

UNA FIESTA CONTRACULTURAL: EL ESPACIO DOMÉSTICO EN ANDY WARHOL Y SUPERSTUDIO

A COUNTER-CULTURAL PARTY: THE DOMESTIC SPACE IN ANDY WARHOL AND SUPERSTUDIO

Jaime Sanz Haro
Nicolás Maruri González de Mendoza

Boletín Académico.
Revista de investigación y arquitectura contemporánea.
Escola Técnica Superior de Arquitectura.
Universidade da Coruña.
ISSN 0213-3474
eISSN 2173-6723
<http://revistas.udc.es/index.php/BAC>
Número 9 (2019) | Páginas 93-108
DOI: <https://doi.org/10.17979/bac.2019.9.0.4633>
Fecha de recepción 29.10.2018
Fecha de aceptación 23.04.2019

Este trabajo está autorizado por una Licencia de Atribución de Bienes Comunes Creativos (CC) 3.0

Resumen

El texto que se presenta es una mirada a dos espacios, uno físico, otro solo soñado: El viejo taller de producción en el que Andy Warhol inventó el *pop* en Nueva York entre los años 1963 a 1969, *The Factory*, y los *collages* dibujados por los arquitectos radicales italianos Superstudio en 1971 bajo el título de *Supersuperficie*, presentados más tarde como parte del catálogo de la exposición *The New Domestic Landscape* en 1972 en el MoMA de Nueva York. Dicha mirada se centrará a su vez en la observación de los objetos contenidos en ambos espacios. Muebles o simples enseres, los objetos son entendidos a lo largo del artículo como herramientas sustantivas y conformadoras de estos dos espacios que representan el pensamiento contracultural europeo y americano de la década de los sesenta y primeros años de los setenta.

Abstract

The present text is a way of looking to two spaces: The old New Yorker workshop where Andy Warhol invented the *pop* between 1963 and 1969, *The Factory*, and the series of *collages* drawn by the radical Italian architects Superstudio in 1971 under the title *Supersurface*, presented afterwards as part of the 1972 MoMA Exhibition: *The New Domestic Landscape's* catalogue. The given look is focused on the observation of the objects within both spaces. Pieces of furniture or simply belongings, the objects are understood along the article as the generative aspects of these two spaces, representative both of them of the American and European counter-cultural way of thinking from the sixties to the early seventies.

Palabras clave

Contracultura, Objeto, Pop, Antidiseño, Objet-Trouvé

Keywords

Counter-culture, Object, Pop, Anti-design, Objet-Trouvé

“Es cierto que había aun, en la imagen algo estática que tenían de la casa modelo, del confort perfecto, de la vida feliz, mucha ingenuidad, mucha complacencia: les gustaban con intensidad aquellos objetos que solo el gusto del día pretendía bellos”.

Georges Perec. *Las Cosas*¹

La mirada, a un lado, se dirige hacia el inmenso local de quince metros de ancho por treinta de largo. Sus paredes, recubiertas de un finísimo papel de aluminio muy brillante, acumulan colecciones de objetos destantalados, abandonados como en mitad de una vibrante intensidad. En el medio de la sala un sofá de terciopelo recubierto de plástico transparente, una silla de madera giratoria y una mesa de vidrio circular, ofrecen un recuerdo de domesticidad. Al otro lado nuestra vista recorre el largo camino de una malla infinita, de espesor inexistente, de materialidad translúcida e indefinida. En mitad de la escena unas prendas de mujer colgadas, una tabla de planchar soportando una vieja radio, un aparador que almacena objetos de uso frecuente, una manta sobre la que se encuentra una colección de libros y el contenido de un bolso esparcido por el suelo. En los dos casos, un denominador común: un espacio doméstico que renunciando a la envolvente –esa que históricamente configuró sus grados de intimidad y de utilización– ha pasado a ser gobernado por un sistema de muebles y objetos que ahora lo configuran y lo cualifican.

Establezcamos así este como punto de partida: dos espacios domésticos en los que una renuncia consciente a muchas de las variables fundamentales del espacio doméstico nos ha dejado solo la huella del habitar. Bien a través de la pretendida indefinición espacial postulada por la neoyorquina *Factory* de Andy Warhol (1963-1968), bien por medio de la neutralidad a-histórica, característica en los proyectos *Supersuperficie* de Superstudio (1972), nos situamos frente a dos espacios que, liberados ya de los paradigmas de la vieja modernidad, deciden explicarse como una reducción de la casa a sus objetos cotidianos (Figs. 01 y 02).

“To be sure, the somewhat static image they had of the ideal home, of perfect amenity, of the happy life, was still imbued with a lot of naivety, a lot of self-indulgence: there was something forced in their liking for objects which only the taste of the day decreed to be beautiful.”

Georges Perec. *Things: A Story of the Sixties*¹

The gaze, to one side, reaches towards the immense hall fifteen meters wide and thirty meters long. Its walls, covered with a very fine and high gloss aluminium foil, clutter arrays of dilapidated objects, abandoned as if amidst a vibrant intensity. In the middle of the space, a velvet sofa covered with a transparent plastic, a swivel wooden chair and a circular glass table, offer a token of domesticity. To the other side, our eyes explore the long outreach of an infinite mesh, of non-existent thickness, of translucent and undefined materiality. In the middle of the scene, some hanging woman's clothes, an iron board sustaining an old radio, a blanket with a collection of books on top, and the contents of a bag scattered on the floor. In both cases, a common denominator: a domestic space that renounces its enclosure –the one that historically has configured its degrees of privacy and use– and is now governed by a system of furniture pieces and objects, which configure and qualify it.

Let us then establish this as a starting point: two domestic surroundings where a conscious renouncement of many of the fundamental variables of the domestic space has left us only the trace of inhabiting. Be it through the alleged spatial uncertainty postulated by Andy Warhol's (1963-1968) New York *Factory*, or through the a-historical neutrality characteristic of Superstudio's *Supersurface* projects (1972), we are facing two spaces that, freed from the paradigms of the old modernity, are willing to express themselves as a reduction of the house to its everyday objects (Figs. 01 and 02).



01. Andy Warhol, *The Factory* (Nueva York), 1965; fotografía

02. *Superstudio, Supersuperficie*, 1972; collage.

01. Andy Warhol, *The Factory* (Nueva York), 1965; photograph.

02. *Superstudio, Supersurface*, 1972; collage.



