of Absolute Architecture* and, in 1968 the essay *Alles ist Architektur* ('Everything is Architecture'), both of which have become obligatory references in architectural research. The particularity of Hans Hollein's work, which is both experimental and professional, lies in his interdisciplinary quest: art, architecture, graphic art, design, the media, technology, environmental interventions, theoretical work. Therefore, he shows in a symbolic way that he believes in an architecture that is capable of grasping and expressing feelings and fundamental values. He became known internationally with his transformation of the Retti Shop in Vienna (1964-65). Among his numerous projects: Richard Feigen Gallery (New York, 1967-69), the Schullin jewellery shop in Vienna (1972-74), the main office of the Austrian Tourism Office (1976-78). In 1985 he won the Pritzker Prize (the "Nobel Prize" of architecture).

Elfried Huth and Günter Domenig

Günter Domenig, born in 1934 in Klagenfurt (Austria).
Lives and works in Graz (Austria).
Elfried Huth, born in 1930 in Indonesia.
Lives and works in Graz (Austria).

Inspired by the English group Archigram, they first designed mega-structures, such as the project of "urban over-elevation" for Ragnitz, which was to renovate a densely populated Graz neighbourhood.

They organised the show *Trigon 1967* in Graz and participated in *Trigon 1969*.

Together they created an Academy in Graz. Their association ended in 1973. At that time Günter Domenig was a part of the avant-garde circle in Graz, and was then beginning his research on space and geometric elements in architecture.

Since 1974 Domenig has worked for himself and has done numerous projects (boutiques in Vienna, etc.). Huth's work addresses the problems of co-management within the habitat.

Domenig's architecture deals more with emotions than intellectual theories. His work, which begins as almost aerial drawings in pastel colours, takes many forms, from the most familiar deconstruction to the most organic.

Rem Koolhaas

Architect, born in 1944 in Rotterdam (Netherlands).
Lives and works in Rotterdam and London (England).

After a brief career as a journalist and a scriptwriter, Rem Koolhaas left Holland to study architecture at the Architectural Association (AA) in London from 1968 to 1972. From this period, two theoretical projects emerged: *The Berlin Wall as Architecture* (1970) and, with Elia and Zoë Zenghelis and Madelon Vriesendorp, *Exodus, or the Voluntary Prisoners of Architecture* (1972). In 1972 he was given a grant (Harkness) which allowed him to live and work in the United States for an extended period.

The City of the Captive Globe and *Flagrant Delicto* feature some of the imagery developed by the Italian Radicals.

In 1975 he founded the Office for Metropolitan Architecture (OMA) with Elia and Zoë Zenghelis and Madelon Vriesendorp.

In 1978 he published a veritable manifesto for a return to the roots of paradoxical modernity, *Delirious New York: A Retroactive Manifesto for Manhattan*. In this work, which became a "cult" book for an entire generation, Rem Koolhaas had already formulated his main architectural and city planning orientations, notably the notion of the "culture of congestion", which is at the heart of his work: for him, density obtained by juxtaposition, superposition or the confrontation of numerous programmes constitutes a primordial value of the contemporary "metropolitan condition". "It is now up to 20th century architecture to openly assume pretensions and megalomaniac constructions of the metropolis." He was awarded the Pritzker Prize (the "Nobel Prize" of architecture) in 2000.

Ugo La Pietra

Architect and designer, born in 1938 in Busi Sul Tirino (Pescara) (Italy).
Lives and works in Milan (Italy).

He graduated from the Politecnico of Milan in 1964. In the 1960s Ugo La Pietra was involved in intense experimental activity and contributed to Radical Design. His work tends to clarify the relationship between the individual and the environment.

In 1967 he began his research on the theory of the *Sistema disequilibrante* ("Unbalanced System"), an attempt to intervene on physical space and on the territory through symbolic actions, using the image as a revealing tool.

He has been a member of essential groups: *Global Tools* (1973), the counter-school of architecture and design, *Alchimia*, etc. He has conceived and organised many exhibitions (*Chronografia*, Biennial of Venice, 1979; *50 Years of Architecture*, Milan, 1980; *Audio-visual Section*, 16th Triennial of Milan...). He has also participated in many exhibitions (Triennial of Milan, 1968, Italy; *The New Domestic Landscape*, MOMA, 1972, etc.). He has made several films about architecture (he received the first prize at the cinema festival of Nancy).

