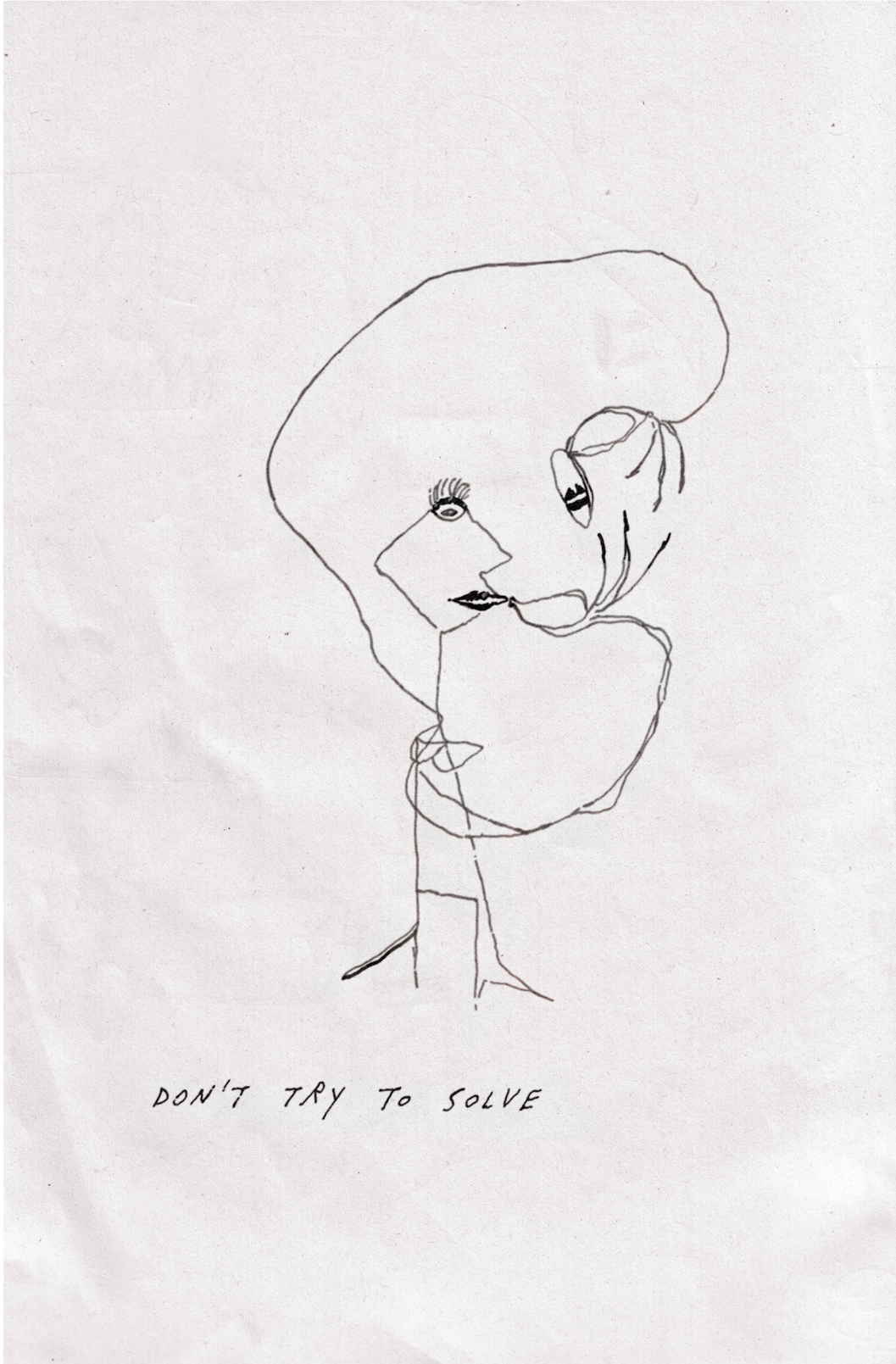


Victoria de Lorenzo Alcántara

**Ironia y diseño radical italiano**  
**1966-1981**



UNIVERSITAT DE BARCELONA

Imagen de portada:

*Don't try to solve* de Alessandro Mendini, [s.d]  
del archivo digital de Mendini: [ateliermendini.it](http://ateliermendini.it)

UNIVERSITAT DE BARCELONA

Barcelona

***Ironía y diseño radical italiano***

***1966-1981***

Trabajo Final de Grado

en Historia del Arte

por

Victoria de Lorenzo Alcántara

(Tutora: Dra. Anna María Guasch)

junio /2014

**Resumen:**

En contexto de Italia de finales de los años 60 fue el momento en el que el diseño postmoderno emergió. El radicalismo inglés de los Archigram supuso la última experiencia vitalista de la modernidad, mientras. En los radicales italianos se puede observar una serie de características que así lo demuestran, siendo el uso de la ironía el rasgo clave.

Desde que empecé a investigar y leer sobre el tema hace unos años la palabra ironía siempre aparecía en toda la bibliografía que de ellos trataba sin terminar exactamente de justificar ni por qué ni cómo. En este trabajo se ahonda en la historiografía de ambos: la ironía y el antidiseño para intentar responder a dicha cuestión. Para ello se ha procedido desarrollando tres partes que deben ser entendidas en sentido global y no lineal pues se retroalimentan. Estas son: Historiografía de la ironía, Funciones y (dis)funciones del diseño y Contradiseño.

Dado que las referencias son en general a los grupos que participaron del movimiento radical, se acompaña un anexo con breves biografías de algunos de los grupos y miembros más destacados y mentados en el cuerpo del texto

**Palabras clave:** ironía, diseño radical, contradiseño, Italia,

**Tabla de Contenidos**

Prefacio	v
Lista de ilustraciones	viii
Introducción	1
PARTE I: IRONÍA. BREVE HISTORIOGRAFÍA DE UNA IDEA QUE NO PUEDE SER DEFINIDA	16
1.1. De la ironía como figura retórica a la ironía como criterio de argumentación	17
1.2 La resistencia: Manfredo Tafuri	39
PARTE II: EL OBJETO Y SU VALOR DE SIGNO. FUNCIONES Y DISFUNCIONES	43
2.1. Funciones del diseño	44
2.2. (Dis)funciones del diseño: recursos discursivos y funciones de la ironía	47
PARTE III: DISEÑO RADICAL.	59
3.1 Contextos, entornos y revulsivos	59
3.1.1. De la crisis posbélica al milagro económico (1947-62)	59
3.1.2. Del Pop hacia la ironía (1962-66/68)	62
3.1.3. Antidiseño e ironía imaginista (1966/68-73)	63
a) Archizoom – <i>Letti di sogno</i> , 1967	65
b) Superstudio – <i>Gli istogrammi</i> , 1969-70	70
3.1.4. Del no-hacer al deshacer (1973-78)	73
a) U.F.O – <i>El no-diseño. Del objeto a la supervivencia</i> , 1974	78
b) Alchimia: La Poltrona di Proust	80
3.1.5 La fracción de la esperanza (1981)	83
Conclusiones	86
Bibliografía	88
Anexo I: Biografías	95
Anexo II: Texto original y completo: <i>Non-design. Dall'oggetto alla sopravvivenza.</i>	99

**Prefacio:**

Emilio Ambasz, ya en 1972, anunciaba en la introducción del catálogo de la exposición por él comisariada para el MoMA, la posibilidad de diferenciar tres actitudes para con respecto el panorama del diseño industrial italiano: la conformista, la reformista y por último la contestataria.<sup>1</sup> Esta última aproximación, es la que también se ha denominado “contra-diseño”, “diseño radical” o incluso “antidiseño”. Siendo el “caso italiano”, tal vez con el inglés, el de mayor influencia y repercusión internacional ulterior. El movimiento de “diseño radical” supuso, como se verá a lo largo del trabajo, por su actitud irónica, el punto de partida de la posmodernidad dentro de esta disciplina, con obvios diálogos y relaciones con otras expresiones artísticas. Impulsado por estudiantes de la Universidad de Arquitectura de Florencia en la segunda década de los 60 como respuesta al exceso de funcionalismo, racionalismo y a la vanguardia. El contradiseño, como afirma François Burkhardt, nació como una campaña de protesta contra la vanguardia.<sup>2</sup>

El impulso que me ha llevado hasta la temática de este trabajo tiene su raíz seis años atrás, cuando estaba terminando mis estudios de diseño y decidí usar las cuestiones que estos grupos de diseñadores y arquitectos se hacían como motor de inspiración para mi propio proyecto de final de carrera. Me llamaba la atención la relación entre las críticas que ellos hacían al sistema pedagógico de los estudios de arquitectura, y por ende diseño,<sup>3</sup> y las que los

---

<sup>1</sup> *Italy: The New Domestic Landscape. Achievements and Problems of Italian Design*, comisariada por Emilio Ambasz (Nueva York: The Museum of Modern Art, 1972), catálogo de la exposición celebrada en el MoMA, Nueva York, del 26 de mayo a 11 de septiembre del 1972, 19.

<sup>2</sup> véase: *Ettore Sottsass. La darrera oportunitat d'ésser avanguardia*, comisariada por François Burkhardt (Barcelona: Departament de Cultura Generalitat de Catalunya, 1993), catálogo de la exposición celebrada en el Centre d'Art Santa Mònica, Barcelona, del 29 de marzo al 4 de mayo del 1993, 4.

<sup>3</sup> Todos, o la mayoría, de los diseñadores de esta época provienen de un bagaje académico arquitectónico.

entonces estudiantes de diseño sentíamos para con la falta de homologación de los estudios de diseño. Aquel trabajo fue también el aparato instigador de una serie de preguntas que me condujeron a comenzar la carrera de historia del arte con la aspiración, aun presente, de especializarme en teoría e historia del diseño, artes decorativas y cultura material. Seis años después, retomo una las cuestiones que en aquel momento se me plantearon y para la que carecía del bagaje teórico suficiente para poder abordarla. Así, lo que aquí se plantea es la relación y el uso de la ironía por parte de estos diseñadores. Para ello parto de categórico semiótico por la cual se admite el diseño como lenguaje susceptible de ser enunciado y reconfigurado.<sup>4</sup> Inevitablemente las reflexiones teórico-arquitectónicas de algunos de estos grupos, diseñadores, semiólogos e historiadores son inevitables dada que fue esta la disciplina base de formación de la mayoría de los miembros que tomaron parte de este “movimiento”.

Antes de profundizar en el tema, me gustaría exponer algunas de las dificultades con las que me he topado en mi investigación. Y es que, si bien el uso de la ironía (y el juego)<sup>5</sup> es constantemente mencionado tanto por los miembros partícipes, como por los teóricos como una característica distintiva, tal relación – la ironía y el diseño radical italiano – no ha sido nunca formulada explícitamente bajo ningún título bibliográfico. Así, me he servido del libro que recientemente ha publicado el Dr. Emmanuel Petit,<sup>6</sup> por las conexiones y similitudes que tiene su objeto de estudio con el mío. El texto de Petit me ha servido como una guía metodológica.

---

<sup>4</sup> véase punto 3, .

<sup>5</sup> La relación entre la categoría estética del juego y el diseño radical podría abrir el paso a toda una nueva investigación de relaciones y conexiones que, dados los límites de extensión, queda excluida de este ensayo aunque, por ser un rasgo importante a este movimiento aparecerá mencionado a lo largo del trabajo.

<sup>6</sup> Emmanuel Petit en: *Irony, or, the self-critical opacity of postmodern architecture* (New Heaven: Yale University Press, 2013) divide el texto en seis capítulos dedicando el primero a una breve historiografía de la idea de ironía y los teóricos de la arquitectura que a ella se han referido, y los otros

Mis agradecimientos a mi tutora, la Dra. Anna María Guasch por su constante seguimiento, incondicional apoyo y empatía incluso en situaciones de “emergencia”; a la Dra. Anna Calvera, pues sin ser docente de la Facultad de Geografía e Historia, me ha asistido con una amabilidad y generosidad extraordinaria en diversas tutorías; así como a mis familiares y amigos por todo su soporte.

---

cinco, a las figuras de Robert Venturi y Denise Scott Brown, Stanley Tigerman, Arata Isozaki, Peter Eisenman y Rem Koolhaas. Investigando que aproximación y tratamiento hicieron cada uno de la ironía.

**Lista de ilustraciones:****Figuras**

- 0.1** Cartel de la exposición: *Superarchitettura*, 1966.
- 0.2-1** *Superbox: Torno Subito*, diseño y fotografía de Ettore Sottsass, 1966-67
- 0.2-2** *Superbox: Newton*, diseño y fotografía de Ettore Sottsass, 1966-67
- 0.2-3** *Superbox: Il boudoir di Jean Harlow*, diseño y fotografía de Ettore Sottsass, 1966-67
- 0.2-4** *Superbox: Harakiri dell'architetto*, diseño y fotografía de Ettore Sottsass, 1966-67
- 0.3** *Ironia en temps de crisi*, hoja informativa de “La dinamo”, 2014.
- 0.4-1** Mesa de la serie *Misura*, del catálogo de *Gli istogrammi*, diseñado por Superstudio, 1969-70.
- 0.4-2** Mesa de la serie *Misura*, del catálogo de *Gli istogrammi*, diseñado por Superstudio, 1969-70; fotografía de Maurizio Cattelan, 2013-14.
- 0.5-1** Nathalie du Pasquier en proceso de trabajo, 2014.
- 0.5-2** *Simy Mint Print Throw*, estampado diseñado por Nathalie du Pasquier, 2014.
- 1.1.** *Caffettiera*, diseñado por Studio Alchimia, 1980.
- 1.2.** *Point d'ironie* de Alcanter de Brahm, 1899.
- 1.3.** *Monumento da casa*, diseñada por Alessandro Mendini, 1974.
- 1.4.** *Manifiesto del discontinuo*, U.F.O (Lappo Binazzi), 1969.
- 2.1.** *Kar-a-Sutra*, diseñado por Mario Bellini, 1972.
- 2.2-1.** Silla *Zig-Zag* diseñada por Gerrit T. Rietveld, 1932.
- 2.2-2.** Rediseño de silla de autor *Zig-Zag*, diseñada por Alessandro Mendini, 1978.
- 2.3.** *Ambiance Grise* diseñada por Archizoom, 1972.
- 2.4.** *Orologio: Machine for measuring the time of life*, diseñado por Gaetano Pesce, 1974
- 2.5.** *Funciones de la ironía*, esquema desarrollado por Linda Hutcheon, 1995
- 3.1.** *Isetta*, diseñado por Ermenegildo Preti, 1953
- 3.2.** Silla *Superleggera*, diseñada por Gio Ponti, 1956.
- 3.3-1** Taburete *Allunaggio*, diseñado por los hermanos Castiglione, 1965.
- 3.3-2** Sillón hinchable *Blow*, diseñada por J. de Pas, D. d'Urbino y P. Lomazzi, 1967.
- 3.4** Miembros de Archizoom, fotografía de D. Bartolini, 1967
- 3.5-1** *Letti di sogno: Cama Presagio di rose* con revestimiento de madreperla, diseñada por Archizoom, 1967

- 3.5-2** *Letti di sogno: Cama Naufragio di rose* y lámpara *Arcoíris*, diseñada por Archizoom, 1967.
- 3.5-3** Cama *Elettro Rosa* y lámpara *Atlante*, diseñada por Archizoom, 1967
- 3.6.** Retícula de *Gli istogrammi*, diseñado por Superstudio, 1969-70.
- 3.7.** Dibujo para *Monumento da Casa*, Alessandro Mendini, 1974.
- 3.8.** *Poltrona di Proust*, diseñada por Alessandro Mendini para Studio Alchimia, 1978.
- 3.9.** Armario-estantería *Casablanca*, diseñada por Ettore Sottsass para Memphis, 1981

**Introducción:**

Desde que en 1966, en la galería de arte *Jolly 2*, Pistoia, los grupos Archizoom y Superstudio<sup>1</sup> inauguraran su primera exposición “Superarchitettura” (**Figura 0. 1.**), con una serie de mobiliario de estética Pop, donde la línea curva, representada en el cartel inaugural, y los colores saturados deformaban, en constantes citas visuales, el legado del diseño italiano del funcionalismo. Desde que en 1966 Ettore Sottsass Jr. proyectara las *Superboxes* (**Figuras 0.2-1 a 0.2-4**) y describiera, con una clara intención irónica, la estética y cultura de *superconsumo* americana de aquella época; han sido múltiple los artículos, exposiciones y tesis doctorales que se han dedicado a examinar y revisar el trabajo llevado a cabo por estos grupos (Archizoom, Superstudio y otros que se formaron posteriormente). No obstante, la aproximación ha tratado, casi siempre, con especial atención los proyectos arquitectónicos y urbanísticos, dejando los diseños de objeto, indumentaria, performances y otras manifestaciones por ellos ejecutadas, subordinadas a la arquitectura. Del mismo modo, los estudios llevados a cabo vienen, principalmente, del la vertiente anglosajona e italiana. Las pocas exposiciones celebradas en España y en Catalunya que incluyen la actividad de los grupos italianos,<sup>2</sup> bien están dedicadas a la arquitectura o bien, son monográficas del diseñador Ettore Sottsass. Fruto de la influencia de relación establecida durante años entre este, Sottsass, y Barcelona a través de su amante, la catalana, Cleide.<sup>3</sup> Además, como

---

<sup>1</sup> EL grupo Archizoom constituido en su origen por Andrea Branzi, Gilberto Corretti y Massimo Morozzi y Superstudio fundado por Adolfo Natalini y Cristiano Toraldo.

<sup>2</sup> Así, por ejemplo, las dos exposiciones dedicadas monográficamente a los movimientos de arquitectura radical que han tenido lugar en España incluyeron los grupos Archizoom, Superstudio, U.F.O etc, siempre en relación y en diálogo con otros proyectistas como Dan Graham, Rem Koolhaas o los grupos Archigram (inglés), Planet Viena (austríaco) entre otros. Quedando además la producción de objetos subrogada a la (grande) arquitectura.

<sup>3</sup> La tumultuosa relación entre Ettore Sottsass y Cleide (no especifica el apellido) es explicada en la autobiografía del diseñador. Cleide habría ido a Milán para estudiar diseño en el atelier de Sottsass, donde se conocieron. Ella posteriormente vivió un tiempo en París y a su vuelta a Barcelona, Sottsass y ella mantuvieron la relación durante algunos años. véase: Ettore Sottsass *Scritto di notte* (Milán: Adelphi, 2012), 241-260

queda afirmado en el prefacio, por ahora no han sido planteados desde el prima de la ironía En resumen, aunque la historiografía ha prestado atención a estos grupos y movimiento de diseño, aun queda camino por recorrer y puntos que deberían tratarse y ser planteados.



**Figura 0.1.** *Superarchitettura*, Cartel de la exposición que tuvo lugar en la galería de arte *Jolly 2*, Pistoia, del 4 al 17 de diciembre de 1966.

**Figuras 0.2-1 a 0.2-4.: Superboxes, diseños y fotografías de Ettore Sottsass, 1966-67**

Diseñadas en 1966 a escala de “casa de muñecas,” lo suficientemente grandes para tomar las fotografías, siendo estas realizadas por el propio Sottsass para Domus. Cada una de estas *Superboxes* iba acompañada de un título. Siendo este o bien absurdo (ej.: *Torno Subito*) o bien una referencia a la actitud postmoderna de la revisitación irónica del pasado (ej.: *Newton*) o de la propia profesión (ej.: *Harakiri dell’architetto*. El “harakiri” es una práctica ritual de suicidio japonés). Las *Superboxes* resultaban ser una nueva categoría de mobiliario, que con el prefijo “super-”, parecían prometer una eficacia y utilidad extraordinaria resultando ser, no obstante, “minicajas” vacías e imposibles de llenar. «.tabernáculos que tal vez “no sirven pero existen».<sup>4</sup> Años más tarde fueron recuperadas, producidas y comercializadas a mayor escala por Poltrona.



**Figura 0.2-1.** *Superbox: Torno Subito*, diseño y fotografía de Ettore Sottsass, 1966-6

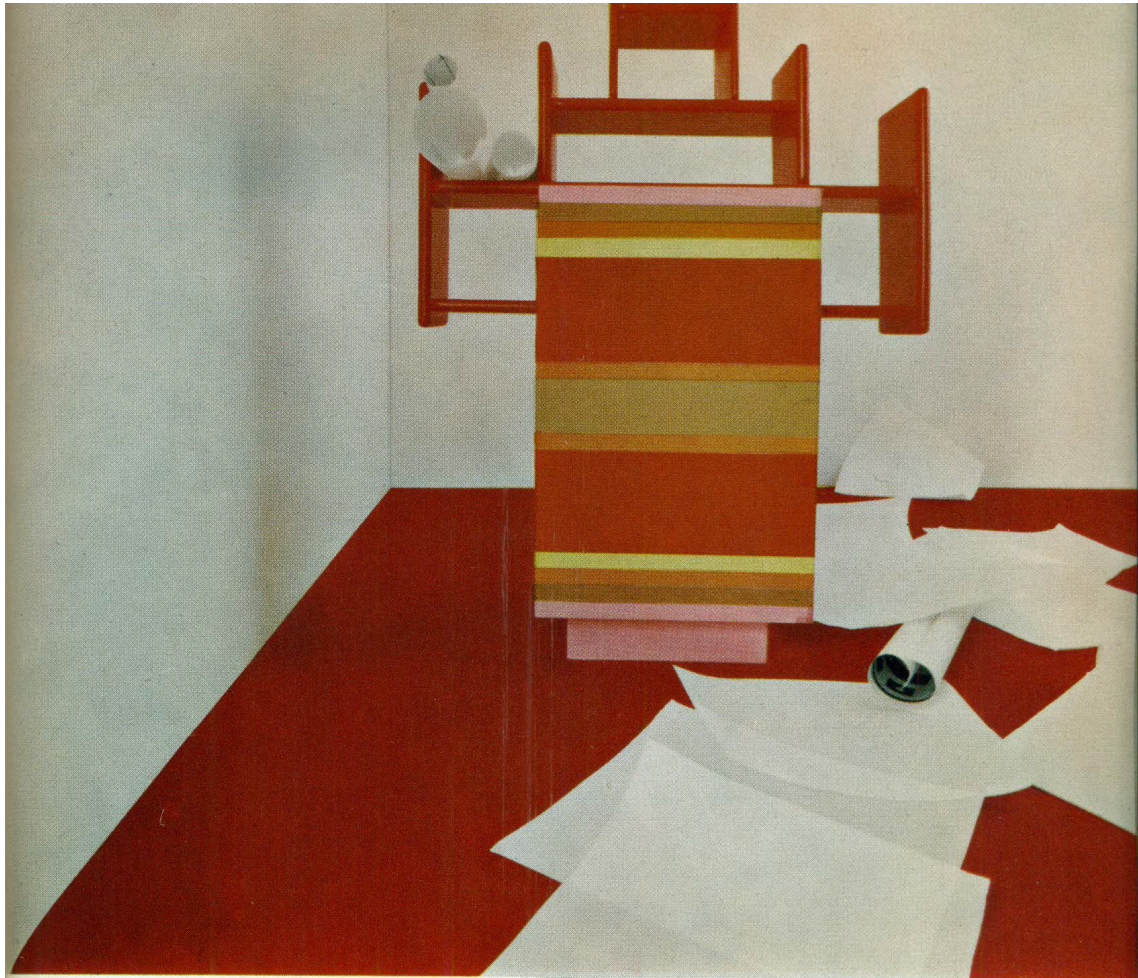
<sup>4</sup> «...“tabernacoli che magari “non servono ma esistono.”» Tomasso Trini., «Ettore Sottsass Jr: Katalogo mobili 1966.» *Domus*, n° 449 (abril 1967), 39.



**Figura 0.2-2.** *Superbox: Newton*, diseño y fotografía de Ettore Sottsass, 1966-67



**Figura 0.2-3.** *Superbox: Il boudoir di Jean Harlow*, diseño y fotografía de Ettore Sottsass, 1966-67



**Figura 0.2-4.** *Superbox: Harakiri dell'architetto*, diseño y fotografía de Ettore Sottsass, 1966-67

Mi decisión por enfocarme en el, así llamado, “caso italiano”,<sup>5</sup> dentro de los grupos de arquitectos y diseñadores que florecieron por Europa<sup>6</sup> es por la trascendencia de un asunto de

---

<sup>5</sup> A lo largo del texto, se harán repetidas referencias entre comillas al “estilo”, “caso italiano” y referencias similares siempre entre comillas. Con ello pretendo evidenciar, enfatizar lo que Grace Lees-Maffei y Kjetil Fallan tratan en la introducción a *Made in Italy*. Esto es, la importancia, en nuestros días, cuando la cultura se ha convertido en global, móvil, electrónicamente accesible e inmaterialmente intercambiable de repensar desde un modo crítico las características locales, regionales y nacionales, no ya desde un punto de vista de límites geopolíticos, sino prestando especial atención a los intercambios e influencias internacionales tanto comerciales como culturales. En lo que respecta a Italia, Lees-Maffei y Fallan exponen el problema que puede suponer, dadas las tensiones y divergencias políticas e incluso culturales entre las diferentes regiones, al analizar la historiografía del diseño italiano bajo una categoría específica, no obstante, dados los esfuerzos por parte de la industria de incluso integrar e “italianizar” a

origen local, o como lo titula Lees-Maffei su artículo, «*Italianità* e intercionalismo...»<sup>7</sup> Así lo que nació revisando y criticando la actitud de la industria hacia el diseño, la pedagogía (por su absoluta ausencia a nivel público) de la disciplina de diseño, el tipo de consumo masificado que se estaba importando e instigando desde EE.UU hacia Italia (y el resto de Europa), resultó un movimiento de diseño donde la carga ideológica, filosófica y conceptual, llegó a dominar sobre la producción,<sup>8</sup> con una inmediata repercusión internacional. Como queda manifiesto por el hecho de que, desde la fundación de los primeros grupos radicales hasta la exposición en el MoMA de Nueva York a ellos dedicada, transcurrieron únicamente seis años. Ello fue posible gracias a que, tras la Segunda Guerra Mundial, surgió en Italia una aspiración de hacer resurgir la industria y renovar el “estilo italiano,” liberándolo del provincialismo y participando del movimiento cultural internacional. «Y precisamente porque el “estilo italiano”, intencionadamente o no, se marcó este objetivo, [la

---

diseñadores (ejemplificado, entre otros, por los originalmente japoneses, Isao Hosoe y Makio Hasuike) y teóricos (como el máximo exponente de diseño italiano, de origen argentino, Tomás Maldonado) podemos hablar, aun teniendo en cuenta las puntillas, de “diseño italiano” véase: Grace Lees-Maffei y Kjetil Fallan, «Introduction: The History of Italian Design» en: Grace Lees-Maffei y Kjetil Fallan et. al. *Made in Italy: Rethinking a century of Italian design* (Londres: Bloomsbury Academic, 2014), 1-9

<sup>6</sup> «El fenómeno de arquitectura radical es completamente europeo...» Gianni Pettena «Arquitectura radical», en: *Arquitectura radical*, comisariada por Jean Louis Maubant y Francisco Jarauta. (Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Obras Públicas y Transportes y Consejería de Cultura, 2003), catálogo de la exposición celebrada en el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla, del 28 de enero al 16 de marzo del 2003, 26.

<sup>7</sup> Grace Lees-Maffei, «*Italianità* and internationalism: Production, design and mediation at Alessi, 1976-96» *Modern Italy* 7, nº 1 (2002): 37-57. Si bien la lectura que hace Lees-Maffei en este artículo es centrada en la producción de la empresa Alessi, el concepto que ella recoge en título es extrapolable por diferentes razones: primero porque se trataba de una actitud de la sociedad italiana tras la Segunda Guerra Mundial (como ya se verá más adelante) y en segundo lugar porque muchos de los diseñadores que trabajaron para la firma Alessi (como Ettore Sottsass) eran los mismos que nutrían las filas de los grupos “radicales”

<sup>8</sup> «Proclaiming itself as radical, it no longer wishes to be commercialized or alienated, or to renounce its own ideas and expressive attitudes...has no intention of being subservient to the client or becoming his tool; it offers nothing but its ideological and behavioral attitudes» Germano Celant «Radical architecture» en: *Italy: The New Domestic...*, 382

participación en el debate cultural internacional] ha retenido sus aspiraciones ideológicas y educativas, mientras otros países lo han subordinado a la generación de beneficios económico-industriales».<sup>9</sup> No obstante, la euforia económica de entre 1952 y 1962 no perduraría por mucho tiempo. Hacia mediados de los años sesenta, una nueva crisis marcada por la alta inflación, desempleo y falta de inversión en infraestructuras públicas invadió el país, calando en un desencanto social generalizado.<sup>10</sup>

Estos diseñadores, se apropiaron del uso de la metafísica del absurdo para revolve, denunciar y evidenciar. Ir más allá de «... un nivel superficial, del nivel de la industrialización, del estilo *neorevival*, slogans populistas y de un consumismo burgués».<sup>11</sup> Siendo esta, la ironía, por la involucración que requiere del receptor,<sup>12</sup> la capacidad de incertidumbre, perplejidad, incerteza, el arma escurridiza por excelencia de la posmodernidad, a la que con mayor ahínco recurrieron bajo reformulaciones conceptuales y estilísticas, como por ejemplo *lo banal*.<sup>13</sup>

---

<sup>9</sup> «And precisely because, intentionally or not, Italian style set itself this goal. It has retained its ideological and educational aims, which in other countries have been subordinated to profit making». Giulio Carlo Argan «Ideological development in the thought and imagery of Italian design» En: *Íbid*, 358

<sup>10</sup> Catherine Rossi, «From Mari to Memphis: The role of prototypes in Italian Radical and Postmodern Design» en: *Prototype Design and Craft in the 21st Century*, ed. por Louise Valentine. (Londres: Bloomsbury Academic, 2012), 31-34.