Partamos del año 1952, cuando un grupo de jóvenes arquitectos y artistas británicos entre los que se encontraban Reyner Banham, Alison y Peter Smithson, Richard Hamilton y Eduardo Paolozzi², habían comenzado a explorar la capacidad de la incipiente sociedad de consumo como nuevo modelo artístico e imaginativo. Alejándose de los viejos paradigmas modernos anteriores a la Segunda Guerra Mundial, el Independent Group situaba por vez primera al objeto significativo de dicha cultura de consumo como nuevo foco de reflexión artística y arquitectónica. Paralelamente, en Estados Unidos la evidente distancia

As early as 1952, a group of young British architects and artists -including Reyner Banham, Alison and Peter Smithson, Richard Hamilton and Eduardo Paolozzi²- had already begun to explore the potential of the emerging consumer society as a new artistic and imaginative model. Moving away from the old modern paradigms previous to the Second World War, the Independent Group was the first to place the significant object of this very consumer culture as a new focal point of artistic and architectural thought. At the same time, in the United States,

con una guerra producida fuera de su territorio se había traducido en un rápido relajamiento del luto postbélico que permitió, por un lado, un aumento excepcional en el consumo³ y, por otro, un replanteamiento sustancial de muchos de los principios morales asentados en la sociedad americana previa al conflicto. Sea como fuere, la asimilación por parte de las primeras corrientes de la contracultura de postulados rupturistas como los ofrecidos por Willhem Reich en su obra *La Revolución Sexual*⁴ de 1945 en la que se invitaba a una reformulación completa de la moral establecida, habían logrado incitar, a lo que más tarde se conocería como generación *beat* americana, a una importante reconsideración sobre algunos de los modelos sociales más sólidamente asentados. Dicha reconsideración situaba como centro de la crítica un modelo familiar que, si bien profundamente arraigado, era, según los nuevos paradigmas contraculturales, signifiante de un autoritarismo institucional inhibidor de cualquier posibilidad de desarrollo creativo. La convivencia de estos nuevos planteamientos sociales con los recientes postulados artísticos provenientes de Gran Bretaña darían lugar a lo que se sería denominado como *cultura pop*.

Casi una década más tarde y en la Europa continental este discurso había logrado consolidarse, si bien con cierta demora, a través de un lenguaje propio y consecuente con la situación particular de cada uno de los países del viejo continente. En el caso de Italia, las influencias contraculturales provenientes de Gran Bretaña y Estados Unidos habían convivido desde un principio con una crisis económica que, de manera significativa, había dejado sin trabajo al 64% de los arquitectos graduados en el Politecnico di Milano entre los años 1963 y 1969. Esta crisis, acompañada por las consecuentes movilizaciones estudiantiles –en las que habían tenido especial relevancia los estudiantes de arquitectura a través de la Lega Architetti Studenti⁵, así como de las revistas de ideología marxista *Classe Operaia* y *Quaderni Rossi* (1961-1965)– lograron convencer a una nueva generación de arquitectos italianos ya influenciados por el pensamiento contracultural y

the marked distance from a war performed outside its territory, had resulted in a prompt relaxation of the post-war mourning that allowed, on the one hand, an exceptional increase in consumption³ and, on the other, a substantial rethinking of many of the moral principles established in the American society prior to the conflict. Be it as it may, by assimilating rupturist postulates such as those offered by Willhem Reich's work *The Sexual Revolution*⁴ (1945), which beckoned a complete reformulation of the established morality, the first movements of the counterculture had succeeded in inciting an important reevaluation of some of the most solidly settled social models in what would later be known as the American *Beat* Generation. Criticism focused on the family model that, while deeply rooted, according to the new countercultural paradigms was a sign of an institutional authoritarianism hindering any possibility of creative development. The coexistence of these new social premises with the recent artistic postulates originating from Great Britain, would give rise to what would be called *pop culture*.

Almost a decade later, in continental Europe, this discourse had managed to consolidate –albeit with certain delay– through a proper language, consistent with the particular situation of each of the countries of the old continent. In the case of Italy, the countercultural sway stemming from Great Britain and the States, had coexisted from the very beginning with an economic crisis that had left a significant 64% of the architects graduated from the Politecnico di Milano out of work between 1963 and 1969. This crisis, followed by the consequent student mobilizations –where the students of architecture belonging to the Lega Architetti Studenti⁵, as well as the Marxist ideology magazines *Classe Operaia* and *Quaderni Rossi* (1961-1965) were of particular relevance– managed to convince the new generation of Italian architects, already influenced by the countercultural thinking and

el *arte pop* anglosajón, de la necesidad de combinar estas visiones con una respuesta social y política.

La contracultura partía, por tanto, de una vocación de cambio profundo y transversal. Dicho cambio debía nacer de una puesta en crisis no solo de los valores personales e individuales, sino de un cuestionamiento generalizado sobre todas las instituciones que conformaban la sociedad, empezando por la más nuclear de todas ellas, la institución familiar. En este contexto, era previsible que esta crisis de la familia no solo provocase la crítica a un modelo de convivencia, sino, asimismo, a un replanteamiento del espacio físico que este representaba. Del mismo modo que ocurriría en la *Factory* de Warhol o en la *Supersuperficie* de Superstudio, dicha crítica centró su foco en todos aquellos elementos que, según los planteamientos contraculturales, impedían el desarrollo de la vivienda como organismo desjerarquizado. El espacio doméstico debía desprenderse, en consecuencia, de todo elemento envolvente o divisorio que imposibilitase una convivencia fundamentada en el desarrollo colectivo y el libre albedrío⁶ o, tal y como señaló Iñaki Ábalos, eliminar la fragmentación espacial propuesta por la casa funcional –en base a la cual se generaban sus límites de privacidad– para reducir y hacer así casi desaparecer toda connotación de jerarquía y de autoridad.⁷

Este nuevo modelo espacial que anulaba toda secuela de autoritarismo y de vida burguesa a través de la casi desaparición de las particiones interiores de la casa generaba, consecuentemente, una nueva responsabilidad: todo mueble y todo objeto hasta entonces accesorio y subsidiario del espacio doméstico jerarquizado debía ahora, en su solitaria autonomía, ser capaz de producir la casa por sí mismo. Tal y como había postulado Argan a este respecto, el objeto –y más concretamente el mueble– ya no debería de ser entendido como un elemento perteneciente al espacio delimitado sino como generador del espacio en sí mismo. Así el objeto, ese reiterativo concepto sobre el que circundaron muchas de las reflexiones

the Anglo-Saxon *pop art*, of the need to combine these visions with a social and political response.