He was editor-in-chief and director of several journals: *In* (founded in 1969), *Progettare in più*, *Brera Flash*, *Fascicolo Area*, *Abitare il tempo*, and was on the editorial staff of the journal *Domus* in 1979.

Frantisek Lesak

Artist, designer, born in 1943 in Prague (Czech Republic)
Lives and works in Vienna (Austria).

His work holds an important place within the Austrian art scene. Close to Pop Art in his design and production, Frantisek Lesak's goal is not to reach objectivity in art, but rather he describes it as "*the spiritual attitude and the manifestation of the artist's action*".

With a dialectical capacity, using a mimetic technique in his "sculptures" as well as in his performances (*Erlebnis Sand*—"The Experience of Sand"—, 1972), the "objects" that Frantisek Lesak uses disappear, denying their own consistency, their own force.

He has participated in numerous collective exhibitions, including the following: *Trigon* 1975, in Graz, with *Identität* ('Identity'); in Washington, in 1984, with *Drawings 1974-84*; in the Biennial of Architecture in Venice, in 1996. Individual exhibits: *Galerie de Mangelgang* (Groningen, 1973), in the Stedelijk Museum (Amsterdam, 1977), in the Walker Art Center (Minneapolis, 1980), in the Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum (Graz, 1985 and 1990), in the Museum Moderner Kunst (Vienna, 1992) and in the Nationalgalerie (Prague, 1997).

Missing Link

Group of architects founded in 1970 in Vienna (Austria), dissolved in 1980.
Otto Kapfinger, born in 1949 in St. Polten (Austria). Lives and works in Vienna.
Adolf Krischanitz, born in 1946 in Schwarzach/Pongau (Austria). Lives and works in Vienna.
Angela Hareiter, born in 1944 in Vienna (Austria). Lives and works in Vienna.

The group Missing Link appeared on the Viennese scene at the same time as the other groups, such as Haus-Rucker-Co (1967), Coop Himmelb(l)au (1968), Zünd Up and Salz der Erde.

Their project *Sia con alt* (1971), which consisted of pneumatic furniture installed in an urban area, marked the beginning of their activity, denouncing the powerlessness of architecture to represent contemporary society and cities.

The objects created thereafter (such as *Chair of Landscape or Cement-Breaker*, 1972), their performances (*Aktion—'Action—'*, 1972) or their "sequences of everyday rituals" contain implicit messages. The smallest actions or objects, the most familiar, common or insignificant, become conceptual *readymades* when alienated from the use they were made for.

The ideological and political critique of society thus formulated by the group can be found in the work *Flagship* (1978), which was intended as a proposal to the council in charge of social housing in the City of Vienna.

Alessandro Mendini

Architect, designer, born in 1931 in Milan (Italy).
Lives and works in Milan (Italy).

He graduated from the Politecnico of Milan in 1931.

From 1970 to 1976 he directed the famous architecture and design journal *Casabella*, focussing on Radical Design. Until 1975-76 *Casabella* was the common reference for all the Radical groups and for Global Tools. Alessandro Mendini founded *Modo* in 1977, a journal that he directed until 1981. From 1979 to 1985 he directed Gio Ponti's journal, *Domus*, as well as the special issues *Domus Moda* (1981).

His theory on "banal design", in opposition to functional and rational design, was followed by experiments made within the groups in which he participated. He was notably a member of "Bracciodiferro" (a laboratory of experimental furniture) founded by Cassina in 1971, of Global Tools (founding member, 1973), and Studio Alchimia (1979-1991, founding member with Alessandro Guerriero).

Since 1979 he has collaborated with many firms such as Alessi (since 1983), Driade, Zanotta, Poltronova, Abet, Artemide, Swatch International, Philips and Swarovski. He is artistic consultant for numerous manufacturers.

He holds an honorific title from the Architectural League of New York, as well as the title of "Knight of Arts and Letters" awarded by the French Republic. In 1989 he opened the Mendini Studio with his brother Francesco in Milan. He has been a professor of design in the Hochschule für Angewandte Kunst, in Vienna, since 1983.

He has published several theoretical works: *Architettura Addio* (Éditions Shakespeare & Company, 1981), *La poltrona di Proust* (Tranchida Editori, Milan, 1991), etc.

