

Superstudio: bewoonde ruimte

Superstudio: Inhabited Space

Interiors on Display

Stijlikamers



Still uit de Superstudio-film
Ceremony, 1973
Still from the Superstudio film
Ceremony, 1973

Deel 1: Karma Sutra

De gerenommeerde architect Giovanni Michelucci en de kunstcriticus Laura Vinca Masini waren de twee hoofdcuratoren van 'La Casa Abitata' (het bewoonde huis), de Florentijnse biënnale over interieur-architectuur en – ontwerp van 1965. In het Palazzo Strozzi werd een aantal stijlkamerinstallaties gepresenteerd, waar bezoekers doorheen konden wandelen. De zo goed als vergeten Florentijnse tentoonstelling bracht een aantal van de meest opmerkelijke architecten en ontwerpers van Italië bijeen om nieuwe en creatieve plannen voor de eigentijdse woonomgeving onder de aandacht te brengen.¹ In een in *Domus* gepubliceerd hoofdartikel over de tentoonstelling betreurde de redactie het dat deze kritische visie op de woonomgeving door een groep gewaardeerde architecten en ontwerpers niet was gegeven op de triënnale van Milaan.²

Vinca Masini benadrukte in haar inleiding tot de catalogus dat er tussen de geselecteerde deelnemers geen enkele consensus heerste en dat het haar bedoeling was: '(...) aandacht te vragen voor het onvermogen van de eigentijdse woning om een specifieke functie te vervullen, onderworpen aan de markt, de algehele toestand van de bouwsector en de crisis waarin onze steden verkeren, in de greep van steeds anoniemer wordende bouwprogramma's die steeds sterker worden ingeperkt door de onmiddellijke behoeften van de massa'. Ze voegde daaraan toe: 'Het lijkt me duidelijk dat de gemiddelde persoon zichzelf alleen kan redden door zijn eigen menselijke maat te herontdekken, door zijn vrijheid te heroveren, terwijl de conditionering, de onbespreekbaarheid en de gewenning, veroorzaakt door propaganda en reclame, op alle mogelijke manieren en met alle middelen van de "welvaartscultuur" opgeroepen, op hun plaats kunnen worden gezet en via een individueel denkproces kunnen worden teruggedrongen binnen de grenzen van hun betekenis.'³ Vinca Masini wilde door middel van deze tentoonstelling nadenken over de vraag of de mens een werkelijk vrije manier van leven zou kunnen bereiken.

De tentoonstelling bestond uit een reeks stijlkamers op ware grootte, ontworpen door ontwerpers van naam zoals Luigi Moretti, Vico Magistretti, Marco Zanuso, Vittorio Gregotti, en Achille en Piergiacomo Castiglione. Onder de indrukwekkende selectie van Michelucci en Vinca Masini bevonden zich drie projecten die de andere overtroffen. Deze kamers waren gemaakt door twee Florentijnen, beiden voormalig student van Giovanni Michelucci: Leonardo Ricci en Leonardo Savioli, én door iemand die in Florence een echte buitenstaander was, de in Milaan gevestigde ontwerper Ettore Sottsass jr.

Leonardo Ricci was hoogleraar compositie en stedenbouw aan de Florentijnse Scuola di Architettura en had veel onderwijservaring opgedaan in de US, en hij dwong respect af omdat hij zich achter de voor onderwijsvernieuwing strijdende studenten schaarde. Voor 'La Casa Abitata' bedacht Ricci een nomadische, compacte en zeer efficiënte 'bewoonbare ruimte voor twee personen' (*spazio vivibile per due persone*) die in productie zou worden genomen door de in Agliana gevestigde designproducent Poltronova. Het ging om geboetseerde, opvouwbare meubelobjecten (een soort ingekapselde sofa's) en andere interieurelementen die de bedoeld waren om de gebruiker te omhullen. Ze hadden de functie om op dialectische wijze deel te gaan uitmaken van het stedelijk weefsel, met uitschakeling van het tussengebied.

Leonardo Savioli speelde ook een belangrijke rol bij de wederopbloei van de architectonische en academische cultuur van Florence. Savioli gaf met behulp van zijn studenten-assistenten, Adolfo Natalini (toekomstig medeoprichter van Superstudio) en Paolo Deganello (toekomstig medeoprichter van Archizoom) tijdens het academisch jaar 1966-1967 een inmiddels legendarisch geworden college. De

Part 1: Karma Sutra

Renowned architect Giovanni Michelucci and art critic Laura Vinca Masini were the two principle curators for 'La Casa Abitata' (the Inhabited House), the 1965 Florentine biennale on interior architecture and design that introduced a set of walk-through room installations inside Palazzo Strozzi. The all but forgotten Florentine exhibition brought together some of Italy's most noteworthy architects and designers to showcase new and creative visions for the contemporary domestic environment.¹ In a feature article on the exhibition published in *Domus*, the editors lamented the fact that this kind of research of the home by such an esteemed group of architects and designers had not originated in Milan at the Triennale.²

While Vinca Masini stressed in her catalogue introduction that there was a complete lack of consensus among the selected participants, her premise was to raise 'awareness of the inability of contemporary homes to perform an exact function, conditioned by the market, the general building situation and the crisis of our cities, dominated by an increasingly anonymous building program that is ever more confined by the immediate needs of the masses.' She went on to stress: 'It seems clear that the average person can save himself only by rediscovering his own measure, by recovering his freedom, where the conditioning, incommunicability and inurement provoked by propaganda and advertising, imposed by all means by all the means of the "culture of affluence", can be brought down to size and re-established within the limits of their meaning through an individual thought process.'³ With this exhibition, Vinca Masini wanted to show that it was possible for man to gain a real freedom of lifestyle.

The exhibition presented a series of full-scale model rooms designed by such recognized figures as Luigi Moretti, Vico Magistretti, Marco Zanuso, Vittorio Gregotti, and Achille and Piergiacomo Castiglione. Among Michelucci's and Vinca Masini's impressive selection there were three projects that pushed past the rest. These rooms were created by two Florentine insiders, both former students of Giovanni Michelucci: Leonardo Ricci and Leonardo Savioli, and one consummate Florentine outsider, the Milanese-based designer Ettore Sottsass Jr.

A professor in composition and urban design at the School of Architecture in Florence with extensive experience teaching in the USA, Leonardo Ricci was respected for standing by the students in their struggle for educational reforms. For 'La Casa Abitata', Ricci proposed a nomadic, compact and highly efficient 'inhabitable space for two persons' (*spazio vivibile per due persone*) to be produced by the Agliana-based design manufacturer Poltronova. These were moulded interfolding furniture-objects, something like enclosed capsular sofas and other furnishing elements intended to envelop their users and enter dialectically into the urban fabric, eliminating the middle ground in the process.

Leonardo Savioli also played a critical role in reinventing Florence's architecture and academic culture. Savioli headed the course that became legendary during the academic year 1966-1967, created with the help of his two course assistants, Adolfo Natalini (future co-founder of Superstudio) and Paolo Deganello (future co-founder of Archizoom). The course took its inspiration from one of the hottest discotheques in Rome, the Piper Club.⁴ For 'La Casa Abitata', Savioli proposed a 'hypothesis for a structure built of prefabricated elements', a *Cellula per una casa minima* (Cell for a minimal house). The room featured a system of organic modular assemblies that were meant to be easily mounted in different configurations, creating a highly efficient three-dimensional spatial matrix.

But it was certainly Ettore Sottsass Jr's presence in 'La Casa Abitata' that had the greatest impact on the younger audience of aspiring

inspiratie voor het college putte hij uit een van de populairste discotheken in Rome, de PiperClub.⁴ Voor 'La Casa Abitata' bedacht Savioli een 'hypothese voor een uit geprefabriceerde elementen opgebouwde constructie', een *Cellula per una casa minima* (cel voor een minimaal huis). In de kamer bevond zich een opstelling van organische, modulaire assemblages die gemakkelijk in verschillende configuraties konden worden gemonteerd, zodat een hoogst efficiënte, driedimensionale, ruimtelijke matrix ontstond.

Maar het uit jonge, ambitieuze architectuurstudenten bestaande publiek was ongetwijfeld het meest onder de indruk van Ettore Sottsass' aanwezigheid op 'La Casa Abitata'. Sottsass was geen academicus, en hij had zich niet verbonden aan een van de concurrerende Florentijnse facties. Hij woonde in Milaan, kwam regelmatig in Florence en vormde een welkome schakel tussen Florence en de gevestigde uitgeverijen en verwerkende industrieën in het noorden.

Sottsass' buitengewoon eclectisch ontworpen stijlkamer in het Palazzo Strozzi ontworichtte de modernistische speltactiek. De kamer werd eenvoudigweg de *Camera da Letto* genoemd, 'de slaapkamer', en het grensoverschrijdende, op de Kamasutra gebaseerde interieur (het resultaat van recente reizen naar India) combineerde een verzameling kleurrijk meubilair met ingewikkelde geometrische motieven, die georganiseerd waren in verschillende gradaties van rommel en wanorde. Sottsass' ontwerp was des te provocerder vanwege de aanbevelingen die hij deed in zijn tekst: hij beschreef een wereld van aardse genoegens, parfums, bordspelletjes en nieuwe woonarrangementen. De slaapkamer van Sottsass, zegt Vinca Masini, '(...) genereert een maximale spanning met behulp van een zeer afgewogen gebruik van verfijnde combinaties van kleur en licht, kleur en ruimte'.⁵

Hoewel Sottsass' stijlkamer voor 'La Casa Abitata' nog geen deel uitmaakte van het werk van de Memphis Groep uit de jaren 1980, zou deze kamer toch het meest aanslaan bij de jongere generatie en bleek hij een voorbode van de gedurfde, grafische 'Superarchitettura'-tentoonstelling, die iets meer dan een jaar later zou plaatsvinden in Pistoia.⁶ Veel architectuurstudenten die 'La Casa Abitata' bezochten, kregen tijdens deze tentoonstelling voor het eerst de gelegenheid door een installatie van Sottsass te wandelen en die te ervaren. Beide partijen profiteerden van de kennismaking, want Sottsass begon op zijn beurt ook belangstelling te tonen voor deze jonge generatie Florentijnen.