<sup>11</sup> «...a superficial level, the level of industrialization, neorevival styling, populist slogans, and middle class consumer society» Celant «Radical architecture»; en: *Italy: The New Domestic...*, 380.

<sup>12</sup> «Desde el punto de vista del emisor, la ironía es tanto la transmisión intencionada de lo explícitamente presentado como de una actitud evaluadora. Sin embargo, desde el punto de vista del receptor es un juego interpretativo y sobretodo emocional. Se deduce pues, a la creación –o a la inferencia– de un significado que se suma a la información recibida o a lo que la obra explícitamente propone». *Ironía*, comisairada por Ferran Barenblit. (Barcelona: Fundació Joan Miró, 2001), catálogo de la exposición celebrada en la Fundación Joan Miró, Barcelona, del 20 de septiembre al 4 de noviembre del 2001, 32.

<sup>13</sup> *Elogio del banale*, ed. por Barbara Radice (Milán: Studio Forma, 1980), catálogo a la exposición *Oggetto Banale*, comisariada por Alessandro Mendini, Paola Navone et.al. y celebrada durante la I Mostra Internazionale di Architettura en la Biennale di Venezia de 1980.

En lo que respecta al límite cronológico, parto de 1966 por ser la fecha fundacional de los grupos más prematuros, Superstudio y Archizoom y termino en Memphis porque es cuando la ironía termina por ser asumida como un valor añadido al consumo. Cuando se vacía, se somete, se positiviza.<sup>14</sup> La ironía del diseño radical con el nacimiento de Memphis sobrepasó su propio límite volviéndose egoísta y por tanto una mentira.<sup>15</sup> Con ello no quiero decir que la ironía muriese totalmente, muchos, el propio Sottsass incluido, siguieron trabajando e investigando en una línea teórica. No obstante la fuerza y la carga de las décadas iniciales sí se había debilitado, en tanto que la crisis ahora parecía solo un mal recuerdo. Una resaca dormida. Ya había advertido Jankélévitch de los peligros de la ironía: «[la ironía] Se trata de una maniobra peligrosa, y como todo juego dialéctico tiene un margen muy estrecho: un milímetro menos y el ironista se convierte en el hazmerreír de los hipócritas; un milímetro más y se engaña a sí mismo, como a una más de sus víctimas...»<sup>16</sup> Y tal vez entrados en un nuevo espejismo económico al principio de los 80 aquella “crisis” se vislumbraba pretérita.

“Crisis” un término que de ya tanto oído parece pasado y, sin embargo, ¡qué (malditamente) presente! Caminando por la universidad me topo con un folleto publicitario que anuncia un ciclo de cine bajo el lema de: *Ironia en temps de crisi* (**Figura 0.3**); procrastinando por las redes sociales me topo con el nuevo proyecto del tándem Maurizio Cattelan y Pierpaolo Ferrari:

---

<sup>14</sup> «Sottsass founded Memphis in what is partner Barbara Radice described as ‘an act of friendly secession’ from this nihilistic worldview...The formation of Memphis in 1981 announced a more positive, forward-looking and perhaps more commercial phase of Radical Design». *Postmodernism: Style and subversion, 1970-1990*, comisariada por Jane Pavitt y Glenn Adamson (Londres: V&A Publishing, 2011), catálogo de la exposición celebrada en el Victoria&Albert Museum, Londres del 24 de septiembre al 15 de enero del 2012, 40.

<sup>15</sup> Siguiendo la teoría de Jankélévitch conforme la mentira está al servicio del Ego, la caridad al servicio del Otro mientras la ironía sólo está al servicio de sí misma. véase: Vladimir Jankélévitch *La ironía* (Madrid: Taurus, 1982), 76.

<sup>16</sup> *Ibid*, 113.

1968: *Radical Italian Furniture: Photographs by Maurizio Cattelan & Pieropaolo Ferrari* (**Figuras 0.4-1 a 0.4-2.**). Ojeo la colección de una marca de ropa y de repente leo que la ex-miembro fundador del grupo Memphis, Nathalie du Pasquier, colaborará con ellos con una serie limitada de estampados hechos siguiendo su proceso habitual, es decir, un cortar y pegar manual. A todo ello hay que añadirle el crecimiento exponencial en los últimos diez años del número de exposiciones y publicaciones adyacentes dedicadas a los diseñadores y arquitectos miembros de estos grupos, tanto en muestras colectivas como monográficas. Es en este sentido por lo que considero este trabajo oportuno. Queda presentado como una historiografía del pasado, que no obstante, creo oportuno recuperar y relacionar. Crisis, risotada histriónica de los que dejaron de creer en el humor pero a quienes nada les queda que la revulsión paródica. ¿No nos resulta familiar?

Ironía y diseño radical italiano: 1966-1981 se divide en tres secciones. Una primera parte dedicada a la historiografía de la ironía en donde, en la medida de lo posible, se va ejemplificando y justificando con algunos de las obras de los contradiseñadores, una segunda parte en donde de forma breve se presenta las funciones generalmente exigidas al diseño: función práctica, estética y simbólica o función denotativa y connotativa; para perseguir la posibilidad de entender la ironía como una función más del diseño. Para ello se exponen cuatro, de todos los posibles que se pueden observar, mecanismos discursivos de los ironistas italianos ejemplificados por obras concretas. Y la teoría de Hutcheon de las funciones de la ironía en función de la afectación. Si en esta parte se habla de la ironía en (con)texto a la tercera parte es la destinada a la ironía en contexto. En este módulo se enlazan las teorías de la ironía y el diseño y conceptos con un contexto socio-político y cultural, que abarca algunas décadas previas a la aparición de los radicales para entender por qué surgen, a qué responden y la naturaleza de los argumentos irónicos. Para facilitar la comprensión el análisis se hace mediante casos de estudio particulares, para los que he intentado escoger posiciones distintas entre sí y de diferentes grupos para ofrecer algunas de las aproximaciones y aprehensiones que se hacían de la ironía en relación con el.

# IRONIA EN TEMPS DE CRISI

CICLE DE CINEMA  
AMB DEBAT



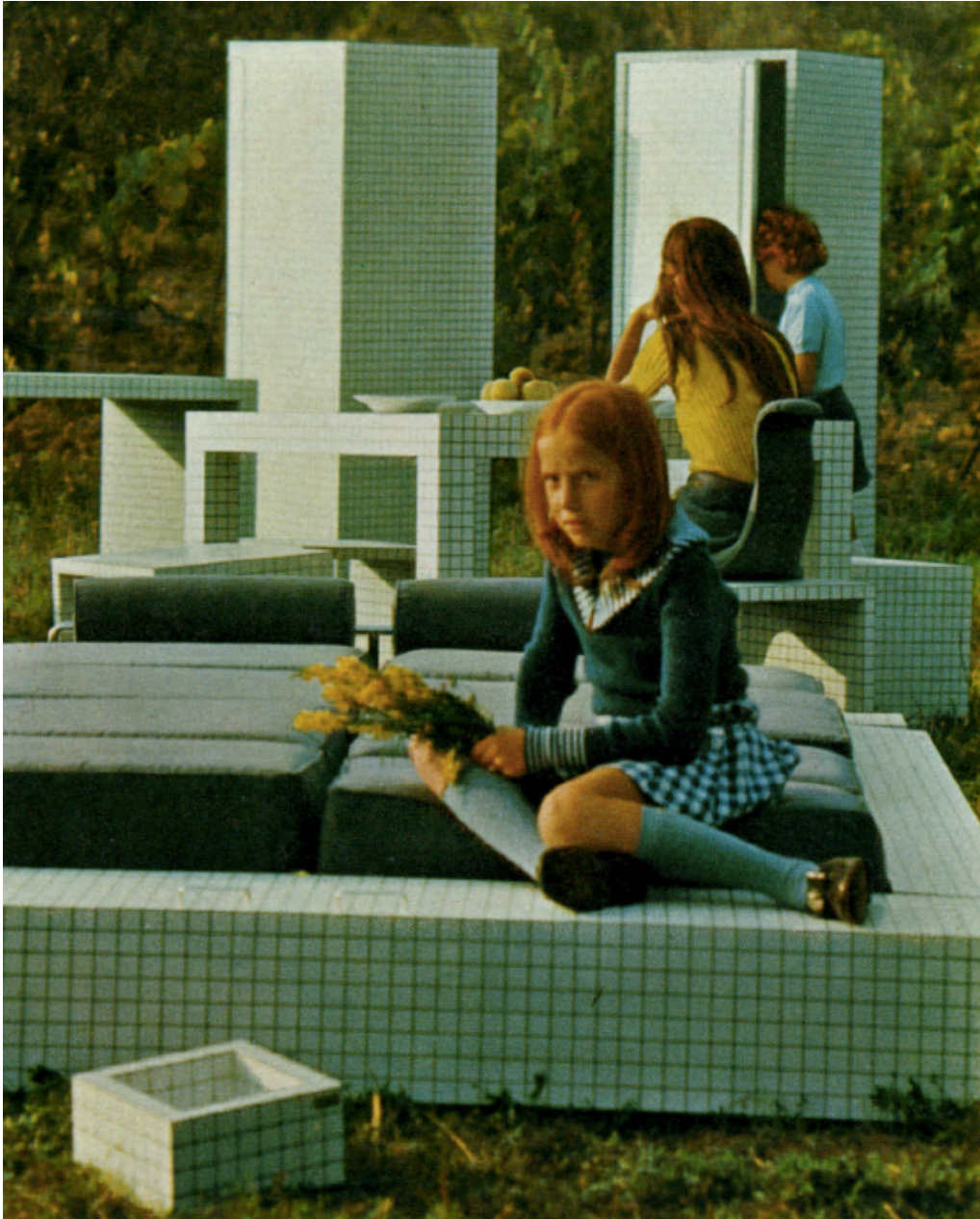
- 2 Març: "El gran salto" (Joel & Ethan Coen)
- 9 Març: "Bienvenido Mr. Chance" (Hal Ashby)
- 23 Març: "Luces de la ciudad" (Charles Chaplin)
- 30 Març: "El Havre" (Aki Kaurismäki)

.....

ESPAI LA FONTANA (GRÀCIA) · DIUMENGES A LES 18H · ENTRADA LLIURE

[www.ladinamo.info/cineforum](http://www.ladinamo.info/cineforum)

Figura 0.3. *Ironia en temps de crisi*, hoja informativa de "La dinamo", 2014.



**Figura 0.4-1.** Mesa de la serie *Misura*, del catálogo de *Gli istogrammi*, diseñado por Superstudio, 1969- 70.

«Del catálogo de los histogramas (*gli istogrammi*) se generaron seguidamente y sin esfuerzo objetos, muebles, *enviroments*, arquitecturas. Pero estas cosas nos importan bien poco, nunca nos han importado. La superficie de aquellos histogramas era homogénea e isótropa: siendo cada problema espacial y cada problema de sensibilidad acuradamente eliminado. Los histogramas se llamaban también “La Tumba de los Arquitectos”».<sup>17</sup>

<sup>17</sup> «Dal catalogo degli istogrammi sono stati in seguito generati senza sforzo oggetti, mobili, *enviroments*, architetture. Ma di tutte queste cose non ce ne importa molto, né molto ce n'è mai importato.



**Figura 0.4-2.** Mesa de la serie *Misura*, del catálogo de *Gli istogrammi*, diseñado por Superstudio, 1969-70; fotografía de Maurizio Cattelan, 2013-14.

---

La superficie di tali istogrammi era omogenea e isotropa: ogni problema spaziale e ogni problema di sensibilità essendo accuratamente stato rimosso. Gli istogrammi si chiamavano anche “Le Tombe degli Architetti”», en: «Del catalogo degli istogrammi» *Domus*, n° 517 (diciembre 1972), 37



**Figura 0.5.1** Nathalie du Pasquier en proceso de trabajo para American Apparel, 2014.



**Figura 0.5.2** *Simy Mint Print Throw*, estampado diseñado por Nathalie du Pasquier para American Apparel, 2014.

## **PARTE I: Ironía: Breve historiografía de una idea que no puede ser definida**

Si hay algo que une a todos los tratados y a los teóricos que han versado sobre la ironía,<sup>18</sup> es el acuerdo del desacuerdo por parte de todos ellos. La imposible definición, mas únicamente aproximaciones, situaciones, contextos y usos sin manual de lectura. Eva Gregori, en su artículo titulado “Ironías de la ironía...” introduce en breves líneas la problemática y discusión intelectual entorno a este concepto, para terminar afirmando que cualquier «...círculo de propuestas y contrapropuestas...lo único que demostrarían es que la ironía lo es prácticamente todo».<sup>19</sup> McGinnis y Vignaux, en la entrada sobre la ironía, que confeccionan para la Enciclopedia de Estética y Arte de Oxford, evitan cualquier definición invocando a la multiplicidad de aproximaciones y apropiaciones que desde dispares disciplinas se han hecho y hacen, incluyendo la heterogeneidad de usos en lengua ordinaria.<sup>20</sup>

---

<sup>18</sup> Desde la antigua retórica hasta Jankélévitch. La postura de Paul de Man por excesivamente controvertida y compleja para con la relación que yo establezco en mi hipótesis no será tratada directamente, si bien las referencias al en ensayo de la *Retórica de la temporalidad* serán pertinentes en los particulares. Sobre la controversia del texto de de Man, y concretamente en su confrontación entre alegoría /símbolo y alegoría/ironía, véase: Joseph Dane, *The critical mythology of irony*. (Athens: The University of Georgia Press, 1991), 172-182.

<sup>19</sup> Eva Gregori Giralt «Ironías de la ironía: argumento dialéctico, figura retórica o categoría estética» *Observar*, n° 6 (julio 2012), 90

<sup>20</sup> «Irony has had, since at least Socrates, a general philosophical significance, and contemporary conceptions of irony have infiltrated an imposing array of disciplines, including not only literary criticism and aesthetics, but also sociology, psychology, political theory, ethics, and even epistemology. Colloquial uses of the term now cover a similarly wide spectrum of meanings ranging from the domain of sarcasm to that of chance, from traditional dictionary definitions (“saying something different from what is meant”), through “dramatic irony” (Oedipus vows to bring the culprit to justice for crimes he, Oedipus, has committed), to so-called situational ironies consisting of almost any perceived incongruity or coincidence of events (“Isn't it ironic that ...?”)». Reginald McGinnis, y John Vignaux. «Irony» *Oxford art online*. 2007-2014. <http://www.oxfordartonline.com:80/subscriber/article/opr/t234/e0297> (último acceso: 01 de Febrero de 2014)

Así, el planteamiento de esta sección no es luchar por una definición, mas la breve exposición historiográfica de las voces más relevantes que sobre esta han versado, para luego poder encajarlas con el entorno y el debate intelectual de los grupos de diseñadores que nos ocupan. No para aplicar en abstracto las teorías en estos pensadores como si fuera un recetario, sino más bien para entender las capacidades y alcance de un arma en un entorno concreto y como se ha ido expandiendo a lo largo de la historia. «La última cosa que necesita, o quiere, el ironista teórico es una teoría sobre el *ironismo*»,... [de acuerdo con Richard Rorty] el tema debe ser estudiado desde el punto de vista de los *teorizantes* en vez que desde las teorías». <sup>21</sup> Así la ironía es *siendo*, en tanto que emisor y receptor la aceptan, se sonríen. Por “aceptar” no hemos de presuponer aprensión, no al menos de forma unívoca. La ironía procede, o como dice Linda Hutcheon, “ocurre”. <sup>22</sup> Se articula y acciona sin ser nunca dominada. Citando a Eco, podríamos afirmar que la ironía es una “obra abierta”.

### 1.1. De la ironía como figura retórica a la ironía como criterio de argumentación.

Parece claro que la ironía tiene su origen en el personaje de la comedia griega del *eirón* (disimulado, modesto), quien mediante su graciosa habilidad para aparentar, persuadir y siempre

---

<sup>21</sup> «“The last thing the ironist theorist wants or needs is a theory of ironism”... he recommended [Richard Rorty] that the topic to be approached from the vantage point of *theorizers* instead of theories ». Richard Rorty, *Contingency, Irony, and solidarity* (Cambridge: Cambridge University Press, 1989), 97, 129, 6, citado por: Petit en: *Irony...*, 24.

<sup>22</sup> «This study argues that irony *happens* as part of a communicative process; it is not a static rhetorical tool to be deployed, but itself comes into being in the relations between meanings but also between people and utterances and, sometimes, between intentions and interpretations». Linda Hutcheon, *Irony's edge. The theory and politics of irony* (Londres: Routledge, 1994), 13. Expongo este breve fragmento para ejemplificar la teoría de la autora que desarrolla a lo largo de todo el texto con especial atención en los capítulos 3 y 4. En la misma línea, se sitúa Petit, quien además cita repetidamente a Hutcheon, cuando afirma que: «Irony has no autonomous existence, but inhabits established systems –it is relational and often derivative: irony makes its home in any structured activity and system» Petit, *Irony...*, 18.

vencer a su opuesto, el *alazoneia* (fanfarrón, bufón que busca la aprobación de otro exagerando cualidades que no son las suyas).

El primer autor en hacer referencia a su derivado, la *eironeia* (*εἰρωνεία*), fue Aristófanes (ca. 444 - 385 a.C.).<sup>23</sup> Si bien, de acuerdo con diversos autores, ni la *eironeia* del dramaturgo, ni la de Sócrates (en Platón) deberían ser traducidas como “ironía”, sino más bien como “engaño”. Sócrates es involuntariamente irónico<sup>24</sup> en su proceder, llegando, incluso, a ser considerado por Nietzsche el exponente máximo de la anti-ironía.<sup>25</sup> Es con Aristóteles (ca. 384 -322 a.C.), quien inaugura la retórica de acuerdo con Barthes,<sup>26</sup> que se produce el cambio de paradigma, introduciendo la ironía en el campo de la retórica.<sup>27</sup> Aristóteles habla de la ironía tanto desde su acepción retórica, pero también recoge las cuestiones éticas que conciernen su uso y consecuencias. La ironía atañe a la Retórica pues es deber de esta desentrañar los mecanismos que emplea para la persuasión,<sup>28</sup> pero también a la Ética,<sup>29</sup> pues implica ambigüedad y sospecha, lo que Barthes califica como una retórica “negra”.<sup>30</sup>

<sup>23</sup> Dilwyn Knox, *Ironia. Medieval and Renaissance ideas on irony* (Londres: E.J. Brill, 1989), 98, 13

<sup>24</sup> Schlegel, «Fragmentos del Lyceum»; citado por: Gregori Giralt «Ironías de la ironía», 101

<sup>25</sup> Para profundizar en el debate académico de la ironía socrática, véase: Melissa Lane, «The evolution of *eironeia* in classical Greek texts: Why socratic *eironeia* is not socratic irony» *Oxford studies in ancient philosophy* 31 (2006), 49-83; David Wolfsdorf, «The irony of Socrates» *The Journal of aesthetics and art criticism* 65, nº 2 (primavera 2007), 175-187; Gregori Giralt «Ironías de la ironía», 99-101.

<sup>26</sup> Roland Barthes, *La antigua retórica. Ayudamemoria*. (Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1974), 16

<sup>27</sup> «Aristotle narrows and stabilizes the use of *iron* within a strictly rhetorical context». Lane, «The Evolution of *Eironeia*», 76. No obstante, para otros autores, como Haury o Dane, la ironía de Aristóteles permanece en el campo de la psicología y de la moral, y esta entra en el vocabulario de la retórica no con Aristóteles, mas con Anaximandro de Lampsáco (ca. 380 – 320 a.C.), véase: Auguste Haury, *l'Ironie et l'humour chez Cicéron*, (Leiden: E.J.Brill, 1955), 4; Dane, *The critical...*, 47.

<sup>28</sup> Barthes, *La antigua retórica...*, 17.

<sup>29</sup> Gregori Giralt «Ironías de la ironía», 92

<sup>30</sup> Barthes, *La antigua retórica...*,10

La retórica de Aristóteles es principalmente una retórica del término medio, de la verdad y lo verosímil, «de lo que el público cree posible».<sup>31</sup> Es por ello que siempre se mueve bajo la comparación de los opuestos y por ello contrapone la figura del *eiron* (modesto) con el *alzoneia* (fanfarrón, jactancioso),<sup>32</sup> siendo la ironía el recurso propio del modesto, pues mediante ella niega lo que son sus mejores cualidades, mientras que la hipérbole pertenece al fanfarrón; quien agigantará las que son sus supuestas virtudes.<sup>33</sup>

Ahora bien, su comparación no solo estriba en las formas, sino en el fin que con ello se aspira a conseguir. Para Aristóteles, la ironía usada con moderación, al menos, más elegante que alabarse presuntuosamente,<sup>34</sup> (admitiendo y aprobando la afirmación de Gorgias, adjudica al “modesto” de un estatus social superior, el del “hombre libre”, el uso de la ironía como un recurso mediante el cual disimula sus méritos y además consigue provocar la risa del adversario, minimizando la seriedad del argumento).<sup>35</sup> En resumen, para Aristóteles la ironía no puede estar

---

<sup>31</sup> *Íbid*, 18

<sup>32</sup> «Pues bien, acerca de la verdad, el que se sitúa en el término medio es veraz y el término medio llámese veracidad; y la simulación, aquella que tiende a más es fanfarronería y el que tiende a menos es la modestia y el que la tiene el modesto». Aristóteles, *Ética a Nicómaco*, II, 7, 1108a

<sup>33</sup> «...el que sin motive alguno simula mayores cualidades de las que posee parece, desde luego hombre vil...De otro lado, los modestos parece que son más elegantes por hablar peyorativamente pues no parece que hablen con vistas a la ganancia, sino por huir de la ostentación» *Íbid*, IV, 7, 1127b

<sup>34</sup> «Los que se sirven de la modestia con moderación en aquello que no es demasiado conspicuo ni evidente parecen más elegantes. El jactancioso parece que se opone al veraz –pues es peor–» *Íbid*.

<sup>35</sup> «Y acerca de las cosas irrisorias, puesto que parecen tener cierta utilidad en los debates y Gorgias dijo, rectamente hablando, que también hay que destruir la seriedad de los adversarios con risa y la risa con seriedad, ha sido dicho en los tratados acerca de la poética cuántas clases hay de irrisorios; de los cuales uno se acomoda al hombre libre, y el otro no; de manera que uno tomará el que le acomode. Y es más propia del libre la ironía que la bufonada; pues aquel, en razón de sí mismo hace lo ridículo, el bufón, en cambio de otro». Aristóteles, *Retórica*, III, 1419b.

del lado de la virtud, sin embargo encuentra en ella una graciosa elegancia que la posiciona en una jerarquía superior a la jactancia del fanfarrón.

Para Teofrasto (ca. 372 – 288 a. C.) el ironista (“el falso”, el “disimulado”, “el fingidor” en función de la edición y/o traducción consultada) es un mentiroso y la peor clase de hombre de acuerdo a su comportamiento.<sup>36</sup> A él se refiere diciendo que es el que simula acciones y palabras con mal designio, se ríe si le insultan o viendo niega haber visto.<sup>37</sup> No será hasta Cicerón y Quintiliano que veremos las aportaciones de mayor repercusión futura, entorno a la palabra “ironía” en el campo de la retórica.

Si, para Aristóteles, la ironía era una forma de disimulación que podía implicar cierto grado de humor, para Cicerón (106 – 43 a.C.) se trata más bien de «...una forma de humor, que envuelve cierto grado de simulación»<sup>38</sup> exento de consecuencias eticamente peyorativas. Al romano le interesa el efecto psicológico y la capacidad de persuasión.<sup>39</sup> Recordemos que, como afirma Gregori citando a Barthes, Cicerón es aquel que toma la ironía del campo de la teoría y la mete en práctica.<sup>40</sup> No en vano era, además de pensador, abogado. Es pues, para Cicerón, la ironía una tipología entre los procedimientos cómicos basada en la simulación y disimulación.<sup>41</sup> Es por ello que Muecke distingue en Cicerón dos formas de ironía, la figura retórica y la costumbre de

---

<sup>36</sup> Teofrasto, *Caracteres*, proemio

<sup>37</sup> *Ibid*, I, 2-6.

<sup>38</sup> «[To Cicero irony is] a form of humor involving some degree of simulation.» Dane, *The critical...*, 49.

<sup>39</sup> «Será pues elocuente...aquel que en las causas forenses y civiles habla de forma que pruebe, agrade y convenza: probar en aras de la necesidad; agradar en aras de la belleza; y convencer en aras de la victoria...» Cicerón, *El Orador*, II, 69.

<sup>40</sup> Gregori Giralt «Ironías de la ironía», 94

<sup>41</sup> Haury, *l'Ironie et l'humour...*, 16

formular un discurso<sup>42</sup> a la que, según él, Quintiliano añadiría una tercera intermedia, «...la elaboración de una figura de discurso dentro de un argumento general...»<sup>43</sup>

Quintiliano (ca. 30 – 95), el ejemplo del “arte retórico pleno” para Barthes,<sup>44</sup> distingue los tropos entre aquellos que son la astuta inversión del significado, como la metáfora, y los que son usados para adornar el discurso. Es en esta segunda categoría donde inscribe la ironía, irrisión o mofa, y que consistiendo en decir lo contrario de lo que se opina es reconocible por la personalidad del emisor o por el contenido del mensaje, pues el receptor sentirá que no concuerda o procede con la respuesta esperada.<sup>45</sup> Es por esta misma razón un recurso activo, implica al oyente, y cómico<sup>46</sup> cuya función como figura,<sup>47</sup> es la de excitar los afectos del escuchante.

La influencia de Cicerón y de Quintiliano durante la Edad Media fue relativa, pues sus textos se perdieron durante siglos. Hasta 1421, por ejemplo, el *Brutus* de Cicerón era desconocido, es por ello que en la mayoría de pensadores de este periodo ignoran una parte de la teoría de la ironía retórica, y concretamente la propuesta de Quintiliano, de la ironía como estilo de vida,<sup>48</sup> teoría recuperada por los románticos. De hecho, para muchos de los modernos teorizadores de la

<sup>42</sup> D.C. Muecke, *Irony*. (Londres: Methuen, 1970), 15

<sup>43</sup> «...[Quintilian added an intermediary one, irony] as the elaboration of a figure of speech into an entire argument...» Íbid.

<sup>44</sup> Barthes, *La antigua retórica...*, 14.

<sup>45</sup> Quintiliano, *Institución oratoria*, VIII, 6.

<sup>46</sup> Íbid, VI, 3.

<sup>47</sup> La diferencia entre el tropo de la ironía y la figura es, para Quintiliano, muy sutil. Ambas son similares pues «...tanto en la una como en la otra se da a entender lo contrario de lo que suenan las palabras...» no obstante, el tropo se distingue más fácilmente pues es más breve y claro. Las mismas palabras en una misma afirmación se contradicen y por ello las circunstancias que lo acompañan suelen ser sencillas. La ironía como figura es compleja y ambigua, pudiendo abarcar toda la vida de un hombre, como por ejemplo en Sócrates, por lo que tiene «...más de aparente que de clara o manifiesta...»Íbid, IX, 2.