ONYX

It was founded at the end of the 1960s in New York (United States) by the architects who are known by the pseudonyms that they used at the time: Charles Albatross, Patrick Redson, Mr. & Mrs. Harvey Grapefruit and the Orange, Okra Plantz, A'Lloyd, Tom Fulrey, Lili Piuschin and Mike Hinge.

ONYX expressed their theories on architecture outside of the conventional professional limits through the use of audio-visual performances and a form of postal art.

ONYX's posters were certainly the most representative examples of their actions. Their goal was to shake up, to debunk the double concept of art and architecture at the moment they were made.

Mail Architecture was one of the instruments used to invent new ways of "making" architecture. Each poster was made very carefully with the greatest attention given to detail, colour choice (usually they were bichrome), and the text was often deliberately ironic and cryptic. A limited edition was printed and an advertisement indicated that they were only sold or distributed by post.

Max Peintner

Artist, born in 1937 in Hall (Austria). Lives and works in Vienna (Austria).

He studied at the Akademie der Bildenden Künste of Vienna. He published his first drawings under the title *Sechs Beiträge zur Zukunft* ('Six projects for the Future', 1969). In 1972 he participated in the exhibition *14 mal 14* in Vienna. Initially, his critiques on progress and technology were materialised in a series of visionary architectural drawings where he used graphic hyperrealism to express the utopian situations with the utmost irony. This first phase led him to pursue research on the visual process, with the elimination of all borders or space-time limits in drawing as his first objective. In 1977 he took part in Documenta VI, in Kassel.

He alternates research, critical essays (Max Peintner, *Bilderschrift*, Vienna, 1984. Max Peintner, *Krieg nach dem Sieg*, Residenz—Verl., Salzburg—Vienna, 1995.), writings accompanied by graphic and pictorial work and exhibitions (Biennial of Venice, 1986, etc.)

Gaetano Pesce

Designer, born in 1939 in La Spezia (Italy). Lives and works in New York (USA).

He studied at the Venice School of Architecture in 1958 and at the Institute for Industrial Design in Venice in 1959.

In 1959 he participated in the founding of Gruppo N, part of the "programmed art" trend from Padua (Italy). He worked in collaboration with Group Zero in Germany, with the Groupe de Recherche d'Art Visuel in Paris (which was then called "Motus") and with Gruppo T, based in Milan. He began a design career (*Interior Designer*) in 1962, while developing work in various other fields: from serial art to serigraphy, as well as kinetic art, programmed art, assemblages, multimedia events, films and audio-visual work.

In 1964 he began to exhibit his work, consisting of mathematical/figurative research. In 1965 he presented *Primo manifesto per un'architettura elastica* ('First manifesto for an elastic architecture') during the conference *Society in Architecture* in Jyväskylä, Finland. He was invited as a representative of Radical Italian Architecture for the exhibition *Italy: the New Domestic Landscape* (MOMA, New York, 1972), where he was responsible for the conception of an environment. A year later he was one of the founders of Global Tools.

Gaetano Pesce is capable of bestowing all his projects with intensity, whether in design (*Up* series, 1969, etc.) or in architecture. For him, architecture and design are part of the language of art, and they stand as acts of protest against all institutionalised systems.

He is currently a professor at the School of Architecture of Strasbourg.

Franco Raggi

Architect, born in 1945 in Milan (Italy).
Lives and works in Milan (Italy).

He graduated from the Politecnico of Milan in 1969.

From 1971 to 1975 he was on the editorial staff of *Casabella*, a famous design journal directed at the time by Alessandro Mendini. In 1977 he became editor-in-chief of the design and architecture magazine *Modo*, and directed it from 1981 until 1983. During the 1970s he was interested in counter-design, banal design and the relativity of language.

He has been co-ordinator of the Milan Triennial (1973, 1979, and 1983) and the Venice Biennial (1975, 1976).

In 1973 he conceived and organised the first critical show on Radical Italian Design for IDZ (International Design Zentrum) in Berlin. He participated in the founding of Global Tools, a co-operative that brought together all the groups and creators of avant-garde architecture, with a particular interest in the issue of the "body" (Seminar on the "Body", 1975.)

His writings and projects have been published in the major Italian journals. He taught in the School of Architecture at the University of Pescara (1985-86). He has taught at the European Institute for Design in Milan since 1989, where he has been Head of the Architecture Department since 1996.

Ettore Sottsass Jr.

Architect and designer, born in 1917 in Innsbruck (Austria).
Lives and works in Milan (Italy).