The counterculture therefore arose from a vocation for a profound and cross-disciplinary change. Such change had to necessarily rise out of a deep crisis, not only of personal and individual values, but of a generalized reconsideration regarding the institutions that conformed society altogether, starting with the most nuclear among them, the family institution. In this context, it was to be expected that the family crisis was to provoke not only the criticism of a model of coexistence, but also a reconsideration of the physical space that it represented. In the same way that it would occur in Warhol's *Factory* or in Superstudio's *Supersurface*, the criticism focused on all those elements that, according to the countercultural approaches, restrained the development of housing as a delayed institution. Accordingly, the domestic space had to break loose from any type of wrapping or dividing element that hindered a coexistence based on both collective development and free will⁶, or, as Iñaki Abalos pointed out, it had to dispose of the spatial fragmentation postulated by the functional house –that settled the bases of the generation of its limits of privacy– in order to reduce and furthermore almost make disappear any connotation of hierarchy and authority.⁷

This new spatial model that revoked any sequel of authoritarianism and bourgeois life through the almost disappearance of the interior partitions of the house, generated as a result a new responsibility: any furniture piece and any domestic object –until that moment accessory and subsidiary of the hierarchical domestic space– was expected to produce, in its lonely autonomy, a house on its own. As Argan had already argued in this regard, the object –and more specifically the furniture piece– should no longer be understood as an element belonging to a delimited space, but as a generator of space itself. In this way the object, this reiterative concept that focalized the

de los años de la contracultura, no sería ya exclusivamente y como había sido para el Independent Group o para el propio Warhol, una simple fuente de inspiración para su nueva producción *pop* basada en lo cotidiano y lo vulgar. Tampoco sería únicamente la figura socioeconómica y literaria entendida por Perec. El objeto era, ahora, la herramienta para una nueva forma de pensamiento espacial que se derivaba de los profundos cambios de mentalidad postulados por la contracultura.

Este objeto se encontraba, sin embargo, ligado a un lugar y ese lugar no era, ni para el objeto ni para el propio entendimiento del proyecto, en absoluto, casual. En el caso de la *Factory*, resultará a este respecto fundamental comprender la importancia tanto de su tamaño como de su intencionada neutralidad. El tamaño, en el que influyen no solo sus 450 metros cuadrados de planta sino sus casi seis metros de altura libre, permite desligar a los objetos de su lejano perímetro. Dicho perímetro se encuentra, además, recubierto de una fina capa de papel de aluminio que logra disolver los límites impuestos por los muros hasta casi hacerlos desaparecer. Los objetos se manifiestan dentro de un contenedor neutro, no diseñado; están solos. Como continuación de estos mismos principios, el espacio industrial que los contiene es pretendidamente indefinido y pertenece a una zona deprimida del Midtown neoyorquino desprovista de todo atisbo de tradición. Su localización, así como la voluntad de dejarlo vacío y desnudo⁸ de pasado, es una declaración del intencionado alejamiento que Warhol quiere tener con la historia.

Del mismo modo, la renuncia de Superstudio a esta misma historia se produce mediante la negación del lugar existente. El límite envolvente definitivamente desaparece y el mencionado lugar, en el que inevitablemente se encontrarían contenidos su tradición y sus culturas anteriores, es sustituido por una infinita extensión de suelo técnico⁹ cuyo objetivo último no es sino permitir una libertad, también infinita, basada en los flujos de información y de energía que este es

deliberations of the counterculture era, would no longer be a sole and simple source of inspiration for the new *pop* production based on the mundane and the vulgar, as it has been for the Independent Group or even for Warhol himself. Nor would it be a mere socioeconomic and literary figure, as understood by Perec. The object was, now, the tool for a new form of spatial thought derived from the profound changes of mentality postulated by the counterculture.

This object, however, was linked to a certain place—a place that was not at all casual, neither with respect to the object, nor for the proper understanding of the project. In the case of *The Factory*, the comprehension of both its size and its intentional neutrality, would be of crucial importance. Its size—significant not only for its area of 450 square meters, but also for its almost six meters of clear height—allowed to untie the objects from their outermost boundary. The boundary on its turn is furthermore covered with a thin layer of aluminum foil that successfully melts away the borders imposed by the walls until they nearly disappear. The objects emerge within a neutral, non-designed container; they stand by themselves. Following these same principles, the industrial space that contains them is deliberately undefined and belongs to a degraded area of New York's Midtown, lacking any trace of tradition. Its location, together with the decision to leave it empty and disrobed⁸ from its past, is a statement of the intentional distance that Warhol wishes to maintain with history.

Correspondingly, Superstudio's refusal of this same history takes place through the denial of place. The surrounding boundary definitely disappears and the aforementioned place—which, unavoidably would contain its own tradition and previous cultures—is now replaced by an infinite extension of raised access floor⁹ whose ultimate purpose is no other than to allow for freedom, likewise infinite, based on the data and energy flows that it is capable of

capaz de generar. Es la presencia de esta infinita malla mecanizada la que permite que el espacio doméstico pueda quedar reducido a un espacio de muebles el cual, intencionadamente y como veremos a continuación, podrían encontrarse en cualquier casa italiana de la época.

Así, la naturaleza de estos muebles es, como no podría ser menos en este constante juego de alegorías y connotaciones propio del lenguaje contracultural, cuestión sustantiva. Tanto en la *Factory* como en la *Supersuperficie* su elección responde a dos hechos fundamentales: todos ellos deben ser una manifiesta renuncia al diseño, y todos deben provenir de realidades espaciales diferentes. Su inclusión en esta nueva utópica *tabula rasa* partirá de una “apropiación”, y no de una creación. De esta forma, si el Movimiento Moderno había partido de la clara vocación de vincular el espacio diseñado con objeto diseñado¹⁰, la nueva casa contracultural debía argumentarse a partir de, precisamente, una renuncia consciente a todo tipo de diseño. Partiendo de esta base y de los principios previamente descritos, es fácil comprender que el concepto en sí de diseñar connotaba un espacio impositivo (un espacio burgués) y era necesario que este fuese sustituido por una no-decisión consciente que garantizase un espacio abierto al desarrollo creativo y a lo imprevisible. El diseño, de este modo, sería sustituido por el objeto encontrado y el espacio doméstico planificado por una suerte de actos casuales e imprevisibles. Tal y como había asegurado el propio Natalini: “si diseñar es una inducción al consumo, entonces debemos rechazar el diseño. Si la arquitectura no es sino la codificación de los modelos burgueses de propiedad y de la sociedad que representan, entonces debemos rechazar la arquitectura”. La vida en base a una colección de objetos encontrados y neutros estaba servida.