Waarschijnlijk kwam 'La Casa Abitata' over als het type tentoonstelling dat makkelijk valt te imiteren of te parodiëren: de tentoonstelling beschikte over een collectie meubilair en innovatieve materialen, zat bomvol ontwerpersmotieven en leverde opmerkelijke kritiek op het ongeremde naoorlogse fenomeen van de massaconsumptie.

Jolly Pop!

Ook al voldeed de tentoonstelling in het Palazzo Strozzi maar net aan de verwachtingen van de curatoren, de nadruk die de tentoonstelling legde op het interieur vond in elk geval weerklank bij de 'Superarchitettura'-tentoonstelling die het jaar erna werd samengesteld door de opkomende groepen Archizoom en Superstudio. Het speelse engagement met huishoudelijke artikelen op de tentoonstelling – een vrolijk beschilderd toneeldecor dat samen met een handvol vreemd gevormde, pseudofunctionele objecten in de kelderruimte van de Pistoiaanse galerie Jolly 2 was gepropt – was duidelijk schatplichtig aan het Palazzo Strozzi.

Maar de tentoonstelling in Pistoia bevatte het soort poëtische, populaire en commerciële referenties dat in 'La Casa Abitata' nergens te bekennen was. De tentoonstelling, die een spurt gaf aan de carrières

architecture students. Sottsass was not in academia, and he was not aligned with any of the competing Florentine factions. Coming down frequently from his home in Milan, he introduced a welcome link between Florence and the established northern publishing and manufacturing industries.

Sottsass's room installation of unusually eclectic design solutions at the Strozzi Palace subverted the modernist playbook. Referred to simply as *Camera da Letto*, 'the bedroom', his transgressive Kama Sutra-inspired interior, culled from his recent travels to India, brought together an assembly of colourful furnishings and complex geometrical motifs, grouped in various levels of clutter and disarray. Sottsass's proposal was even more provocative for what he prescribed in his text: he spoke of a world of earthly delights, perfumes, game boards and novel living arrangements. In Vinca Masini's opinion, Sottsass's bedroom 'generates maximum tension, supported by the highly calibrated preciousness of color-light and color-space'.⁵

Though not yet the stuff of the 1980s 'Memphis group', Sottsass's interior for 'La Casa Abitata' was nonetheless the one that rocked the younger generation the most, and that heralded – a little more than a year later – the boldly graphic 'Superarchitettura' exhibition in Pistoia.⁶ Many of the architecture students visiting 'La Casa Abitata' were able to walk through and experience for the first time Sottsass's installation at this exhibition. The exposure worked both ways, as Sottsass began to show a mutual interest in this younger generation of Florentines.

It is likely that 'La Casa Abitata' came across as a sort of ideal exhibition to reimagine or to parody: it had its stock of furnishings and innovative materials, designer-packaged motifs, and a noteworthy critique on the rampant post-war phenomenon of mass consumption.

Jolly Pop!

If the Palazzo Strozzi exhibition fell somewhat short of the curators' objectives, the show's focus on the home was definitely echoed in the 'Superarchitettura' exhibition put together the following year by the emergent groups Archizoom and Superstudio. The exhibition, a brightly painted stage set crammed into the basement space of the Pistoia gallery Jolly 2 with a handful of oddly shaped pseudo functional objects, made evident concessions to the Palazzo Strozzi show through its playful engagement with household items.

But the show in Pistoia featured the kinds of poetic, pop and commercial references that were nowhere present in 'La Casa Abitata'. The exhibition that launched the careers of Superstudio and Archizoom was direct, forceful and targeted a much younger, politically engaged crowd.

Oddly enough, things might not have gone that way, for the simple reason that there was another show planned to precede Pistoia that was to have opened at the communal galleries in Modena. This latter exhibition was largely the same circle of friends and classmates that were to make up Archizoom and Superstudio, plus some fellow travellers. The Modena exhibition, however, was mainly organized to showcase their most significant recent architecture and thesis projects. Coming as it did after the Pistoia show, this more comprehensive exhibition picked up on the Pistoia pop theme, and incorporated it into the exhibition and its poster-catalogue.

The fusion between architectural megastructures and pop domestic designs was forged through these two encounters. Pop culture in Italy was by now on the rise. Besides the shifts in music, discos and fashion, there were also a couple of pivotal shows like the two exceptional exhibitions brought to Italy in 1964: the first was the Venice Art Biennale where Pop Art made its Italian debut and in the same year, the

van Superstudio en Archizoom, was direct, krachtig en gericht op een veel jongere, politiek geëngageerde groep.

Vreemd genoeg hadden de zaken ook heel anders kunnen lopen, om de eenvoudige reden dat er voorafgaand aan die in Pistoia een tentoonstelling was gepland in de gemeentelijke galerie in Modena. Aan die tentoonstelling in Modena deed ongeveer dezelfde kring van vrienden en klasgenoten mee, die later Archizoom en Superstudio zouden vormen, plus nog een aantal medestanders. De tentoonstelling in Modena was echter hoofdzakelijk georganiseerd om hun belangrijkste recente architectuur en afstudeerprojecten te laten zien. Deze veel uitgebreidere tentoonstelling vond uiteindelijk pas ná de tentoonstelling in Pistoia plaats, liet zich inspireren door het popthema van Pistoia en verwerkte dit in haar tentoonstelling en postercatalogus.

De fusie tussen architectonische megastructuren en popdesign voor het woninginterieur was een direct gevolg van deze twee tentoonstellingen. In Italië was de ster van de popcultuur inmiddels zijzende. Naast de veranderingen in de muziek, disco's en mode vond er ook een aantal cruciale shows plaats, zoals de twee buitengewone tentoonstellingen die Italië in 1964 aandeden: de biënnale van Venetië waar de popart zijn Italiaanse debuut maakte, en in hetzelfde jaar de triënnale van Milaan die het thema *Tempo Libero* (vrije tijd) introduceerde, een uitgebreide visie op architectuur en samenleving waaraan de Britse architectonische *new wave* een flink aandeel leverde.

Maar de beste manier om de Italiaanse culturele verschuivingen in deze jaren te meten, is misschien wel door te kijken naar wat er zich in de Italiaanse film afspeelde. In 1965, het jaar van de tentoonstelling in het Palazzo Strozzi, gingen er diverse baanbrekende films in première: Sergio Leone's *For a Few Dollars More*, Mario Bava's *Planet of the Vampires* en Elio Petri's *La decima vittima*. Sergio Leone introduceerde de spaghettiwestern, een internationale sensatie; Mario Bava introduceerde de eerste gothic sciencefictionfilm, waar Ridley-Scott vervolgde zijn *Alien*-serie op zou baseren, en Elio Petri componeerde een compacte, semiotische, stripverhaalachtige verhaallijn die vol zat met Italiaanse mode en design, en anticonsumentistische satire. In datzelfde jaar ontwikkelde Pier Paolo Pasolini voor zijn film *Il vangelo secondo Matteo* een manier om een fictieve film te maken in docudramastijl en was daarmee zijn tijd ver vooruit. Alles bij elkaar genomen bleek uit de lijst van gebeurtenissen uit of rondom 1965 dat het jaar in alle opzichten zeer succesvol voor de Italiaanse cultuur was geweest. Al deze films uit 1965 waren vooral opmerkelijk vanwege de manier waarop ze braken met belangrijke culturele conventies.

'Superarchitettura'

De 'Superarchitettura'-tentoonstelling in Pistoia, met haar rauwe verschijningsvorm, ontdaan van iedere overbodige uitleg, doorbrak deze conventies op ongeveer dezelfde manier als de koelbloedige cowboy van Sergio Leone de klassieke Amerikaanse western overtroefde. Maar hoe slaagde deze tentoonstelling – in een ondergrondse kelder, met een samenraapsel van huiselijk meubilair, banken, lampen, tafels, die extravagante kitsch combineerde met pop-supergraphics in een decor met een ongemakkelijk vervormd, geforceerd enkelvoudig perspectief – er precies in een ware designrevolutie te ontketenen? Om te beginnen wist deze zeer ongepolijste omgeving zich te onderscheiden door middel van een uiterst kort en krachtig manifest: 'Superarchitettura is de architectuur van de superproductie, superinductie tot consumeren, van de supermarkt, Superman en superbenzine.'⁷

Je zou kunnen beweren dat utopische manifesten in het verleden veel meer gericht waren op de ongelijkheid van mensen, klassenstrijd of sociale strijd, vandaar de drang om het bourgeois verleden, en zijn

Milan Triennale introduced the theme *Tempo Libero* (Leisure Time), an expansive vision on architecture and society that featured a feisty contingent from the British architectural new wave.