He graduated from the Politecnico of Turin in 1939. He is internationally known as one of the key players in the renovation of design and architecture, against the dominating principles of Functionalism that reigned before and after the war. His work has focused on the search for a more sensorial means to define form and domestic space, giving prominence to colour and light. During the Radical period he participated actively in the theoretic debates. In 1967 he published in the journal *Domus* a series of prototypes, a kind of "totem-furniture", covered in laminated plastic, "similar to menhirs"... This series shows his constant concern for establishing emotional relationships between objects and their users.

In 1972-73 he drew ideal architectural visions of tomorrow's world, *Il pianeta come festival* ("The Planet as a Festival"), which included vocabulary from architectural history within a context of utopian modernism, with an element of irony translated to Pop architecture. He had the idea to use the Earth's sub-equatorial land fringe as a permanent place for parties and dances. Architecture contributed with amusing monuments and luna-parks. This project illustrates the *Myth of Psychophysical Liberation of the Masses in Leisure Time* Air Society (Andrea Branzi, *Le design italien—La casa calda*, L'Espresso, 1985).

He was a member of Global Tools, Studio Alchimia (1976), Memphis (1981) and Sottsass Associati (1980).

Ettore Sottsass Jr. is, along with Dieter Rams, the most influential designer of our time.

Friedrich St Florian

Architect, born in 1932 in Graz (Austria).
Lives and works in Rhode Island (USA).

A graduate of the Technical University of Graz, the National Superior School of Architecture (Zurich), the Federal Institute of Technology, and Columbia University (New York).

His experience teaching in the United States (at Columbia University in New York, since 1961, Massachusetts Institute of Technology (MIT) and the Rhode Island School of Design since 1963) has given him an unusual role on the Austrian scene and also reveals the very strong attraction that the United States holds for an entire generation of Austrian architects (from Raimund Abraham to Coop Himmelb(l)au, as well as Hans Hollein and Haus-Rucker-Co, etc.)

Friedrich St Florian began his research designing visionary cities made of exchangers, of sophisticated technological objects (*The Vertical City*, 1964-66, *Interchange 2*, 1966), and he continued through the portrayal of a future world made of communication systems and "non-physical" exchanges, which existed solely by mental construction: "Imaginary Architecture" which only the mind or use can define, construct, or deconstruct (*Imaginary Architecture*, 1970). He wanted this architecture to be an explicit demonstration of the inadequacy of the means of environmental control and at the same time, to denounce the crisis in architecture in modern society. His projects have been exhibited and published in the most prestigious journals dedicated to architecture in Europe, Japan and the United States. His work is in the permanent collection of MOMA (New York), the Centre Georges Pompidou (Paris), MIT, the Museum of Art in Rhode Island School of Design and in private collections.

Gruppo Strum

Founded in 1971 in Turin (Italy) by Giorgio Cerretti, Pietro Derossi, Carlo Gianmarco, Riccardo Rosso and Maurizio Vagliazzo.

Gruppo Strum (*Gruppo per un'architettura strumentale*—"Group for an instrumental architecture") considered architecture as an active means for participating in the political and social struggles of the time.

The group's activity was always accompanied by a didactic, socio-political, projective and cultural function. The group found justification in a series of experiments carried out by its members in the fields of architecture, design, scientific research and education. The majority of the group participants, architects or designers, were researchers or professors of architecture in Italian universities. They shared an interest in the problems surrounding teaching and the organisation of education at all levels, and the policies that governed scientific research at universities.

The political control of housing, in relation to the struggles of the Italian proletariat in progress at the time, was one of its primary concerns. Gruppo Strum defined its field of action as that of *The Mediator City*; a theme that appeared in the publication of its *photostories: Utopia, Struggles for Housing, The Intermediate City*.

Mario Terzic

Artist, born in 1945 in Felskirch (Austria). Lives and works in Vienna (Austria).

He graduated from the Academy of Applied Arts of Vienna in 1968.

His research focuses on trying to achieve the osmosis between categories and operational modalities in avant-garde art and architecture.

Works like *Construction for Fire* (1972), exhibitions such as *My Wings* (1970), *My Visit to the Renaissance* (1972) or *Masks* (1972), were very close to Body Art and Austrian "Behaviourism", using paroxysm and decadent symbolism. These experiences were gestures, important testimonies, in a conceptual architecture whose intentions emphasised, above all, the creative and aesthetic aspects of the discipline.