<sup>48</sup> véase: nota 47.

ironía es prácticamente imposible hablar de ironía en la Edad Media.<sup>49</sup> No obstante desde los años 80 una serie de académicos (Reiss en 1981, Knox en 1989 o Dane en 1991) se han propuesto recuperar la ironía en estos “oscuros” siglos. De acuerdo con Reiss, la ironía medieval era todo menos nihilista, y su esencia radica en entender la capacidad de hacer convivir y compatibilizar los opuestos, *concordatia oppositorum*.<sup>50</sup> Knox revisa en el primer capítulo las aportaciones de retóricos medievales y renacentistas, de entre los siglos XII y XV, en lo concerniente a las definiciones y la investigación etimológica que estos hacían siempre en relación a la yuxtaposición de los contrarios como un medio intelectual, burlón y a veces vicioso.<sup>51</sup> Joseph Dane, por su parte, dedica a la ironía medieval dos subsecciones bajo el título de *La infravaloración medieval (Medieval Misprision)*.<sup>52</sup> La revisión más contundente al asentado escepticismo es la que hace en la segunda subsección, tras la mirada de D. H. Green en *Irony in the Medieval Romance* (1979), donde trata de la posibilidad de la ironía en el narrador medieval en relación con su posible audiencia. De acuerdo con D. Muecke la «Ironía General», no hace su aparición en occidente hasta el siglo XVI, cuando la ideología cristiana pierde cierto poder de convicción<sup>53</sup> (por ejemplo en el *Don Quijote* de Cervantes), siendo la mayor aportación, según Knox, durante este periodo la de la reintroducción de la, hoy tan controvertida,<sup>54</sup> ironía socrática. Sea como fuere, como bien apunta Gregori, «la ironía medieval e incluso renacentista, vendría a ser un medio severo, amargo, humorístico, selecto...una modalidad engañosa de la conciencia...El problema *únicamente* cambia

<sup>49</sup> Edmond Reiss cita en su artículo a Muecke y a Jankelevitch entre otros. véase: Reiss, Edmond. «Medieval Irony» *Journal of the History of Ideas* 42, n° 2 (abril-junio 1981), 211n11n13.

<sup>50</sup> Nicolás de Cusa, *De docta ignorantia*, III. 1; citado por: Reis quien pone de ejemplo, citando a Erich Auerbach, el caso del Libro del Buen Amor donde, de acuerdo con el segundo conviven cándidamente los opuestos más radicales, véase: Íbid, 214-16

<sup>51</sup> Knox, *Ironia. Medieval and Renaissance...*, 8-18, 53, 130-31.

<sup>52</sup> Dane, *The critical mythology...*, 63-70.

<sup>53</sup> «...it is not surprising that General Irony does not appear in modern Europe until the closed world of the Christian ideology loses its power to convince...» Muecke, *Irony*, 70.

<sup>54</sup> véase: nota 18.

de dirección y se deposita la pregunta sobre qué debe entenderse por oponente...»<sup>55</sup> (la cursiva es mía).

Tendremos que esperar al siglo XVIII-XIX para poder leer las primeras teorías intencionadas sobre la ironía, cuando la ironía retórica da paso a la ironía romántica, es decir, cuando la ironía se transforma en una actitud y en categoría estética, de mano de los pensadores del entorno de los hermanos Schlegel (August y Friederich), Novalis y Solger. Especialmente en la publicación del *Athenaeum*.<sup>56</sup> Estos heredan de Fichte la reflexividad; de Schiller el concepto de arte como juego y el *sentimentalisch*; de Richter el de humor y de Schelling el de la imaginación,<sup>57</sup> para desencadenar «...la ironía del plenamente-consciente artista, cuyo arte es la irónica presentación de la posición irónica del plenamente-consciente artista».<sup>58</sup> Porque al fin y al cabo será en el arte y en el artista en esa ironía coexistente donde lo finito y lo infinito devienen. Sin embargo, y dado el uso que de la ironía hago para con este trabajo, me interesaría subrayar un elemento fundamental que los románticos alemanes hacen de la ironía. Esto es que, por primera vez y de forma intencional, recurren a ella para formalizar un comportamiento de crítica social, así como la puesta en evidencia de la putrefacción de los preceptos ilustrados y la necesidad de la desvinculación del objeto ironizado para que la ironía pueda ocurrir. Y como se verá más adelante, de esta disposición se dejaron llevar los diseñadores radicales italianos.

Es Friedrich Schlegel (1772-1829) quien, en 1797 y con *Fragmentos Críticos*, pone todos los puntos de mira en la ironía cuando se aproxima a esta, sin terminar nunca de definirla

---

<sup>55</sup> Gregori Giralt «Ironías de la ironía», 96

<sup>56</sup> Petit, *Irony...*, 26.

<sup>57</sup> D.C. Muecke, *The Compass of irony*. (Londres: Methuen&Co. LTd, 1969), 183.

<sup>58</sup> «...[that of Romantic irony] – the irony of the fully-conscious artist whose art is the ironical presentation of the ironic position of the fully-conscious artist» Muecke, *Irony*, 20.

como un «belleza lógica» presente en la filosofía y en el filosofar, así como en cierta poesía.<sup>59</sup> Interesante remarcar que cuando hablaba del discurrir filosófico tenía en mente a Sócrates, su modelo y también la pieza clave de las tensión entre este, Schlegel, y Hegel (1770-1831), quien irrumpiría contundentemente con sus propias teorías sobre la ironía socrática imponiéndose contra Schlegel diciendo que este en realidad basa “su Sócrates” en una malinterpretación de los textos de Fichte. Además acusa a su coetáneo de sucumbir en una negación infinita y se muestra más partidario de la ironía artística y vitalista de Karl Solger (1770-1831).<sup>60</sup> Solger define la ironía también por oposición a Schlegel, por un lado reacciona a la dicotomía comedia-tragedia, binomio que Solger encuentra relacional en la ironía, y por otro reacciona a la schegeliana ironía “inauténtica” con su tesis sobre la verdadera ironía, argumentando que «La verdadera ironía empieza con la asunción que el ser humano, mientras viva en el presente mundo, puede realizar su destino, inclusive en el sentido más alto del término, pero solamente dentro de este, nuestro presente mundo».<sup>61</sup> Søren A. Kierkegaard (1813-1855) se alzaría contra ambos Hegel y Schlegel diciendo que tanto el uno como el otro lo único que han hecho es crearse un “Sócrates a medida”.

---

<sup>59</sup> «La filosofía es la única patria de la ironía, que podría definirse como belleza lógica... También en este sentido, puede decirse que solo la poesía es capaz de elevarse hasta ponerse a la altura de la filosofía, y a diferencia de la retórica no se fundamenta en pasajes irónicos. Hay poemas antiguos y modernos que exhalan continuamente el hálito divino de la ironía. Habita en ellos una bufonería trascendental» Friedrich Schlegel, *Fragments. Sobre la incomprendibilidad*. (Barcelona: Marbot, 2009), 34-35

<sup>60</sup> «Así llegó al momento dialéctico de la idea, al punto que yo llamo “infinita negatividad absoluta”, a la actividad de la idea, que en lo finito y particular se niega a sí misma como lo infinito y universal, y suprime de nuevo esta negación para restablecer lo universal e infinito en lo finito y particular. Solger se atuvo firmemente a tal negatividad y, en todo caso, ésta es un momento en la idea especulativa, y no la idea entera, contra lo que Solger pretende. La vida de Solger quedó segada demasiado pronto. Por eso no pudo llegar a un desarrollo concreto de la idea filosófica. De ahí que quedara anclado en este aspecto de la negatividad, que está emparentado con la disolución irónica de lo determinado y de lo sustancial en sí, y en el que él veía el principio de la actividad artística» Gerog W. F Hegel, *Estética* (Barcelona: Península, 1989), 65

<sup>61</sup> «“True irony starts from the assumption that man, as long as he lives in this present world, can fulfil his destiny, even in the highest sense of the word, only in this very world”» Karl Solger citado por Dane, *The critical...*, 94.

De todos los pensadores arriba expuestos quisiera dedicar algo más de atención a la figura de Schlegel y Kierkegaard antes de pasar al “vacío” de la ironía posmoderna. Schlegel es particularmente interesante ya no sólo por la teorización que hace de la ironía sino por la metodología que utiliza, fragmentaria e incierta. Este proceder lo pone en relación directa con los diseñadores radicales de la Italia de los 60 y 80, es decir, con el objeto de estudio del presente texto. Así por ejemplo, Ettore Sottsass a las pocas páginas de cerrar su autobiografía décadas después de estallido del ataque irónico, dijo así: «Soy amigo de la gente incierta, perpleja, modesta, que intenta entender y que siempre permanece en el estado de quien nada ha entendido. Soy amigo de la gente que tiene miedo».<sup>62</sup> Inexperiencia de la comprensión estrangulada por el lenguaje, del que Schlegel afirmaba ser una materia subjetiva por la cual cada individuo percibe el mundo de una forma distinta y por tanto un arma que siempre dispara en zig-zag y nunca acierta sino en la perplejidad y la incerteza.

Kierkegaard, por otro lado, rechaza que la «negatividad infinita y absoluta»<sup>63</sup> que significa la ironía sea similar a la duda. Esta segunda es para el danés únicamente conceptual, mientras que «la ironía es esencialmente práctica»,<sup>64</sup> ello, según Opitz, sería el punto de partida en el ámbito académico del estudio de los efectos sociales de la ironía.<sup>65</sup> No obstante, para Kierkegaard la distancia del objeto ironizado, esencial para que se produzca la ironía, se convierte a la vez en una

---

<sup>62</sup> «Io sono amico della gente incerta, perplessa, modesta che cerca di capire e che sempre è nello stato di uno che non ha capito. Sono molto amico della gente che ha paura» Sottsass, *Scritto di notte*, 296.

<sup>63</sup> Søren A Kierkegaard, *De los papeles de alguien que todavía vive. Sobre el concepto de la ironía*. (Madrid: Trotta, 2000), 284.

<sup>64</sup> *Ibid.*

<sup>65</sup> «The Danish philosopher Soren Kierkegaard's 1841 work *The Concept of Irony, with Continual Reference to Socrates* is the starting point for most traditional scholarship on the subject of irony and its social consequences». Andrew Michael, «Impassioned sarcasm and militant irony: An investigation into the evolving politics of satire» Tesis doctoral, (University of Minnesota, 2007), 3.

oportunidad y en un peligro. Sobre todo, teniendo en cuenta cuando la ironía afecta a la fe cristiana. Es por este riesgo que Kierkegaard habla de la necesidad de “dominar” la ironía. Lo que le condujo, de acuerdo con Opitz, a enfatizar la capacidad destructiva sobre la capacidad de crear comunidad.<sup>66</sup> Kierkegaard, además de por introducir las consecuencias prácticas de la ironía nos ofrece otro aspecto interesante para nuestro estudio. Esto es, la reflexión “reduccionista” de la ironía. Sobre como «en la ironía todo se vuelve nada»;<sup>67</sup> siendo la nada irónica «aquella quietud de muerte bajo la cual la ironía retorna como un travieso espectro (tomada esta expresión en toda su ambigüedad)»<sup>68</sup> «La quietud de muerte» de Kierkegaard correspondería a la manifiesta voluntad de los radicales por “reducir” el diseño. No en términos formales (pues caeríamos en el funcionalismo exasperado sino en términos de significado. ¿Cuál sería pues la forma de “muerte irónica” del diseño? La reducción del significado, no de las apariencias. «Al destruir objetos me refiero a la reducción de todos los mensajes simbólicos y superestructurales que se comunican a través de ellos».<sup>69</sup> La (de)construcción y la inutilidad, dos recursos irónicos manifiestos tanto en las obras radicales como en las afirmaciones teóricas. Tomemos como ejemplo la *Caffettiera* de Studio Alchimia (**Figura 0.6**) esta, que fue exhibida en la Biennale de Venezia de 1980, se presenta como un objeto de uso cotidiano dónde, aparentemente, poco se ha modificado, más que añadir color a cada una de las placas que la conforman, pero cuando nos fijamos bien, prestamos atención a las dimensiones de las dos partes que la componen, (la inferior donde se versa el agua y la superior, donde esta va a parar mezclada con el café) nos percatamos que aquella es considerablemente mayor que la superior, es decir, que si alguna vez decidiésemos utilizarla, el café se terminaría por

---

<sup>66</sup> Andrew Michael Opitz «Kierkegaard, Gramsci, and the politics of irony and sarcasm» *Comparative literature* 64, n° 3 (2012), 275.

<sup>67</sup> Kierkegaard, *Sobre el concepto...*, 284

<sup>68</sup> *Ibid*

<sup>69</sup> Superstudio, «La distruzione dell'oggetto» *IN*, n° 2-3 (1971); citado por Cristiano Toraldo di Francia, «Superstudio&Radicales» En: *Architettura radical*, 170, 242n6.

derramarse fuera de la cafetera. De poner poco agua, esta nunca llegaría a alcanzar la zona del café. En resumen, esta cafetera resulta inútil, imposible como objeto utilitario. Como «imposibles de realizar, imposibles de transportar, e imposibles de pagar»<sup>70</sup> eran los “diseños radicales” de Sottsass y deconstruccionista era la voluntad proyectista de Mendini.<sup>71</sup>



**Figura 1.1.** *Caffettiera*, diseñada por Studio Alchimia para la Biennale de Venecia, 1980.

---

<sup>70</sup> Ettore Sottsass citado por Gianni Pettena « Arquitectura Radical» En: *Arquitectura radical*, 42

<sup>71</sup> «Pertanto il progetto, cioè gettare avanti una previsione, è una cosa che spesso si dimostra sbagliata. E se non si progettasse? Cioè se anziché progettare si de-progettasse? Il progetto aggiunge complicazione a complicazione, aumenta la complessità. Il de-progetto tende invece alla semplificazione, cioè è una sorta di ritorno all'arcaico». Alessandro Mendini, *Museo Alessi. Design interviews. Alessandro Mendini*. (Omegna: Edizioni Corraini, 2007), 15.

Friedrich Nietzsche (1844-1900), es considerado el “fundador de la suspicacia radical” por Gadamer,<sup>72</sup> o el “productor teatral audaz” de la ironía, según Petit.<sup>73</sup> Sin embargo, las referencias directas al término en sus escritos son más bien escasas. Ello no lo excluye de ser un ironista como veremos a continuación. Nietzsche usa la ironía como recurso liberador del hombre del “espíritu de la pesadez” de la Ilustración y los valores heredados. Sánchez Garay, en su artículo sobre la ironía nietzscheniana, opina que la representación del pensar irónico, «la ligereza de vivir» y «la libertad creativa» en la figura del niño que Nietzsche plantea en *Así habló Zaratrusta* (1883), el elemento que instiga que la ironía ceda a favor de lo lúdico.<sup>74</sup> Es precisamente en esta diversión libre y liviana, esta defensa de la superficialidad, como la llama Dostal,<sup>75</sup> que quiero detenerme brevemente para compararla con otro *elogio de lo banal*, aquel planteado por Alessandro Mendini en *Arquitectura Banal* (1978) y Studio Alchimia en *Elogio del Banale* (1980).

La figura del niño en *Así habló Zaratrusta* que acabo de mencionar, debería tomarse por tanto como un primer acercamiento a la declaración de intenciones desarrolladas en el prólogo a la segunda edición (1887) de *La gaya ciencia*. Como la búsqueda de una personificación posible capaz de encarnar lo que luego habría de aseverar claramente. Es en el prefacio a la segunda edición donde, alabando a los griegos, condena la pretenciosidad romántica y propone la volubilidad del arte, culminando con una locución deliciosamente irónica que prueba lo afirmado en el párrafo anterior. El uso de la ironía como puerta a la liberación.

---

<sup>72</sup> Hans-Georg Gadamer «The Hermeneutics of Suspicion», *Man and World* 17 (1984): 313–23; citado por Robert J. Dostal, «Gadamerian Hermeneutics and Irony: Between Strauss and Derrida» *Research in Phenomenology*, nº 38 (2008), 248.

<sup>73</sup> Petit, *Irony...*, 213.

<sup>74</sup> Elisabeth Sánchez Garay, «La ironía nietzscheana y su influencia en la literatura contemporánea» *Signótica* 22, nº 1 (2010), 45 y 47.

<sup>75</sup> Dostal, «Gadamerian Hermeneutics», 253.

«¡Cuán contrarios a nuestro gusto son ahora todos estos aspavientos románticos...junto con sus aspiraciones a lo sublime, lo elevado, lo extravagante! No, si los convalecientes aún necesitamos un arte. Es un arte diferente –un arte burlón, frívolo, liviano, divinamente desenfadado, divinamente artificioso que cual llama pura se proyecte e un cielo diáfano...Ahora sabemos qué hace falta para esto, ¡la alegría, cualquier alegría amigos míos!...¡Ay, esos griegos! ¡Ellos si sabían *vivir!*: para lo cual hace falta quedarse valientemente en la superficie, en el repliegue, en la epidermis, adorar la apariencia, creer en las formas, los sonidos, las palabras, en todo el Olimpo de la apariencia. ¡Esos griegos eran superficiales –de tan profundos!»<sup>76</sup> (el subrayado es mío)

No es improbable que los miembros del Studio Alchimia, y más particularmente Alessandro Mendini, hubieran tomado como referente conceptual a Nietzsche para apología de lo banal. Por ejemplo, el libro de *Architettura Addio* de Mendini fue inspirado en las teorías de Kierkegaard y Nietzsche entre otros.<sup>77</sup> Pero si además tomamos el fragmento arriba expuesto y lo comparamos con *Elogio del banale*, entenderemos que Studio Alchimia, como Nietzsche, sin teorizar directamente la ironía, se sirven de ella para irritar.

Studio Alchimia define lo banal en contraposición al kitsch. El kitsch fuerza los códigos culturales y asumiendo el mal gusto se enmarca en las apariencias y en la presuntuosidad, mientras lo banal -aquí me gustaría que el lector tuviera más que nunca presentes las palabras de Nietzsche- «Nace como un acto provocativo respeto a una cultura de la arquitectura y del diseño estancada,

<sup>76</sup> Fiedereich Nietzsche, *La Gaya ciencia*. (Madrid: Akal 1988), 35-36

<sup>77</sup> «..è appena uscito un suo libro intitolato *Architettura Addio*. Si è fatto su Dreyer, Kierkegaard, Nietzsche, Schopenhauer, Heidegger...» Lea Vergine para en el libreto que acompaña el DVD *Santa Alchimia*, dir. por Marco Poma, (Metamorphosi. 2010) DVD, 129. Al libro *Addio Architettura* no he podido acceder. Es considerado un ejemplar raro y es difícil de conseguir y los ejemplares que aun están a la venta de secundamano son de un precio elevado

moralista, presuntuosa, asilada, populista y aristocrática no es capaz de superar la caída de sus mitos racionales». <sup>78</sup> (de nuevo, el subrayado es mío)

El impulso “inmoral” de Nietzsche es también retomado por Alchimia en su texto- catálogo donde decidan toda una sección al «Proyecto inmoral». En ambos casos se propone un postulado inverso al proceder racionalista a favor de un operar imaginista. La diferencia es que Nietzsche creía capaz su postulado para derrumbar y probar la falsedad de los modelos de verdades, en una actitud heroica, como puede dilucidarse de uno de los fragmentos de *Sobre Verdad y mentira en sentido extramoral*. Es decir, se aferra a la intuición como forma válida y viable. <sup>79</sup> El librepensador de Nietzsche es, como comenta Petit, como un andamiaje ajustable capaz de elevarse por encima de los estereotipos estancados. <sup>80</sup> Los de Alchimia, por otro lado, declaran su inmoralidad antiheroica. No esperan nada del “mal gusto”. Juegan a la aberración para evidenciar la bancarrota del proyecto social de la arquitectura y el diseño de la modernidad y sus pretensiones pequeño-burguesas de educar en la sensibilidad a través de los objetos de consumo sin la aspiración de elevarse por encima de nada ni de nadie. Su revolución radica en la inversión.

«El estilo adquirido para proyectar la “casa banal”, la casa como suvenir de si misma, será cínicamente caótico, exuberante, icónico, psicológico, impotente y pesimista: pero será

---

<sup>78</sup> «Nasce come atto provocatorio rispetto ad una cultura della architettura e del design stagnante, moralistica, presuntuosa, isolata, populista ed aristocratica che non sa superare la caduta dei suoi miti razionali» Franco Raggi, «Elogio del banale» en *Elogio del banale*, 26.

<sup>79</sup> «Ese enorme entramado y andamiaje de los conceptos al que de por vidase aferra el hombre indigente para salvarse es solamente un armazón para el intelecto liberado y un juguete para sus más audaces obras de arte y, cuando lo destruye, lo mezcla desordenadamente y lo vuelve a juntar irónicamente, uniendo lo más diverso y separando lo más afín, pone de manifiesto que no necesita de aquellos recursos de la indigencia y que ahora no se guía por conceptos sino por intuiciones» Friedrich Nietzsche, *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral y otros fragmentos de filosofía del conocimiento*. (Madrid: Tecnos, 2012), 36.

<sup>80</sup> Petit, *Irony...*, 28.

también el estilo no-violento de la “conciencia infeliz” típica del hombre de masa que sabe la imposibilidad de no poder ya perseguir el espejismo proletario»<sup>81</sup>

Con los románticos hemos asistido, dentro de esta parte dedicada a la historiografía de la ironía, a la propia desmembración y la desvinculación del término para con respecto la retórica. Como afirma Dane: «Hacia finales del siglo XIX, la palabra ironía y sus derivados habían ya perdido tanto la especificidad retórica inicial como el potencial filosófico que primeros románticos atribuían a dicha palabra. La ironía se asoció al humor y la astucia y la palabra en sí tomó posesión de una forma de una forma evaluativa ».<sup>82</sup> Tal era ya a finales de siglo la confusión que Alcanter de Brahm, en 1899, en *L'Ostensoir des ironies*, sugirió a los ironistas incluir un signo que guiara al receptor del texto en la interpretación . Ese “petite signe flagelateur”, como lo llama cariñosamente Booth,<sup>83</sup> era el impopular “point d'ironie”.



**Figura 1.2.** *Point d'ironie*,  
de Alcanter de Brahm, 1899.

<sup>81</sup> «Lo stile raggiunto nel progettare la “casa banale”, la casa come souvenir di se stessa, sarà cinicamente caotico, esuberante, iconico, psicologico, impotente e pessimista: ma sarà anche lo stile non violento della “coscienza infelice” tipica di quell’uomo di massa che sa di non potere più perseguire il miraggio proletario». Alessandro Mendini, «Progetto amorale» en: *Elogio del banale*, 32.

<sup>82</sup> «By the end of the nineteenth century, the word irony and its cognates, had lost both the specificity of the earlier rhetorical definitions and the philosophical potential of early romantic uses of the word. Irony had become associated with wit and humour and the word itself had taken on an evaluative function». Dane, *The critical...*, 150.

<sup>83</sup> Wayne C Booth, *Rhetoric of irony*. (Chicago: University of Chicago Press , 1975), 55.

György Lukács (1885-1971) interesa en lo que respecta a esta historiografía pues es la figura de transición clave entre el romanticismo y el avance de la ironía en la posmodernidad. En *Teoría de la novela* (1920) hereda la ironía romántica de Kierkegaard, en el sentido de que observa en esta la capacidad de proveer al ironista de una aproximación crítica e intelectualmente libre pero, como Kierkegaard, le pronostica una espiritualidad desamparada. Ahora bien, la diferencia fundamental con el danés es que el desamparo espiritual de Lukács no está ligado a la fe, es la novela el reflejo del «desamparo trascendental». Es El alma del “humorista” en su «sed de sustancialidad más auténtica» termina por ser conducido a una fragmentación absoluta. Pues como recoge Jankélévitch citado a Schlegel, la ironía no es sino «genialidad fragmentaria».

Vladimir Jankélévitch (1903-1985) comienza *La ironía* (1964) afirmando que esta nace jugando, pero siendo demasiado peligrosa para ser un juego, «*juega* con el peligro» sin reír, a pesar de burlarse de todo y de sí misma. Si solo viviese en el regodeo de la burla ajena sería cinismo (no dejando de ser este, sino una forma de ironía), que según Jankélévitch es lo que practicó Schlegel que como todos los románticos, no era más que «una borrachera de subjetividad trascendental...la ironía romántica...solo aniquila el mundo para tomarse más en serio a sí misma». <sup>84</sup> Jankélévitch define la ironía como la «capacidad de jugar, de volar por los aires, de hacer malabarismos con los contenidos, ya sea para negarlos o para recrearlos». <sup>85</sup> El texto referenciado fue publicado en Francia dos años antes de la fundación de los primeros grupos radicales en Florencia no obstante, ya denota un clima de necesidad de irónica para con la sociedad. Aunque Jankélévitch habla y se basa en ejemplos en literarios, el exquisito texto parece anunciar, sin mentar, algunos de los mecanismos desarrollados por los radicales. La ironía de Jankélévitch aparece desnuda, con la máscara ocultadora de la piel. Hace del receptor su cómplice. «No quiere ser creída sino

---

<sup>84</sup> Jankélévitch, *La ironía*, 17.

<sup>85</sup> *Íbid.*

interpretada. No nos hace creer lo que dice sino lo que piensa».<sup>86</sup> Es oscilante, evoca y revoca. Juego dialéctico y tragicómico inductor de carcajada sofocada. «La ironía hace reír pero ella misma no tiene ganas de reír; bromea fríamente sin divertirse; es burlona pero sombría. Desencadena la risa para congelarla inmediatamente».<sup>87</sup> Porque al contrario que la risa, cuyo objetivo va en línea recta, la ironía zig-zagea, «apunta a otra parte». Es una nave fantasma capitaneada por un cuerdo que viaja sin brújula, virando siempre sin pasar nunca por su destino. «Poesía que nunca acaba en poema»<sup>88</sup>. A pesar de ser poesía no es arte, pues nunca llega a “ser” sin haberse autodestruido antes, (**Figura 0.8.**) pues en su desinterés ni miente (no sirve al “yo”) ni se compadece del otro. Bufa aviesa que llega al encuentro sin haberle dado cita, punzando la deducción satisfecha e instalando la enfermedad latente de la cosquilla catatónica. Patología educativa y preventiva. Nos perfecciona y «nos inmuniza contra la decepción». Fluvial discontinuo que va a desembocar al océano de la fragmentariedad (**Figura 0.9.**) y que, habiendo derretido todas las certezas a su paso, no se conforma y ni otorga concesiones, sin embargo en ese derribar sin construir, «nos lleva siempre más allá».

---

<sup>86</sup> Íbid, 59.

<sup>87</sup> Íbid, 115.

<sup>88</sup> Íbid, 52



**Figura 1.3** *Monumento da Casa*, diseñada por Alessandro Mendini y producida por Bracciodiferro con el único fin de ser prendida en llamas y usar la imagen como portada de *Casabella*, n° 391 (Julio 1974)

la nostra POLEMICA  
 vuole essere solo  
 un bisbiglio insi-  
 stente e gentile  
 ai vostri orecchi  
 come la RADIO la scia-  
 sciata accesa che  
 capti una trasmis-  
 sione da un altro  
 pianeta in toni bas-  
 si e discontinui  
 e faccia pensare  
 a Goldeni in Marziano  
 e ai battibecchi  
 delle sue comari....

FIRENZE E L'ALLUVIONE  
 FIRENZE E IL TERREMOTO  
 FIRENZE E GLI SLITTAMENTI CONTINENTALI  
 FIRENZE E LE GLACIAZIONI  
 FIRENZE E LE ECLISSI

sono titoli possibili di altrettanti romanzi a fonda-  
 ti ....così l'ARCHITETTURA cercando di far coinci-  
 dere LINGUAGGIO E NON-LINGUAGGIO (per ora), tende  
 da una parte ad agglomerati sempre più consisten-  
 ti tenta di costituirsi come URBANISTICA senza  
 riuscirci, dall'altra porta l'AZIONE nelle stra-  
 de e nelle piazze e cerca personaggi perfetti  
 come GLI ARCANGELI PICCOLO MOZART PIC-  
 COLO LORD FANTEROY.. sette forma di ALLUCI-  
 NAZIONI.....

ARCHITETTURA diventa l'elemento catalizzatore di contesti diversi un DATO  
 ALCHEMICO PRIMARIO come

A I R  
 W A T E R E A R T H  
 F I R E

si può apprezzare il DISCONTINUO come un'acquisizione irreversibile del pro-  
 gresso tecnologico il termine ultimo anche se non ultimissimo della Società  
 Automatizzata.....Non è chi non veda in questa tendenza una nuova forma di  
 costruzione di massa ma tant'è: il teorico e il pratico l'antico e il moderno  
 da che mondo è mondo sono sempre andati a braccetto molte bene assieme.....