But perhaps the best way to gauge the Italian cultural shift in these years is to observe what was happening in Italian cinema. In 1965, the year of the Palazzo Strozzi show, several ground-breaking films made their premiers: Sergio Leone's *For a Few Dollars More*, Mario Bava's *Planet of the Vampires* and Elio Petri's *The Tenth Victim*. Sergio Leone launched the international sensation of the Spaghetti Western, Mario Bava introduced the first gothic style sci-fi movie (which would go on to inspire Ridley Scott's *Alien* franchise) and Elio Petri constructed a densely semiotic-comic book storyline rich in Italian fashion, design and anti-consumerist satire. The same year Pier Paolo Pasolini developed a prescient docudrama style of fictional filmmaking for his film *The Gospel According to St. Mathew*. All told, the list of events in and around 1965 makes it a watershed year for Italian culture in general. The motion pictures cited were remarkable precisely for the ways they broke major cultural conventions.

'Superarchitettura'

The 'Superarchitettura' exhibition in Pistoia appearing in its very raw state, and stripped of any superfluous explanations, burst through these conventions much like Sergio Leone's cold-blooded cowboy blasted away the classic American Western. But how exactly did this exhibition, held in an underground basement, with its compendium of domestic furnishings, sofas, lamps and tables, merging kitsch outrageousness with pop supergraphics inside an uncomfortably distorted single-point forced-perspective stage set succeed in bringing about a veritable revolution in design? First of all, one of the distinguishing features of this very raw environment was its extremely powerful and brief manifesto: 'Superarchitecture is the architecture of the superproduction, superinduction to consumption, of the supermarket, Superman, and of super gas.'⁷

One could argue that utopian manifestos of the past were much more focused on human inequality, class conflict and social struggles, hence the urge to eliminate the bourgeois past, its monuments and relics. The elevation of the adjective *super* suggests something quite different: a sort of capitulation to the novelty of unlimited restraints and infinite choices, a condition linked to mass consumption and mass society. Umberto Eco, the philosopher and author who taught from 1966 to 1969 in Florence, writing on the subject of Superman, noted that the comic book figure lived both as an invincible force and as a regular everyday guy, in the character of Clark Kent. According to Eco, Superman faced no real threat to his being, and therefore his was a story without any real advancement. Superman lived in a state of arrested development or in a 'non consumable existence'.⁸ The condition of 'super' was therefore a condition of stasis beyond which one could not advance.

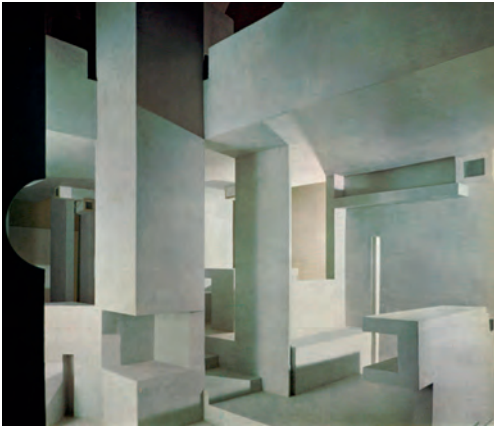
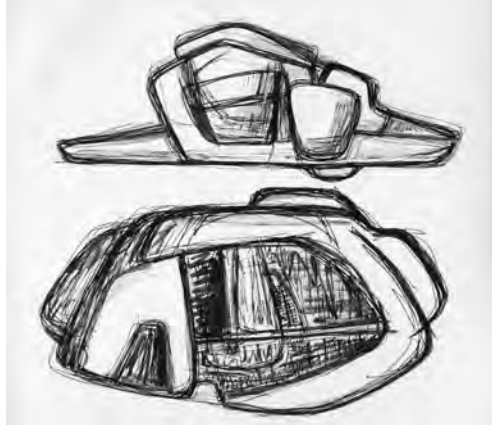
This in a sense is a perfect description both of the emergent Superarchitecture movement and of the group Superstudio. While the group was born out of a singularly effervescent event in Pistoia, it's greatest claim to fame will be those architectural projects that are produced by endless repetition. *The Continuous Monument*, the mega-scaled structure that engulfs entire landscapes stretching from horizon to horizon, is in fact an object in permanent stasis. That was precisely Superstudio's objective, to achieve a design that would do away with the need to design. That characteristic however, is achieved through a process of banalization, hence the inherent duality existing simultaneously as both superpower and as quotidian, very much like the Superman stories.



Omslag 'La Casa Abitata', Biennale degli interni di oggi, Florence, Palazzo Strozzi, 6 maart-25 april 1965

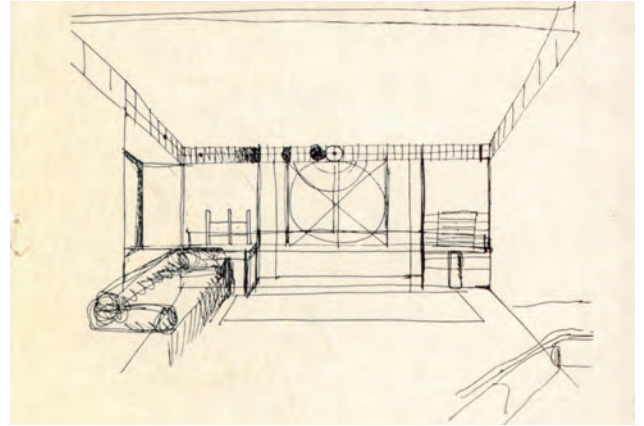
Cover of 'La Casa Abitata' (The Inhabited House), Biennial of Interior Design, Florence, Palazzo Strozzi, 6 March-25 April, 1965

Leonardo Ricci, 'La Casa Abitata': Inhabitable space for two persons, 1965



Leonardo Savioli, 'La Casa Abitata': Cell for a minimal house, 1965

Ettore Sottsass, 'La Casa Abitata', 1965



Poster van de 'Superarchitettura' tentoonstelling, Pistoia, december 1966

Exhibition poster for the 'Superarchitettura' exhibition in Pistoia, December 1966



'Superarchitettura' tentoonstelling, Pistoia, 1966. Andrea Branzi, Adolfo Natalini en Massimo Morozzi
'Superarchitettura' exhibition in Pistoia, 1966. Andrea Branzi, Adolfo Natalini and Massimo Morozzi



monumenten en relikwieën te elimineren. De opgeblazenheid van het bijvoeglijk naamwoord 'super' suggereert iets heel anders: een soort capitulatie voor de noviteit van onbeperkte mogelijkheden en oneindige keuzes, een toestand die in verband werd gebracht met massa-consumptie en de massamaatschappij. Umberto Eco, de filosoof en auteur die van 1966 tot 1969 in Florence doceerde en over het onderwerp Superman schreef, merkte daarbij op dat de stripfiguur leefde als zowel een onoverwinnelijke kracht als een gewone alledaagse man, in de rol van het personage Clark Kent. Volgens Eco werd Superman niet geconfronteerd met enige werkelijke bedreiging voor zijn leven, en daarom ontbrak in het verhaal iedere werkelijke verbetering. Superman leefde in een staat van geblokkeerde ontwikkeling, ofwel leidde een 'onconsumeerbaar bestaan'.⁸ De toestand 'super' was daardoor een statische toestand, waar men niet aan kon ontkomen.

Dit is een perfecte beschrijving van zowel de opkomende Superarchitettura-beweging als van de groep Superstudio. Want hoewel de groep is voortgekomen uit een eenmalig, bruisend evenement in Pistoia, bestaat zijn unieke nalatenschap uit het type architectonische projecten dat wordt geproduceerd door middel van eindeloze herhaling. *The Continuous Monument*, de megaconstructie die hele, zich van horizon tot horizon uitstreckende landschappen verzwelgt, is in feite een object dat in permanente stilstand verkeert. Dat was precies de bedoeling van Superstudio: een ontwerp realiseren dat de noodzaak tot ontwerpen wegneemt. Dat kenmerk komt echter tot stand via een banaliseringsproces, vandaar de inherente dualiteit van een bestaan dat tegelijkertijd supermachtig en alledaags is, net als in het verhaal van Superman.

Maar het is belangrijk om geen cruciale stappen over te slaan. Om te laten zien hoe Superstudio ertoe kwam om die onophoudelijke drang tot vernieuwing te willen elimineren, moeten we terug naar de bron: terug naar de collectieve 'Superarchitettura'-tentoonstelling in Pistoia. Tot de merkwaardige verzameling objecten die zo'n beetje bij elkaar waren gepropt in twee gewelfde ondergrondse kamers die werden uitgebaat door een verlichte viskoopman, die bijkluste als galeriehouder en directeur, behoorde ook de perspectivische 'tunnel'-doos, met zijn helderwitte wolkendecoraties en felgekleurde strepen, de gegolfde, groenoranje bank *Superonda*, de 'chaise lounge' *Supersofa*, de *Supersonic*-radio, de getrapte ladekast *Peraspera* en een aantal *Pasiflora*-lampen.⁹ Alle objecten waren uitgevoerd in buitenissige kleuren, absoluut popart, maar het waren ook semiotische iconen, niet minder schreeuwerig dan billboardreclames.

De stukken waren voornamelijk uitgevoerd in hout, multiplex en plexiglas, acryl en andere goedkope materialen, en in ongecompliceerde primaire kleuren geschilderd. Uit de levendige popmotieven bleek een gedeelde belangstelling: Adolfo Natalini had al naam gemaakt als lid van de Pistoiaanse popartgemeenschap; Andrea Branzi, Gilberto Corretti en Massimo Morozzi maakten voor hun afstudeerprojecten gebruik van cartoonfiguren, tekstballonnen en gepixelde graphics.¹⁰ De stukken in deze interieurcollectie leken afkomstig uit stripboeken, discotheken, speelhallen, enzovoort; ze waren duidelijk lowtech, antimodern. Wat deze tentoonstelling opmerkelijk maakte, was vooral dat het om kunstwerken ging die waren gemaakt door enkele van de architectonisch talentvolste, intellectueel slimste en politiek-actiefste studenten van de naoorlogse generatie die de universiteit van Florence hadden bezocht.