After the years dedicated to the Radical Movement, Mario Terzic continued his career with exhibitions such as *Bacchanal* (1975), *Arcadian* (1979), *Auto-mobil* (1984), in which irony and theatricality are combined.

U.F.O.

Founded in 1967 in Florence (Italy) by Lapo Binazzi, Carlo Bachi, Riccardo Foresi, Titti Maschietto, Patrizia Cammeo and Sandro Gioli.

Collaborators: Massimo Giovannini and Mario Spinella.

The group U.F.O. immediately positioned itself within the circle of Radical Architecture and developed an original activity of urban and environmental interventions. In 1968 the group presented documents about their interventions, which consisted then of inflatable urban structures, at the international section of the Triennial of Milan. At the same time U.F.O. was doing shop decoration (*Boutique Il Mago di Oz* in Viareggio in 1969), an activity they continued in the following years.

U.F.O.'s projects closely combined for the first time scenography, furnishings and "ephemeral" structures. They used materials such as papier-mâché, inflatable structures, polyurethane, but also linguistic theorems and literary quotes (the restaurant *Sherwood* in Florence in 1969, the discotheque *Bambalissa* in Forte dei Marmi in 1969, etc.) After 1970, U.F.O., less serious and more ironic, developed "autonomous spaces", "performances", where fiction and reality came together.

Furthermore, U.F.O. produced many publications during that period and developed research in keeping with new formal languages. The friendship of Umberto Eco, who has collaborated with them since the beginning, has played a decisive role in the group.

The group also participated in the foundation of *Global Tools*.

U.F.O. has been directed by Lapo Binazzi since 1972.

Utopie

Group of architects founded in 1956 (France).

Grouped under the term "Aérolande", akin to Situationism, four architecture students (J. Aubert, G. Dietrich-Sainsaulieu, J.P. Jungmann, A. Stinco) made an inflatable self-stretching structure for a set design in A. Pace's film *L'écume des jours*, in 1966. In 1967 they presented a collective diploma in the School of Fine Arts of Paris. The following projects were emblematic for the experimental architecture of the time: *Dyodon* (Jean-Paul Jungmann); *Podium itinérant pour cinq mille spectateurs* ("Travelling Podium for Five Thousand Spectators", Jean Aubert); *Hall itinérant d'exposition* ("Travelling Exhibition Hall", Antoine Stinco). *Hall itinérant d'exposition d'objets de la vie quotidienne* ("Travelling Exhibition Hall for Objects from Everyday life"), the ephemeral architecture by Antoine Stinco, addressed in *Voyage aux alentours d'Utopie* ('Journey to the Outskirts of Utopie'), in *Architecture d'aujourd'hui*, December 1967, is one of the most important projects in pneumatic architecture, foreshadowed in England by Arthur Quarmby in the second half of the 1950s. Influenced by Anglo-Saxon Pop, as well as by the self-dependant structures of one of his professors (David Georges Emmerich), Stinco designed this project consisting of two main domes, where the architectural mass is replaced by a stretched nylon sail that rests on a hydraulic base and is held down by two balloons/ballast and four lorries/ballast that are used to transport the structure and the objects of the exhibition. The floors and the points of anchorage are filled with water, and four volumes, subjected to an inner pressure slightly higher than those of the big volumes, act as the mast of the ensemble. Here the indispensable elements of pneumatic architecture are found: an "inert enclosure" and a "mobile fluid" which exert pressure that transforms itself into tension on the surface level.

Gianni Pettena

Architect, born in 1940 in Bolzano (Italy). Lives and works in Florence (Italy).

A graduate of the University of Florence.

In the late 1960s he was an inspiring figure for the movement of Radical Architecture. Later he was one of the founders of Global Tools.

The prime objective of his experimental work, which is expressed through projects, furniture, installations, happenings, exhibitions, theoretical writings and essays, is to eliminate the borders between disciplines and to revitalise the alphabet and language by re-inventing them. His first book, *L'anarchitetto* ('The Anarchitect', 1972), can be considered "radical" in its approach, as are his interventions on the environment and his performances.

Gianni Pettena received the first "Trigon" Award (Graz, 1971). He has exhibited his work in a large number of solo exhibitions (John Weber Gallery, New York; Minneapolis Museum of Art, etc.), and group shows (15th Triennial of Milan, 1973; Biennial of Venice, 1979 and 1980; Groningen Museum, 1990; Biennial of Florence, 1996.) In 1996 he became the coordinator of exhibitions for the architecture Biennial of Venice, for which he organised the exhibition entitled *Radicals, Architecture and Design* (1960-1975).