Le MEMORIE-CONGELATE  
 DELL'ARCHITETTO-ARCHE-  
 OLOGO si danno la mano  
 con l'URBANISTICA-FAN-  
 TASMA l'attrezzo più  
 utile per scavare avan-  
 ti e indietro nel tempo  
 è la PROFEZIA.....

si portano alla luce RESTI DI VILLAGGI e PEZZI DI CITTA' ma abbiamo la sensa-  
 zione precisa che più in là non si possa andare per una sorta di necessità di  
 ordine economico.....la tendenza a raccontare STORIE sempre più GROSSE si è  
 impadronita dell'ARCHITETTURA che diventa UTOPIA nel pensiero teorico

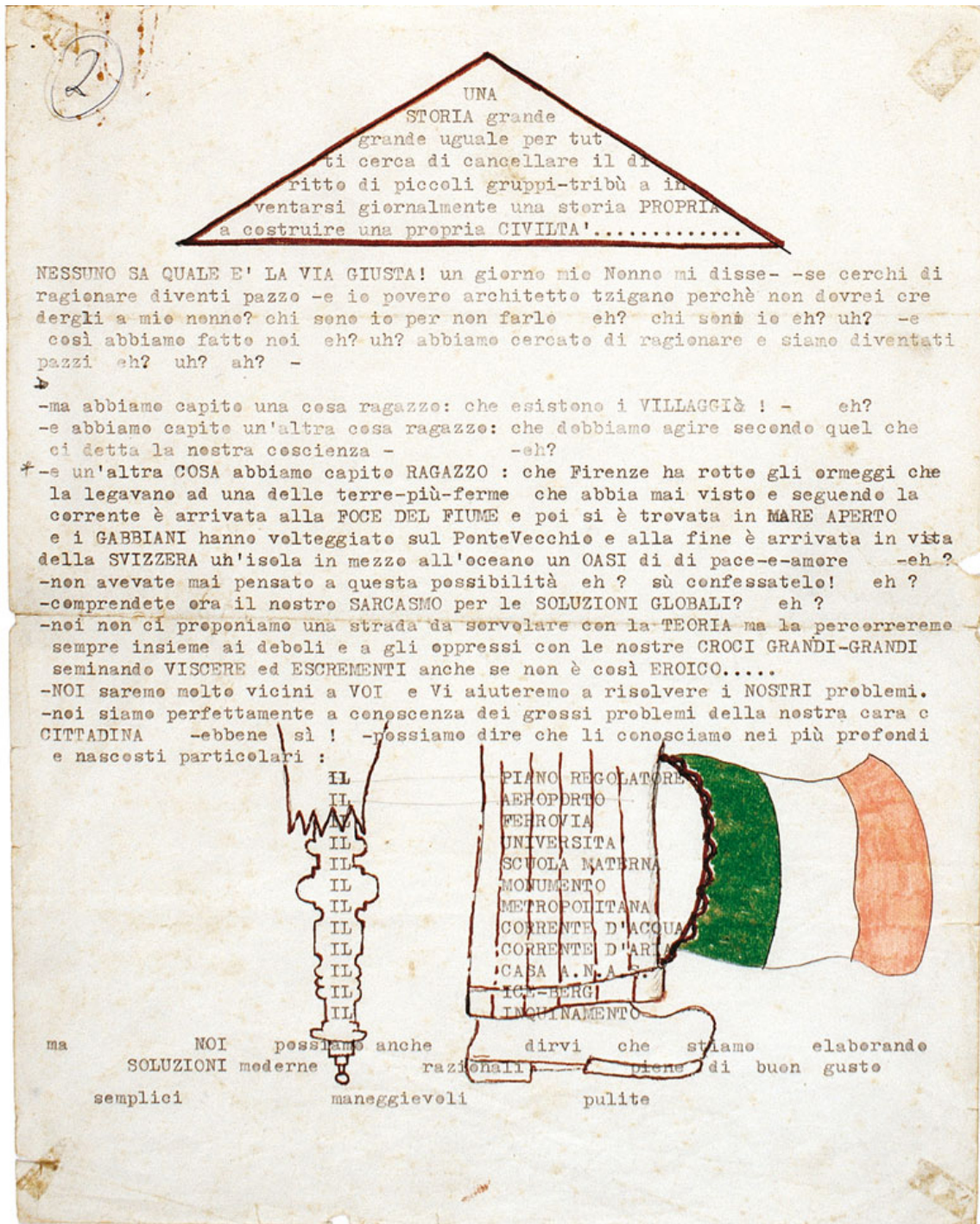


Figura 1.4. Manifesto del discontinuo, U.F.O (Lippo Binazzi), 1969

Jankélevitch admite además que la ironía es una suerte de «licencia poética», «florituras del intelecto virtuoso que surgen de un fondo de conciencia yuxtalineal, que es el límite tautegórico de la alegoría».<sup>89</sup> Esta cadencia manierista de la ironía es precisamente el argumento usado por Tafuri para arremeter con lo que él considera nada más que eso, un juego caprichoso propio de las distracciones de las altas clases sociales.<sup>90</sup> Otro aspecto interesante, y necesario es la exposición de Jankélevitch sobre el «vértigo y el aburrimiento», relacionado estos con el hecho de que todo lenguaje es referencial. Jankélevitch encuentra que el bagaje, la carga de significados, «la espiritualidad en estado letárgico» que hay en el lenguaje es un arma de doble filo para el ironista. El monstruo que le auto-engullirá. Teme, advierte, al ironista que de tanto jugar con el lenguaje, la ironía, le ironice a él:

«Esa mala pasada que la ironía juega a los ironistas se explica, sin duda, por la espiritualidad en estado letárgico que hay en el lenguaje y en los propios automatismos: las palabras que utilizamos han sido usadas antes por otros; son venerables; complejas; están cargadas de historia y de recuerdos condensados...Pero esa sedimentación inmemorial que las enriquece también pesa peligrosamente sobre el pensamiento; y la misma riqueza de sentido que permitía a los ironistas actuar alusivamente sobre el otro, los expone a las asechanzas del inconsciente verbal...Así pues, ya tenemos a la ironía prisionera de su propio prisionero».<sup>91</sup>

Esta “mala pasada” como la califica Jankélevitch consecuencia de la naturaleza desbordada del lenguaje, no es tanto un peligro para el ironista sino más bien, como apunta Umberto Eco, un categórico para que ironía exista.<sup>92</sup> Y en esta línea actúa la *Poltrona di Proust* en donde nada es

---

<sup>89</sup> *Ibid.*, 53.

<sup>90</sup> Véase punto 1.2.

<sup>91</sup> Jankélevitch, *La ironía*, 126-27.

<sup>92</sup> véase: Umberto Eco, «Lo posmoderno, la ironía, lo ameno» En: *Apostillas a "El nombre de la rosa"*, de Umberto Eco, 79-93.

“nuevo” y todo es falso y perteneciente al pasado: La estructura del sillón es del XVIII y el estampado de una pintura de Signac .

Que las fronteras de la ironía son estrechas y peligrosas no hay duda. Un ejemplo es lo expuesto sobre Memphis en la introducción de este trabajo. Pero peligrosidad no quiere decir pesadez, ni vértigo, ni mucho menos perjuicio. Tampoco deben tomarse los «recuerdos condensados» como nostalgia. O en todo caso, nosotros debemos diferenciarlo. De acuerdo con Linda Hutcheon,<sup>93</sup> la nostalgia contrasta con la ironía. La ironía implica lo dicho pero también lo omitido proyectando la dialéctica en el depositario para en ella revolve. La ironía ocurre en movimiento, es volátil y su memoria es pretérita, «finge el olvido para no olvidar».<sup>94</sup> La nostalgia ya ha olvidado. No recuerda. Vive en el presente pues no añora un pasado experimentado sino idealizado. Es «teleología de la evasión».<sup>95</sup>

La temporalidad de la ironía. No existe en pasado aunque sabe no poder cargar con su peso, juega con aquel para revolver el presente. La ironía ni vaticina ni cree en el futuro. Solo sabe de la muerte y de la angustia, pues es bajo estos parámetros se invoca. De otro modo, sólo existiría la vacua, directa e ingenua risa.

---

<sup>93</sup> véase: Linda Hutcheon y Mario J. Valdés. «Irony, nostalgia, and the postmodern: A dialogue» *Poligrafías. Revista de Literatura Comparada*, nº 3 (2000), 18-41.

<sup>94</sup> Jankélévitch, *La ironía*, 82.

<sup>95</sup> Hutcheon y Valdés. «Irony, nostalgia», 20.

## 1.2. La resistencia: Manfredo Tafuri<sup>96</sup>

En el caso de Jankélevitch ya vaticinamos algunas de las críticas de Tafuri. Manfredo Tafuri (1935-1994) ya no es un teórico más o menos lejano en el espacio o en tiempo de los radicales italianos y su ironía. Todo lo contrario, es un personaje presente y sumamente influyente tanto a nivel académico, crítico y político quien, de hecho, sostuvo un debate abierto con los Archizoom, particularmente con Andrea Branzi y colaboró con un capítulo en el catálogo de la exposición del MoMA de 1972.

En su base de ideología marxista no consideraba la ironía como una herramienta suficiente como para poder luchar contra las tensiones de poder. La ironía, decía, «no desmantela el objeto que envuelve tanto como revela su debilidad intrínseca: desenmascara con afable tolerancia y no se permite proponer alternativas»<sup>97</sup> Además relacionaba la ironía con el divertimento de las clases ociosas, hasta el punto de afirmar<sup>98</sup> que el término *sprezzatura*, - acuñado por Baldessare di Castiglione en *El Cortesano*, en referencia a la cualidad que todo príncipe o cortesano debía poseer y que consistía en el disimulo y distanciamiento afectivo-, no es sino la traducción directa del concepto aristotélico de la *eironeia*. Esta declaración solo venía a corroborar el alegato de *Teorías e historia de la arquitectura* donde queda recogida su visión catastrofista de la ironía. Esta es expuesta como un medio subordinado a la economía pequeño burguesa, pues de acuerdo con Tafuri, la ironía (también llamado por él el *uso de la negación*) es el «nuevo valor...técnica de intervención activa» capaz de revertir las la crisis capitalístico-burguesas en nuevos modelos de

---

<sup>96</sup> De haber ampliado el marco cronológico diez años mas habría de tratarse el “pastiche” de Jameson pues es una de las críticas más feroces desde el marxismo y postmodernidad a la ironía en el arte y la arquitectura especialmente en su libro de 1991, *Postmodernism or, the cultural logic of late capitalism*.

<sup>97</sup> «Irony does not dismantle the object it invests so much as it reveals its instrict weakness: it unmask wit tolerant affability and does not allow itself to propose alternatives». Manfredo Tafuri «Fiction and Paradox» Giulio Romano (Cambridge: Cambridge University Press, 1989), 41; citado por: Petit, *Irony...*, 20, 218n31.

<sup>98</sup> véase: Tafuri «Fiction and Paradox», 49 en: *Íbid.*

productividad.<sup>99</sup> Por lo que «cualquier tentativa por trastornar la situación, la disciplina, abandonándose a las negaciones más exasperadas o a las ironías más paradojas –el caso de Dadá y del Surrealismo es una lección de ello-, está destinada a verse a su vez trastornada en contribución positivista, en vanguardia “constrictiva”, en ideología tanto más positiva cuanto más dramáticamente crítica y autocrítica».<sup>100</sup> Es evidente -dice Tafuri- que «ni la ironía ni el silencio tienen hoy poderes catárticos».<sup>101</sup> Es por ello que, para Tafuri, cualquier proyecto radical o anti-proyecto está condenado a la marginalidad y a la retaguardia.

Tafuri se distancia de los proyectistas, a quienes cree capaz, aun tachándoles de ilusos, de vivir en armonía por, «encontrar una coherencia propia sumergiéndose en las contradicciones propias de su oficio» mientras que el crítico que aceptase esa situación no sería más que un «escéptico o imperdonable superficial» a quien no se le permiten tales «entusiasmos artificiales [ni] actitudes apocalípticas».<sup>102</sup> No cree a los proyectistas radicales aptos para trabajar el aspecto ideológico. El crítico es la figura que debe luchar por el equilibrio, diagnosticando los problemas mediante el análisis de la historia.<sup>103</sup>

Este breve análisis de la postura de Tafuri nos sirve para analizar el uso de la ironía por parte de los radicales, no ya a nivel proyectual sino teórico pues, cada una de las críticas que Tafuri lanzaba contra ellos, Andrea Branzi –tomando la voz cantante-, se revolvía retomando sus palabras

---

<sup>99</sup> véase: Manfredo Tafuri, *Teorías e historia de la arquitectura. Hacia una nueva concepción del espacio arquitectónico*. (Barcelona: Laia, 1977), 26.

<sup>100</sup> *Ibid*, 23-24.

<sup>101</sup> *Ibid*, 25.

<sup>102</sup> *Ibid*, 13.

<sup>103</sup> «Queda, pues, claro que con ello hemos enunciado un postulado básico: la identificación de la crítica con la historia» *Ibid*, 212.

y ironizando con(tra) ellas.<sup>104</sup> Así por ejemplo, en su defensa de la figura del crítico Tafuri dijo que «la ideología arquitectónica [era] el modo de dominar el Desorden mediante Orden»<sup>105</sup> a lo que Andrea Branzi le respondió «el límite del orden coincide con el Caos»<sup>106</sup> o en forma fonéticamente irónica<sup>107</sup> «el altercado ya no tiene lugar en el campo de la ideología sino en términos *huanitativos*».<sup>108</sup>

Tafuri no ocultó ninguna de sus posturas para con el texto que escribió para el catálogo de la exposición del MoMA de 1972. Además de acusar a los arquitectos por dedicarse a lo que él llamaba “decoración” en lugar de concentrarse en problemas metodológicos relacionados con el mercado y la industrialización edificatoria. (De acuerdo con Tafuri, el hecho de tratar los problemas de esta manera, llevándolos al espacio doméstico y privado era solo un argumento más para desacreditarlos en su labor política, pues según él los relegaba a un ámbito marginal

---

<sup>104</sup> Aquí expongo dos ejemplos pero para más información véase: Amit Wolf «Superarchitecture: Experimental architectural practices in Italy 1963-1973» Tesis doctoral, (University of California, 2012), 69-74; *Archizoom associati, 1966-1974 : de la vague pop à la surface neutre*, comisariada por Roberto Gargiani, (Milán: Electra, 2007). Catálogo de la exposición celebrada en École Polytechnique de Lausanne, Section d'architecture, Lausanne, del 20 de septiembre al 30 de noviembre del 2007, 131-134.

<sup>105</sup> «Architectural ideology [...is] a way of mastering Disorder through Order» Manfredo Tafuri «Per una critica dell'ideologia architettonica» *Contropiano. Materiali Marxisti* 1 (1969): 31-79; traducido por Stephen Sartorelli «Toward a critique of architectural ideology» *Architectural theory since 1968*. Cambridge: MIT Press, 1998) 6-35; citado por: Wolf «Superarchitecture: Experimental», 73.

<sup>106</sup> «the limit of Order coincides with Chaos» Archizoom «Città di montaggio del sociale: ideologia e teoria della metropoli». *Casabella*, n° 350-351 (1970): 43-52; republicado como «City Production Line of Society» en: *Radicals, design and architecture 1960-1975*, ed. Gianni Péttena (Venecia: La Biennale di Venezia), 250; citado por: Wolf «Superarchitecture: Experimental», 73.

<sup>107</sup> Debido a que en dialecto florentino (de donde es originario Andrea Branzi, Archizoom y los primeros grupos de radicales italianos) el fonema “k” se pronuncia “h”. Tafuri era, por el contrario, romano. De este modo, al responderle así, en la mera palabra “cuantitativos” está denotando el proyecto radical.

<sup>108</sup> «The clash no longer takes place in the field of ideology but in quantitative terms» «City Production...» en: *Radicals...*, 252; citado por: Wolf «Superarchitecture: Experimental», 73.

«periférico»)<sup>109</sup> Llega a calificar a la ironía usada por contra-diseño, es decir, la perplejidad que esta causa en el usuario/espectador/depositario/receptor/intérprete de conseguir un efecto totalmente opuesto al deseado. Para Tafuri, el desconcierto sentido por la persona delante del objeto llevaría a esta a pensar, a darse cuenta, que: «...la única superficialidad que debe ser eliminada es ella misma [la figura humana]...su intención de establecer una comunicación antialienante logra sin embargo la creación del “modelo” absoluto de alineación».<sup>110</sup> Tal vez para Tafuri sus contemporáneos radicales no eran sino el tipo de hombre de Teofrasto, unos mentirosos capaces ¡incluso! de reírse de quien les critica. Pero lo cierto es que en su crítica Tafuri influyó activamente en los Archizoom y además, aunque sea con menosprecio, abarcó la ironía política. Ciertamente, y como hemos visto, para él no bastaba pero al no bastarle, al mediar en su crítica, la imbrica y la hace funcionar y sin darse cuenta su elocuencia no fue sino nutriente para aquello que rechazaba. Y él, advirtiendo los peligros de los que con fuego jugaban se quemó al no querer quemarse. Y sin ironizar se ironizó a sí mismo. Dicho todo esto en aquel modo llevaría a pensar que la ironía de los radicales parece vacua, un estilema. Muchos de ellos jugarán en la propia ambigüedad política, no por creencia, sino por mutismo, disimulo, ironía; lo que irritará aun más a Tafuri entre otros. Y es que como veremos esta es una de las funciones de sus creaciones y expresiones. Pero para poder entenderlo mejor y en contexto, procedamos a leer el objeto en (con)texto.

---

<sup>109</sup> véase: Manfredo Tafuri «Design and Technological utopia» en: *Italy: The New Domestic...*, 393.

<sup>110</sup> «In actuality, confronted with the complete strangeness of the object in which he encountered himself, the spectator could only come to a realization that he himself was the only superficiality to be eliminated...its intention of establishing antialienating communications succeed instead in creating the absolute ‘model’ of alienation» Íbid, 396.

## **PARTE II: El objeto y su valor de signo: Funciones y disfunciones**

«Durante aquellos años, tenía como cinco o seis, comencé a dibujar...teniendo el lápiz asido por el puño como si fuese un arma de defensa, porque el lápiz...es ciertamente un arma de defensa. Depositar un signo en el vacío del folio en blanco, es justamente un modo improvisado de defenderse del vacío, del espacio desconocido, de un pasillo sin luz...Dejé de ser ya, tan pequeño y me empecé a cuestionar “¿pero dónde están los signos que me hacen existir?”»<sup>111</sup>

En esta breve pero esencial sección de este trabajo no trataré de debatir sobre la naturaleza del término “diseño” y lo que ello abarca. Este concepto es cuanto menos problemático y sobre él hay ya un número considerable de bibliografía.<sup>112</sup> Más bien el objetivo es reflexionar sobre la importancia de la reflexión teórica entorno al proceso y los objetos resultantes, en el caso de que sean resultados, y no sobre la categoría exacta en la que encasillarlos, pues tal vez nos daríamos cuenta que no nos quedaría más remedio que recurrir a la ironía.

Hablaré del diseño en (con)texto, su valor signo, en tanto que elemento metonímico de toda una sociedad, y de su valor de símbolo, en tanto que cargas mutables de significado. También de

---

<sup>111</sup> «In quegli anni, avevo cinque o sei anni e ho cominciato a disegnare. Ho cominciato...tenendo la matita stretta nel pugno come un'arma di difesa, perché la matita...è un'arma di difesa. Depositare un segno sul vuoto del foglio bianco è appunto un modo improvviso di difendersi dal vuoto dello spazio sconosciuto; da un corridoio buio senza luce...Cominciavo a non essere più tanto piccolo e cominciavo forse a domandarmi: “Dove sono i segni che mi fanno esistere?”» Sottsass, *Scritto di notte*, 48-50.

<sup>112</sup> Si el lector desea profundizar sobre este tema, véase: Isabel Campi Valls, *Què és el disseny?* (Barcelona: Columna Edicions, 1992) 13-33. En estas páginas la historiadora y diseñadora analiza algunas de las más institucionalizadas definiciones del término si bien desde un prisma definitivamente más funcionalista. Para una aproximación más reflexiva, véase: *Arte ¿? diseño*, ed. por Anna Calvera (Barcelona: Gustavo Gili, 2003).

las funciones y disfunciones del diseño, para en el siguiente apartado analizar el entorno de la ironía en contexto.

## 2.1. Funciones del diseño

El diseño siempre responde a unas necesidades concretas y específicas de una sociedad y de un momento particular a nivel, y estas, sin duda, pueden ser intelectuales. «...“diseño” es, como apunta la Dra. Penny Sparke, ‘ambos verbo y sustantivo, [“diseño”] no es únicamente una característica de nuestro entorno, es también el proceso creativo que lo hace posible».<sup>113</sup> El diseño es en función de qué.

El objeto nace dentro de la comunidad industrial e industrializada “para algo” responde a una necesidad y por tanto viene dotado de unas “funciones”. Por norma general cuando nos referimos a estas solemos pensar de inmediato que, por “lógica”, deben responder principalmente a la finalidad práctica del objeto, dado que si tratasen de responder a una necesidad estética o simbólica principalmente, nos estaríamos moviendo *hacia* el arte. Ahora bien, resulta que el objeto y por ende su proceso de proyectación, el diseño, es el compendio de una serie de factores que no solo se disponen en el para satisfacer una (supuesta) necesidad práctica del usuario sino que a veces llega a ser todo lo contrario. El objeto como cualquier otro artefacto es, como dijo McLuhan, una extensión del hombre pero además representa a la sociedad que lo procesa, una cultura siempre más y más cotidiana, como dijo Joan Costa.<sup>114</sup>

---

<sup>113</sup> «...design is as, as design historian Professor Penny Sparke has noted, ‘Both a verb and a noun, it is not just a feature of our surroundings, it is also a creative process that makes them possible’» Penny Sparke, *The genius of design* (Londres: Quadrille Publishing, 2009), 10; citada por Grace Lees-Maffei, *Writing design. Words and objects* (Londres: Berg, 2012), 4.

<sup>114</sup> Joan Costa, *Diseño Comunicación y cultura* (Madrid : Fundesco, 1994), 29.

« El diseño en cualquiera de sus manifestaciones es el ADN de una sociedad industrial- o de una sociedad postindustrial, si es eso lo que ahora tenemos. Es un código que debe ser explorado si queremos entender la naturaleza del mundo moderno...Es una tipología de lenguaje y el reflejo de nuestros valores emocionales y culturales. Lo que hace mirar el diseño de una forma tan cautivadora es el parecer de que hay algo más allá que entender sobre los objetos por encima de los aspectos obvios de función y finalidad...El diseño es el lenguaje del que una sociedad hace uso para crear objetos que reflejen sus valores y propósitos. Puede ser usado en modos que resultan ser cínicos, manipulativos o también creativos y resueltos...El diseño es el lenguaje que ayuda a definir, o tal vez a señalar el valor, incluso a pesar de que la dada infinita capacidad del ser humano para la ironía y la permanente aspiración por la novedad, estas señales se ven regularmente subvertidas».<sup>115</sup>

En este párrafo vemos desarrollado lo dicho arriba sobre el hecho de el diseño es respondiendo a un contexto. Los objetos como cualquier manifestación humana no existen en el vacío, pero también se acepta, aunque el autor no lo desarrolla en profundidad a lo largo del libro, el diseño irónico. Aunque para Sujic aparece más bien como una capacidad interpretativa del receptor que como una voluntad del diseñador, es decir, como una consecuencia más que como una configuración. Pero para poder desarrollar mejor qué es la ironía como función en el diseño radical italiano de entre 1966 y 1981. Expongamos brevemente cuáles son, a grandes rasgos, las funciones con las que se configura un objeto.

---

<sup>115</sup> «Design in all its manifestations is the DNA of an industrial society – or of a post industrial society, if that is what we now have. It is a code taht we need to explore if we are to stand the chance of understanding the nature of the modern world. ...It is a kind of language, and it is a reflection of emotional and cultural values. What makes seeing design in this way really engaging the sense that there is something to understand about objects beyond the obvious issues of function and purpose...Design is the language that a society uses to create objects that reflect its purposes and values. It can be used in ways that are manipulative and cynical, or creative and purposeful...Design is the language that helps to define, or perhaps to signal, value...even if, given the infinite capacity of the human mind for irony, anc the permanent quest for novelty, these signals are regulary subvert». Deyan Sudjic, *The Language of things* (Londres: Penguin Books, 2008)49-50.

Bernd Löbach hacia 1976 expuso las siguientes funciones a las que, según él, busca referenciar y responder un diseñador cuando se propone un proyecto y por tanto las que deberían connotar el objeto resultante en mayor o menor medida. Estas son: las funciones prácticas, estéticas y simbólicas. Todas ellas comunicadas de forma sensorial e intuitiva a la psique del usuario o receptor. Las funciones prácticas, según Löbach,<sup>116</sup> son aquellas que están en relación directa con los «aspectos fisiológicos del uso», como por ejemplo la silla, que permite redimirnos del cansancio de permanecer verticalmente, ofreciendo directamente y sin mayor pretensiones la complacencia de este problema. La función estética del objeto es cuando este es capaz de captar la atención del observador dependiendo esta de las experiencias previas de este con las formas, color, superficie etc así como de la percepción consciente dado que normalmente este va a presuponer que la función práctica será, dada la naturaleza del objeto, óptima. Un ejemplo sería la del sector del automoción. En último lugar Löbach estudia la función simbólica entendida esta como la reacción psicológica de un individuo ante un objeto capaz de sufragarle un deseo psico-social. La función simbólica viene comunicada a través de la configuración estética del objeto pero si la estética es de carácter individual, la simbólica amplifica el efecto del individuo en la sociedad y con su propia relación para con esta. «una silla me dice que puedo sentarme en ella. Pero si la silla es un trono, no sirve solamente para sentarse: sirve para sentarse con cierta dignidad. Sirve para corroborar el acto de “sentarse con dignidad”...Y así un trono para connotar realeza, exige que uno se siente rígida e incómodamente»,<sup>117</sup> La función simbólica o la connotativa es la que toma al hombre del entorno natural y lo devuelve al entorno artificial evaluado y valorado.<sup>118</sup>

---

<sup>116</sup> véase: Bernd Löbach, *Diseño Industrial*, (Barcelona: Gustavo Gili, 1981), 52-68; 89-104.

<sup>117</sup> Umberto Eco *La estructura ausente: introducción a la semiótica* (Barcelona: Lumen, 1981), 341.

<sup>118</sup> Para profundizar sobre la naturaleza simbólica de los objetos y las colecciones véase: Baudrillard, Jean. *El sistema de los objetos*. (México D.F.: Siglo XXI, 1978).

El valor simbólico durante la cultura del superconsumismo<sup>119</sup> fue ( y sigue) tomando mayor y mayor campo hasta el punto que la cultura de consumo dejó de connotar ligeramente una ideología para convertirse en objeto connotativo con una cierta función denotativa. Estos ya no solo no podían responder a un cambio o ayuda a la educación de la sociedad sino que al solo explotar el valor de estatus se veían envueltos en un proceso de «suplantación de lo real por los signos de lo real, es decir, de una operación de disuasión de todo proceso real por su doble operativo». Hasta tal punto que Giulio Carlo Argan en 1976 se refería al diseño industrial de producción seriada y de masas en términos de fracaso absoluto, clamando por la necesidad de una crítica radical.<sup>120</sup> Fue precisamente hacia finales de los años 60 y durante todos los 70 cuando en Italia se percataron de la situación insostenible del diseño y se decidieron comenzar un proceso reflexivo sobre el trabajo del diseño y la arquitectura e ironizar con ellos.<sup>121</sup>

## 2.2. Disfunciones del diseño: recursos discursivos y funciones de la ironía

Umberto Eco en *Appunti per una semiologia delle comunicazione visive*, escrito que realizó en 1967 durante su estancia en Florencia como profesor de la asignatura de Comunicación Visual para la Facultad de Arquitectura de Florencia<sup>122</sup> –la misma donde estudiaron la mayoría de los miembros iniciadores de diseño radical- sin especificar la reversibilidad de la ironía dice así:

---

<sup>119</sup> En referencia a la proclama de los Archizoom y Superstudio en su exposición inaugural siendo esta a su vez un guiño a la *Superleggera* de Gio Ponti.

<sup>120</sup> véase: Giulio Carlo Argán, «¿El diseño sirve a las masas?», en: Tomás Maldonado *El diseño industrial reconsiderado*, (Barcelona: Gustavo Gili, 1981), 8

<sup>121</sup> Vuelvo a comparar arquitectura y diseño pues como he comentado en la introducción es difícil mantenerlos al margen, inclusive discernir cuando “arquitectura” refiere en realidad a “diseño objetual” en el contexto que nos ocupa. Por ejemplo Umberto Eco en el texto dedicado a la arquitectura y comunicación da cuenta de ello iniciando la (in)definición del término. Y en donde dedica la mayoría de los ejemplos usados a los objetos de uso cotidiano; véase: Umberto Eco, *La estructura...*, 323ss.

<sup>122</sup> Texto que posteriormente terminaría por conformar un capítulo dentro de *La estructura ausente*.

«Nuestra época no es solamente la época del olvido, es la época de la recuperación; pero la *recuperación* en un movimiento de sístole y diástole de recuperación y repudio, *no revoluciona las bases de nuestra cultura...* Una ideología bastante elástica nos permite leer todas las formas sin que ninguna de ellas incida sobre la ideología; nos permite asumir todas las ideologías del pasado como clave de una lectura que ya no nos informa, porque todos los significados están ya adquiridos, previstos, permitidos».<sup>123</sup>

En esta aproximación crítica de Umberto Eco encontramos aspectos que implica indirectamente la posibilidad de la ironía en el lenguaje del diseño y arquitectura. Pues sin mentar el término parece definirlo o al menos connotarlo al incluir algunos de los rasgos más pertinentes que como hemos visto son en el *ocurrir* de la ironía. Comenzando por el hecho de calificar el momento como de movimiento rítmico dialéctico (sístole y diástole), la relación entre el olvido y la recuperación, o lo que es lo mismo, la retórica de la temporalidad de la ironía o la nostalgia y la ironía que vimos a raíz de Jankélévitch, el no incidir de las ideologías o la elasticidad de la misma puede leerse como la distancia que toma la ironía para con el objeto ironizado teniéndolo siempre presente, adquirido. La recuperación y el repudio consciente es para Hutcheon es parodia y esta un tipo de ironía. La parodia es «la repetición desde la distancia crítica que permite sintomatizar la diferencia en el mismo corazón de la similitud».<sup>124</sup> En este sentido Eco está incluyendo disimuladamente, modestamente, (¿irónicamente?) a la ironía como capacidad significante del objeto.