En el caso de la *Factory* y la *Supersuperficie*, estos hechos debían traducirse, por un lado y como ya se ha mencionado, en la búsqueda de dos espacios premeditadamente neutros –una nave desecha de 450 metros

generating. It is the presence of this infinite mechanized mesh that favors the reduction of the domestic space to a furniture area which, deliberately and as we shall see further on, could be found in any Italian house of the time.

Thus, the nature of these pieces of furniture is –as could not be otherwise in this constant play on allegories and connotations of the countercultural language– a substantive issue. Both in *Factory* and in *Supersurface*, their choice responds to two fundamental facts: all of them must be a manifest abnegation of design, and all must proceed from different spatial realities. Their incorporation in this new utopian *tabula rasa* would originate from an “appropriation”, and not from a creation. In this way, if the Modern Movement arose from the clear vocation to link a purposely designed space with likewise designed objects¹⁰, the new countercultural house would build an argument precisely from the conscious rejection of any kind of design. On this basis and having in mind the above mentioned principles, it is easy to understand that the concept of design itself denoted an imposing space (a bourgeois space) and it needed to be replaced by a conscious non-decision that guaranteed a space open to creative development and to the unpredictable. By doing so, the design would be replaced by the found object, and the domestic space –planned over a series of some fortunate casual and unpredictable events. As Natalini himself pointed out, “...if design is merely an induction to consume, then we must reject design; if architecture is merely the codifying of the bourgeois models of ownership and society, then we must reject architecture”. Life based on a collection of found and neutral objects was thus assured.

In both *Factory* and *Supersurface*, such particulars should be rendered, on the one hand and as already mentioned, through the pursuit of two deliberately neutral spaces –a 450 square meters dumped warehouse with no vertical

cuadrados sin divisiones verticales en el caso de la *Factory*, una malla idéntica e infinita en el caso de la *Supersuperficie*— y, por el otro, en la deliberada elección de muebles que en ambos proyectos no perteneciesen ni al lugar ni a la época en la que se ubicaban. En este último caso, es posible entender esta apropiación de objetos como una maniobra evidentemente pop que no significa sino la continuación del principio dadaísta postulado por Duchamp de *objet-trouvé*. La arquitectura deja de ser un juego sabio, correcto y magnífico de volúmenes bajo la luz, para convertirse en un collage (Figs. 03, 04, 05).

Así, los muebles y objetos presentes en la *Factory* son decididamente viejos, desechados y preferiblemente sacados de la calle, en cumplimiento de la voluntad expresada por el propio Warhol de trabajar con el concepto de sobra y reciclaje de objetos inservibles. Es posible entender dicho hecho como una aspiración a convertir el espacio de la *Factory* en una obra de arte pop a través de los muebles que lo componen.

“Unos meses después de instalarse en el estudio de Warhol, Linich descubrió, durante una de sus salidas nocturnas, un sofá abandonado en la acera y lo arrastró hasta la *Factory*. Aquel sofá se convirtió no solo en una parte importante de la decoración, sino también en la pieza básica del *atrezzo* de *Couch*, una película en episodios que retrataba a una serie de visitantes enzarzados en varios tipos de relaciones sociales y sexuales”. David Bourdon.¹¹

El objeto encontrado de la *Factory* tiene por tanto un carácter claramente accidental, pero también surrealista y *kitsch*. Objetos como el medio maniquí carecen de uso pero están llenos de significado; no pretenden valer para algo sino ser el signo de una propuesta espacial onírica en la que otro objeto fundamental, la bola de espejos colgada del techo, colabora con sus reflejos y manipulaciones de la luz a la creación del espacio soñado por Warhol: psicodélico, alucinógeno e irreal.

De la misma forma, el objeto en la *Supersuperficie* de Superstudio puede

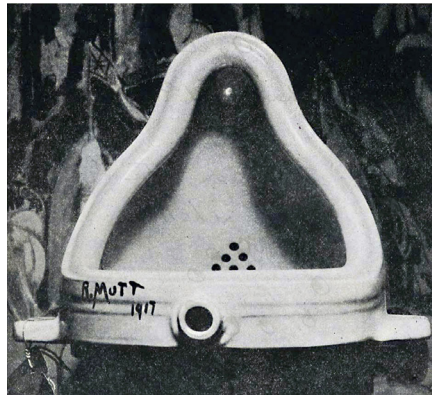
partitions in the case of *Factory*, or a selfsame and infinite mesh in the case of *Supersurface*— and, on the other, through the deliberate choice of pieces of furniture that belonged neither to the place nor to the time of either of the projects. In the case of the latter, it is possible to recognize this appropriation of object as an obvious pop manoeuvre that means nothing but the extension of the Dadaist principle postulated by Duchamp over the *objet-trouvé*. Architecture is no longer a masterly, correct and magnificent play of masses brought together in light, and is now turned into a collage (Figs 03, 04, 05).

Thus, the objects and furniture pieces present in *Factory* are purposefully outdated, thrown away ones, and preferably found on the street, in fulfilment of Warhol’s will to work with the concept of residue and reuse of useless objects. It is possible to consider this circumstance as an aspiration to convert the *Factory* space into a work of pop art through the furniture pieces that compose it.

“A few months after settling in Warhol’s studio, during one of his night outings, Linich discovered a sofa abandoned on the sidewalk and dragged it to the *Factory*. The sofa came to be not only a significant part of the decoration, but also a key component of the props for *Couch*, a movie of several episodes that portrayed a series of visitors engaged in all types of social and sexual relationships.” David Bourdon.¹¹

The found object at *Factory* has therefore a clearly accidental character, all at once surrealist and *kitsch*. Some objects, like the half mannequin, lack use, but are in turn full of meaning; they are not intended to be worth of anything, but to be the manifestation of an oneiric spatial proposal where another key object, the mirror ball hanging from the ceiling, contributes with its reflections and manipulations of light to the creation of space as imagined by Warhol: psychedelic, hallucinogenic and unreal.