A critic and a historian of contemporary architecture, he has written monographs (Hans Hollein, Superstudio, etc.), and has organised exhibitions on contemporary architects who are among the most relevant within particular schools and tendencies. As an architect, he works for public institutions (restoration and recuperation of historical buildings) and for the conservation of the territorial and urban heritage.

Walter Pichler

Artist, born in 1936 in Deutsehnhofen (Austria).

Lives and works in Vienna (Austria).

He graduated from the Academy of Applied Arts in Vienna in 1959. He worked in the beginning with Hans Hollein on the issue of experimental architecture and co-authored the *Manifesto of Absolute Architecture* with him.

Subsequently, influenced by Viennese Actionism, he renounced architecture as a disciplinary process to dedicate himself to the "architectural ritual", in which man is in total submission to objects.

His *Das Bett* ('The Bed', 1971) and *Reliquienschrän* ('Reliquary', 1971) express the typical symbolism of his work showing strong emotional impact. The strength and creativity of Pichler's work made him a point of reference for the Radical period, especially among the Italian groups. In 1972 he constructed his first building in St. Martin an der Raab in the Bugerland, in which architecture, art and sculpture are integrated in spaces where permanent transformation seems to be a definition of the evolution of the artist's soul.

"In all my work, the reference to architecture is very strong. I have always considered my works as spaces rather than sculptures." "TV-Helmet, Portable Living Room and Small Room were very critical pieces, criticising with humour. At that time, television was a very new phenomenon. These works deal with the theme of the isolation cell. My critical dynamic consisted of revealing that isolation, expressing it openly. [...] I wanted to use the term "prototype" to suggest that it is a kind of laboratory work, a vision, free research, something that will lead to something else later on." (Walter Pichler)

Design Studio 65

Founded in 1965 in Turin (Italy).

The group Studio 65 came into existence in 1965, in the Italian "Bronx" of Turin. It was made up of young artists and architecture students (Franco Audrito, Enzo Bertone, Paolo Morello, Paolo Rondelli, Roberta Garosci) who worked in Turin on the staff of the magazine *Classe Operaia*. Between 1965 and 1967, within the cultural circles at the Turin School of Architecture, the group adopted and displayed a political and cultural attitude whose goal was scientific research and cultural production, but also the knowledge of the mechanisms of the world values they opposed, in order to change them.

In 1966 Ferruccio Tartaglia, Federico Prandi, Giovanni Isoardi, and Giandomenico Raineiro joined the group. In the big factories of Turin the first demonstrations of the new desire for "rebellion" were taking form, with the aim of transforming society, premises that led to the movement of 1968. In 1967 the group was dissolved as a cultural organisation and became active in the promotion and organisation of the student movement at the School of Architecture. Studio 65 then adopted, through architectural design, a "discrediting" attitude towards architectural values, and proposed irony as the art of demolition.

In the early 1970s, they designed objects (Bocca in 1970, Capitello in 1972, Baby-Ionia in 1973, Aladino in 1974, Colonna Sonora, Pirarubrio, Leonardo, etc.), did interior decoration (for clubs and stands like "Eurodomus" in Turin in 1972) and projects of villas.

The group lived in constant contradiction between a "historic avant-garde" and an "experimental" attitude.

Superstudio

Group of architects founded in 1966 in Florence (Italy), dissolved in 1982.

Adolfo Natalini, born in 1941 in Pistoia (Italy).
Gian Piero Frassinelli, born in 1939 in Florence (Italy).

Roberto Magris, born in 1935 in Florence (Italy).

Alessandro Magris, born in 1941 in Florence (Italy).

Cristiano Toraldo Di Francia, born in 1941 in Florence (Italy).

Alessandro Poli, born in 1941 in Florence (joined the group in 1970).