La ironía dentro del (con)texto del diseño puede operar como una estrategia discursiva tanto a nivel verbal como formal en tanto que los objetos como vehículos transmisores de valores sociales son un discurso persuasivo. A nivel verbal, en tanto que muchos, por no decir todos,

---

<sup>123</sup> Íbid, 352.

<sup>124</sup> [parody is] «repetition with critical distance that allows ironic signaling of difference at the very heart of similarity» Hutcheon, *Irony's edge...*, 26

además de diseñar proyectos objetuales dedicaron buena parte de su tiempo a la teoría,<sup>125</sup> (no como vía de revolución, sino como de reflexión y evidenciación); mientras que a nivel formal la ironía se sirve de diferentes estrategias discursivas<sup>126</sup> suscitando en la víctima de la ironía la enfermedad latente y desestabilizadora o lo que Donald Norman, sin intención irónica alguna, ha llamado la «psicopatología del objeto cotidiano»<sup>127</sup>:

1. Inquisición: Cuestionan al usuario, “el objeto no sabe para qué sirve”. Las partes que constituyen el objeto no permiten la lectura lúcida de su finalidad o utilidad, o dan a entender que no existe una única utilidad sino que esta es múltiple y está en la mano del usuario/os decidir como lo debe usar. La ironía en este caso radica en la alteración de la memoria del depositario, su sistema de expectativas, pérdida de la literalidad y temor a desprenderse los códigos de lo real siente que debe jugar dado que no puede recurrir a ningún parámetro con el que decodificar el objeto resultando en un movimiento ensayo error en el que todo comportamiento es acierto. Un ejemplo sería el *Kar-a-Sutra* de Mario Bellini (**Figura 2.1**).

---

<sup>125</sup> Como vimos en el debate entre Archizoom y Tafuri, los radicales no creyesen en la teoría como fuente capaz de realizar un cambio o una revolución, no quiere decir que ellos no trabajasen en el ámbito teórico-reflexivo. Especialmente porque la diferencia entre Tafuri y los Radicales es aun mayor. Es decir, no es que los radicales no creyesen en la historia como campo de revolución es que como irónicos no creían en una revolución positivista posible. Lo cual queda también patente en el texto mentado de Umberto Eco.

<sup>126</sup> Las que aquí expongo son solo algunas de las muchas que se podrían deducir en un estudio más profundo y largo en el tiempo.

<sup>127</sup> véase: Donald A Norman, *La caffettiera del masochista. Psicopatologia degli oggetti quotidiani*. (Florenca: Giunti, 1997), 9-43.



**Figura 2.1.** *Kar-a-Sutra*, diseñado por Mario Bellini y producido por Cassina para la exposición del MoMA *Italy: The New Domestic Landscape. Achievements and Problems of Italian Design*. 1972

Un prototipo con un espacio abierto y una cabina para el conductor ¡sin tal chófer! Que desde luego no ha sido hecho ni para transportar personas ni para lucir un estatus social en tanto que sus formas son geométricas y tendentes a la neutralidad. Su función es la del movimiento de los ocupantes en su espacio para promover en estos una reflexión con este objeto omnipresente sin mayor finalidad que esa misma dado que, en palabras del propio diseñador «el automóvil morirá y nos matará en el proceso»<sup>128</sup> así consigue situarse en lo que Branzi al responder a Tafuri: entre el límite y el caos.

<sup>128</sup> Mario Bellini en: *Italy: The New Domestic...*, 202.

2. Aberración: Al diseño bajo una lógica “normal” se le presuponen y se le exigen, o exigían, dos atributos: una cierta belleza y una cierta innovación para con respecto a lo anterior. Cuando ambos esquemas, juntos o por separado, se destruyen violenta y conscientemente, se retuercen sobre generando un nuevo equívoco: “Es una mesa horrible, ¿me debe gustar?” “que buen diseño es la *silla Zig-Zag* de Mendini si no fuera porque ¿es acaso de Mendini?”



**Figura 2.2-1.** *Silla Zig-Zag*, diseñada por Gerrit T. Rietveld, 1932.



**Figura 2.2-2.** Rediseño de silla de autor *Zig-Zag*, de Alessandro Mendini, 1978.

En el proceder irónico-aberrante, Mendini no sólo “rediseña” uno de los iconos de la Historia del Diseño industrial sino que lo hace desde una lectura doble: En primer lugar, llamándose *silla Zig-Zag* corta el respaldo con una cruz, así a pesar de destruir, el *Zig-Zag* se reafirma en el título. Y en segundo lugar, no elige ninguna otra forma –por ejemplo el círculo– para el “rediseño” sino que escoge una cruz que en la cultura cristiana a la que pertenece Mendini e Italia no quiere decir otra cosa sino la muerte, la negación del diseño de autor firmada bajo el rediseño de diseñador-autor.

3. Negación apocalíptica: recurso irónico relacionado con la «quietud de muerte» y la «negatividad infinita y absoluta» expresada por Kierkegaard<sup>129</sup> que sigue la metodología de exposición y negación del pasado en tanto que este viene invocado y luego retóricamente negado. Este recurso formal está íntimamente ligado con el de la “aberración de la lógica innovadora” pues en ambos casos se apela al tiempo pretérito, para luego negarlo. La diferencia radica en que el recurso de la “aberración” niega, se burla, del concreto –por ejemplo del la silla de Rietveld- mientras que la negación apocalíptica niega el todo. Como por ejemplo el proyecto de Archizoom para la exposición del MoMA que consistía en un cubo habitable dentro del cual un micrófono colgado del techo transmitía mensajes apocalípticos de la destrucción del objeto (**Figura 2.4.**). Esta aproximación de estilo formal futurista y sin embargo negacionista, que tanto los Archizoom como Superstudio trabajaron, ha sido también llamada por Ernst Bloch como la presentación de los aspectos de una distopía o Utopía negativa.<sup>130</sup> Lo que me interesa remarcar aquí es especialmente la capacidad de referenciar desde el vacío toda la cultura de consumo, el objeto, la tradición e historia decorativista y conseguir «desilusionar al individuo de la expectativa de nuevos modelos gratificantes de la industria de la cultura».<sup>131</sup> La función

---

<sup>129</sup> Al filósofo danés que últimamente se estudia en relación con la lectura postmoderna del texto por su metodología de “exposición y negación”.

<sup>130</sup> «The projects designed by Archizoom and Superstudio comply with this notion of Utopia in that they convey a sense of the inadequacy of the reality of everyday life. Furthermore it is clear that their makers were not prepared to accept the status quo. However, it is not their intention to effect the necessary changes; they do not urge their audience to act in such a way that they might transcend reality. The 'models of total urbanization' do not 'anticipate the future' as Hanno Walter Kruft put it in his *Städte in Utopia*, they are not manifestos of the 'not yet', of Utopia as a real possibility that would be an improvement on the present, as Ernst Bloch presented it in *Das Prinzip Hoffnung* Rather, the projects of Archizoom and Superstudio seem to present aspects of a negative Utopia». Marie Theres Stauffer, «Utopian reflections, reflected utopias: Urban designs by Archizoom and Superstudio» *AA Files*, nº 47 (verano 2002), 34.

<sup>131</sup> «[L’Ambience Grise est la forme extrême du Gazebo, où l’on met en scène la “destruction des objects”...négation qui veut] “désillusionner l’individu de l’attente de nouveaux modèles gratificants de

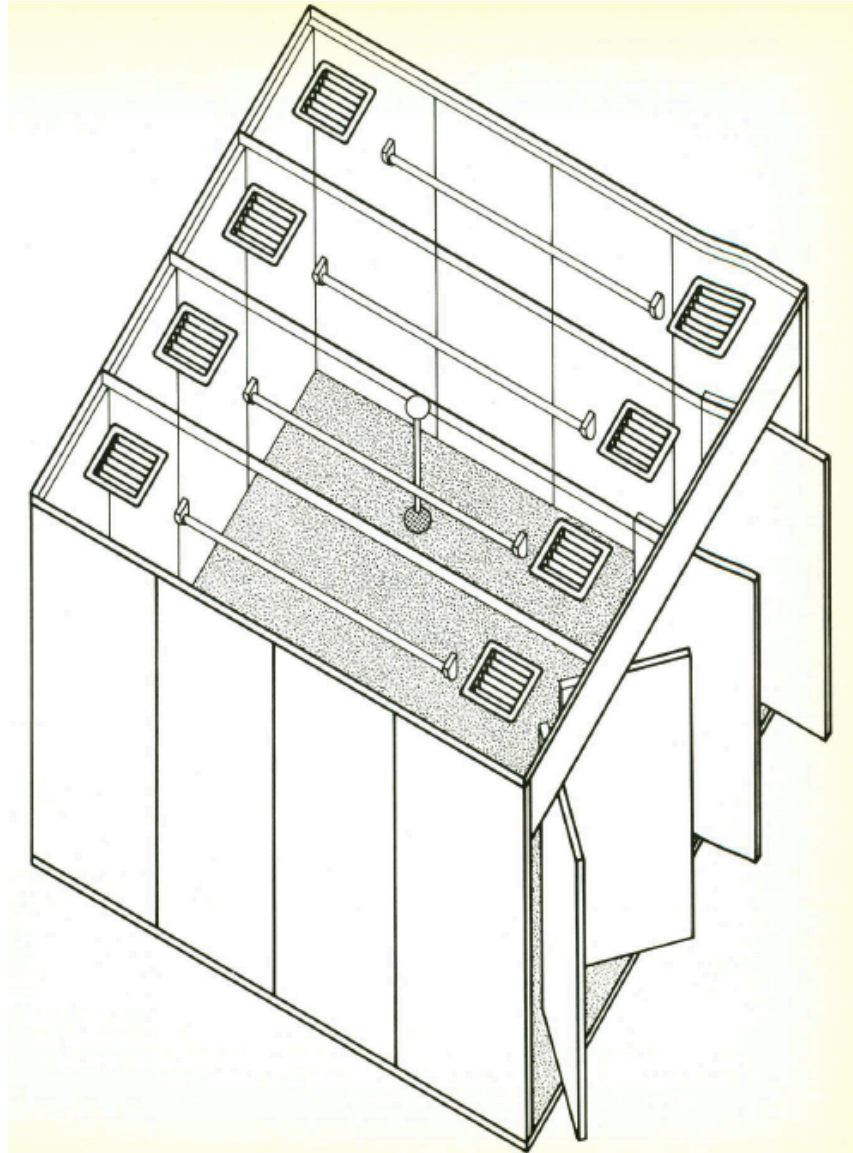
aniquiladora de los Archizoom sigue los anhelos que apuntaría Baudrillard en 1975 cuando decía que: «la función de la destrucción y la función de la muerte son fundamentales y nuestra sociedad las ha olvidado. No es suficiente producir objetos útiles, hay que producir objetos que conozcan la muerte...».<sup>132</sup>

En aquel mismo año, en París, se inauguraba la muestra monográfica de Gaetano Pesce titulada *El futuro es posiblemente pretérito* (*Le futur est peut-être passé*) donde exponía, entre otras obras, *Reloj: Máquina para medir el tiempo de la vida* (*Orologio: Machine for measuring the time of life*) (**Figura 2.5**). Si ya el título de la muestra es suficientemente revelador de la kierkegaardiana «quietud de muerte» la estructura metálica de dimensiones gigantes se parece más a una máquina de tortura, incluso diría más bien a un artilugio para el ahorcado que a la imagen mental que tenemos de un reloj. Fijémonos un momento en el péndulo con un peso que cuelga de la parte superior derecha, ¿acaso no podría ser esto el cuerpo del ahorcado? ¿quién sería, por tanto, el sacrificado en este caso que el ahorcado no es sino el peso del péndulo que tira del cable que estira la vida hasta la muerte?

---

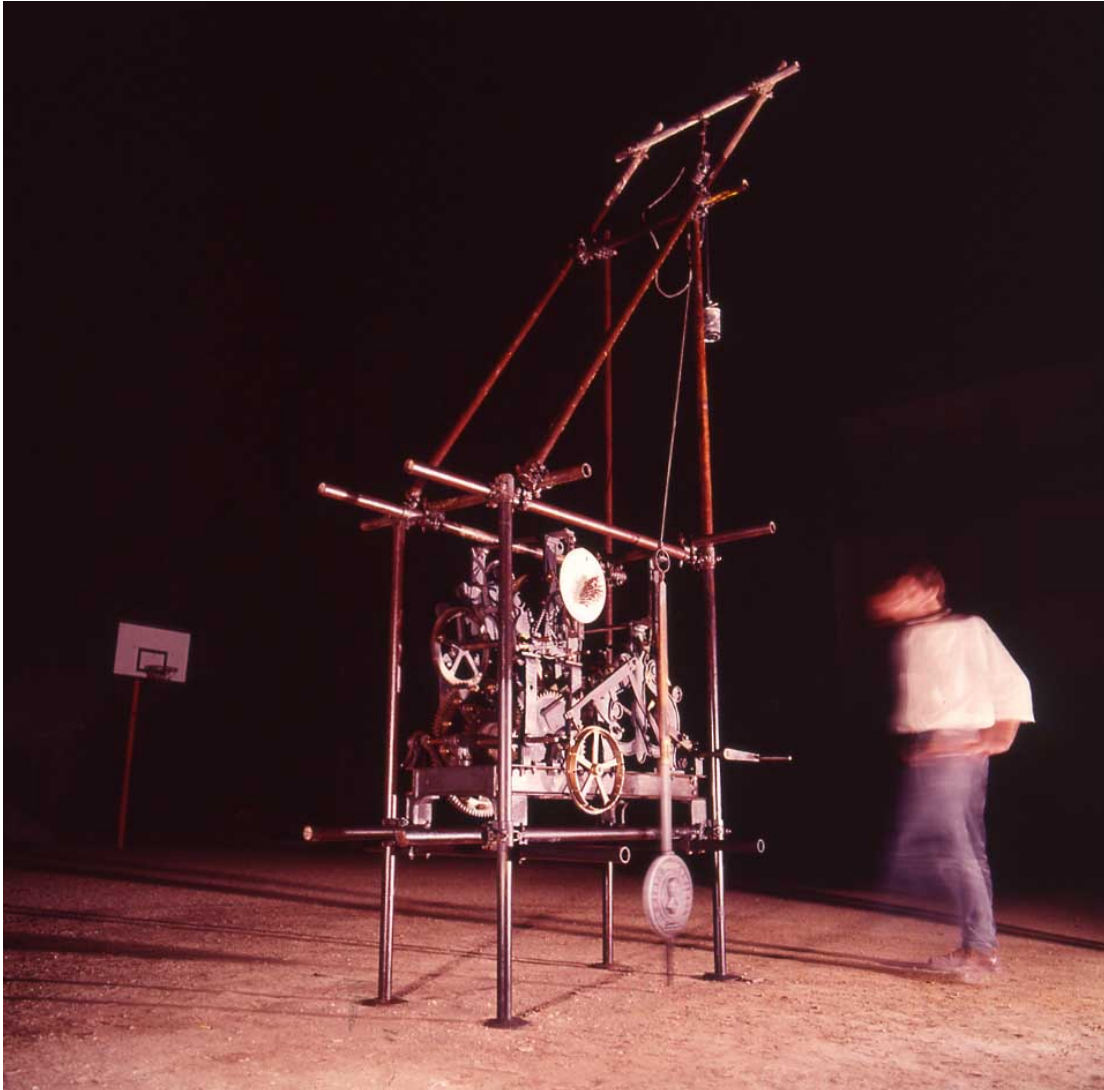
l'industrie de la culture"» Franco Raggi, «M.O.M.A.N.Y» Casabella, n° 366 (junio 1972), 6; citado por: *Archizoom associati...*, 262; 279n87.

<sup>132</sup> Jean Baudrillard «Le crépuscule des signes» *Traverses*, n° 2 (noviembre 1975), 37; citado por: Jane Pavitt, «The future is possibly past: The anxious spaces of Gaetano Pesce» En: *Atomic dwelling: Anxiety, domesticity and postwar architecture*, ed. por Robin Schuldenfrei, 26-45 (Nueva York: Routledge, 2012), 42, 44n37.



**Figura 2.3.** *Ambiance Grise*,<sup>133</sup> diseñada por Archizoom para la exposición del MoMA: *Italy: The New Domestic Landscape. Achievements and Problems of Italian Design*, 1972.

<sup>133</sup> Si bien en el catálogo de la exposición del MoMA no se le da ningún título, es el usado por el Roberto Gargiani para dicha instalación en los textos al catálogo monográfico de los Archizoom; véase: *Archizoom associati...*, 260-266.



**Figura 2.4.** *Orologio: Machine for measuring the time of life*, prototipo para la exposición en el Musee des Arts Decoratifs *Le futur est peut-être passé*, 1974

4. Oposición binaria:<sup>134</sup> Cuando el diseño sigue dos lógicas aparentemente opuestas como pudieran ser, por ejemplo, las la ironía del objeto de uso cotidiano e inutilidad; diseño industrial nacido para no ser nunca producido y las hace confluir en una misma obra en *concordatia oppositorum*.<sup>135</sup> La yuxtaposición de contrarios es posible *in extremis*, bien bajo una apariencia grotesca para así provocar la risa del adversario en un acto de persuasión retórica disimulando el

<sup>134</sup> Concepto tomado de David S. Kaufer, «Irony, interpretive form, and the theory of meaning» *Poetics today* 4, nº 3 (1983), 456 aunque resignificado.

<sup>135</sup> véase: nota 50.

mensaje último que es ciertamente más serio de lo que parece, porque la risa irónica ( *painful laughter* como la llama Palante) «halla su espacio entre lo feo y lo deforme»<sup>136</sup> consiguiendo disimular la crudeza de lo que es y puede ser sentido. (por ejemplo en los *Letti di sogno*) Bien bajo la ausencia y depuración formal (como por ejemplo *Gli istogrammi*)

Estos son sin duda algunos de los mecanismos discursivos empleados por los radicales en su ironía, pero ¿cuáles son las funciones de la ironía? Para el análisis me moveré a través de Linda Hutcheon y del esquema por ella planteado (**Figura 2.7.**) en donde queda reflejado la función de la ironía según el grado de “malicia” tanto en el tono como en el la motivación implícita y según las críticas tanto positivas (izquierda del gráfico) como negativas (derecha) que una u otra función irónica ha recibido a lo largo de la historia: La función “reforzante”, para Hutcheon, es aquella que se usa para subrayar un mensaje en lo que podría ser una conversación cotidiana; la “problemática” es aquella que por un mayor complejidad exige un esfuerzo interpretativo por el receptor; la “lúdica” que sería la defendida por Cicerón y que se podría asociar desde a la estupidez al ingenio más agudo en función del intérprete (¿o víctima?). La función “distanciante” de la ironía ha sido desde los orígenes del tropo asociada a esta; también ha provocado reacciones, como las acusaciones de Teofrasto o de Tafuri a los Archizoom, de tratarse de pura indiferencia. Por función “auto-protectora”, Hutcheon entiende que es posible que se trate de un mecanismo de defensa del sujeto que la emplea para evitar que arremetan contra él incitando la suposición por la cual cualquier juicio le resulta impasible; también puede ser tomada como la falsa, pero elegante, modestia de la que hablaba Aristóteles que al menos conseguía que el otro se sintiese alagado, no como hacía el jactancioso que se alababa a sí mismo despreciando al otro. La función “provisional” de la que habla Hutcheon no termina de ser de todo clara y de hecho podría venir imbricada entre otras ya mentadas.

---

<sup>136</sup> Gregori Giralt «Ironías de la ironía», 94.

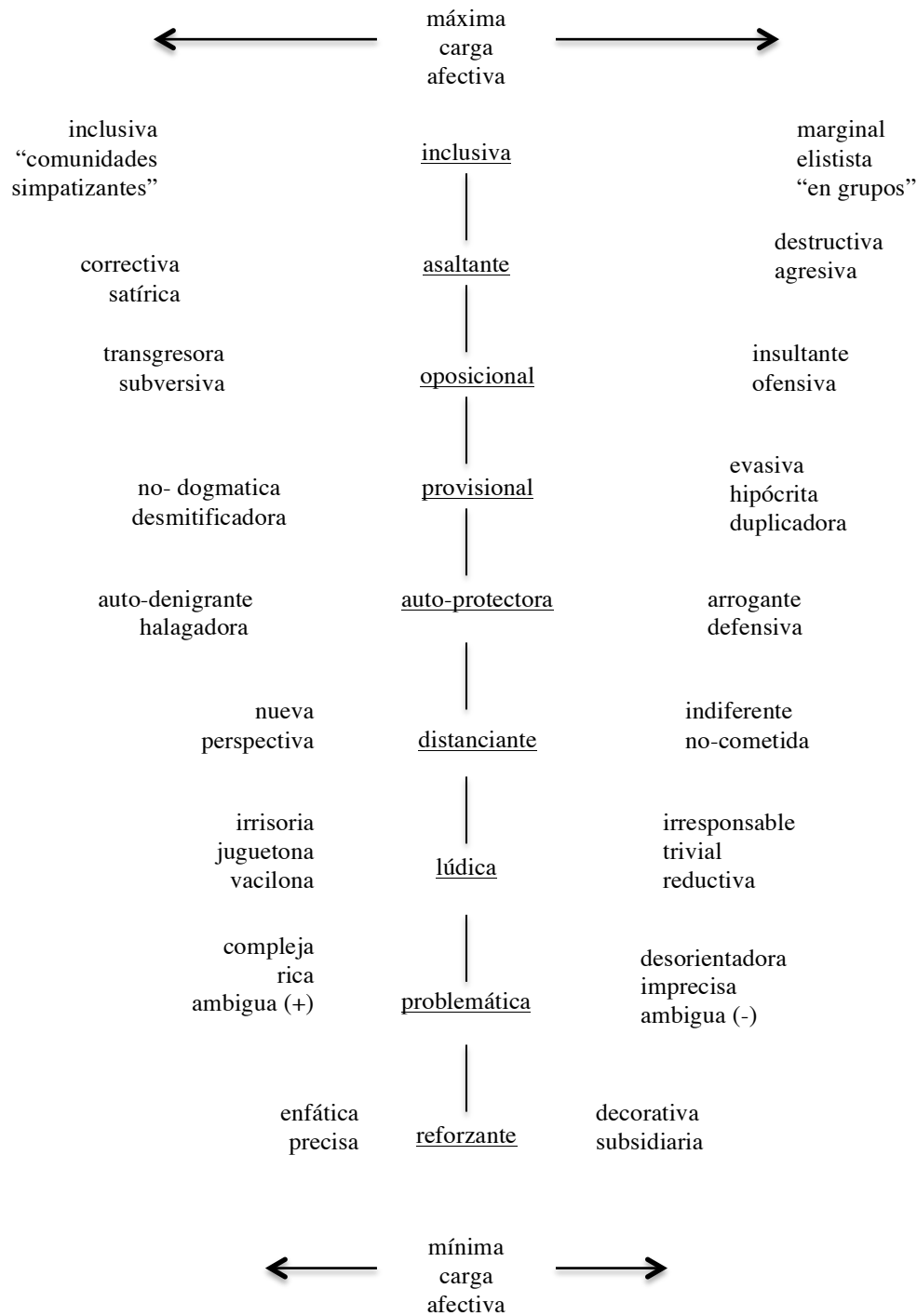


Figura 2.5. Funciones de la ironía, esquema desarrollado por Linda Hutcheon, 1995<sup>137</sup>

<sup>137</sup> véase: Hutcheon, *Irony's edge...*, 47.

No obstante la autora entiende por función “provisional” la capacidad de la ironía de arremeter contra cualquier asunción institucionalizada. La función “oposicional” es donde según Hutcheon radica la «naturaleza transideológica» de la ironía pues es cuando ambos conformistas y rebeldes sufren y se atacan mediante ella. La función “asaltante” es para la académica una de las más discutidas cuando se usa con exceso, pues es la violencia más lúcida y humillante que suele recaer sobre las personas/instituciones que normalmente exigen para sí mayor respeto (como la empleada por Branzi contra Tafuri). Por último la función “inclusiva” es la que los marxistas critican y han criticado tanto a los radicales italianos como a artistas o arquitectos contemporáneos pues al exigir del receptor al menos el mismo bagaje cultural que el ironista, de otro modo la entendería como un enunciado literal clama una “clase” un estatus socio-cultural determinado mediante el que se excluye y se forman grupos elitistas para unos, simpatizantes para otros: aquellos aptos para descodificar el código irónico y aquellos que no. Un ejemplo de este caso lo hemos visto con el rediseño de Mendini de la *Silla Zig-Zag* (y lo veremos con la archiconocida *Poltrona di Proust*). En ambos casos, para poder deducir la función irónica de ambos diseños, se requiere del receptor ciertos conocimientos de la Historia del Diseño y culturales. De lo contrario, y observada, conocida, por “primera vez” se podría pensar que Mendini realmente diseño desde cero y sin referencia alguna una silla sin mayor intención que la de producir un nuevo objeto de formas angulosas. Nada más lejos de la realidad.

**PARTE III: El contradiseño / antidiseño / diseño radical.**

«El contradiseño es una rabia, o mejor un aburrimiento, puede ser una desesperación, o una tomadura de pelo o simplemente el resultado de la conciencia de todo lo que está sucediendo en los actos y discursos que se hacen en el entorno del DISEÑO cada vez que este diseño se está convirtiendo en un asunto cada vez más comprometedor y comprometido y consumido, fastuosamente celebrado, solicitado...El contradiseño no es una fórmula, sino una manera de saber o sentir que, tal como funciona, el mecanismo no es exactamente el ideal; y nadie se siente suficientemente fuerte para cambiar el mecanismo...La idea es que merezca la pena sumergirse, bajo la pátina melosa del optimismo y entrar el corazón mismo del desastre...somos muchos los que creemos que hoy puede ser posible (y puede ser necesario) comenzar a pensar que existen problemas globales que no tienen solución pero que sí se pueden indicar y llevar a la superficie, abrazar y ventilar...Esta manera de existir produce...irreverencia y sarcasmo, rasgos paranoicos y dulzura angelical, errores insostenibles e intuiciones, todo eso que la gente llama para reírse “contradiseño”»<sup>138</sup>

**3.1. Contexto, entornos y revulsivos****3.1.1. De la crisis posbélica al milagro económico (1947-1962)**

Las décadas precedentes al nacimiento del antidiseño se caracterizan por el crecimiento paulatino pero constante. Los primeros años tras el final de Segunda Guerra Mundial en Italia vienen marcados por un desarrollo del movimiento obrero ante la expansión de pequeñas fábricas, la ausencia de controles laborales o sindicales y la situación de privación de una gran parte de la

---

<sup>138</sup> Ettore Sottsass, «El contradissey» *Casabella*, (1971) en: *Ettore Sottsass. La darrera oportunitat d'ésser avanguarda*. (Barcelona: Departament de Cultura Generalitat de Catalunya, 1993) catálogo de la exposición celebrada en el Centre d'Art Santa Mònica, Barcelona, del 29 de marzo al 4 de mayo del 1993, 28-29.

población italiana. Esta situación de reclamo de atención para con la gran mayoría interesó al incipiente, pero ya dominante, sistema capitalista que mediante el Plan Marshall puso en marcha inyecciones de dinero líquido que ayudaran al aumento del consumo. Estrategia de doble mecanismo pues a través de ella, ya no sólo se conseguía apaciguar los reclamos de la izquierda sino que además se generaba el marco de ilusión socioeconómica dónde ya nadie era obrero. Dos ejemplos a nivel de diseño industrial que ayudan a ilustrar este contexto son la salida al mercado en 1947 la Lambretta Innocenti, diseñada por Cesare Pallavicino o en 1953 la Isetta de Ermenegildo Preti (Figura 3.1). Ambos dos ejemplos de automoción popular (un scooter y un coche biplaza respectivamente) identificativos del estímulo de mercado a gran escala. Es el momento donde se pasa de una estrategia de mercado de «pocos modelos de larga duración» a la política de consumo de «muchos modelos de breve duración» [donde] los tiempos de desgaste y recambio se han precipitado...prescindiendo de la lógica de la producción para explotar la irracionalidad del mercado». <sup>139</sup>



Figura 3.1. *Isetta*, diseñado por Ermenegildo Preti para Iso, 1953.

<sup>139</sup> Argán, «¿El diseño sirve a las masas?» en: Maldonado, *El diseño industrial...*, 8.