Likewise, the object at Superstudio’s *Supersurface* can be understood



03. Andy Warhol, *The Factory* (Nueva York), 1965; fotografía.

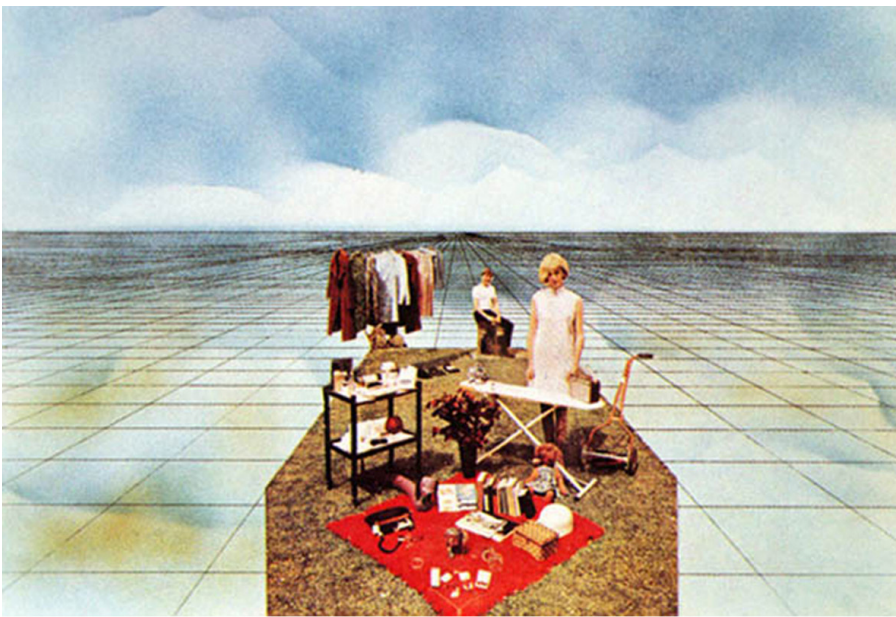
04. Marcel Duchamp, *La Fuente*, 1917.

05. Superstudio, *Supersuperficie*, 1972; collage.

03. Andy Warhol, *The Factory* (Nueva York), 1965; photograph.

04. Marcel Duchamp, *Fountain*, 1917.

05. Superstudio, *Supersurface*, 1972; collage.



entenderse a través de planteamientos similares. Por un lado, la imagen de una colección de objetos dispuestos a modo de *collage* parte de una intención claramente provocadora que, tomando ideas prestadas del *pop*, deposita en el dato figurativo toda la responsabilidad de transmisión de la información.¹² Por otro, dicha imagen se produce precisamente mediante una manipulación manifiesta de los elementos protagonistas de este espacio doméstico, los objetos, a través de lo que el propio Natalini reconoce como proceso *pop* en el trabajo de Superstudio: “La adhesión *pop* al mundo de las imágenes (...) se traduce en un proceso creativo basado en la libertad de elección y la plena disponibilidad de confrontar los actuales roles de la sociedad de consumo. (...) Desorientación, trasposición de escala, ensamblaje, montaje, descomposición, repetición,

through similar perspectives. On the one hand, the image of a collection of objects arranged as a *collage* is based on a clearly deliberate provocation that, borrowing ideas from *pop culture*, charges the figurative data with all responsibility for the transmission of information.¹² On the other, this image is produced precisely through a manifest manipulation of the main elements of the domestic space, the objects, through what Natalini himself recognizes as a *pop* process in the work of Superstudio: “The adherence of *pop culture* to the world of images (...) translates into a creative process based on the freedom of choice and the full availability of confronting the present roles of the consumer society. Disorientation, transposition of scale, assembly, installation, breakdown, repetition

contaminación (...). Todos estos métodos de composición comunes a las artes visuales y al diseño arquitectónico (...) nos permiten hablar de un proceso *pop* en gran parte de los proyectos presentados”.¹³

El objeto de Superstudio es de esta manera *pop* en la misma medida en el que lo era en la *Factory* de Warhol, esto es, a través de la descontextualización manifiesta de objetos cotidianos dentro, en este caso, de una malla hipertecnológica. Este hecho convive, sin embargo, con un entendimiento de dicho objeto como expresión política. Tal y como habíamos avanzado anteriormente, la fusión de las corrientes contraculturales en la Italia de los últimos años sesenta con la conflictividad social localizada muy concretamente en las escuelas de arquitectura, había demandado de esta nueva generación de artistas y arquitectos italianos de una perspectiva política en sus planteamientos. Los objetos tratados en la *Supersuperficie* están así intencionadamente *desclasados* o, dicho de otro modo, son objetos que en su ausencia de estatus y de diseño, han decidido convertirse en los signos representantes de una nueva utopía basada en lo popular y lo cotidiano.¹⁴ Son por tanto objetos neutros e intencionadamente anónimos, representantes de un interior cualquiera. Su irónica e intencionada descontextualización no es sino la base del intenso discurso ideológico contenido en la obra del grupo florentino.

Así, esta idea de signo se revela como fundamental. Si partiendo de un punto de vista estrictamente *pop*, es lo lingüístico y lo simbólico de la imagen donde debe subyacer todo mensaje artístico y arquitectónico, deberemos entender que la importancia de los objetos tratados residirá no tanto en lo que son, sino en lo que estos significan.¹⁵ Así, si en la *Factory* empieza a parecer evidente que el significado del objeto busca transmitir un sentido de desafección entre el habitante y su espacio habitado –una voluntad del objeto de mostrar ese

and iteration, contamination (...) All these methods of composition, common to the visual arts and architectural design (...) allow us to talk about a *pop* process in a large part of the presented projects”.¹³

Superstudio's object is in this sense *pop* to the same extent that it was at Warhol's *Factory*, that is, through the manifest decontextualization of everyday objects, in this case, within a hypertechnological mesh. This fact coexists, however, with the understanding of this very object as a political expression. As we had already suggested, the fusion of the countercultural movements with the social unrest in Italy during the late sixties, quite specifically localized in the schools of architecture, had demanded a political perspective in the approaches of this new generation of Italian artists and architects. The objects handled in *Supersurface* are thus intentionally *declassified* or, in other words, through their lack of status and design, they have decided to become the signs representing a new utopia based on the popular and the mundane.¹⁴ They are hence neutral and intentionally anonymous objects, representing any interior space. Their ironic and deliberate decontextualization is but the basis of the intense ideological discourse contained in the work of the Florentine group.