Archizoom en Superstudio kwamen beide uit dezelfde klas voort, met dezelfde voorkeuren en gemeenschappelijke vrienden. Het was een gemeenschappelijke beweging die onder verschillende namen bekend stond. Dit gold evenzeer voor de leden van UFO, 9999 en

But it's important not to jump a critical step. To understand Superstudio's desire to eliminate the necessity of constant reinvention, it is necessary to return to the origins, back to the collective 'Superarchitettura' exhibition in Pistoia. The odd collection of objects, almost shoved together into the two vaulted underground rooms, run by an enlightened fish monger who moonlighted as gallery owner and director, included the perspectival 'tunnel' box, with its bright white cloud decorations and brightly coloured stripes, the *Superonda* wave-shaped green and orange couch, the *Supersofa* chaise longue, the *Supersonic* radio, the *Peraspera* stepped drawer cabinet along with a number of *Pasiflora* lamps.⁹ All were in funky colours, definitely Pop Art, but also evidently standing as semiotic icons no less blatant than advertising billboards.

These pieces were largely executed in wood, plywood and Perspex, acrylic and other economical materials, and painted in straightforward primary colours. The vibrant 'pop' patterns were part of a shared interest: Adolfo Natalini was already a recognized member of the Pop Art 'Pistoia school',¹⁰ Andrea Branzi, Gilberto Corretti and Massimo Morozzi produced final thesis projects using cartoon figures, word balloons and pixelated graphics. Overall, the pieces in this interior collection seemed to have emerged from comic books, discotheques, funhouses and so on, and were decidedly low-tech, anti-modern. What made this exhibition remarkable was precisely that these were works created by some of the most architecturally talented, intellectually savvy and politically active students to come through the University of Florence in the post-war generation.

The members of Archizoom and Superstudio were from the same class, with similar affiliations and common friendships. There was a common movement that called itself by different names. This is just as true for the members of UFO, 9999 and Gianni Pettena, all classmates coming out of Florence at around the same time. Andrea Branzi, one of the co-founders of Archizoom, speaks of the rise of a new kind of youth avant-garde who employed 'a sort of first pop-design, that would converge into the Radical movement, and that constituted the first critical front against the certainties of classic modernity'.¹¹

Part 2: Superarchitecture Goes Radical

The Superarchitecture movement might have been made up of the same generation studying at the University of Florence, but their member's personal pursuits in politics, education and culture help explain their differences. It would already be possible to gauge the growing ideological split around the time of the movement's origins. The Pistoia show is a product of two emerging streams both engaged in utopian praxes, but each on its own terms. The germinal elements were, on the one hand, Archizoom's critique of the hyperactive world of mass consumption, and on the other Superstudio's theory on material disengagement. The split then, dividing Superstudio from Archizoom, initiates with each of the collectives consolidating its working philosophies. Archizoom embarks on a series of ironic designs that recalls the Californian counterculture and civil rights struggles. Superstudio, after two years' worth of creating some truly funky objects, and several architecture commissions, initiates its ideological withdrawal from the system of consumption. Its dilemma is explored in *Evasion Design and Invention Design*, written in 1969: '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 in creative and operative areas. Such total involvement may be achieved in two ways: by supplying products that are poetically functional or by supplying patterns of behavior.¹²

Gianni Pettena, allen klasgenoten die rond dezelfde tijd van Florence kwamen. Andrea Branzi, een van de medeoprichters van Archizoom, noemt het de opkomst van een nieuw soort jongeren-avant-garde die gebruik maakte van 'een soort voorloper van popdesign, die zou gaan samenvallen met de radicale beweging, en dat het eerste kritische front tegen de zekerheden van de klassieke moderniteit vormde'.¹¹

Deel 2: Superarchitettura wordt radicaal

De Superarchitettura-beweging bestond dan wel uit leden van dezelfde, aan de universiteit van Florence studerende generatie, maar hun persoonlijke ambities op het gebied van politiek, onderwijs en cultuur vormden mede een verklaring voor de onderlinge verschillen. Het viel zelfs tijdens het ontstaan van de beweging al te voorspellen op welk ideologisch punt hun wegen zich zouden scheiden. De tentoonstelling in Pistoia was het product van twee opkomende stromingen die zich beide bezig hielden met utopistische praktijken, maar allebei op hun eigen voorwaarden. De productieve elementen waren enerzijds de kritiek van Archizoom op de hyperactieve wereld van het massaconsumentisme, en anderzijds de theorie van Superstudio over de bevrijding uit het materiële domein. De breuk tussen Superstudio en Archizoom ontstaat wanneer de collectieven elk hun handelsmerk gaan consolideren. Archizoom begint aan een reeks ironische ontwerpen die aan de Californische tegencultuur en haar strijd voor burgerrechten herinnert. Superstudio creëert twee jaar lang een aantal werkelijk bizarre voorwerpen, krijgt verschillende bouwopdrachten en begint dan met zijn ideologische terugtrekking uit het consumptiesysteem. Het dilemma van de groep komt aan de orde in het in 1969 geschreven *Evasion Design and Invention Design*: 'Wij willen de basis leggen voor een bestaan dat één lang protest is: een "be-in". Dat wil zeggen dat we alle gebruikers van onze producten bij de creatie en de uitvoering gaan betrekken. Een dergelijke totale betrokkenheid kan op twee manieren worden bereikt: door het leveren van producten die poëtisch functioneel zijn of door het leveren van gedragspatronen'.¹²

Als de beginperiode van de Superarchitettura-beweging tot nu toe buitenproportioneel aan de orde is geweest, dan komt dat doordat de sprong van Superstudio naar een uniforme ontwerpfilosofie alleen is te begrijpen door de aandacht te vestigen op de vroegste ontwerpexperimenten voor het wooninterieur: meubels, objecten en het manifest. De vraag hoe deze ontwerpen van Superstudio zich verhouden tot de monumentale projecten, kan volgens deze interpretatie pas worden beantwoord als Superstudio afstand heeft genomen van zijn pop-houding ten aanzien van het interieur. Geen eenvoudige opgave, als je bedenkt dat de meubellijn, hun objecten en huishoudelijke 'voorwerpen' in vele opzichten succesvolle voorbeelden zijn van een sterk gedecentraliseerde, op maat producerende, kleinschalige ontwerpindustrie.

Toch was het de *pop* in de Superarchitettura-beweging die een totale breuk met de oudere architectonische avant-garde wist te realiseren, echter, de groeiende bezorgdheid over overconsumptie, het opraken van natuurlijke hulpbronnen, het verdwijnen van maatschappelijke structuren en de dreiging van een nucleair Armageddon bracht de beweging in veel serieuzer vaarwater. In feite was de belangrijkste tijd voor de transformatie van de beide groepen de periode tussen 1968 en 1969. Maar wat de werkwijze van Superstudio bepaald onderscheidt van die van de andere Florentijnse groepen Archizoom, 9999 of UFO was het vermogen om zijn marsroute te communiceren: om het proces grafisch te documenteren, om elk onderzoek aan een zekere mate van kritische evaluatie te onderwerpen, en om de kwestie te herformuleren. Dit proces, dat sterk lijkt op wat systeemontwerp

If so much has been said so far about the early Superarchitecture movement, it is because the leap taken by Superstudio towards a unified design philosophy can only be understood by focusing on its earliest experiments in domestic design: furnishings, objects and manifesto. The question of how Superstudio's domestic designs relate to the group's monumental projects can be answered, according to this interpretation, only once Superstudio strips away its pop sensibilities towards the domestic environment. Not easy to do, considering that their line of furniture, objects and other household 'goods' were in many ways successful examples of a highly decentralized and customized small-scale design industry.

It nonetheless took the *pop* in the Superarchitecture movement to break completely with the older architecture avant-garde, but it was the growing concern with over-consumption, dwindling resources, the dissolving social fabric and the threat of a nuclear Armageddon that steered the movement onto much more serious ground. In fact, the key period in both groups' transformation was 1968-1969. But what generally distinguishes Superstudio's method from the other Florentine groups – Archizoom, 9999, UFO – was its capacity to communicate its journey: to document the process graphically, to bring each investigation to a degree of critical assessment, and to restate the issue again. This process, very much what systems design establishes with the use of the feedback loop, was Superstudio's *modus operandi* for any number of projects under development.