El periodo de 1958-62 es el denominado como el milagro económico italiano que eclosionó dando lugar a un poder (desmesurado) de productividad y consumismo dónde materiales suntuarios como el mármol o el cuero devinieron lo que Penny Sparke ha llamado el *sine qua non* de este periodo del diseño italiano.<sup>140</sup> Durante esta etapa, la «mentalidad proletaria» se disolvía en el espejismo de la satisfacción los deseos consumistas en tanto que el mercado que satisfacía los caprichos aumentaba su presencia en detrimento del que satisfacía necesidades primarias.<sup>141</sup> La mejor evidencia a nivel de diseño la encontramos en la funcionalista u racionalista *Superleggera* de Gio Ponti (Figura 3.2). Este es el contexto donde se fraguó el archiconocido término de *bel design* italiano que refiere a la propagación internacional de la marca Italia. Esta perfecta simbiosis y subordinación del diseño a la industria en términos reduccionistas, fue uno de los factores que condujo a los diseñadores a criticarlo en un primer momento, para luego terminar distanciándolo “consumo” de “diseño” y empezar bajo esa distancia el posicionamiento irónico radical.



**Figura 3.2** *Superleggera* diseñada por Gio Ponti para Cassina, 1956

---

<sup>140</sup> Penny Sparke «A home for everybody?: Design, ideology and the culture of the home in Italy, 1945-1972», en: *Culture and Conflicts in in Postwar Italy: Essays on mass and popular culture*, ed. por Z.G. Baránki y R. Lumley, 225-41 (Houndsmill: Macmillan, 1990)

<sup>141</sup> Lees-Maffei, Fallan et.al., *Made in Italy...*, 15.

### 3.1.2. Del Pop hacia la ironía (1962-1968)

El asalto irónico no emergió súbitamente con las ideas manifiestas, el proceso *in se* fue corto, apenas duró unos años, pero en esos chispazos puede vislumbrarse un cambio de actitud fundamental. Como señala Renato de Fusco, los inicios del *estilo radical* pueden fecharse en la adhesión de algunos jóvenes diseñadores a la plasticidad del Pop Art.<sup>142</sup> Sin embargo la tendencia a la radicalización siguió otro patrón de conducta. La diferencia entre los diseñadores Pop y los radicales es palpable ya no solo a nivel ideológico, sino en grado contextual. Los profesionales del diseño que desarrollaban una plasticidad Pop lo hacían para las grandes empresas que alimentaban el internacionalmente conocido como *Italian Style*, sin ningún tipo de reflexión manifiesta en cuanto a la relación entre el mercado y la industria. El *gracioso* Pop nació dentro de la industria y para la manufactura en las grandes ciudades manufactureras como Milán o Turín. Por ejemplo Taburete *Allunaggio* o sillón *Blow*, ambos para Zanotta, (Figuras 3.3-1 y 3.3-2). El Pop al radical fue lo que la risa virgen a la ironía.



**Figura 3.3-1** Taburete *Allunaggio*, diseñado por los hermanos Castiglione para Zanotta, 1965.

<sup>142</sup> véase: Renato de Fusco, *Made in Italy. Storia del design Italiano*, (Roma: Editori Laterza, 2007), 158, 197-198.



**Figura 3.3-2** Sillón hinchable *Blow*, diseñada por J. de Pas, D. d'Urbino y P. Lomazzi para Zanotta, 1967

### 3.1.3. Antidiseño e ironía imaginista (1968-1973)

Por el contrario, *la radicalización del estilo radical*, la distancia irónico-crítica (¿acaso puede existir una ironía no crítica?), para con la industria y el consumismo, parte en sus orígenes de ciudades con una industria empobrecida, como fuera el caso de Florencia (ej: en 1966 se funda Archizoom y Superstudio y en 1967, UFO y 9999) de la mano de estudiantes o recién licenciados que ante la crisis de su entorno se comienzan a preguntar por la naturaleza y el compromiso de la disciplina en la que han sido instruidos para con la sociedad mediante prototipos *self-made*. Este movimiento revulsivo y contestatario empieza pronto a encontrar partidarios en las ciudades

industriales (en 1971 se forma en Turín el grupo Strum; 1976 se funda Alchimia en Milán) y por otro lado muchos de los florentinos, para poder desarrollar más profundamente su análisis irónico, se desplazarán a esas ciudades.

La revuelta de Turín el 27 de noviembre de 1967 de la ocupación de la Facultad de Letras, la ocupación de la Universidad de Roma el mes de febrero de 1968 y el violento asalto y ocupación por parte de estudiantes y profesionales de la arquitectura a la XIV Triennale di Miliano determinaron el inicio del periodo de historia de Italia bautizado por el académico Paul Ginsborg como «la época de la acción colectiva».<sup>143</sup> Este nombre responde fundamentalmente al movimiento organizado estudiantil europeo de mayo de 1968. La reacción era consecuencia, a grandes rasgos, de una altísima inflación, desempleo, migraciones internas, falta de inversiones en infraestructuras públicas etc; manifestada en un comportamiento fuertemente anti-autoritarista colegida de una actitud de desafección por la cultura del consumo; lo que en última instancia produjo la distancia necesaria para que ocurriese la ironía dentro de la propia industria, o lo que es lo mismo: el contradiseño. El objetivo último de las protestas de 1968 iban más allá del ámbito estudiantil; «el objetivo era impedir...la “internalización” de los valores de la sociedad capitalista».<sup>144</sup> Pero la tentativa extraordinaria de la revolución cultural del 1968 se tornó incapaz de revolver los valores dominantes de una sociedad que estaba viviendo un cambio frenético. Y el violencia risueña de los años 60 daría lugar hacia mediados de los 70 a una ironía suicida.

Con el concepto de ironía imaginista me refiero precisamente a que el impulso que movió a los Archizoom, Superstudio o UFO en sus inicios era la *destrucción de las metodologías*, la exposición de su inutilidad para con la sociedad. Por el contrario la ironía de los 70 llegará a la *destrucción del objeto*. Si nos fijamos en la pirámide de Hutcheon sobre las funciones de la ironía,

---

<sup>143</sup> Paul Ginsborg, *Storia d'Italia...*, 404

<sup>144</sup> *Ibid*, 408.

podríamos situar la actividad de los radicales de estos años entre la ironía reforzante-problemática – lúdico-distanciante. Pero esto lo veremos mejor en el estudio dos casos de estudio: Las camas y los cenadores de Archizoom y los histogramas de Superstudio

a) Archizoom: *Letti di sogno*, 1967

«Los Archizoom...son unos chicos perspicaces, lo suficientemente virulentos como para no dejarse inhibir por los viejos discursos, de los negocios complicados, de los sistemas, de los aplausos que podrían incluso acoger con facilidad; virulentos hasta el punto de ir a buscar otros aplauso y otro público y de soportar las inevitables risotadas, encogimiento de hombros, los ojos perplejos, los “no entiendo nada” o “son unos exhibicionistas” y todo este tipo cosas».<sup>145</sup>

Así es como Ettore Sottsass introducía a los Archizoom y su proyecto de *Letti di sogno* en *Domus*. Los Archizoom, le faltaba decir a Sottsass, son el modesto *eiron* de Aristóteles que no acoge los aplausos, y que disimula su virtuosismo; el maléfico mentiroso de Teofrasto que prefiere y se contenta con las desacreditaciones de quienes no son capaces de entender; el humorista ciceroniano dotado de la simulación suficiente para no sucumbir a lo establecido y capaz de excitar los afectos como el ironista de Quintiliano.

---

<sup>145</sup> «Gli Archizoom...sono dei bravi ragazzi abbastanza cattivi per non lasciarsi inibire dai vecchi discorsi, dagli affari complicati, dalle sistemazioni, dagli applausi che potrebbero anche accoglierli con facilità: cattivi al punto da cercare altri applausi e altro pubblico e da sopportare le inevitabili risate, le scrollate di spalle, gli occhi perplessi, i "non ci capisco niente" oppure i "sono degli esibizionisti" e questo genere di cose» Ettore Sottsass «Archizoom, quei bravi ragazzi» *Domus*, n°455 (octubre 1967), acceso el 30 de febrero del 2014 <http://www.domusweb.it/it/dall-archivio/2012/10/13/archizoom-quei-bravi-ragazzi.html>



**Figura 3.4.** Miembros de Archizoom, fotografía de D. Bartolini para *Domus* nº455, 1967

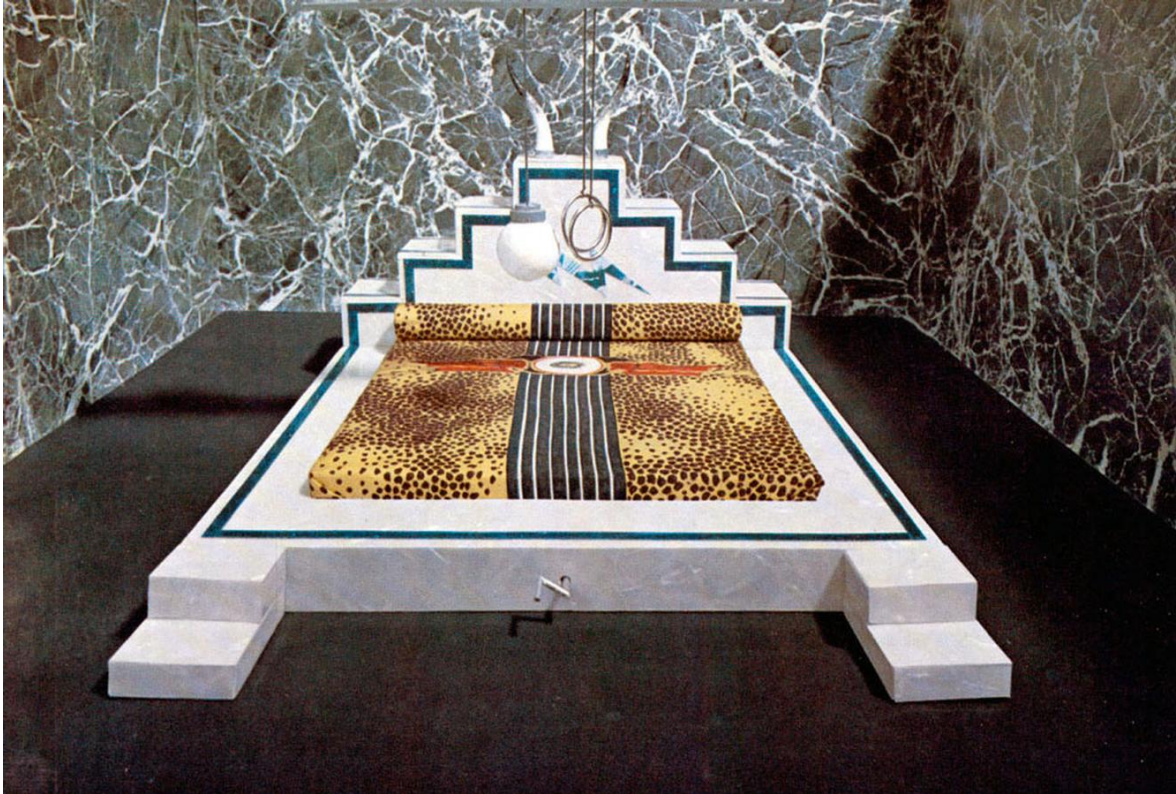
Tras la exposición de 1966 (acto I) en Pistoia de Superarchitettura –exposición concebida en dos actos: el primero en Pistoia y el segundo en Módena), los Archizoom entran de lleno hacia las construcciones irónicas y proyectan los *Letti di sogno*, camas y habitaciones aparentemente monumentales –en realidad son pequeños prototipos en miniatura–, eclécticas

donde se cita la cultura árabe, africana, popular americana bajo la función irónico lúdico-distanciante (**Figuras 3.5-1 a 3.5-3**).

El detonante último fue la pasión que levantó en ellos la publicación, en 1967, del texto traducido al italiano (por Aldo Rossi) de Etienne-Louis Boullé, el *Essai sur l'Architecture*. Los pasajes del utopista del settecento incita a los Archizoom a creer en la posibilidad de liberarse del funcionalismo y racionalismo mediante la máxima de aberración: exaltación de un eclecticismo hipertrófico. Anheló de liberación mediante el recurso de ironía del que también habló Schelling en un periodo próximo a su admirado Boullé. Schelling reivindicó la cara más constructivista de la ironía (witz), en tanto que es la fuerza capaz de dejar fluir la capacidad creativa del ser humano. En su planteamiento del ser humano como un viajero hacia un destino, la belleza, del que nunca podría volver igual. Es por esta razón que la ironía de los Archizoom en este periodo se puede considerar imaginista. Los *Letti di sogno* también plantean un viaje, un camino con retorno y pérdida de ingenuidad absoluta, pero no lo hacen hacia la belleza o no hacia la belleza idealista de Schelling, sino un viaje del pánico al hastío mediante la inserción de unas camas de ensueño que obstaculicen la vida del usuario hasta introducirle la cosquilla catatónica y letárgica de la ironía:

«...un helado que haga pasar el hambre para toda una vida...En resumen, un helado sin alternativas: o te lo comes o te come él. O aun mejor: te come apenas te lo has terminado. Es entonces que pensamos: manzanas caramelizadas, caramelo venenoso, mentiras cotidianas, falsa información, es decir, mantas, camas o caballos de Troya que metidos en casa destruyan todo lo que hay Nosotros queremos meteros en la casa todo lo que se ha dejado fuera: banalidad artificiosa, vulgaridad intencional, accesorios urbanos, perros mordedores. Al progreso científico fruto de la inteligencia que explica todo y a la elegancia que todo lo salva ( neutralizando las mecha de la dinamita y ordenando risueñamente el futuro). Preferimos un horizonte de papel radioso surcado por el arcoíris [**Figura 3.5-2**] Como falsos pacifistas que nos afeitamos la barba y el bigote a la noche

meditando la traición más violenta. También queremos decir que no estamos donde nos buscan, no os fieis de cómo os saludamos».<sup>146</sup>



**Figura 3.5-1.** Cama *Presagio di rose* ( de la serie Rosa imperial) con revestimiento de madreperla, diseñada por Archizoom, 1967

Mediante el exceso más absoluto y absurdo buscan generar la pérdida de ingenuidad; la incertidumbre de la sociedad de consumo: ¿qué duden, qué inquietan inclusive a aquellos que les invitan a dudar! Generar el pánico para revelar la hipocresía del dogma de fe del libre-mercado; cuestionar la elegancia en tanto que idea sistematizada y aprehendida y en el caminar deshacerse de

<sup>146</sup> «...un gelato che gli faccia passare la voglia di mangiarne per tutta la vita.... Insomma un gelato senza alternative: o lo mangi te o ti mangia lui. O meglio: comincia a mangiarti appena l'hai finito. E allora pensiamo: bombemela, caramelle velenose, bugie quotidiane, false informazioni, insomma coperte, letti o cavalli di Troia che messi in casa distruggano tutto quel che c'è.... Al progresso scientifico, frutto dell'intelligenza che spiega tutto e dell'eleganza che salva tutto (disinnescando le micce ed apparecchiando sorridente il futuro). Preferiamo un cartaceo orizzonte radioso solcato dall'arcobaleno. Come i finti pacifisti ci togliamo la sera barbe e baffi meditando il tradimento più violento. Vorremmo anche dire: non siamo dove ci cercano, non fidatevi troppo di come vi salutiamo» Archizoom citados por: Íbid.

la geometría funcionalista requerida para la optimización de recursos en la producción seriada apelando a la incertidumbre como única certeza mediante el recurso discursivo irónico-aberrante, en tanto que ataca a la concepción burguesa del progreso y del gusto, e inquisidor, en tanto que nace con la voluntad de ser un obstáculo en el cotidiano.<sup>147</sup> Los prototipos de Archizoom, dirá Branzi, «quieren representar el sistema tal y como es realmente, sin concesiones de estilo; son cuerpos extranjeros y a-culturales que llegan a insertarse fuertemente en el mundo de la cultura estereotipada...»<sup>148</sup>



**Figura 3.5-2.** Cama *Naufragio di rose* (de la serie Rosa imperial) y lámpara *Arcoíris* (de la serie Grandes Luces) diseñada por Archizoom, 1967

<sup>147</sup> Andrea Branzi, *The hot house. Italian new wave design.* (Londres: Thames and Hudson, 1984), 55.

<sup>148</sup> «Les prototypes Archizoom veulent représenter le système comme il est réellement, sans concession de style; ce sont des corps étrangers et a-culturés, qui viennent s'insérer de forcé dans le monde de la culture stéréotypée...» Andrea Branzi citado por Marco Fini, *Arrivano gli Archizoom*, texto dactilografiado, 52; citado por *Archizoom Associati*, 56-57, 95n31



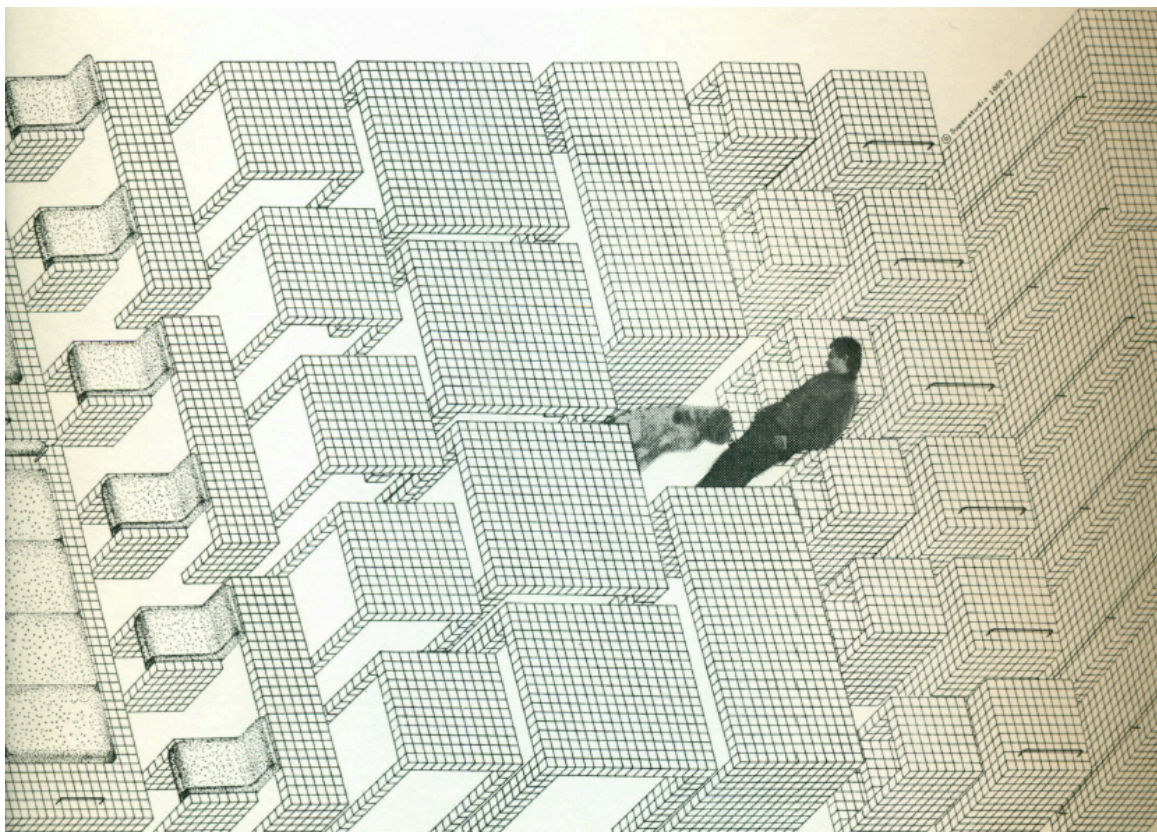
**Figura 3.5-3.** Cama *Elettro Rosa* y lámpara *Atlante*, diseñada por Archizoom, 1967

b) Superstudio: *Gli Istogrammi*, 1969-70

Algunos años más tarde los Superstudio proponían también en *Domus*<sup>149</sup> su serie de *Gli istogrammi* (**Figura 3.6.**), unos diagramas tridimensionales basados en el cuadrado sobre una cuadrícula, La apariencia formal, totalmente diferente a la de los *Letti di sogno* de los Archizoom,

<sup>149</sup> Superstudio «Del catalogo degli istogrammi», 37-39. El proyecto de *gli istorammi* in se es de 1969-70 pero fue publicado en *Domus* en 1972 con la serie de mobiliario *Misura* producida por Zanotta. Durante este primer periodo muchos de los antidiseñadores colaboraban, trabajaban, para las grandes empresas. A veces, ideaban autogestionados e independientes sus proyectos de antidiseño, mientras que diseñaban productos de consumo de masas y otras “aplicaban” el antidiseño a la serialización si les era demandado y se encontraban en un momento de necesidad económica. Esto puede resultar paradójico, y ser razón de duras críticas, no obstante yo opino que era precisamente *gracias* a esta tensión particular sumada a la que se vivía dentro de la sociedad y el contexto sociopolítico que la ironía adaptaba diferentes disfraces y máscaras; llegando, el antidiseño, a la destrucción del objeto.

podría hacer pensar que se trata de un diseño de funcionalista en la línea de Gio Ponti o racionalista como las arquitecturas o las gráficas de Marcello Nizzoli. Ambas hipótesis no son ni del todo ciertas ni del todo mentira.



**Figura 3.6.** Retícula de *Gli istogrammi*, diseñado por Superstudio, 1969-70.

Comenzando por el segundo: ¿son los istogrammi un diseño racionalista? Sí y no. No, porque no fueron concebidos como derivación de una concepción estético-ingenieril que facilite su reproductibilidad y donde además el significado connotativo domina sobre el denotativo.<sup>150</sup> Por el contrario, una de las máximas que está detrás de *gli istogrammi* es precisamente la liberación de cualquier tipo de connotación. Sí, son racionalistas porque, de acuerdo con Superstudio, es bajo la

<sup>150</sup> El caso del racionalismo fascista –el estilo al que responden las obras de M. Nizzoli– aunque sin duda está dentro de la línea de la reproductibilidad técnica, hay en todos los casos un “mensaje”, un espíritu de reclamo nacionalista para con respecto la producción arquitectónica o industrial del resto de los países. véase: de Fusco, *Made in Italy...*, 90-95.

utopía de la neutralización de cualquier tipo de mensaje,<sup>151</sup> restricción ideológico-cultural que se podría acceder a la *razón* en estado puro y de ahí dejar volar la creatividad ad infinitum.<sup>152</sup>

Los de Superstudio son muy conscientes de que la utopía de evacuar en una persona o en un artefacto cualquier memoria y alcanzar un estado de “racionalidad pura” es insostenible, o mejor dicho, irracional. Pero es que su objetivo no es el de proporcionar consuelo.<sup>153</sup> Por eso mismo sí podemos considerar sus diseños “funcionales”, pues sirven a la ironía y a la crítica. El objetivo es el de generar paradojas que exciten «la aparición de un enfoque creativo y crítico con respecto a la sociedad: que refleje con claridad el mapa de la distribución del poder en el territorio».<sup>154</sup>

*Gli istogrammi* sugieren la ironía mediante el recurso de la “oposición binaria” *Es un no-ser* en tanto que materializa la infinitud, inconcebible por la mente humana. «Expresa...una estática e irónica proposición de afirmaciones al límites de la comprensibilidad»<sup>155</sup>

La fecha de la publicación del artículo en *Domus* era la de un año anterior a la peor crisis de Italia y de toda Europa, la de 1973, crisis que también significaría una desviación o una alteración en las funciones de la ironía de los antidiseñadores,<sup>156</sup> no obstante ya podemos vislumbrar lo que habría de venir cuando aquellos histogramas que habían diseñado un año antes

<sup>151</sup> Cristiano Toraldo di Francia, «Superstudio & Radicales», en: *Arquitectura radical*, 170.

<sup>152</sup> La idea surgió en 1967 con *Il viaggio nelle regione della ragione (Viaje por las regiones de la razón)*, véase: Sander Woertman, «The distant Winking of a star, or the horror of the real» *Exit utopia. Architectural Provocations 1956-76*, ed. por Martin Van Schaik y Otakar Mácel. (Munich: Prestel Verlag, 2005), 149.

<sup>153</sup> Toraldo di Francia, «Superstudio & Radicales», en: *Arquitectura radical*, 152; Superstudio «Del catalogo degli istogrammi», 37-39

<sup>154</sup> Toraldo di Francia, «Superstudio & Radicales», en: *Arquitectura radical*, 152

<sup>155</sup> Pettina «Arquitectura radical», en: *Arquitectura radical*, 34

<sup>156</sup> Si hasta ahora siguiendo la escala de Hutcheon nos movíamos entre las primeras funciones empezando desde abajo, las de menor carga afectiva, 1973 significará el ocurrir de la ironía nihilista.

ahora aparecen, «pueden ser también llamados» así concluye el artículo, como la «tumba de los arquitectos».<sup>157</sup>

La crisis del 1973 en Italia se tiene sus primeros orígenes, sin duda, en 1968 pero la mala gestión que de las revueltas se hizo, además de otros factores, condujo a que en 1971 se pusiera fin al mandato de Giuseppe Saragat, quien aun cabeza del PSDI (Partito Socialista Democratico Italiano) estuvo siempre legado a los intereses estadounidenses. Era la primera vez en la historia de la República que el Parlamento decidía claudicar la legislatura de un Presidente del Consejo de Ministros antes de los cinco años establecidos. Ese mismo año viene elegido el DC (Democracia Cristiana), partido que gobernará Italia hasta el año 1981.

#### 3.1.4. Del no-hacer al deshacer <sup>158</sup> (1973-1980)

«El diseño es un conflicto por el cual determinados grupos representan el drama de una formación irresponsable de las superficies del mundo, con el fin de establecer centros de decisión que les permitan resolver (con ayuda de la humanidad) sus problemas personales de dominación (*sin excluir el uso de bombas*)».<sup>159</sup> (la cursiva es mía)

El periodo que va desde 1973 a 1980 a nivel europeo marca un periodo de gravísima depresión económica, debido a la crisis del petróleo que llevó, por ejemplo, en 1974 a que la mayor

---

<sup>157</sup> «Gli istogrammi si chiamano anche *Le Tombe degli Architetti...* » Superstudio «Del catalogo degli istogrammi», 39.

<sup>158</sup> Concepto tomado de Catherine Rossi «...by the mid-1970s radical design was no longer about objects at all. This was a period of increasingly dystopian views, where *nonmaking* gave way to...*unmaking*, to destruction» (la cursiva es mía) Rossi «From Mari to Memphis» en: *Prototype Design...*, 38. A los casos de estudio de esta sección no les dedicaré tanta atención, por una cuestión de límite, ya que en el apartado sobre las funciones de la ironía y los recursos discursivos que aparecen en los radicales, hago un análisis de una de las obras más representativas de la actitud este periodo: *Orologio* de Gaetano Pesce (1974); véase punto 2.2. y *Monumento da Casa* de Alessandro Mendini (1974) en relación con la ironía de Jankélevitch.

<sup>159</sup> Alessandro Mendini «La tierra del buen diseño» (1972) en: *Arquitectura radical*, 116

banca privada alemana Herstatt cayera en bancarrota. En Italia además se observan una serie de particularidades que sumadas entre sí dan lugar a un periodo terriblemente revulsivo. A nivel económico, desde los inicios de la década de los 70, estuvo marcada por la inflación que en 1974 llegó a ser la más alta de todo el mundo, para posteriormente caer en estanflación. Si en 1976 se observaba un ligero crecimiento en la economía, en 1977 el país entraba en recesión y en 1978 se intuía una nueva mejora para luego volver a caer. En suma, una esquizofrenia incontrolable de breves mejoras y bruscos parones. A nivel laboral y, a pesar de la institucionalización de los sindicatos entre 1973-76 las cifras de población en activo eran engañosas y no reflejaban en absoluto una mejora del bienestar social. Aparentemente el paro decrecía pero era en realidad porque muchos dejaban de buscar empleo ya que trabajaban en “negro” y otros malvivían con trabajos temporales o precarios. El PCI (Partito Comunista Italiano) era extranjero a los problemas reales, necesitaba una seria revisión que no parecía llegar nunca.