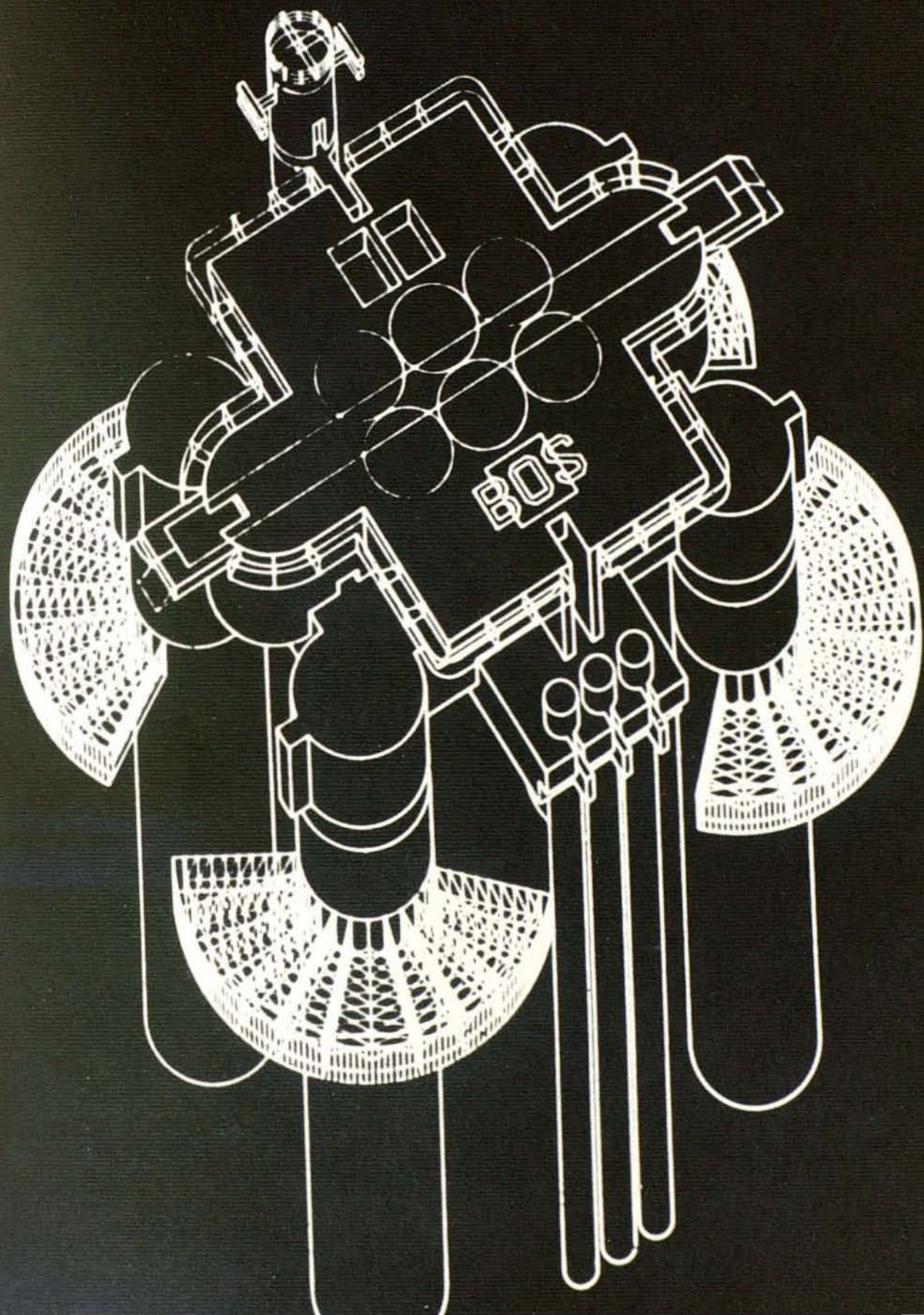
They live and work in Florence (Italy).