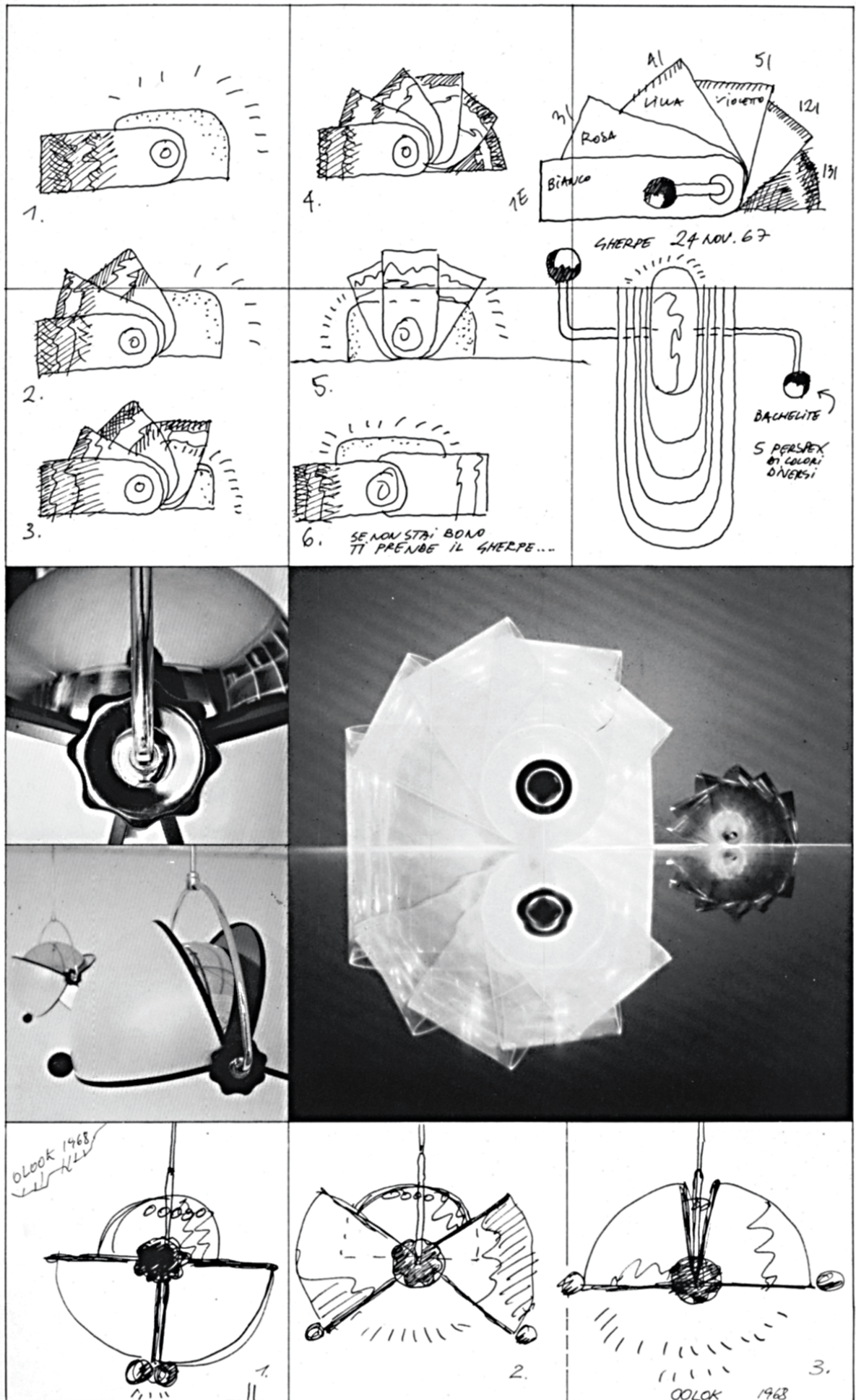
The group's highly visionary production grew to include numerous contemporaneous studies exploring completely different lines of inquiry. Storyboards on the greatest architectural monuments, lamp fixtures narrated like comic books, houses for private clients and competitions for national pavilions co-mingle with day-to-day industrial design and commercial architectural projects. It is just as important to understand that the group did not back down from addressing basic concerns about the architectural profession. Rather, with each challenge – house, lamp or urban plan – Superstudio merely sought to question some of the essential conditions that appeared to waste time, energy and from an anti-capitalist perspective, money.

Villa Typology

The key then to understanding Superstudio's anti-design philosophy is best expressed in Superstudio's project *Catalogo di ville*. At its simplest, the history of the villas could be about the increasing strains in the relationship between the architect and client over the making of a custom-designed house. As Adolfo Natalini noted in a recent interview, what seemed logical yet impossible was the idea of going to a client with a few already executed architectural design solutions and asking the client to choose one. As Natalini noted, clients largely refused to do so.¹³

The house became one of the exquisite transitional devices in Superstudio's evolution, precisely because it is a way to reconcile the absurdity of the individual commission with the possibility of a utopian lifestyle. In essence, the house, as one of the fundamental tasks in an architect's practice, became the quintessential site for reassessment that pushed Superstudio to develop a specifically restricted range of typologies. These houses, or 'villas', as Superstudio referred to them, came in four species, Suburban Villas, Seaside Villas, Mountain Villas and Great Italian Villas.¹⁴

To save one's soul through clarity, depriving architecture of its spatial-aesthetic-economic-functional superstructures (justifications and mystifications) and re-valuing its ordered essence. In this manner



doet via het gebruik van de *feedback loop*, was Superstudio's werkwijze voor alle projecten in ontwikkeling.

De groeiende, zeer visionaire productie van de groep begint ook talrijke actuele onderzoeken te omvatten, die totaal verschillende vragen verkennen. *Storyboards* over de grootse architectonische monumenten, lichtarmaturen afkomstig uit stripverhalen, huizen voor particuliere opdrachtgevers en prijsvragen voor nationale paviljoens gaan hand in hand met het dagelijkse industrieel ontwerpen en de commerciële bouwprojecten. Een even belangrijk punt is dat de groep er niet voor terugschrok zijn fundamentele bezorgdheid over het beroep van architect aan de orde te stellen. Dus trachtte Superstudio bij elke uitdaging – een huis, een lamp, een stedenbouwkundig plan – vraagtekens te plaatsen bij een aantal fundamentele voorwaarden die tijd, energie en (vanuit een anti-kapitalistisch perspectief) geld leken te verspillen.

Villatypologie

De sleutel tot een begrip van de antidesign filosofie van Superstudio komt het duidelijkst tot uitdrukking in het Superstudio-project *Catalogo di Ville*. Simpel gezegd gaat de geschiedenis van de villa's over de toenemende spanning in de relatie tussen architect en opdrachtgever met betrekking tot de bouw van een op bestelling ontworpen huis. Zoals Adolfo Natalini in een recent interview opmerkte: het idee om naar een klant toe te gaan met een aantal eerder uitgevoerde architectonische ontwerpvoorstellen en de klant te vragen daar een keuze uit te maken, leek logisch, maar was onmogelijk. De meeste klanten weigerden dit te doen, aldus Natalini.¹³

De woning wordt één van de exquisite overgangsinstrumenten in de evolutie van Superstudio, juist omdat het een manier biedt om de absurditeit van de particuliere opdracht te verenigen met de mogelijkheid van een utopistische levenswijze. Het woningontwerp, een van de fundamentele taken in de architectenpraktijk, werd het essentiële domein voor de herbezinning die Superstudio ertoe aanzette een specifiek beperkte serie typologieën te ontwikkelen. Van deze huizen, of 'villa's' zoals Superstudio ze noemde, bestonden vier varianten: Suburban Villas, Seaside Villas, Mountain Villas, Great Italian Villas.¹⁴

De ziel door zuiverheid redden, de architectuur ontdoen van haar ruimtelijk-esthetisch-economisch-functionele superstructuren (rechtvaardigingen en mystificaties) en haar essentiële ordening herwaarderen. Op deze manier wordt de architectuur als een operationele structuur toegevoegd aan *natura naturans* en *natura naturata*, en brengt zij orde aan in hun materialiteit met geschiedenis en techniek als instrumenten.¹⁵

Wat Superstudio door middel van de herformulering van de villatypologie probeerde te doen, was in wezen: zoeken naar de meest natuurlijke vormen van het gebouwde huis op basis van intrinsieke menselijke behoeften, of, met inachtneming van het menselijk gedrag: gebruik maken van wat voorhanden was als de meest effectieve manier om een bepaald probleem op te lossen. Deze boodschap zou uiteindelijk het meest kernachtig worden uitgedrukt in het enige project waarin de villa niet langer deel uitmaakt van de afbeelding: de *Villa al Mare*, waarbij architectuur uiteindelijk helemaal uit beeld verdwijnt.

Een villa ontwerpen is: een niet-bestaand probleem tackelen. De moderne architectuur heeft alle relatieve problemen al opgelost en er anderzijds de maatschappelijke en functionele absurditeit van

architecture as an operative structure is superimposed on *natura naturans* and *natura naturata*, putting their materials to order with the instruments of history and technology.¹⁵

What Superstudio sought through the reimagining of the villa typology was to in substance seek the most natural forms for making a house based on intrinsic human needs or reflecting on human behaviour, using what already constituted the most efficient ways of coming to terms with a given problem. This message would eventually find its most succinct expression in the one project where the villa no longer appears in the rendering: the *Villa al Mare*, where architecture finally disappears completely from the picture.