Ante tal descontrol las reacciones populares no se hicieron esperar, llegando a la lucha armada por parte de los grupos terroristas de las Brigate Rose y Lotta Continua, lo que el gobierno aprovechó para demonizar toda izquierda y crear el pánico entre la población. Los movimientos feministas volvieron a la escena pública como no se había visto desde 1945-48 y un movimiento sin precedente hizo su aparición. El movimiento al que me refiero era el Settantasette (donde se imbrican los Indiani Metropolitan), sujetos “marginales” (al margen de los integrados grupos de compromiso histórico), en su mayoría jóvenes desempleados y empleados precarios que a diferencia de los de 1968, y a diferencia de cualquier movimiento social hasta la fecha, no tenían ni una nación, ni un sistema modelo.<sup>160</sup> No les unía una ideología política, como sí ocurría con los del 68, sino un rechazo unánime a la política en general y una actividad contestataria lingüísticamente

---

<sup>160</sup> M. Grispigni *Il Settantasette: un manuale per capire, un saggio per riflettere*. (Milan: il Saggiatore, 1977), 23; citado por Patrick Gun Cuninghame, «Autonomia. A movement of refusal social movements and social conflict in Italy in the 1970s» Tesis doctoral, (Middlesex University, 2002),166

creativa. (de ahí que les bautizara rápidamente como post-políticos;<sup>161</sup> cuando no simplemente «un extraño movimiento de extraños estudiantes»<sup>162</sup>) La creatividad de la que hablo no es otra que la ironía. Una aproximación a la misma, muy próxima y trasladable a la que practicaban los contradiseñadores italianos por esas fechas. Aunque la bibliografía consultada no da cuenta de un existiera un diálogo o colaboración directa entre los Indiani Metropolitani y los radicales, no dudo de que así fuera, al menos por parte de algunos. Una prueba de ello es la lámpara que Ugo la Pietra les dedica el año de las revueltas del *settantasette*, titulada *Arcangeli metropolitani*. Tanto los unos, Indiani, como los otros, radicales, estaban interesados en la magnitud trastornadora, reveladora y distópica de la ironía. Y lo que es más interesante, los Indiani Metropolitani no concebían la ironía ya como una figura o recurso del lenguaje, sino como un lenguaje in se,<sup>163</sup> en el que se interesan por:

«la sensación de amargura...que deja en su acción aplanadora. La ironía abre espacios, trastorna, revela lo que no puede ser escondido por más tiempo...La ironía carece de carne y de sangre, es solamente en parte una práctica liberadora, como parcial es la violencia y su organización...[la ironía] es un lenguaje que marca el espacio entre nuestros deseos y la dificultad en su realización».<sup>164</sup>

<sup>161</sup> Ibid (Grispigni en Gun Cuninghame), 196.

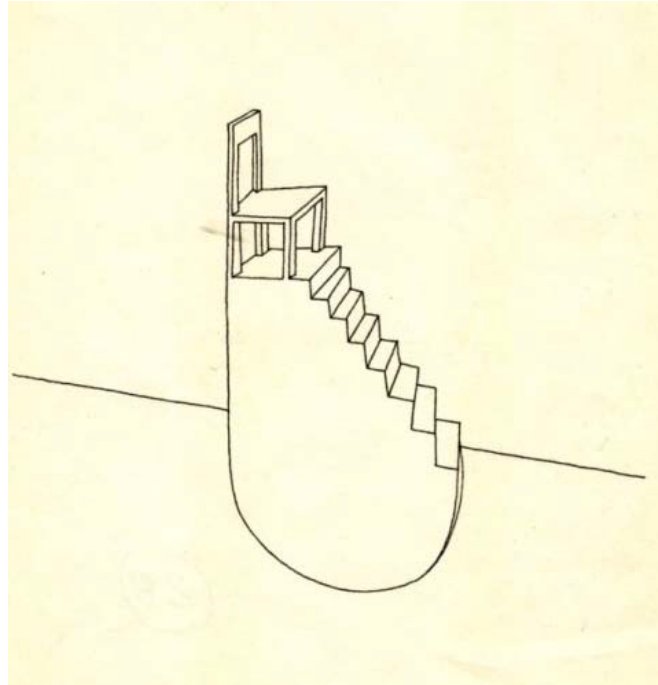
<sup>162</sup> L. Manconi y M. Sinibaldi «Uno strano movimento di strani studenti» *Ombre Rosse*, nº2 (1977):28-n/a; citado por Patrick Gun Cuninghame, «“A laughter that will bury you all”: Irony as protest and language as struggle in the Italian 1977 movement» *International review of social history* 52, nº S15 (diciembre 2007), 155

<sup>163</sup> Umberto Eco llegó a afirmar: «¡hay un nuevo lenguaje, el italo-indio!», Umberto Eco, *Sette anni di desiderio* (Milan: Bompiani, 1983) citado por: Gun Cuninghame, «Autonomia. A movement of refusal», 184.

<sup>164</sup> «the sense of bitterness that irony leaves...with, its flattening action. Irony opens spaces, it unhinges, it reveals what cannot be hidden anymore...Irony lacks flesh and blood, it is only partially a practice of liberation, as partial as is violence and its organization» Anon Zut, *Gruppi e movimenti si raccontano*, [http://www.zzz.it/\\_ago/autonomia/ironia.htm](http://www.zzz.it/_ago/autonomia/ironia.htm); citado por: Gun Cuninghame «“A laughter that will bury you all”», 164.

Como es evidente, por todo lo visto hasta ahora, la intención político social es muy similar entre ambos grupos. Sin embargo, hay que añadir que muchos de los antidiseñadores, durante estos convulsivos años limitaron su actividad proyectual en favor de otro tipo de actuaciones y manifestaciones: desde las películas o happenings del grupo Cavart – fundado en Florencia en el 1973- a las publicaciones - por ejemplo la fundación de *Modo* por Mendini en 1977- o las exposiciones en museos y galerías de arte –un ejemplo lo vimos en la obra de Gaetano Pesce, parte de la exposición monográfica a él dedicada en París (**Figura 2.5**)-

Hablamos del no-hacer al deshacer porque como hemos visto en los párrafos anteriores la historia social de Italia queda marcada definitivamente por el terrorismo y por un tipo de revueltas sociales que no se pueden suscribir a ningún modelo. Esta tendencia queda también reflejada en el campo de la reflexión del diseño y en las formas que adopta el fantasma ironista. Es cierto que el nihilismo irónico o el “deshacer” no arrastrará consigo a todos los antidiseñadores y que muchos continuaran una labor similar a la de años anteriores. Otros, como los Archizoom disuelto en el 1974, simplemente se dejarán caer al vacío y continuarán por separado o colaborando con otros grupos. No obstante la difusión y la desviación del trabajo proyectual a otros medios de reflexión con constantes referencias a la destrucción del objeto es suficientemente fuerte como para que podamos generalizar. Uno de los ejemplos más evidentes sea tal vez, el ya mencionado, *Monumento da casa* de Alessandro Mendini (**Figuras 1.3 y 3.7**). Una estructura de por sí “absurda” (nunca infravaloremos la coherencia del absurdo) compuesta por un montículo escalonado culminado por una silla diseñado y materializado para ser prendido en llamas y terminar siendo portada de Casabella. En sí es ciertamente un acto de destrucción irónica pues significa el barrer con todo, incluso con uno mismo. Pero significa mucho más; el hecho de que se construyera este Monumento para luego destruirlo y usarlo como imagen de portada de una de las publicaciones más influyentes de Italia y en el panorama internacional; significa que es “deshacer” la exterminación irónica del objeto y de la arquitectura era algo presente en toda la escena radical.



**Figura 3.7.** Dibujo para *Monumento da Casa*, Alessandro Mendini, 1974.

Sin duda la figura más representativa de este periodo sería Gaetano Pesce, pero debido a los límites de extensión y que ya hemos abordado y analizado su obra *Orologio* (**Figura 2.4**) en el contexto de la exposición de 1975 *Le Futur est peut-être déjà passé*, según los parámetros que encajarían perfectamente en esta sección; de entre todos los ejemplos que podría escoger para analizar, dado el momento de interdisciplinaridad o mejor dicho, destrucción de los límites de la disciplina, me centraré en la obra teórica de los U.F.O (texto firmado por Lapo Binazzi) *El no-diseño. Del objeto a la Supervivencia*.

a) U.F.O, *El no-objeto. Del no-objeto a la supervivencia*, 1974.<sup>165</sup>

La actividad de este grupo comenzó entre 1967 y 1968 con una serie de happenings en la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Florencia. En sus objetos, acciones y comportamientos podemos analizar la discontinuidad y la fragmentación que acarrea la ironía. La progresiva articulación de la investigación de los U.F.O iniciada con el estudio de la iconicidad en la arquitectura<sup>166</sup> desembocó en manifestaciones visuales no objetuales que no por eso dejan fuera al objeto.

Lo que con el texto los U.F.O aspiraban a conseguir no desentraña duda: «El objetivo de este texto es demostrar cómo los objetos y también las ideas, sobre todo si son buenas, son accesorios de capitalismo».<sup>167</sup> Lo que viene a continuación ya empieza a generar ansiedad, angustia irónica, incertidumbre mareo. «[los objetos y las ideas] considerados equívocamente como expresiones irremplazables de la actividad humana».<sup>168</sup> El ser humano, hacedor de artefactos por excelencia, por esencia, por definición, ¿no los necesita!? ¿realmente pueden nuestras facultades

---

<sup>165</sup> El texto fue publicado originalmente en *Casabella*, nº386, (febrero 1974). El escrito traducido que manejo para el análisis es el que aparece en: *Arquitectura Radical*, 102-104; sin embargo en el anexo II, he decidido incluir el texto en versión original y así poder ofrecer la fuente original y que el lector la pueda consultar si lo desea. El texto en versión original ha sido extraído del catálogo de la exposición *UFO Story. Dall'architettura radicale al design globale*. Comisariada por Stefano Pezzato (Prato: Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci y Archivio Lapo Binazzi, 2012). Catálogo de la exposición celebrada en el Centro per l'arte Contemporanea Luigi Pecci, del 30 de septiembre del 2012 al 3 de febrero del 2013.

<sup>166</sup> Para más información remito al lector a la lectura comparada que hace Amit Wolf entre el trabajo de los primeros años de U.F.O y la sección B, «Semiótica de los mensajes visuales», del texto de Umberto Eco *Appunti per una semiología delle comunicazioni visivi* de 1967; véase: Amit Wolf «Superarchitecture: Experimental», 35-44.

<sup>167</sup> Lapo Binazzi, «El no-diseño. Del objeto la supervivencia» en: *Arquitectura Radical*, 102-104

<sup>168</sup> *Íbid.*

imaginar la operabilidad de lo no conocido negando la reacción esencialmente humana de proveerse y/o fabricar utensilios? Y continua:

«“La destrucción del objeto”-atrofia de lo objetivo-hipertrofia de lo imaginario-diseño terroritas...Las superestructuras sometidas a un ataque hacen crujir el sistema que se ve obligado a rebelarse contra su propio rol. El capital, que recrudece sus reacciones y represiones e intenta atacar al más débil, nos indica lo correcto del camino elegido...Los objetos que teníamos a nuestra disposición han desaparecido, como lo han hecho también los accesorios, los adornos, los muebles, las paredes e incluso la casa, la ciudad y todo lo demás. ¡Qué hermoso! Ahí esta el planeta, el cielo, las estrellas, los árboles, todo listo para empezar de nuevo. Desgraciadamente, descubrimos en el campo tomas de corriente ya pagadas y conexiones telefónicas. El capital ha llegado incluso hasta aquí. Quizá nunca había renunciado completamente; queríamos escuchar música. ¡Mira! El campo no es sólo imaginario, sino que está empezando a prestarnos atención y tal vez ya sea demasiado tarde».<sup>169</sup>

En este punto Binazzi, tras haber planteado la posibilidad de un mundo sin ideas ni objetos nos revela la imposibilidad de lo planteado para luego retraerse y volver al planteamiento original posicionándonos en el límite del orden y el caos.<sup>170</sup>

«No obstante el ingenio no resulta finalmente demasiado útil: todo es tan natural que no hace ninguna falta...Nos encontramos con alegría porque descubrimos a los demás mostrándonos su naturaleza como una obra de arte... Hay muchos animales a nuestro alrededor, *intentemos hacer un curso de adiestramiento*». (la cursiva es mía)

El colofón final, si lo comparamos con el principio es la negación absoluta de la utopía. El “curso” de “adiestramiento” indica la omnipresencia del capitalismo. No dice “intentemos

---

<sup>169</sup> Íbid

<sup>170</sup> véase: nota 106.

adiestrar” o “convivamos”, dice “curso” y “adiestramiento”: sistema, proceso, pago, artificio, invención, artefacto.

La forma de reflexión objetual de los U.F.O apelando a la utopía de la destrucción radical del objeto en la vida, omitiendo el objeto mismo mediante el recurso de la “textualidad”, genera una nueva epistemología de lo objetual entre lo presente y lo ausente, entre lo tangible y lo intangible, la naturaleza y el artificio. Ironía de la no-cosificación del objeto que sin embargo es objeto de la destrucción objetual. Ironía de la presencia de la ausencia bajo una forma de utopía quimérica. Misterio inimaginable que sin embargo revela bruscamente la fuerte presencia y el sistema de lo que ha sido omitido. ¿Acaso no sentía lo mismo el espectador de aquel cuadro con la tumba de Napoleón?:

«Dos grandes árboles proyectan su sombra sobre ella. En el cuadro no hay otra cosa que ver, y el observador inmediato no ve más que esto. Entre los dos árboles hay un espacio vacío; en cuanto el ojo sigue detenidamente el contorno que lo circunscribe, Napoleón mismo surge repentinamente de esa nada, y entonces es imposible hacer que vuelva a desaparecer. El ojo que lo ha visto una vez lo ve ahora y siempre con una necesidad casi angustiante....así como no hay un solo trazo que designe a Napoleón. Y sin embargo es ese espacio vacío, es esa nada, la que encierra lo más importante».<sup>171</sup>

#### b) Studio Alchimia: *La Poltrona di Proust*, 1978

Alchimia fue fundada en su origen por los Hermanos Guerriero (Adriana y Alessandro) si bien luego Alessandro Mendini y Ettore Sottsass contribuirían con ellos. Su objetivo era el de trabajar con los signos y la iconografía en cada uno de sus obras, tanto artesanales como industriales (prototipos en su mayoría) para ofrecer un panorama visual del siglo XX, para ello se

---

<sup>171</sup> Kierkegaard, *Sobre el concepto...*, 89-90

decantaron por un estilo entre la “baratija” y el *buon disegno*, al que llamaron, no exento de ironía, “banal”.



**Figura 3.8** *Poltrona di Proust*, diseñada por Alessandro Mendini para Studio Alchimia, 1978.

La *Poltrona di Proust* ni era de Proust ni es de Mendini, es un falsa. A partir de un modelo de sillón del siglo XVIII aunque probablemente se le exageraron las proporciones –en un acto de “aberración”- se le cambió la tapicería por un estampado tomado de una pintura puntillista de Paul Signac. El nombre primero que nos viene a la cabeza es el de Duchamp y los ready-mades, pero entendiendo la *Poltrona* en el contexto cultural y las propias afirmaciones de Mendini entorno a su labor como director de orquesta más que de “diseñador” para con Alchimia<sup>172</sup> todo parece indicar

<sup>172</sup> véase: *Postmodernism...*, 40

que estuviera haciendo un guiño al concepto de la “muerte del autor”.<sup>173</sup> Y ciertamente es así, o eso parece. Pues el juego es mucho más virulento. Alessandro Mendini, hacia esas fechas ya era un *autor* (en el sentido foucaultiano de fundador de un discurso), una autoría, una agencia de autenticidad y de hecho el Studio Alchimia se presentaba como atelier de creación de signos (designo; di-segno; disegno) y se imágenes del siglo XX. Así, *disimulando* no-hacer, deshacer, matar al autor pero firmándolo y apropiándose de todo lo no-hecho; el no-diseñador descubre que su no-diseño no es otra cosa que un efigie de la historia del diseño.<sup>174</sup> Como «el narrador que descubre su recuperación del tiempo perdido, en el tiempo recobrado, que la verdad que desvela que su “crónica” no es otra cosa, en definitiva, que una novela».<sup>175</sup>

El rediseño nace del silencio al no poder diseñar nada nuevo porque todo está ya diseñado, dicho solo queda jugar con el pasado, pero como Proust, no juega con «un pasado momificado, sino un presente que se construye, una vida que se vive»<sup>176</sup> desde lo banal, porque es «el banal un tipo de estética que se ocupa del cotidiano»,<sup>177</sup> del presente. Y que como Proust al narrar «no cede al kitsch, su mirada pretende descubrir una verdad que no está en parte alguna, precisamente porque no hay verdad alguna en el mundo que describe, porque todo él no es sino apariencia –y esa es su verdad».<sup>178</sup>

<sup>173</sup> El texto de Michael Foucault ¿Qué es un autor?, respuesta al de Barthes La Muerte del autor” Había sido publicado traducido al italiano en 1971.

<sup>174</sup> véase: cualquier libro de historia del diseño del siglo XX o el ejemplo monográfico: Alessandro Mendini, *La Poltrona di Proust. Architettura, arte, design e altro*. (Milán: Tranchida, 1997) Libro al que no he podido acceder por no estar disponible y/o agotado. La Poltrona de Proust causó tal conmoción que a partir de 1983 el prototipo pasó a producción, manufacturándose diferentes series limitadas con diversos estampados y texturas para las tapicerías.

<sup>175</sup> Valeriano Bozal, *Necesidad de la ironía* (Madrid: Visor, 1999), 98

<sup>176</sup> Ibid, 102

<sup>177</sup> *Elogio del Banale*, 10

<sup>178</sup> Bozal, *Necesidad de la ironía*, 101

### 3.1.5. La fracción de la esperanza (1981)

«Es como una historia de amor, cuándo te habitúas lo tienes que dejar».<sup>179</sup>

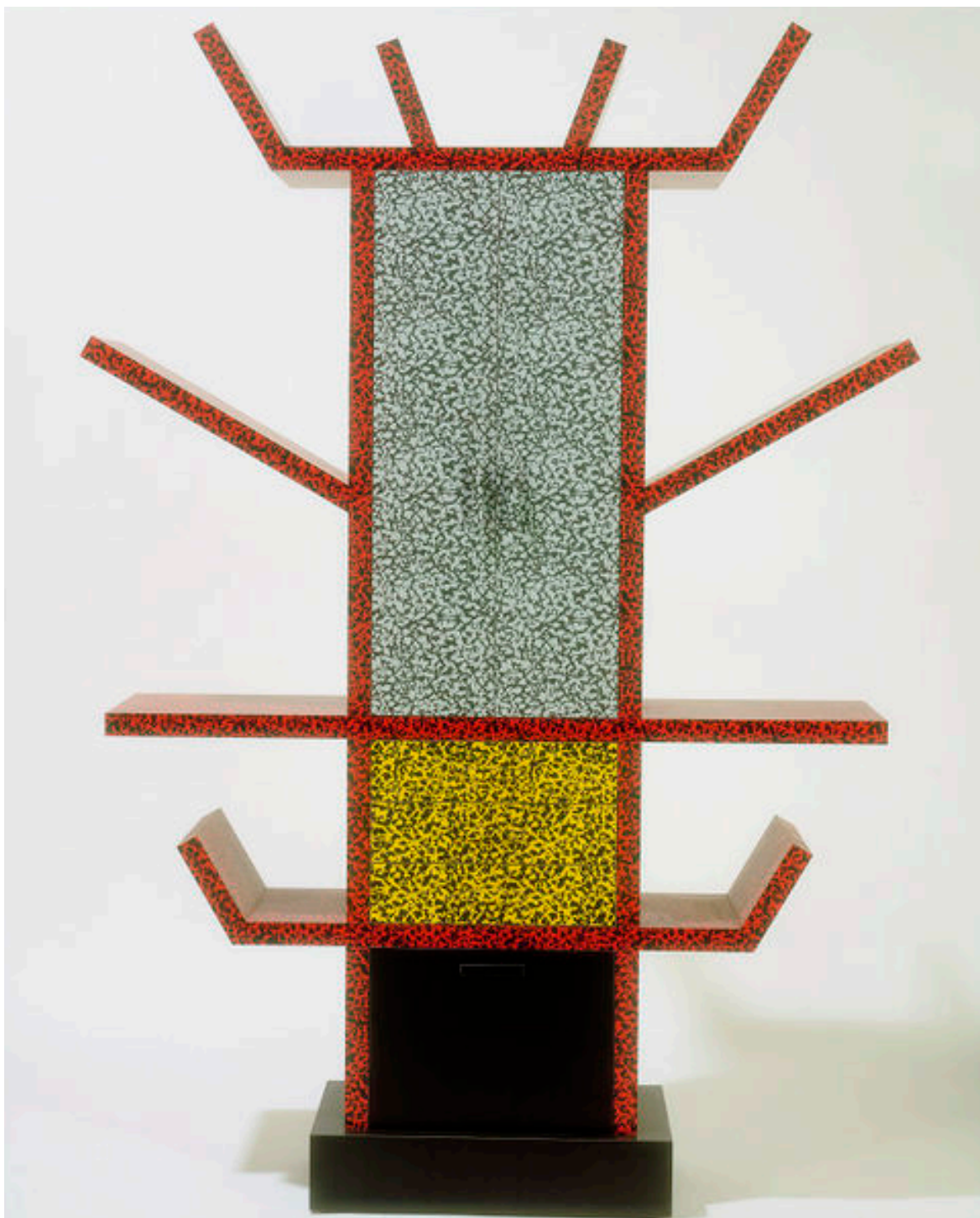
Los primeros años de la década de los 80 se caracterizaron por una serie de factores que daban a entender que se trataba del fin de la crisis de los últimos decenios: en 1981 Giovanni Spadolini se convirtió en el Primer Ministro no demo-cristiano, se gestó un marco de pluralidad a nivel político, incrementó considerablemente la población (hasta los 56,5 millones de personas) y a nivel económico, salvando la depresión de 1982 y 1983, el país entró en un nuevo ciclo de constante crecimiento que llegó a ser bautizado como «el segundo milagro económico italiano»<sup>180</sup> Ello no quiere decir que la década de los 80 no fuera problemática a nivel político-social, no nos olvidemos que los años de plomo (“gli anni di piombo”) aun no habían dado a su fin. No obstante la situación, en lo que respecta a la reflexión sobre el diseño, la industria y el consumismo; en definitiva, la tarea última del diseño radical bajo el prisma de la ironía parecía estar siendo agotada. No tanto porque los ironistas se ridiculizaran víctimas de su propia ironía, sino más bien porque como seres humanos que eran, y como seguramente nos hubiera sucedido a todos, sucumbieron a una fuerza emotiva y positivista, a la esperanza en el ser humano y en un futuro mejor. Cayeron dormidos y relajados, se desposeyeron de la lucidez irónica que dejaron en la mesilla de noche; sonrieron y comenzaron a soñar con una utopía posible. «Para muchos, especialmente los jóvenes, Memphis no era solo fantasma de la esperanza, el presagio del cambio y la renovación, pero como la respuesta conforme la cual, no solo era posible cambiar, sino que el cambio ya había ocurrido».<sup>181</sup>

---

<sup>179</sup> Ettore Sottsass entrevistado por Martine Bedin, 25, febrero, 2010; citado por *Postmodernism...*, 50, 291n101.

<sup>180</sup> Paul Ginsborg, *Storia d'Italia...*, 547.

<sup>181</sup> Barbara Radice, Ettore Sottsass: A critical biography (Londres: 1993), 216 citada por *Postmodernism...*, 40, 290n71



**Figura 3.9.** Armario-estantería *Casablanca*, diseñada por Ettore Sottsass para Memphis, 1981

Memphis vio la luz en septiembre de 1981 en la galería Arc'74 (propiedad de dos de sus miembros inversores) como una fractura de Alchimia a quienes Sottsass consideraba demasiado pesimistas. Desde sus inicios apareció, no ya como un grupo de investigación o reflexión, sino una negocio transparentemente destinado a la explotación de un mercado ávido de consumir una nueva moda. No era broma, Memphis nació con un fortísimo respaldo económico. El presidente e inversor principal era Ernesto Gismondi (director de Artemide). Desde el día de su inauguración Memphis levantó exacerbadas críticas de todos los sectores,<sup>182</sup> incluyendo a colegas como Mendini que en 1982 hablaba así en *Domus* (publicación en la que ambos trabajaban): «Qué placer encontramos, qué ejercicio intelectual, de la egoísta exploración de mercados, catálogos, escaparates, anuncios, de las casas ajenas...cuánto más repudia uno este demonio inmoral de la tentación con mayor fuerza emerge y vuelve a ganar».<sup>183</sup>

Pero el final de la ironía del contradiseño italiano no podía ser más irónico. Memphis se nombraron así por el disco de Bob Dylan *Stuck inside of mobile with the memphis blues again*. Disco que había visto la luz en 1966. Mismo año que bajo la exposición de Superarchitettura los de Archizoom y Superstudio mostraron su ironía al mundo. En el acto de fracturación de todo lo sido, Memphis se adhirió de lo que se quería desprender.

---

<sup>182</sup> Ettore Sottsass las recoge en su autobiografía. véase: Sottsass, *Scritto di notte*, 292.

<sup>183</sup> «What pleasure we get, what intellectual exercise, from this egotistic exploring of markets, catalogues, seductive shop-windows, advertisements, other people's houses... the more you repudiate this immoral demon of temptation the more it bobs and win again» Alessandro Mendini «Buying is an act of styling» *Domus*. n° 633 (noviembre, 1982), 1; citado por *Postmodernism...*, 50, 291n102

## Conclusiones

El lector habrá notado que, a pesar de presentar este trabajo bajo el bloque temático de “Arte de la postmodernidad”, no hago referencias a tal concepto. Ello es debido a dos razones principales: En primer lugar porque es un término que los mismos radicales italianos preferían no usar,<sup>184</sup> y en segundo porque de introducir la cuestión supondría toda una investigación paralela dada la dificultad por la propia definición del término. Por ejemplo, Para Subirats la arquitectura y diseño postmodernos son fundamentalmente aquellos que «practican en general la ironía»<sup>185</sup> similar es la posición de Petit quien bajo la sección titulada «Re-teorizando la postmodernidad» menciona vagamente el término en un marco cronológico para terminar por asumir que si hay una etiqueta útil (aun problemática) para teorizar sobre la postmodernidad, esta es la de la ironía y proseguir la sección exponiendo el debate del uso de la ironía en la arquitectura desde mediados del siglo XX.<sup>186</sup> Y para Eco «el postmodernismo no es una tendencia que pueda circunscribirse cronológicamente sino una categoría espiritual...un *Kunstwollen*...podríamos decir que cada época tiene su propio postmodernismo, así como su época tendría su propio manierismo (me pregunto, incluso si el posmodernismo no será el nombre moderno del manierismo)»<sup>187</sup> Así pues evito ser yo, por ahora, la que debata si el (primero) diseño radical italiano, es o no es posmoderno.

En el momento que me planteé la temática de este trabajo, daba por descontado que habría encontrado bibliografía que planteara directamente la cuestión que yo me proponía. Que hubiera un discurso intelectual previo dado que si había un término y adjetivo que se repetía constantemente en toda la bibliografía era que estos diseños eran irónicos. Pero cual fue mi

---

<sup>184</sup> *Postmodernism...*, 40

<sup>185</sup> Subirats, Eduardo. «El lenguaje postmoderno.» En *La crisis de las vanguardias y la cultura moderna*, de Eduardo Subirats (Madrid: Ediciones Libertarias, 1984), 158

<sup>186</sup> Petit, *Irony...*,18

<sup>187</sup> Eco, «Lo posmoderno, la ironía, lo ameno» en: *Apostillas...*,80

sorpresa al descubrir que no había sino eso: una persistente e inquietante presencia del término “ironía” en las definiciones sin ahondar en el por qué ni bajo que mecanismos.

Uno de los temores con los que comencé el trabajo era descubrir que la ironía de los radicales era un puro estilema *gracioso* y vacío. Prejuicio rápidamente eliminado a lo largo de mi investigación al examinar el contexto y las fuentes primarias. Algo tampoco vacío de problemática pues me veía en un cara a cara, cuál médico, inquiriendo a la obra su razón de ser-irónico. Y es que de nuevo, las referencias son siempre (y obviamente, ¡qué ironista se presenta como tal!) indirectas y rozando los límites del ridículo y la mentira.

Por otro lado la bibliografía y los estudios son totalmente desproporcionados: si algunos miembros, Sottsass, Mendini o Branzi la bibliografía es extraordinaria, incluso desbordante, otros apenas han sido estudiados: Gruppo 9999, Gruppo Strum., la relación entre Ugo La Pietra (o los diseñadores radicales en general) y los Indiani Metropolitan etc. Lo mismo ocurre si nos planteamos el tema desde una perspectiva de género, pues es algo que me ha llamado profundamente la atención. El movimiento feminista en Italia de los años 70 obtuvo un gran reconocimiento y empoderamiento, y la mayoría de los grupos radicales incluían en sus filas mujeres. Por el contrario, pocas veces se habla de ella a nivel individual, cosa que no ocurre con el resto de los colegas. Todo esto por no hablar de la desmesura idiomática que como habrá notado el lector, no se caracteriza por dominio de la lengua castellana. Esto sin embargo, ha sido también uno de los motivos que me han impulsado a llevar a cabo este trabajo. Dado el límite cronológico para este trabajo, la historiografía tanto de la ironía como del contradiseño han asumido un papel dominante en detrimento de la hipótesis, es por ello que ahora, tras una primera investigación podría asumir la iniciativa de desarrollarla en profundidad acotando la hipótesis a algunos de los colectivos y diseñadores individuales menos estudiados por la academia pero no por ello menos interesantes.