In such a way, the idea of sign is revealed as fundamental. From a strictly *pop* point of view, where all artistic and architectural messages underlie in the linguistic and the symbolic meaning of the image, we must understand that the importance of the engaged objects resides not that much in what they are, but in what they mean.¹⁵ Thus, if in *Factory* it becomes apparent that the meaning of the object seeks to convey a sense of disaffection between the inhabitant and his inhabited space –a willingness of

estar constantemente de paso— en el caso de Superstudio el uso del objeto nace como producto de una actitud en varios sentidos liberadora. Por un lado el propio mueble (*mobilis*) es en sí un signo de movilidad y por tanto de emancipación; es a través de él como Superstudio representa un espacio doméstico que se desprende de la necesidad de quedarse en un lugar. Por otro lado es gracias a una colección de objetos pretendidamente anónimos como se logra representar el mensaje que se quiere transmitir, esto es, el de una nueva utopía que no deberá de nacer de la planificación o del diseño de los arquitectos, sino del acto casual e incontrolable de los habitantes a través de sus objetos cotidianos. Tal y como citaban los propios integrantes del colectivo en las páginas de *Casabella*: “Los objetos que necesitamos serán solo talismanes, signos para una existencia o simples utensilios para operaciones sencillas (...). Objetos que puedan ser fácilmente transportados en el caso de que elijamos convertirnos en nómadas o de que queramos quedarnos en un lugar para siempre”.¹⁶

Podemos entender, finalmente, que el papel jugado por los objetos como concepto, así como la elección deliberada de determinados objetos en concreto, es crucial para la comprensión profunda de los dos casos de estudio. Por un lado, el uso de objetos descontextualizados, u objet-trouvé, en ambos espacios, da lugar a dos obras que pueden ser categorizadas bajo los principios del pop. Son, en este sentido, espacios pictóricos entendibles como *collage* (Fig. 06). Por otro lado, bajo la idea del objeto como configurador de un espacio sin límites físicos o emocionales se esconde la idea de un modelo de vida colectiva, la comuna, que tendrá repercusión en muchos planteamientos posteriores, especialmente en casos contemporáneos. A su vez, esta disolución del espacio interior logrará generar una profunda reformulación de los conceptos de contenido y continente, dejando la casa de ser comprendida como un todo para poder ahora entenderse como una envolvente separada de aquello que envuelve. Algo que en la Supersuperficie se

the object to be constantly on the move— in the case of Superstudio the use of the object originates from an attitude in certain ways liberating. On the one hand, the furniture piece (*mobilis*) is itself a symbol of mobility and thus emancipation; it is through this furniture piece that Superstudio represents a domestic space that emerges from the need to stick to one place. On the other, it is a collection of supposedly anonymous objects that represents the desired message, that is, a message of a new utopia that should not come from the architects’ planning and design, but from the casual and uncontrollable acts of the habitants and their everyday objects. As the members of the group cited on the pages of *Casabella*: “The objects we need shall be only talismans, signs of an existence or simple utensils for simple operations (...). Objects that can be easily transported in case we decided to become nomads or that we wished to stick to a place forever”.¹⁶

We can finally figure out that both the role played by the objects themselves as concepts, as well as the deliberate choice of some specific pieces, is fundamental for the deep understanding of the two case studies. On the one hand, the use of decontextualized objects, or objet-trouvé, in both spaces, gives rise to two works that can be categorized under the principles of pop. They are, in this sense, pictorial spaces understandable as a *collage* (Fig 06). On the other hand, behind the idea of the object as a configurator of space without physical or emotional boundaries underlies the idea of a social life model, the commune, which will affect a lot of subsequent concepts, especially in some contemporary cases. This dissolution of the interior space, on its turn, will generate a profound reformulation of the concepts of content and continent; the house, once comprehensible as a whole, now conceives separately the wrapping from what it wraps inside. Something

hace evidente mediante la separación de la superficie activadora y el objeto activado, y que es una constante en la arquitectura de los años sesenta y primeros setenta.

En consecuencia, parecerá evidente concluir que estos espacios domésticos contraculturales son producto directo de la manera de pensar y de entender la vida de la propia contracultura. Su forma de entender el espacio podrá comprenderse, así, como producto de una época de profunda puesta en crisis no solo de los valores arquitectónicos establecidos en la época sino de los principios morales y éticos más arraigados del momento. Siendo evidente este análisis, será sin embargo necesario resaltar la capacidad que estos dos espacios tuvieron de abrir muchos de los caminos que la arquitectura recorrió en los años posteriores y que recorre aún hoy en día. Desde la virtud de su planteamiento radical, ambos nos enseñaron la posibilidad de un espacio doméstico que no solo lograba anular la jerarquía sustituyendo lo tipológico por lo topológico, sino que abría la posibilidad de una nueva domesticidad entendida a través del constante estímulo provocado por los objetos y la tecnología. La *Supersuperficie* y la *Factory* esbozaban, de manera manifiesta, la domesticidad contemporánea.

that is made evident through the segregation of the activating surface and the activated object, and that remains a constant in the architecture of the sixties and early seventies.

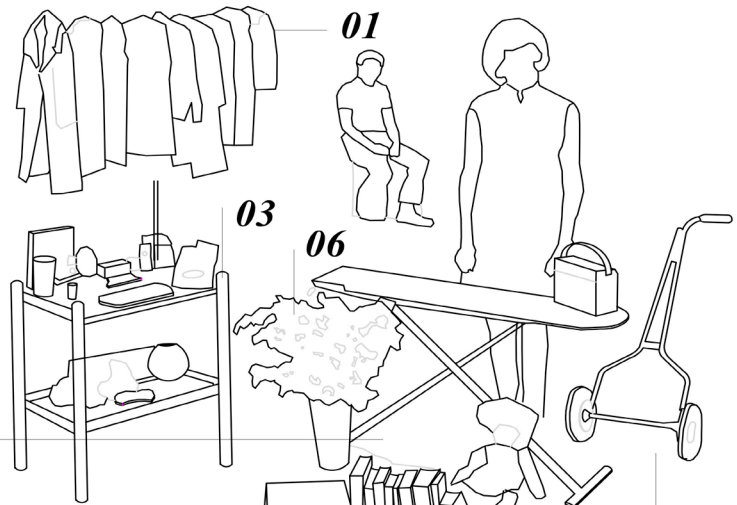
Consequently, it seems clear that these countercultural domestic spaces are the direct product of counterculture's comprehension and reasoning of life. Hence, its way of conceiving space can be understood as the outcome of a deep crisis, not only of the architectural values established at the time, but also of the most deeply rooted moral and ethical principles of the moment. While this analysis is self-evident, it is however necessary to highlight the capacity that these two spaces had to break many grounds of architecture during the following years and still nowadays. Drawing upon the virtue of its radical approach, both of them demonstrated the capacity of a domestic space not only to revoke hierarchy by replacing the typological by the topological, but also to give an opportunity of a new domesticity, understood through the constant stimulation produced by objects and technology. *Supersurface* and *Factory* both clearly outlined contemporary domesticity.

06. Imagen elaborada por el autor,
Colección de objetos: *The Factory* y
la Supersuperficie.

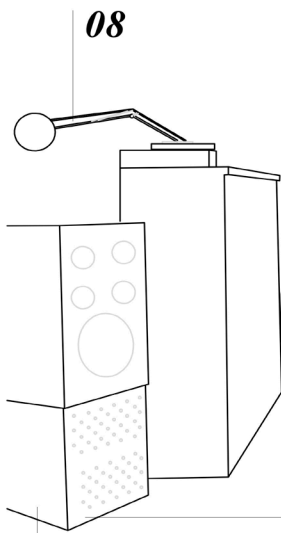
06. Image created by the author,
Collection of objects: *The Factory*
and *Supersurface*.