To project a villa is an in-existent problem; modern architecture has already solved all relative problems, and on the other hand, has demonstrated its social and functional absurdity. However it remains for young architects, one of the few occasions for actually projecting Architecture (at least in Italy). Thus refusing to consider the personal problems of the clients and trying to think solely of a serene life and a happy construction seen in the light of a small piece of the larger construction is 'the system of architecture' (Architecture) we have compiled a catalogue of Villas.¹⁶

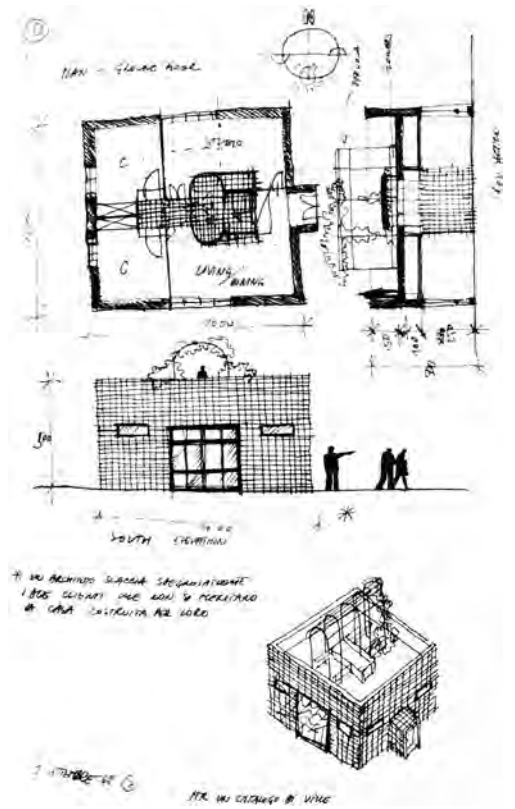
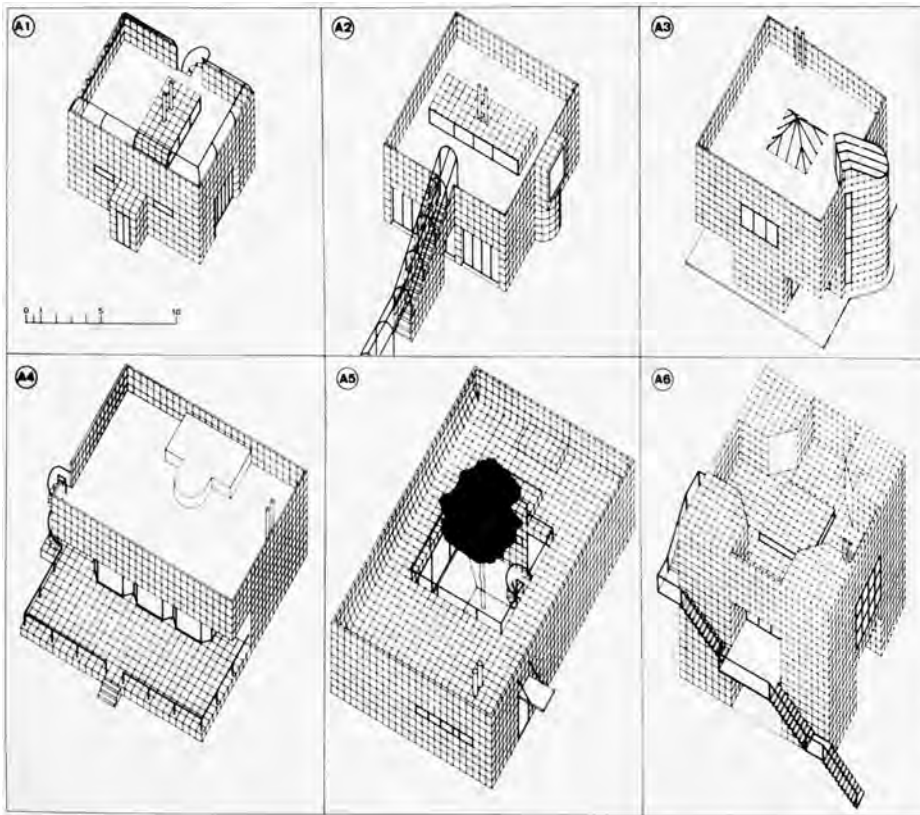
Le Tombe degli Architetti

Along with the Villas, Superstudio was equally intent on developing a line of home furnishings and domestic objects that could be made more uniform, more self-generative. The exact evolution of this single design solution is not that evident, even though it too began as a deliberate investigation into the most elementary responses to the everyday demands of the home. What initially began as a means of getting beyond the need to continuously reinvent basic household elements, which would in fact do away with the architect – hence 'tombs of the architects' – ended up becoming an auto-generative system, an algorithm, for a single design solution to everything.

'Between 68 and 69 we began to become interested in transpositions and metamorphoses: architecture ceased to be specific, it lost connotations with scale, to become abstract projects of platonic, neutral and available entities.'¹⁷

The process produced a replicable grid of 3 x 3 cm that could spread along the x, y and z axes and could easily be configured into a variety of functional objects. The *Istogrammi* (Histograms) were developed to behave like generic diagrams or data graphs reflecting only the most necessary forms required for the home. Essentially non-Cartesian, this expandable grid system jumped dimensions once it became evident it was proportionless. This became the system that spread virally into a number of different projects under the concept of the 'neutral surface': beginning with *Histograms of Architecture*, *The Continuous Monument*, the *Misura* series, *Interplanetary Architecture* and *Supersurface*.

In those years it became quite clear that to continue to design object furniture and similar household decorations were [sic] not the solution to problems with living nor for those of life, even less to save one's soul. We prepared a catalog of three dimensional non-continuous diagrams, a catalog of histograms of architecture with reference to a transportable network in different areas and in scales for the construction of a serene nature.¹⁸



Superstudio, *Cataloge di Ville*,
 september 1968 – 'Opdrachtgevers
 verdienen niet dat er een huis
 voor hen gebouwd wordt'

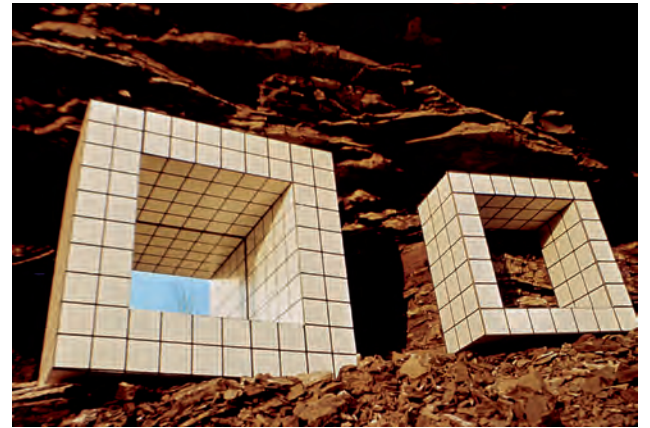
Superstudio, *Cataloge di Ville*,
 September 1968 – 'The clients do
 not deserve a house built for them'

Superstudio, *Cataloge di Ville*, 1971

Superstudio, Cubic villa-project,
 1971
 Superstudio, Cubic villa project,
 1971



Superstudio, *The Continuous
 Monument*, Graz, 1969



Superstudio, *spiegel Misuratore*,
 Plura Editions, 1970

Superstudio, *Misuratore mirror*,
 Plura Editions, 1970



Superstudio, *Supersurface*,
 1971-1972



laten zien. Toch blijft het voor jonge architecten een van de weinige situaties waarin ze daadwerkelijk Architectuur kunnen ontwerpen (althans in Italië). Omdat we weigeren de persoonlijke problemen van de klanten te overwegen en te proberen ‘een sereen’ bestaan en ‘een geslaagde constructie’ uitsluitend te begrijpen als kleine onderdelen van de totale constructie die ‘het systeem van de architectuur’ (Architectuur) uitmaakt, hebben wij een catalogus van villa’s samengesteld.¹⁶

Le Tombe degli Architetti

Behalve de villa’s was Superstudio even vastbesloten een lijn woninginrichting en huishoudelijke artikelen te ontwikkelen, die meer uniform, meer zelfgenererend zou zijn. De precieze evolutie van deze eenduidige ontwerplossing is niet helemaal duidelijk, hoewel die ook begon als een doelbewust onderzoek naar het meest elementaire antwoord op de alledaagse beslommingen in de woning. Wat aanvankelijk begon als een manier om niet langer gedwongen te worden, basale huishoudelijke elementen voortdurend opnieuw uit te vinden – wat in feite een einde zou maken aan de architect, vandaar de term ‘de graven van de architecten’ – werd uiteindelijk een autogeneratief systeem, een algoritme, voor een eenduidige ontwerplossing voor alles.