## Bibliografía

### Catálogos de exposición (orden cronológico)

*Italy: The New Domestic Landscape. Achievements and Problems of Italian Design.* Comisariada por Emilio Ambasz. Nueva York: The Museum of Modern Art, 1972. Catálogo de la exposición celebrada en el MoMA, Nueva York, del 26 de mayo a 11 de septiembre del 1972

*Què vol dir ser dissenyador? Ettore Sottsass Jr.: La vida i l'obra.* Comisariada por François Burkhardt, Barcelona: Fundació BCD per a la Promoció del Disseny Industrial, 1977. Catálogo de la exposición celebrada en la Fundació BCD, Barcelona, del 7 al 31 de marzo del 1977.

*Elogio del banale.* Barbara Radice ed. Milán: Studio Forma, 1980 Catálogo de la exposición *Oggetto Banale.* Comisariada por Alessandro Mendini, Paola Navone et.al. y celebrada durante la "I Mostra Internazionale di Architettura" en la "Biennale di Venezia" de 1980.

*Ettore Sottsass. La darrera oportunitat d'ésser avanguarda.* Barcelona: Departament de Cultura Generalitat de Catalunya, 1993. Catálogo de la exposición celebrada en el Centre d'Art Santa Mònica, Barcelona, del 29 de marzo al 4 de mayo del 1993.

*Contra la Arquitectura. La urgencia de repensar la ciudad.* Comisariada por Miguel Cortés. Castelló: Generalitat Valenciana, 2000. Catálogo de la exposición celebrada en el Espai d'art contemporani de Castelló, Castelló, del 26 de abril al 25 de junio del 2000

*Ironía.* Comisariada por Ferran Barenblit. Barcelona: Fundació Joan Miró, 2001. Catálogo de la exposición celebrada en la Fundació Joan Miró, Barcelona, del 20 de septiembre al 4 de noviembre del 2001.

*Arquitectura radical.* Comisariada por Jean Louis Maubant y Francisco Jarauta. Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Obras Públicas y Transportes y Consejería de Cultura, 2003. Catálogo de la exposición celebrada en el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla, del 28 de enero al 16 de marzo del 2003

*Archizoom associati, 1966-1974 : de la vague pop à la surface neutre.* Comisariada por Roberto Gargiani, Milán: Electra, 2007. Catálogo de la exposición celebrada en École Polytechnique de Lausanne, Section d'architecture, Lausanne, del 20 de septiembre al 30 de noviembre del 2007

*Vorrei sapere perché Una mostra su Ettore Sottsass.* Comisariada por Marco Minuz, Beatrice Mascellani y Alessio Bozzer. Milán: Electa. Catálogo de la exposición celebrada en la Ex Pescheria, Salone degli Incanti, Trieste, del 6 de diciembre de 2007 al 2 de marzo del 2008.

*Ugo La Pietra*. Libreto publicado para la exposición celebrada en la Galerie Mercier & Associés, Paris del 21 de octubre de 2011 al 28 de enero del 2012.

*Postmodernism: Style and subversion, 1970-1990*. Comisariada por Jane Pavitt y Glenn Adamson. Londres: V&A Publishing, 2011. Catálogo de la exposición celebrada en el Victoria&Albert Museum, Londres, del 24 de septiembre al 15 de enero del 2012.

*UFO Story. Dall'architettura radicale al design globale*. Comisariada por Stefano Pezzato. Prato: Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci y Archivio Lapo Binazzi, 2012. Catálogo de la exposición celebrada en el Centro per l'arte Contemporanea Luigi Pecci, del 30 de septiembre del 2012 al 3 de febrero del 2013.

### Libros

Aristóteles. *Ética a Nicómaco*. Madrid: Alianza, 2011

—. *Ética eudemia*. Madrid: Editorial Gredos, 2011

—. *Retórica*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2002

Barthes, Roland. *La antigua retórica: Ayudamemoria*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1974.

—. *Mitologías*. Madrid: Siglo XXI, 2009.

Baudrillard, Jean. *El sistema de los objetos*. México D.F.: Siglo XXI, 1978.

—. *La economía política del signo*. México D.F.: Siglo XXI, 1974.

—. *Las estrategias fatales*. Barcelona: Anagrama, 1984.

Booth, Wayne C. *Rhetoric of irony*. Chicago: University of Chicago Press, 1975.

Bozal, Valeriano. *Necesidad de la ironía*. Madrid: Visor, 1999.

Branzi, Andrea. *The hot house. Italian new wave design*. Londres: Thames and Hudson, 1984.

Burke, Kenneth. *A grammar of motives*. Berkley: University of California Press, 1969.

Calvera, Anna. *Arte ¿? diseño*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.

—. *De lo bello de las cosas: materiales para una estética del diseño*. Barcelona: Gustavo Gili, 2007.

Cicerón. *El orador*. Madrid: Alianza, 2001

Costa, Joan. *Diseño Comunicación y cultura*. Madrid: Fundesco, 1994.

Dane, Joseph. *The critical mythology of Irony*. Athens: The University of Georgia Press, 1991.

De Fusco, Renato. *Made in Italy. Storia del design Italiano*. Roma: Editori Laterza, 2007.

De Man, Paul. «Retórica de la temporalidad» En: *Visión y ceguera: ensayos sobre la retórica de la crítica contemporánea*, de Paul De Man. Puerto Rico: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1991.

- Dorfles, Gillo. *El diseño industrial y su estética*. Barcelona: Labor, 1977.
- . *Elogio de la inarmonía*. Barcelona: Lumen, 1989.
- Eco, Umberto. *Appunti per una semiologia delle comunicazioni visive*. Florencia: Bompiani, 1967.
- . *La estructura ausente: introducción a la semiótica*. Barcelona: Lumen, 1981.
- . «Lo posmoderno, la ironía, lo ameno» En: *Apostillas a "El nombre de la rosa"*, de Umberto Eco, 79-93. Barcelona: Lumen, 2000.
- Ginsborg, Paul. *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi. Società e politica 1943-1988*. Turín: Einaudi, 1989.
- Gregotti, Vittorio. *Il disegno del prodotto industriale: Italia 1860-1980*. Milán: Electa, 1986.
- Haury, Auguste. *L'Ironie chez Cicéron*. Leiden: E.J.Brill, 1955.
- Hegel, Gerog W. F. *Estética*. Barcelona: Península, 1989.
- Hutcheon, Linda. *Irony's edge. The theory and politics of irony*. Londres: Routledge, 1994.
- Jencks, Charles. *El lenguaje de la arquitectura posmoderna*. Barcelona: Gustavo Gili, 1984.
- Jankélévitch, Vladimir. *La ironía*. Madrid: Taurus, 1982.
- Kierkegaard, Søren A. *De los papeles de alguien que todavía vive. Sobre el concepto de la ironía*. Madrid: Trotta, 2000.
- Knox, Dilwyn. *Ironia. Medieval and Renaissance ideas on irony*. Londres: E.J. Brill, 1989.
- Lees-Maffei, Grace, ed. *Writing design. Words and objects*. Londres: Berg, 2012.
- ., Kjetil Fallan, Carlo Vinti, Magdalena Dalla Mura, Penny Sparke, et.al. *Made in Italy: Rethinking a Century of Italian Design*, editado por Grace Lees-Maffei y Kjetil Fallan. Londres: Bloomsbury Academic, 2014.
- Löbach, Bernd. *Diseño Industrial*. Barcelona: Gustavo Gili, 1981.
- Maldonado, Tomás. *El diseño industrial reconsiderado*, Barcelona: Gustavo Gili, 1981.
- Marchán Fiz, Simón. *Del arte objetual al arte de concepto*. Madrid: Akal, 2009.
- Mellini, Alessandro. *Museo Alessi. Design interviews. Alessandro Mendini*. Omegna: Edizioni Corraini, 2007.
- Moles, Abraham. *Teoría de los objetos*. Barcelona: Gustavo Gili, 1974.
- Muecke, D.C.. *The Compass of irony*. Londres: Methuen&Co. LTd, 1969.
- . *Irony*. Londres: Methuen, 1970
- Muntañola, Josep. *Poética y arquitectura. Una lectura de la arquitectura postmoderna*. Barcelona: Anagrama, 1981.
- Nietzsche, Fiedereich. *La Gaya ciencia*. Madrid: Akal, 1988.
- . *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral y otros fragmentos de filosofía del conocimiento*. Madrid: Tecnos, 2012.

- Norman, Donald A. *La caffettiera del masochista. Psicopatologia degli oggetti quotidiani*. Florencia: Giunti, 1997.
- Pavitt, Jane. «The future is possibly past: The anxious spaces of Gaetano Pesce» En: *Atomic dwelling: Anxiety, domesticity and postwar architecture*, editado por Robin Schuldenfrei, 26-45. Nueva York: Routledge, 2012.
- Perelman, Chaïm. *Tratado de la argumentación: la nueva retórica*. Madrid: Gredos, 1989.
- Petit, Emmanuel. *Irony, or, the self-critical opacity of postmodern architecture*. New Heaven: Yale University Press, 2013.
- Quintiliano. *Institución oratoria I*. Madrid: Hernando, 1942.
- . *Institución oratoria II*. Madrid: Hernando, 1942.
- Rorty, Richard. «Ironismo y teoría» En *Contingencia, ironía y solidaridad*, de Richard Rorty, 91-159. Barcelona: Paidós, 1991.
- Rossi, Catherine. «From Mari to Memphis: The role of prototypes in Italian radical and postmodern design.» En: *Prototype design and craft in the 21st century*, editado por Louise Valentine, 29-44. Londres: Bloomsbury Academic, 2012.
- Sambonet, Guia. *Alchimia 1977-1987*. Turín: Allemandi, 1986.
- Schlegel, Friedrich. *Fragmentos. Sobre la incomprendibilidad*. Barcelona: Marbot, 2009.
- Sottsass, Ettore. *Museo Alessi. Design interviews. Ettore Sottsass*. Omegna: Edizioni Corraini, 2007.
- . *Scritto di notte*. Milán: Adelphi, 2012.
- Sparke, Penny «A home for everybody?: Design, ideology and the culture of the home in Italy, 1945-1972» En: *Culture and Conflicts in in Postwar Italy: Essays on mass and popular culture*. Editado por Z.G. Baránki y R. Lumley, 225-41. Houndsmill: Macmillan, 1990.
- Subirats, Eduardo. «El lenguaje postmoderno.» En *La crisis de las vanguardias y la cultura moderna*, de Eduardo Subirats, 153-161. Madrid: Ediciones Libertarias, 1984.
- Sudjic, Deyan. *The Language of things*. Londres: Penguin Books, 2008.
- Tafuri, Manfredo. *Architecture and utopia. Design and capitalist development*. Cambridge: The MIT Press, 1976.
- . *Teorías e historia de la arquitectura. Hacia una nueva concepción del espacio arquitectónico*. Barcelona: Laia, 1977.
- University of Chicago. Press. *Manual de estilo Chicago-Deusto*. Editado por Javier Torres Ripa. Bilbao: Universidad de Deusto, 2013.
- Weiß, Peter, Alessandro Mendini, Frans Haks, Juli Capella, y François Burkhardt. *Alessandro Mendini : cose, progetti, architetture*, editado por Peter Weiß. Milano: Electa, 2001.

Woertman, Sander «The distant Winking of a star, or the horror of the real» *Exit utopia. Architectural Provocations 1956-76*. Editado por Martin Van Schaik y Otakar Mácel, 125-147. Munich: Prestel Verlag, 2005

#### **Artículos y Tesis Doctorales**

- Atkinson, Paul . «Postmodernism: Style and subversion, 1970-1990» *Design issues* 28, nº 4 (otoño 2012): 93-97.
- Branzi, Andrea. «We are the primitives» *Design issues* 3, nº 1 (primavera 1986): 23-27.
- Capdevila, Arantxa . «La retórica del objeto Las partes retóricas como modelo para generar significados» *Temes de disseny*, nº 21 (2004): 54-61.
- Doordan, Dennis P. . «Changing agendas: Architecture and politics in contemporary Italy» *Assemblage*, nº 8 (febrero 1989): 60-77.
- Dostal, Robert J. «Gadamerian Hermeneutics and Irony: Between Strauss and Derrida.» *Research in Phenomenology*, nº 38 (2008): 247-269.
- Figueres, Abel. «Objetos entre el arte y el diseño» *Temes de disseny*, nº 12 (1995): 85-93.
- Gregori Giralt, Eva. «Ironías de la ironía: argumento dialéctico, figura retórica o categoría estética.» *Observar*, nº 6 (julio 2012): 89-113.
- Gun Cuninghame, Patrick. «Autonomia. A movement of refusal social movements and social conflict in Italy in the 1970s» Tesis doctoral, Middlesex University, 2002
- . «“A laughter that will bury you all”: Irony as protest and language as struggle in the Italian 1977 movement» *International review of social history* 52, nº S15 (diciembre 2007): 153-168.
- Hutcheon, Linda y Mario J. Valdés. «Irony, nostalgia, and the postmodern: A dialogue» *Poligrafías. Revista de Literatura Comparada*, nº 3 (2000): 18-41.
- Kaufner, David S. «Irony, interpretive form, and the theory of meaning» *Poetics today* 4, nº 3 (1983): 451-464
- Lane, Melissa. «The evolution of *eironeia* in classical Greek texts: Why socratic *eironeia* is not socratic irony.» *Oxford studies in ancient philosophy* 31 (2006): 49-83.
- Lees-Maffei, Grace. «Italianità and internationalism: Production, design and mediation at Alessi, 1976-96» *Modern Italy* 7, nº 1 (2002): 37-57.
- Martin, Louis. «Against architecture.» *Log*, nº 16 (primavera/verano 2009): 153-167.
- Muecke, Douglas. «Images of irony» *Poetics today* 4, nº 3 (1983): 399-413.
- Opitz, Andrew Michael. «Impassioned sarcasm and militant irony: An investigation into the evolving politics of satire» Tesis doctoral, University of Minnesota, 2007

- . «Kierkegaard, Gramsci, and the politics of irony and sarcasm» *Comparative literature* 64, nº 3 (2012): 270-285.
- Reiss, Edmond. «Medieval Irony» *Journal of the History of Ideas* 42, nº 2 (abril-junio 1981): 209-226.
- Sánchez Garay, Elisabeth. «La ironía nietzscheana y su influencia en la literatura contemporánea.» *Signótica* 22, nº 1 (2010): 39-55.
- Scott, Felicity. «Superstudio» *Artforum international* 42, nº 7 (2004).
- Soltész, David. «Superstudio: Life without objects» *Library journal*, (noviembre 2003): 79.
- Sottsass, Ettore. «Come proteggere la bellezza dalla polvere e dai piranhas» *Almanacco letterario Bombiani 1967, La bellezza 1880-1967*, (1967): 42-47.
- . «Archizoom, quei bravi ragazzi» *Domus*, nº455 (octubre 1967) Acceso el 30 de febrero del 2014, <http://www.domusweb.it/it/dall-archivio/2012/10/13/archizoom-quei-bravi-ragazzi.html>
- Sparke, Penny . «The straw donkey: Tourist kitsch or proto-design? Craft and design in Italy, 1945-1960» *Journal of design history* 11, nº 1 (1998): 59-69.
- Stauffer, Marie Theres . «Utopian reflections, reflected utopias: Urban designs by Archizoom and Superstudio» *AA Files*, nº 47 (verano 2002): 23-36.
- Superstudio. « Superstudio» *Perspecta* 13/14 (1971): 303-315.
- . «Del catalogo degli istogrammi .» *Domus*, nº 517 (diciembre 1972): 37-39.
- Trini, Tomasso. «Ettore Sottsass Jr: Katalogo mobili 1966.» *Domus*, nº 449 (abril 1967): 37-47.
- Turró, Guillem, y Francesc Torralba. «El diseño es un humanismo» *Temes de disseny*, nº 21 (2004): 11-19.
- Wolf, Amit. «Discorsi per immagini: Of political and architectural experimentation» *California Italian Studies* 3, nº 2 (2012).
- . «Superarchitecture: Experimental architectural practices in Italy 1963-1973.» Tesis doctoral, University of California, 2012.
- Wolfsdorf, David. «The irony of Socrates.» *The journal of aesthetics and art criticism* 65, nº 2 (primavera 2007): 175-187
- Zurlo, Francesco, Claudio Dell'Era, Alessio Marchesi, y Roberto Verganti. «Language mining. Analysis of the innovation of dominant product languages in design-intensive industries» *European journal of innovation management* 11, nº 1 (2008): 25-50.

### **Páginas web**

Alchimia. *Alchimiamilano*. <http://www.alchimiamilano.it> (último acceso: 30 de Enero de 2014).

McGinnis, Reginald, y John Vignaux. *Oxford Art Online*. 2007-2014.  
<http://www.oxfordartonline.com:80/subscriber/article/opr/t234/e0297> (último acceso: 01 de Febrero de 2014)

### **Películas:**

*Museo Alessi. Design interviews. Ettore Sottsass*. Dirigido por Anna Pitscheider. Producido por Maurizio Corraini s.r.l. 2007

*Museo Alessi. Design interviews. Alessandro Mendini*. Dirigido por Anna Pitscheider. Producido por Maurizio Corraini s.r.l. 2007

*Santa Alchimia*. Dirigido por Marco Poma. Producido por Metamorphosi. 2010

## Anexo I: Biografías

**Grupos** (orden cronológico, por año fundacional)

**Archizoom** (Florencia: 1966-74)

Miembros: Andrea Branzi, Gilberto Corretti, Paolo Deganello, Massimo Morozzi, Dario Bartolini, Lucia Bartolini.

Su nombre es una cita al grupo Archigram inglés. De estos eliminan el sufijo “-gram” y lo sustituyen por “-zoom”, onomatopeya utilizada en los cómics para expresar un brinco. “Zoom” es también una partícula usada con frecuencia por los Archigram. De acuerdo con Roberto Gargiani, el nombre de Archizoom es una parodia de Archigram. No obstante los (parodiados) ingleses serán la única influencia que reconocen con la de Walter Pichler y Hans Hollein. Grupo copartícipe de la exposición *Superarchitettura* (1966). Entre sus proyectos destacar: *Letti di Sogno* (1967), *Non-Stop City* (1969) o *Dressing Design* (1972).

**Superstudio** (Florencia 1966-84)

Miembros: Adolfo Natalini, Gian Piero Frassinelli, Roberto Magris, Cristiano Toraldo Di Francia y Alessandro Poli.

Su nombre es una parodia de la cultura “super” de la época, manifiesta en la exposición inaugural de Pistoia de 1966, y también una cita vacilona hacia Gio Ponti y su silla Superleggera. La relación de los radicales con Ponti, a pesar de meterlo en el ojo del objeto ironizado será siempre afectuosa y este será el primero en ayudarles e invitarles a publicar en Domus, publicación de la que con su hija Lisa Ponti era editor. Grupo copartícipe de la exposición *Superarchitettura* (1966). Entre sus proyectos: *Istogrammi* (1969-70), *Monumento Continuo* (1970); *Moglie di Lot* (1978).

**9999:** (Florencia 1967)

Compuesto por los arquitectos Giorgio Birelli, Carlo Calдини, Fabrizio Fiumi y Paolo Galli.

Único grupo que presentó un proyecto teórico para la exposición del MoMA de 1972 dentro del apartado de jóvenes diseñadores y ese mismo año promovieron un seminario llamado “S-S-Space World Festival n°1” al

que atendieron todos los grupos radicales italianos activos en la fecha además de grupos radicales austríacos y británicos.

#### **U.F.O** (Florencia,1966-?)

Miembros: Lapo Binazzi, Carlo Bachi, Riccardo Foresi, Patrizia Cammeo, Vittorio Maschieto

Su trabajo estuvo, especialmente en los inicios, influenciado por Umberto Eco quien colaboró con ellos desde el principio. El grupo trabajó en sus inicios con las arquitecturas, diseños e interiores efímeros, así como con otro tipo de manifestaciones performativas para luego desarrollar una importante actividad de experimentación teórica. Entre 1971 y 1978 expusieron su obra en París, Roma, Florencia, y Venecia entre otros.

#### **Gruppo Cavart** (Florencia y Padua,1973-76)

Miembros: Michele de Lucchi, Piero Brombin, Boris Premru, Pierpaola Bortolami y Valerio Tridenti.

Produjeron películas, performances y otro tipo de actividades que cuestionaban el rol del diseño en la sociedad. Presentes en la Biennale de Venecia de 1974 con una performance llamada *Guernica* «contra cualquier fascismo presente y futuro» En 1976 proponen un *Laboratorio aperto d'architettura* y ese mismo año se disuelve aunque muchos de sus miembros continuarán trabajando por separado.

#### **Gruppo Strum** (Turín, 1971 -?)

Miembros: Giorgio Cerretti, Pietro Derossi, Carlo Gianmarco, Ricardo Rosso y Maurizio Vagliazzo.

Su nombre viene de: Gruppo per un'architettura strumentale. Grupo muy implicado con los problemas sociales y del panorama de la enseñanza dado que muchos de sus miembros componentes eran también docentes o investigadores dentro de la Universidad. Entre sus proyectos: *The Mediatory City*, *Utopia*, *Struggles for Housing*, *The Intermediate City*

#### **Global Tools:** (Milán, 1973-76)

Sistema de laboratorios de arquitectura y diseño nacida entre las oficinas de Casabella. Influído por las teorías de Marshal MacLuhan se definían como: laboratorio de experimentación y creatividad de masas. En

esta contraescuela confluían los Archizoom, UFO, Alessandro Mendini (miembro fundador), Ugo La Pietra, Gaetano Pesce et. al.

#### **Studio Alchimia** (Milán, 1976-?)

Grupo fundado por los hermanos Alessandro y Adriana Guerriero al que posteriormente se adheriría Alessandro Mendini, Donatella Biffi, Carla Ceccariglia, Stefano Casciani, Ettore Sottsass et.al., (Este último se separó de aquellos por considerarlos demasiado pesimistas y fundar Memphis.

En 1981 ganaron el Compasso d'Oro. Entre sus proyectos: *Poltrona di Proust* (1978); las exposiciones *BauHausI* y *BauHausII* (1979) o *Mobile infinito* (1981);

#### **Memphis** (Milán, 1981-)

Empresa fundada por Ettore Sottsass, presidida y financiada por Ernesto Gismondi (director de Artemide) y Abet Laminati (mayor fabricante de láminas italiano), apoyada por Brunella y Mario Godani (propietarios del showroom Arc'74) y Renzo Brugola (carpintero y colaborador de Sottsass desde la década de los 50) Memphis produce entre otras cosas: objetos, tejidos, bisutería de plata, lámparas. Algunos de sus diseños pertenecen a las colecciones permanentes de museos como el Victoria&Albert de Londres.

#### **Diseñadores o Arquitectos partícipes** (orden alfabético)

##### **Andrea Branzi** (Florencia, 1938-)

Vive y trabaja en Milán. Miembro cofundador de Archizoom, teórico fundamental del movimiento radical; coordinador general de la XV Triennale de Milán; en 1977 comisaria la exposición *Historia del diseño italiano de los años 50*. Recibe el Compasso d'Oro en 1979; de 1984 a 1989 dirigió la revista *Modo*.

##### **Ugo La Pietra** (Pescara, 1938-)

Se licenció en arquitectura en Milán en 1964. Participó en la exposición del MoMA, *Italy: the new domestic landscape* (1972) y en la XIV Triennale de Milán (1968). Entre 1972 y 1976 fue el editor jefe de IN. Después de su participación en Global Tools desarrolló diferentes proyectos de tipo cinematográfico, performance, artesanía y comisariado de exposiciones.

**Alessandro Mendini** (Milán, 1931-)

Con Andrea Branzi y Ettore Sottsass son los tres mayores exponentes a nivel teórico del movimiento radical. Mendini estuvo trabajando hasta la década de los 70 con Nizzoli Associates como arquitecto y diseñador. En 1970 y hasta 1976 dirigió la revista *Casabella* y en 1977 fundó *Modo*. Ambas publicaciones sirvieron de soporte y difusión a todos los radicales. En 1999 fue galardonado con el *Compasso d'Oro*. Sus obras forman parte de las colecciones de museos como el MoMA o el Centre Pompidou

**Nathalie du Pasquier** (Bordeaux, 1957-)

Nacida en 1957 en Bordeaux, Francia, vive y trabaja desde 1979 en Milán. Miembro de Memphis hasta 1986. Diseñadora de producto, textil y gráfica. Desde 1987 se dedica fundamentalmente a la pintura. En 2014 colabora con la marca American Apparel diseñando estampados para tejidos.

**Gaetano Pesce** (La Spezia, 1939-)

Estudió arquitectura y diseño industrial. Miembro fundador del Gruppo N en Padua y colaboró con: el grupo alemán Zero, el francés Groupe de Recherche d'Art Visuelle y el milanés Gruppo T. Participó de la exposición del MoMA *Italy: New domestic landscape* y en 1975 expone en el Musée des arts décoratifs de Paris. Desde 1983 vive y trabaja en Nueva York donde trabaja como docente universitario

**Ettore Sottsass** (Innsbruck, 1917- Milán, 2007)

En 1939 se licenció en arquitectura en el Politecnico de Turín, en 1946 empieza a trabajar en Milán y en 1949 se casa con Fernanda Pivano (Nanda) –especialista en literatura y traductora de la obra de la Beat Generation-, a través de quien conocerá a Allen Ginsberg o Guy Debord entre otros. Sottsass participó a nivel individual en la exposición del MoMA *Italy: the new domestic landscape*. Además de su labor como diseñador hay que destacar su actividad teórica a través de *Domus*, entre otras publicaciones. Tras separarse de Pivano estuvo el resto de su vida con Barbara Radice, una de las críticas de diseño más influyentes de la época. Miembro fundador de Memphis y Sottsass Associates, Sottsass ha sido uno de los diseñadores más influyentes en la historia reciente del diseño mundial y catalán (por ejemplo en Javier Mariscal).

**Anexo II: Lapo Binazzi, «Non-Design. Dall’Oggetto alla Sopravvivenza» Casabella, n°386**

(febrero 1974)

Lo scopo del tema è dimostrare come gli oggetti e anche le idee, specialmente quelle buone, siano accessori del capitalismo ritenuti a torto espressioni insostituibili dell’attività umana.

Il tema si svolgerà per successive sezioni esemplificate da diapositive raccolte in un pacchetto di proiezione.

Le sezioni sono:

1. ‘La distruzione dell’oggetto’ - atrofia dell’oggettivo-ipertrofia dell’immaginario-design terroristico.
2. ‘Ricreazione del comportamento’ - analogia sportiva-dressing design-film d’animazione.
3. ‘Utopia della sopravvivenza’ - attrezzi globali-attività creative individuali-distorsione dei servizi-tecniche naturali e relativi componenti.

L’attenzione per i fenomeni di sopravvivenza manifestati e inventati dalle classi più giovani durante questi anni ci portano a ritrovare le stesse tendenze all’interno del design.

La costante ricerca di una libertà maggiore, di spazi liberi dove esercitarla e coltivarla, la creazione di territori vagamente magici di dell’immaginazione, la mobilità degli insediamenti, la precarietà forzata dell’esistenza, il rifiuto della schiavitù del lavoro, gli allargamenti delle proprie coscienze, la ribellione alla struttura piramidale della società sono le direttrici di questi movimenti.

Le sovrastrutture attaccate fanno scricchiolare il sistema e rivelano la loro funzione portante.

Il capitale che inasprisce le sue reazioni e repressioni e cerca di colpire i più deboli fa capire che la strada imboccata è quella giusta.

Il vuoto che si è aperto lascia molto spazio alla ricreazione dei propri comportamenti, all’invenzione di nuove forme di comunicazione, all’amore.

Gli oggetti a nostra disposizione sono scomparsi, gli accessori i soprammobili i mobili le pareti e anche la casa la cittàe tutto il resto, che bello!

Rimane il pianeta il cielo le stelle gli alberi ... per ricominciare da capo. Purtroppo si scoprono delle prese di corrente a pagamento nel territorio e dei telefoni-spia, il capitale è arrivato fino lì.

Forse la rinuncia non è stata completa volevamo sentire musica. Ecco! Il territorio non è solo immaginario si comincia a porci attenzione ora e forse è già tardi.

Ci restano degli attrezzi rudimentali con cui possiamo fare qualcosa, un golf all’uncinetto, un ricamo, dei comportamenti rudimentali come scalare un albero, fare una nuotata, un giro in bicicletta, delle tecniche

rudimentali come canalizzare l'acqua, orientarsi.

Anche l'ingegno tutto sommato non serve a molto perché è tutto così naturale che non ce n'è bisogno. Son finite le notti curve sull'enciclopedia, i tentativi di emulazione, la ricerca del record...

Ci si confronta con gioia perché ci scopriamo l'un l'altro additandoci la natura come un'opera d'arte... abbiamo intorno molti animali, tentiamo dei corsi di addestramento.

Lapo Binazzi (UFO), 1974

Victoria de Lorenzo Alcántara, 2014.