Superstudio: Los objetos tratados en la Supersuperficie en este sentido están intencionadamente desclasados o, dicho de otro modo, son objetos que en su ausencia de estatus y de diseño, han decidido convertirse en los signos representantes de una nueva utopía basada en lo popular y lo cotidiano. Son así objetos neutros e intencionadamente anónimos, representantes de un interior cualquiera. Su irónica e intencionada descontextualización no es sino la base del intenso discurso ideológico contenido en la obra del grupo florentino.

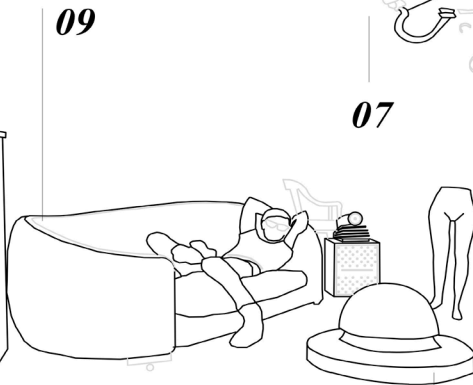
02 Tabla de la plancha: *Tabla de la plancha, sin plancha. Se usa como única mesa de "la casa"*



05



08



09



07



04 Cortacésped: *La extraña situación del exterior dentro de un interior*

04

10 El medio maniquí: *Objeto surrealista, carece de uso pero está lleno de significado. no pretenden valer para algo sino ser el signo de una propuesta espacial onírica*

10

11 Bola de espejos: *Mundo onírico creado por los reflejos, por las manipulaciones de la luz en el espacio. Su sentido es el de crear un mundo irreal, virtual, provocador.*

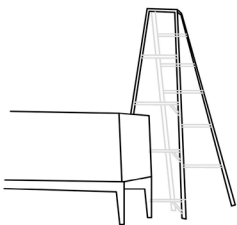
11

14 Amplificadores: *Show always must go on*

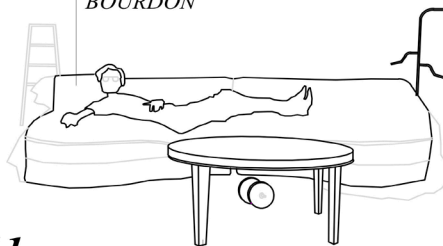
13

12 Coche de juguete:

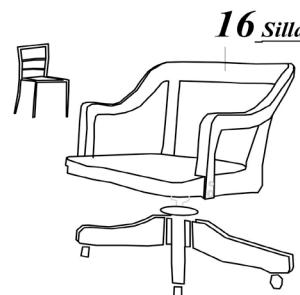
09 Coach: *"Unos meses después de instalarse en el estudio de Warhol, Linich descubrió, durante una de sus salidas nocturnas, un sofá abandonado en la acera y lo arrastró hasta la Factory. Aquel sofá se convirtió no sólo en una parte importante de la decoración, sino también en la pieza básica del atrezzo de Couch, una película en episodios que retrataba a una serie de visitantes enzarzados en varios tipos de relaciones sociales y sexuales" DAVID BOURDON*



11



15 Mesa de la calle:



16 Silla de la calle:

Notas

1. Georges Perec, *Les Choses. Une histoire des années soixante*. (París: René Julliard, 1965).
2. Principales integrantes del conocido como INDEPENDENT GROUP, precursor del *Pop Art* británico, cuya actividad fue desarrollada entre los años 1952 y 1955.
Para comprender la importancia que representa en el primer pensamiento pop las aportaciones de este colectivo véase: Alison Smithson y Peter Smithson, "But today we collect ads", *ARK* 18, (1956): 170. "Gropius wrote a book of grain silos, Le Corbusier one on aeroplanes, and Charlotte Perriand brought a new object to the office. Today we collect ads".
3. Para entender este hecho es necesario considerar que, por un lado, Estados Unidos no había sufrido la guerra en su propio territorio tal y como había ocurrido en Europa y, por otro, que la propia guerra propició un inmenso crecimiento económico en todo el país, el cual se desarrolló a lo largo de los primeros años de la postguerra. Para tener un conocimiento más profundo sobre este aspecto véase: Tony Judt, *Postguerra: Una historia de Europa desde 1945*. (Madrid: Taurus, 2005).
4. Willhelm Reich, *The sexual revolution*. (Nueva York: Reich Infant Trust Fund, 1945).
5. Grupo al que pertenecieron todos los miembros del futuro Archizoom Associati.
6. Véase concepto de "comuna" tratado en el capítulo "Warhol at the *Factory*: de las comunas freudomarxistas al *loft* neoyorquino" dentro de Iñaki Ábalos, *La buena vida*. (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2000).
7. "Frente a la fragmentación espacial en la que se resuelve el proyecto funcional en ámbitos de menor a mayor privacidad, este modelo espacial reduce a mínimos el ámbito de la privacidad, entendida como una secuela del autoritarismo y del modo burgués y familiar de vida. Apenas las camas y los inodoros recibirán algún tipo de división generalmente tenue; la casa será el lugar donde aprender y practicar el antiautoritarismo. Los "secretos de papá y mamá" y toda su codificación en espacios fragmentados, darán lugar a una exposición enfática de la intimidad, que se pretende liberadora de tabúes sociales y sexuales. No habrá jerarquías, ni distribución, ni especialización espacial. La simplicidad del contenedor neutro será el nuevo paradigma habitacional". Fragmento dentro del capítulo "Warhol at the *Factory*: de las comunas freudomarxistas al *loft* neoyorquino". contenido en Iñaki Ábalos, *La buena vida*. (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2000)
8. No es objeto de este artículo profundizar en la importancia que tiene el conocido recubrimiento de papel de aluminio que envuelve todas las paredes de la *Factory*, sin embargo, no parece desdeñable la importancia de este en la creación de una atmósfera aun más a-histórica, desprovista de tradición, y de claro borrado de los muros que configuran el espacio, convirtiéndolos en espejos o superficies reflectantes.
9. Es interesante comprobar el desarrollo llevado a cabo