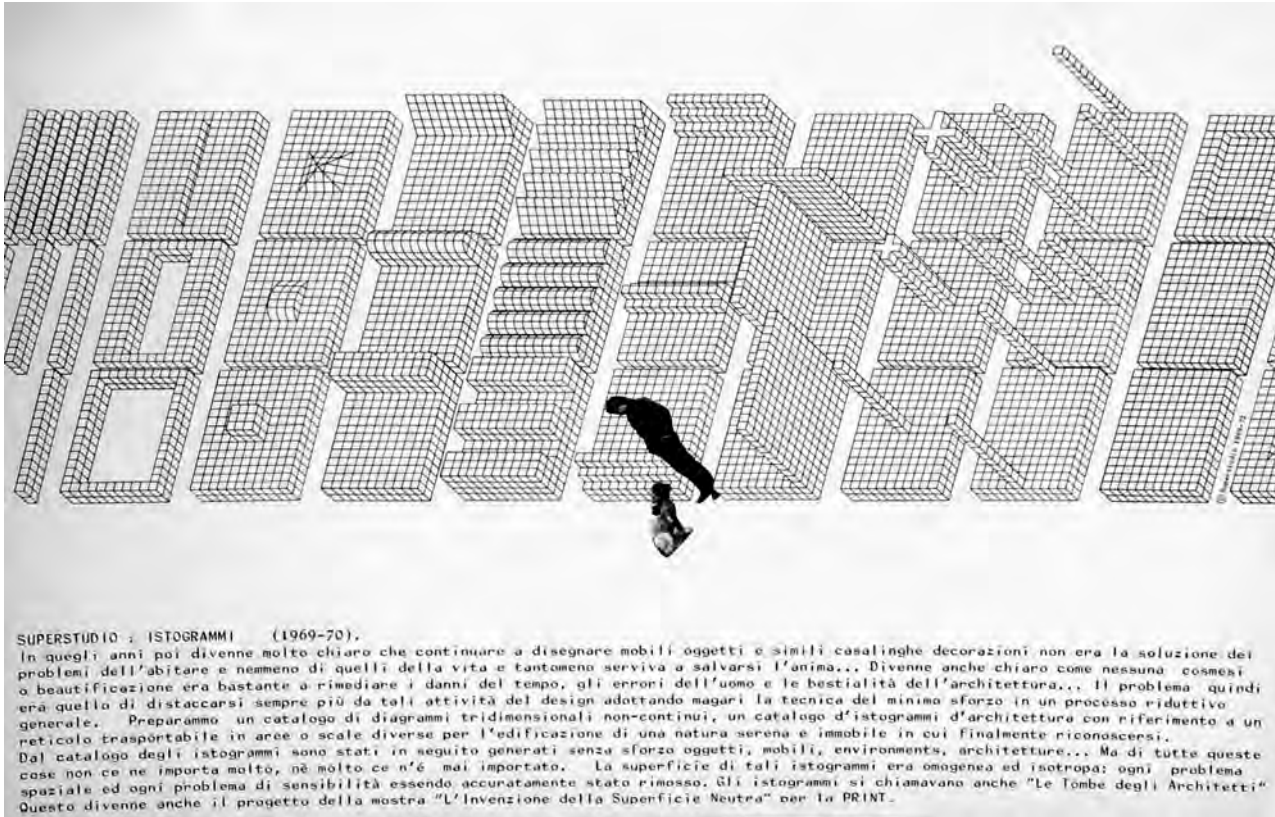
‘Tussen 68 en 69 begonnen we geïnteresseerd te raken in transposities en metamorfoses: architectuur was niet langer specifiek, verloor haar connotaties met schaal, het werden abstracte projecten van platonische, neutrale en beschikbare entiteiten.’¹⁷ Dit proces leverde een herhaalbaar grid van 3x3 cm op, dat kon worden uitgebreid langs de x, y en z-assen en gemakkelijk kon worden geconfigureerd tot een verscheidenheid aan functionele objecten. De *Istogrammi* (histogrammen) werden ontwikkeld om zich te gedragen als neutrale diagrammen of datagrafiekken, die alleen de meest noodzakelijke vormen in en om de woning weergaven. In essentie ontdeed dit niet-cartesiaanse, repliceerbare gridsysteem zich van de dimensies, toen duidelijk werd dat het geen proporties had. Het is dit systeem dat zich viraal zou verspreiden naar een aantal verschillende projecten in het kader van het concept van het ‘neutrale oppervlak’: om te beginnen *Histograms of Architecture*, *The Continuous Monument*, de *Misura*-reeks, *Interplanetary Architecture* en *Supersurface*.

Het werd indertijd vrij duidelijk dat doorgaan met het ontwerpen van objectmeubilair en gelijksoortige woningdecoraties niet de oplossing was voor de problemen van het wonen, noch voor die van het leven, nog minder voor het redden van de ziel. We maakten een catalogus van driedimensionale, niet-continue diagrammen; een catalogus van architectonische histogrammen, refererend aan een verplaatsbaar netwerk in verschillende gebieden en schalen voor het maken van serene natuur.¹⁸

Uiteindelijk bleken alle gestelde doelen zich geleidelijk in een richting te bewegen, terwijl de groep in 1969 zijn belangrijkste doorbraak beleefde toen *The Continuous Monument* en *Histograms of Architecture* voor het eerst in het openbaar verscheen. Volgens Roberto Gargiani en Beatrice Lampariello dook *The Continuous Monument* voor het eerst op bij de Grazerzimmer-installatie van Superstudio voor een in 1969 in Künstlerhaus Trigon in Graz gehouden tentoonstelling.¹⁹ Volgens hun chronologie is *The Continuous Monument* vroeger gemaakt dan *Histograms*, maar het lijkt waarschijnlijker dat de villa’s de evolutionaire schakel vormen: het zijn de villa’s die veranderen in een eenvoudige gridstructuur die zowel object is als gebouw.²⁰

Taken all together, there was a gradual convergence towards a single objective as the group made its greatest breakthrough in 1969, the year *The Continuous Monument* and the *Histograms of Architecture* appear first in public. According to Roberto Gargiani and Beatrice Lampariello it was Superstudio’s Grazerzimmer installation for the Künstlerhaus Trigon exhibition held in 1969 in Graz, where *The Continuous Monument* emerged for the first time.¹⁹ Their chronology, however, privileges the creation of *The Continuous Monument* over *Histograms*, whereas it appears more likely that the Villas are the evolutionary link: the Villas are what morph into a simple gridded structure that is both object and building.²⁰

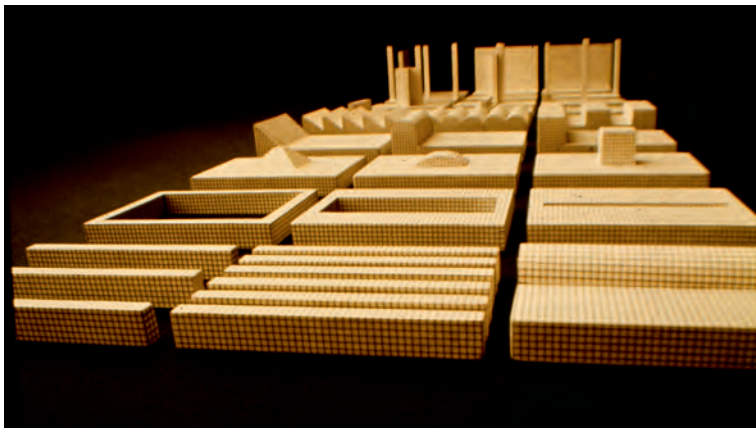
If there is an ironic twist to this story, it is that the first few years of Superstudio’s production was mainly about domestic objects and the last few years of Superstudio’s production in the 1970s would also be mainly about domestic objects. Once out the limelight, Superstudio engaged in a long-term investigation into extra-urban material culture, with university students documenting the declining fortunes of local Italian farming traditions and handicrafts. This project would eventually be presented at the 1978 Venice Biennale as *Project Zeno* in the architecture section curated by Lara Vinca Masini. Despite Superstudio’s energetic desire to live without objects, the bottom line is that objects are what define Superstudio’s oeuvre. The group begins and arguably ends by researching simple primary forms and concepts that materialize within the most human of objects and ceremonial artefacts.



Superstudio, catalogus van *Histograms of Architecture*, 1970
Superstudio, *Histograms of Architecture* catalogue, 1970

SUPERSTUDIO: ISTOGRAMMI (1969-70).

In quegli anni poi divenne molto chiaro che continuare a disegnare mobili oggetti o simili casalinghe decorazioni non era la soluzione dei problemi dell'abitare e nemmeno di quelli della vita e tantomeno serviva a salvarsi l'anima... Divenne anche chiaro come nessuna cosmesi o beautificazione era bastate a rimediare i danni del tempo, gli errori dell'uomo e le bestialità dell'architettura... Il problema quindi era quello di distaccarsi sempre più da tali attività del design adottando magari la tecnica del minimo sforzo in un processo riduttivo generale. Preparammo un catalogo di diagrammi tridimensionali non-continui, un catalogo d'istogrammi d'architettura con riferimento a un reticolo trasportabile in aree o scale diverse per l'edificazione di una natura serena e immobile in cui finalmente riconoscersi. Dal catalogo degli istogrammi sono stati in seguito generati senza sforzo oggetti, mobili, environments, architetture... Ma di tutte queste cose non ce ne importa molto, nè molto ce n'è mai importato. La superficie di tali istogrammi era omogenea ed isotropa: ogni problema spaziale ed ogni problema di sensibilità essendo accuratamente stato rimosso. Gli istogrammi si chiamavano anche "Le Tombe degli Architetti". Questo divenne anche il progetto della mostra "L'Invenzione della Superficie Neutra" per la PRINT.