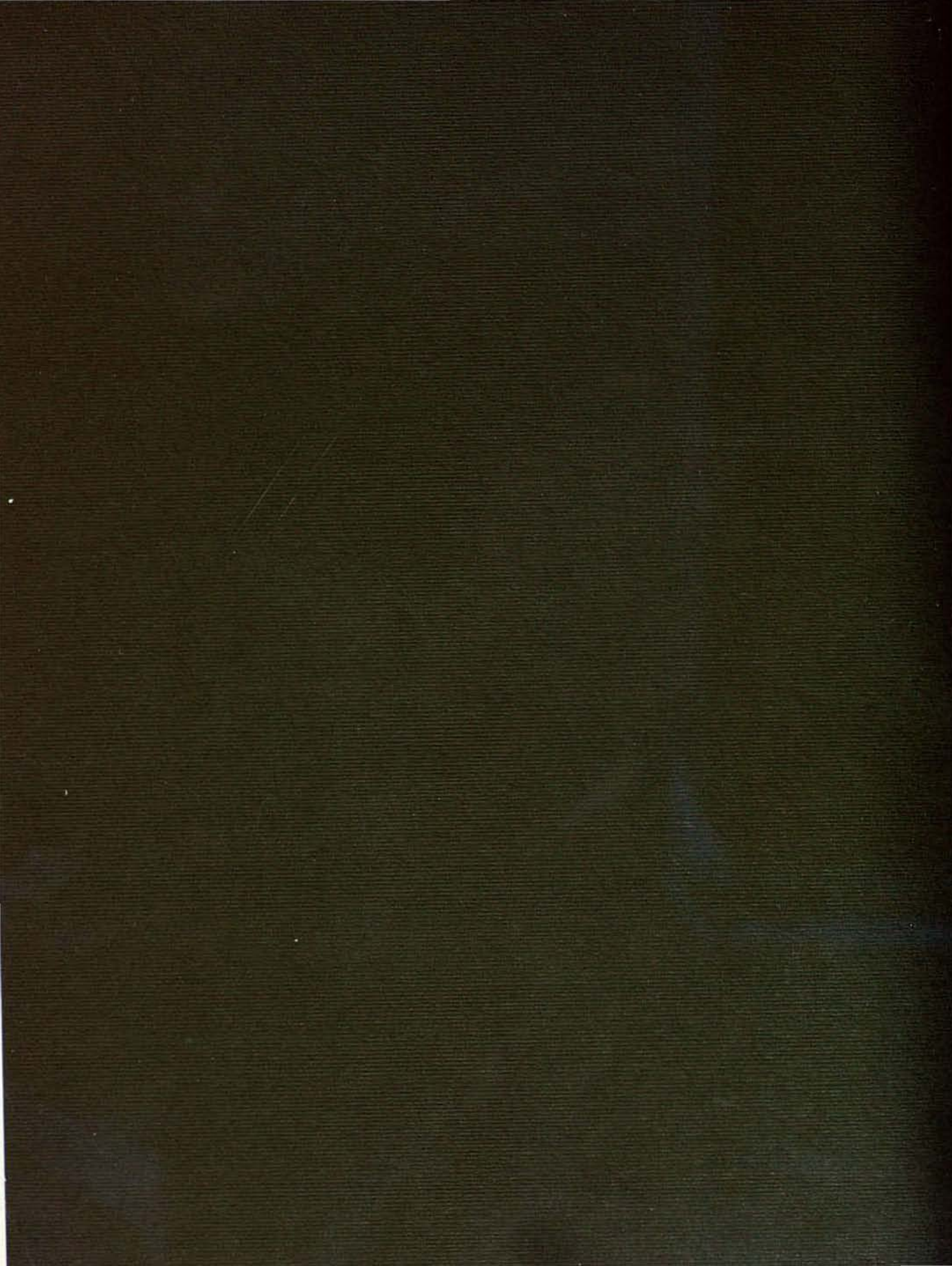
Superstudio, a group of the architectural avant-garde, was founded in the heart of the School of Architecture in Florence, following the example of Archizoom Associati. The group carried out theoretical research on architecture, and made projects (civil and industrial constructions, design, equipment, etc.).

In 1969 they conceived the *Architectural Histograms*: elementary diagrams of conceptual architecture, generated from the deformation of a grid, which could effortlessly produce architecture, objects, pieces of furniture, or an environment. Soon after, Superstudio made the series *Il monumento continuo* ("The Continuous Monument") "A project which, in the form of paradox, carried to its logical conclusion the autonomy of a type of architecture that is approached as a value system, against the mediocrity of building."

Superstudio used literary parables, linguistic enigmas and made all the absurdities and contradictions of cities emerge through paradox (*Twelve Ideal Cities*, 1971). Cold utopia, pessimism, and irony came together in the same research.

"Radical Architecture: it is not a question of a movement or a school with homogenous, well-defined characteristics, but rather a series of situations, intentions and behaviours. Architecture, design, art, communication...and also criticism, philosophy, politics, animations, behaviours, were different ways of being..."
(Superstudio)





IA

CONSEJERÍA DE OBRAS PÚBLICAS Y TRANSPORTES



Centro Andaluz de Arte Contemporáneo

CONSEJERÍA DE CULTURA