Notas

1. Georges Perec, *Les Choses. Une histoire des années soixante*. (París: René Julliard, 1965).
2. Principle Independent Group founders, precursor of the Britanic *Pop Art*. Its activity was mainly developed between 1952 and 1955.
To understand the importance of this group see: Alison Smithson y Peter Smithson, "But today we collect ads", *ARK* 18, (1956): 170. "Gropius wrote a book of grain silos, Le Corbusier one on aeroplanes, and Charlotte Perriand brought a new object to the office. Today we collect ads".
3. To understand this fact is necessary to consider that the United States did not suffer the war in its own territory and, how cause of that the war could provoked an extraordinary economic growth. See: Tony Judt, *Postguerra: Una historia de Europa desde 1945*. (Madrid: Taurus, 2005).
4. Willhelm Reich, *The sexual revolution*. (Nueva York: Reich Infant Trust Fund, 1945).
5. Goup to which belonged the whole members of Archizoom Associati.
6. See concept of "commune" in the chapter "Warhol at the *Factory*: de las comunas freudomarxistas al *loft* neoyorquino" within: Iñaki Ábalos, *La buena vida*. (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2000).
7. "Frente a la fragmentación espacial en la que se resuelve el proyecto funcional en ámbitos de menor a mayor privacidad, este modelo espacial reduce a mínimos el ámbito de la privacidad, entendida como una secuela del autoritarismo y del modo burgués y familiar de vida. Apenas las camas y los inodoros recibirán algún tipo de división generalmente tenue; la casa será el lugar donde aprender y practicar el antiautoritarismo. Los "secretos de papá y mamá" y toda su codificación en espacios fragmentados, darán lugar a una exposición enfática de la intimidad, que se pretende liberadora de tabúes sociales y sexuales. No habrá jerarquías, ni distribución, ni especialización espacial. La simplicidad del contenedor neutro será el nuevo paradigma habitacional". Fragmento dentro del capítulo "Warhol at the *Factory*: de las comunas freudomarxistas al *loft* neoyorquino". contenido en Iñaki Ábalos, *La buena vida*. (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2000)
8. It is not the objective of this article to highlight the importance of the silver film with which the whole *Factory* was covered, however, we cannot minimize the influence of this fact in the creation of and anti-historical atmosphere.
9. It is interesting to notice the development made by the industry in the evolution of the technical floors within this study period.
10. Remember the two approaches projected by Rietveld for his Red and Blue Chair for the

por la industria en la evolución de los suelos técnicos dentro de la etapa de estudio.

10. Recuérdese a modo de ejemplo los planteamientos llevados a cabo por Rietveld en su Silla Roja y Azul para la Casa Schröder en Utrecht en 1929.

11. Biógrafo de Andy Warhol. Citado en Ábalos, I. (2000). *La Buena Vida*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

12. Fernando Quesada, *Arquitecturas del devenir*. (Madrid: Ediciones Asimétricas, 2014).

13. Adolfo Natalini, “Arte Visive e Spazio di Coinvolgimento”, *Casabella* 32, (Julio 1968): 34-35.

14. “By destruction of objects we mean the destruction of their attributes of status and the connotations imposed by those in power”. Citado en Superstudio. “Distruzione, Metamorfofi e Reconstruzione degli oggetti”. *IN. Argomenti e immagini di Design 2-3* (1971).

15. “Ya que en un desarrollo a largo plazo la producción en masa debe ser considerada un sistema de información, la investigación no debe concentrarse en el objeto mismo, sino en su rol como forma de signo”. ARGAN Citado en: Fernando Quesada, *Arquitecturas del devenir*. (Madrid: Ediciones Asimétricas, 2014).

16. Adolfo Natalini, “Arte Visive e Spazio di Coinvolgimento”, *Casabella* 32, (Julio 1968): 34-35.

Schröder House in Utrecht in 1929.

11. Andy Warhol’s biographer. See: Ábalos, I. (2000). *La Buena Vida*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

12. Fernando Quesada, *Arquitecturas del devenir*. (Madrid: Ediciones Asimétricas, 2014).

13. Adolfo Natalini, “Arte Visive e Spazio di Coinvolgimento”, *Casabella* 32, (Julio 1968): 34-35.

14. By destruction of objects we mean the destruction of their attributes of status and the connotations imposed by those in power”. Citado en Superstudio. “Distruzione, Metamorfofi e Reconstruzione degli oggetti”. *IN. Argomenti e immagini di Design 2-3* (1971).

15. “Ya que en un desarrollo a largo plazo la producción en masa debe ser considerada un sistema de información, la investigación no debe concentrarse en el objeto mismo, sino en su rol como forma de signo”. ARGAN See: Fernando Quesada, *Arquitecturas del devenir*. (Madrid: Ediciones Asimétricas, 2014).

16. Adolfo Natalini, “Arte Visive e Spazio di Coinvolgimento”, *Casabella* 32, (Julio 1968): 34-35.

Procedencia de las ilustraciones

Fig.01. KING, K.: *Orbiting Andy Warhol’s Silver Factory*.

Fig.02. Stauffer, M.T.: *Figurationen des Utopischen: Teoretische Projektete von Archizoom und Superstudio*.

Fig.03. KING, K.: *Orbiting Andy Warhol’s Silver Factory*.

Fig.04. Stauffer, M.T.: *Figurationen des Utopischen: Teoretische Projektete von Archizoom und Superstudio*.

Fig.05. Fotografía de Alfred Steiglitz

Fig.06. Elaboración propia. 2018

Source of the pictures

Fig.01. KING, K.: *Orbiting Andy Warhol’s Silver Factory*.

Fig.02. Stauffer, M.T.: *Figurationen des Utopischen: Teoretische Projektete von Archizoom und Superstudio*

Figs 03. KING, K.: *Orbiting Andy Warhol’s Silver Factory*.

Fig.04. Stauffer, M.T.: *Figurationen des Utopischen: Teoretische Projektete von Archizoom und Superstudio*.

Fig.05. Alfred Steiglitz’s photograph.

Fig. 06. Created by the author 2018

Sobre los autores

Jaime Sanz es Profesor de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Virginia, Máster MPAA y doctorando por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid.

j.sanz.haro@gmail.com

Nicolás Maruri es arquitecto y doctor por la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Politécnica de Madrid, Máster por la Universidad de Columbia y ejerce como profesor de proyectos en la Universidad Politécnica de Madrid.

nico.maruri@gmail.com

About the authors

Jaime Sanz, Lecturer in Architecture University of Virginia, MPAA Master and PhD Candidate from the Technical School of Architecture of Madrid.

j.sanz.haro@gmail.com

Nicolás Maruri has a Phd degree in architecture from the Universidad de Politécnica de Madrid, a Master degree from Columbia University and is design teacher at the School of Architecture of Madrid.

nico.maruri@gmail.com