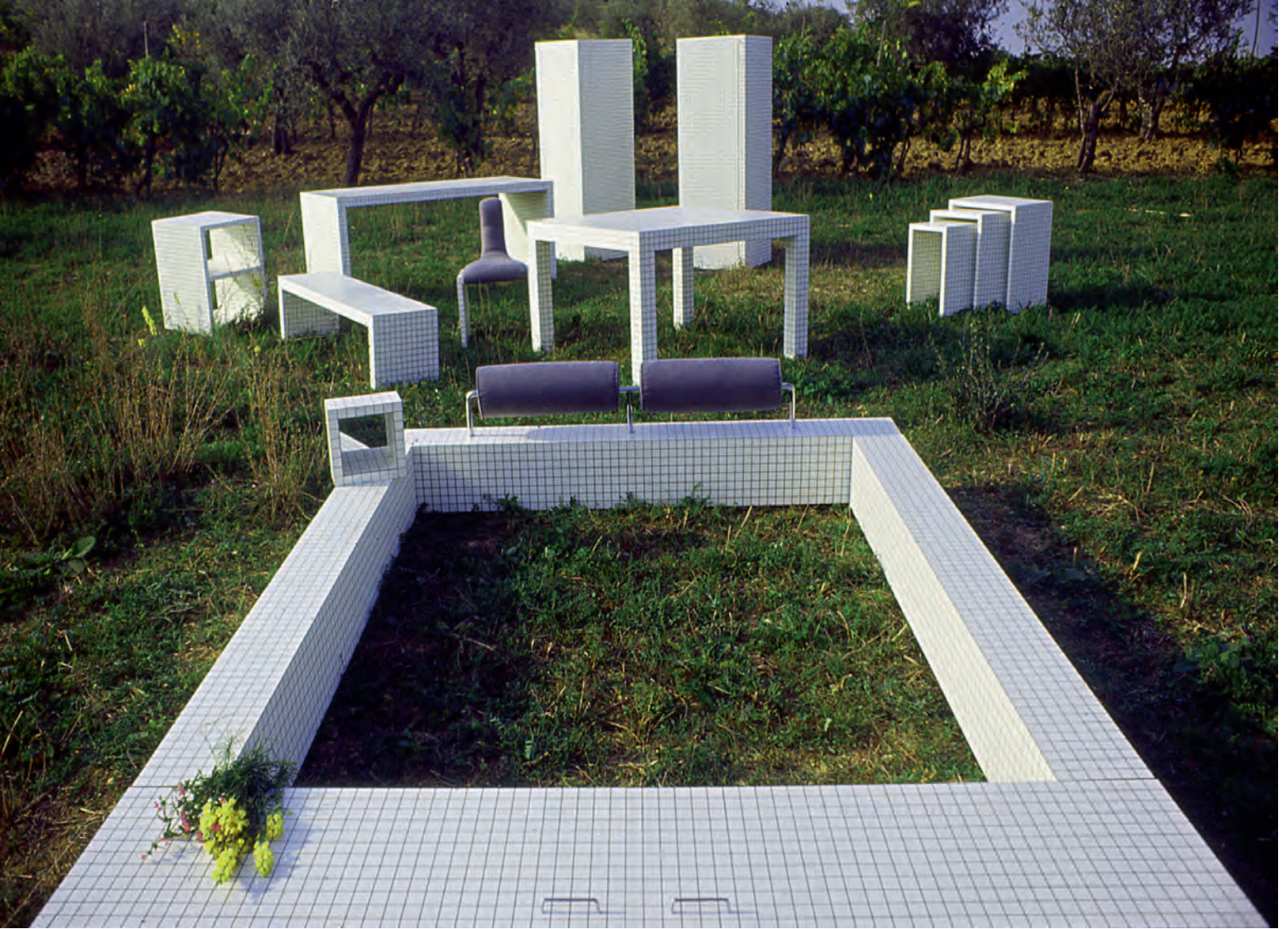
Superstudio, model voor *Histograms of Architecture*, 1970
Superstudio, model for *Histograms of Architecture*, 1970



Buiten het bureau van Superstudio in Belosguardo, Florence, 1970
Outside the Superstudio office at Belosguardo, Florence, 1970

Superstudio, *Project Zeno*, Zeno's tas met gereedschap, 1978
Superstudio, *Project Zeno*, Zeno's tool bag and tools, 1978





Superstudio, serie *Misura*-
meubilair, geproduceerd door
Zanotto, 1970-1971
Superstudio, *Misura* furniture
series; produced by Zanotto, 1970-
1971

Als dit verhaal al een ironische wending heeft, dan komt dat doordat de eerste productieve jaren van Superstudio vooral om huishoudelijke objecten draaiden, en dat de laatste paar productieve jaren van Superstudio in de jaren 1970 ook vooral om huishoudelijke objecten zouden draaien. Eenmaal uit de schijnwerpers raakte Superstudio verwickeld in een langlopend onderzoek naar buitenstedelijke materiële cultuur, waarbij universiteitsstudenten de neergang van lokale Italiaanse agrarische tradities en oude ambachten documenteerden. Dit project zou uiteindelijk als *Project Zeno* worden gepresenteerd op de door Lara Vinca Masini opgezette architectuursectie van de biënnale van Venetië in 1978. Ondanks Superstudio's energieke verlangen om te leven zonder objecten wordt zijn oeuvre per saldo wel degelijk gedefinieerd door objecten. In zekere zin begint en eindigt de groep met onderzoek naar eenvoudige primaire vormen en concepten die gematerialiseerd worden als de meest menselijke objecten en ceremoniële artefacten.

Noten

- 1 Catalogus Fondazione Palazzo Strozzi: *La Casa abitata: biennale degli interni di oggi* (Florence: Formatecnica Pubblicazioni, 1965).
- 2 Redactie Domus, 'Introduction', *Domus*, nr. 426 (mei 1965), in: Charlotte en Peter Fiell, *Domus Vol VI 1965-1969* (Londen: Taschen, 2006), 552.
- 3 Lara Vinca Masini, 'The Inhabited House', *Domus*, nr. 426 (mei 1965), in: *ibid.*, 553.
- 4 E-mailuitwisseling met Paolo Deganello, 9 augustus 2014.
- 5 Vinca Masini, op. cit. (noot 3), 553.
- 6 Peter Lang, e-mailuitwisseling met Roberta Meloni, directeur Poltronova Centro Studi, 5 augustus 2014.
- 7 Superarchitettura Poster, Jolly 2 Gallery, Pistoia, 1966, uit het Superstudio-archief.
- 8 Umberto Eco, *Apocalittici e integrati: Comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa* (Milaan: Bompiani 2005), 232-233.
- 9 Roberto Gargiani en Beatrice Lampariello, *Superstudio* (Roma-Bari: Laterza, 2010), 7.
- 10 *Ibid.*, 128.
- 11 Andrea Branzi, *Introduzione al design italiano: una modernità incompleta* (Milaan: Baldini & Castoldi, 1999), 128.
- 12 Superstudio, 'Evasion Design and Invention Design 1969', geciteerd in: Peter Lang en William Menking, *Superstudio: Life Without Objects* (Milaan: Skira, 2003), 117.
- 13 Telefonisch interview met Adolfo Natalini, 29 augustus 2014.
- 14 Zie ook: 'The Single Design: Histograms, Villas, Monuments', in: Lang en Menking, *Superstudio*, op. cit. (noot 12), 110-115.
- 15 'Superstudio: the Single Design' in: *Japan Interior Design* 144, geciteerd in: *ibid.*, 110.
- 16 Superstudio, 1968-69. Adolfo Natalini

(red.), *Superstudio Storie con Figure 1966-1973* (Florence: Superstudio, 1979), 6.

- 17 Superstudio 1968-69. 'A Journey Like Pilgrims Progress, or a Guide For Young Architects through the Architecture of Monuments, the Architecture of Images, Technomorphic Architecture, and Architecture of the Regions (of Reason)'. *Ibid.*
- 18 *Ibid.*, 7.
- 19 Gargiani en Lampariello, *Superstudio*, op. cit. (noot 9), 26-28 en 34-42.
- 20 Uit een telefonisch interview met Adolfo Natalini, 29 juli 2014 en een interview met Cristiano Toraldo di Francia, 28 juli 2014.

Notes

- 1 Fondazione Palazzo Strozzi Catalog: *La Casa abitata: biennale degli interni di oggi*, (Florence, Formatecnica Pubblicazioni, 1965)
- 2 *Domus* editors, 'Introduction,' *Domus*, no. 426 (May 1965) reprinted in Charlotte and Peter Fiell, *Domus Vol VI 1965-1969* (London: Taschen, 2006), 552.
- 3 Lara Vinca Masini, 'The Inhabited House', *Domus*, no. 426 (May 1965), in: *ibid.*, 553.
- 4 E-mail exchange with Paolo Deganello, 9 August 2014.
- 5 Lara Vinca Masini, 'The Inhabited House', op. cit. (note 3).
- 6 Peter Lang in an e-mail exchange with Roberta Meloni, director of Poltronova Centro Studi, 5 August 2014.
- 7 Superarchitettura Poster, Jolly 2 Gallery, Pistoia, 1966, from the Superstudio Archive.
- 8 Umberto Eco, *Apocalittici e integrati: Comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa* (Milan: Bompiani 2005), 232-233.
- 9 Roberto Gargiani and Beatrice Lampariello, *Superstudio* (Roma-Bari: Laterza, 2010), 7.
- 10 *Ibid.*, 128.
- 11 Andrea Branzi, *Introduzione al design italiano: una modernità incompleta* (Milan: Baldini & Castoldi, 1999), 128.
- 12 Superstudio, 'Evasion Design and Invention Design 1969', cited in: Peter Lang and William Menking, *Superstudio: Life Without Objects* (Milan: Skira, 2003), 117.
- 13 Telephone interview with Adolfo Natalini, 29 August 2014.
- 14 See: 'The Single Design: Histograms, Villas, Monuments', in: Lang and Menking, *Superstudio*, op. cit. (note 12), 110-115.
- 15 'Superstudio: The Single Design', *Japan Interior Design*, no. 144, cited in: *ibid.*, 110.

- 16 Superstudio, 1968-69. Adolfo Natalini (ed.), *Superstudio Storie con Figure 1966-1973* (Florence: Superstudio, 1979), 6.
- 17 Superstudio 1968-69. 'A Journey Like Pilgrims Progress, or a Guide for Young Architects through the Architecture of Monuments, the Architecture of Images, Technomorphic Architecture, and Architecture of the Regions (of Reason)', *ibid.*
- 18 *Ibid.*, 7.
- 19 Gargiani and Lampariello, *Superstudio*, op. cit. (note 9), 26-28 and 34-42.
- 20 From a telephone interview with Adolfo Natalini, 29 July 2014, and an interview with Cristiano Toraldo di Francia, 28 July 2014.