

## **SUPERGRAPHICS. SEA RANCH Y LA AUTENTICIDAD PROTO-POP**

### **SUPERGRAPHICS. SEA RANCH AND THE PROTO-POP AUTHENTICITY**

*Blanca Juanes Juanes*

doi: 10.4995/ega.2018.7880

El fin de las obras del Condominio I en 1965 supone la conclusión de un modelo de domesticidad californiana que da un paso más en su relación con el habitante a través de un último proceso de transformación no tangible del espacio. Para ello, Charles Moore, acompañado de William Turnbull y haciendo de su propia vivienda un campo de entrenamiento, se adentra en la búsqueda de lo auténtico; una inmersión en las posibilidades perceptivas proporcionadas por la modificación pictórica, desescalada o cifrada, de espacios capaces de ser releídos en claves sorprendentes. La pionera aproximación a los posteriormente denominados Supergraphics, toma forma en las instalaciones del Moonraker Recreation Center gracias a la

multidisciplinar colaboración de Lawrence Halprin y Barbara Stauffacher. Conviven aquí lenguaje único y atrevimiento plástico en un limbo extraño, previo al estallido pictórico de los años posteriores que dan forma a un delicado y asombroso equilibrio, definitivamente proto-Pop.

**PALABRAS CLAVE: SUPERGRAPHICS. MOORE. SEA RANCH. STAUFFACHER**

*The end of the works of the Condominium I in 1965 supposes the conclusion of a Californian model of domesticity that goes a step further in its relation with the inhabitant through a last process of non tangible transformation of the space. To do this, Charles Moore, accompanied by William Turnbull and making his own home*

*a training camp, goes in search of the authentic; an immersion in the perceptual possibilities provided by the pictorial, de-scaled or encrypted modification of spaces capable of being reread in surprising codes.*

*The groundbreaking approach to the later Supergraphics takes shape at the facilities of the Moonraker Recreation Center thanks to the multidisciplinary collaboration of Lawrence Halprin and Barbara Stauffacher. There is a unique language and plastic daring here in a strange limbo, prior to the pictorial explosion of the posterous years that form a delicate and astonishing balance, definitely proto-Pop.*

**KEYWORDS: SUPERGRAPHICS. MOORE. SEA RANCH. STAUFFACHER**



Durante el invierno de 1965, recién adquirida su Unit#9 en un Condominio I destinado a abrir un capítulo sobre domesticidad americana **1**, Charles Moore, propietario y autor, con la colaboración de su alumno Doug Michels **2**, ejecuta en el interior de la vivienda una operación gráfica integral que “empezó como algo bidimensional y terminó como una superposición tridimensional”.

Con una intención lúdica innegablemente asociada a la reproducción de grandes figuras representadas a través de colores primarios y alejadas de toda composición, la operación “decorativa” ofrece al observador un ejercicio de sofisticada abstracción cuya intención no puede ser sino considerada como evocadora y consciente. No resulta descabellado. Solo unos años antes, durante el desarrollo de su doctorado en Princeton, Moore, que ya había coqueteado con el mundo gráfico durante un viaje a Corea reclutado por el ejército, se deja seducir por una formación centrada en lo experiencial que, de la mano de Jean Labatut, traslada la atención del objeto al sujeto que lo contempla.

Alejada, pues, de toda experiencia formal la expresión gráfica que inunda los tableros de secuoya, recoge el guante tendido por el cariñosamente conocido como Labby, para ofrecer una experiencia visual independiente a todo recuerdo o referencia (“forget and create” **3**) que libera la mente del habitante, el propio Moore, permitiendo entender el espacio de una forma auténtica.

La que podría haber permanecido como una experiencia aislada producto del interés personal de un Moore próximo a niveles más sofis-

ticados de experiencia, demuestra pronto, sin embargo, su carácter continuista. Solo unos meses más tarde, el ajustado presupuesto destinado a la construcción del primer complejo deportivo del Sea Ranch, el Moonraker Athletic Club, tras ver reducido el alcance de la propuesta presentada por Moore y Turnbull, lo convierte, con intención enriquecedora, en nuevo campo de experimentación gráfica.

La responsable de dar un paso más en una explosión figurativa que trasciende lo cotidiano, es Barbara Stauffacher **4**, diseñadora gráfica de San Francisco con un historial de innovadoras actuaciones ya conocidas por Lawrence Halprin **5**, que la convierten en responsable de la imagen corporativa del complejo. La producción de un logo, pero también de toda marca representativa de la operación como las características señales de circulación, la generación de signos representativos para las matrículas, las servilletas del bar, cajas de cerillas e incluso sudaderas, representan la materialización de un ambicioso programa de diseño integral que trataba de seguir el camino iniciado por la arquitectura. El buen resultado del proyecto dirige a Barbara a encargarse del tratamiento interior del Athletic Club en una operación que, más allá de su resultado hace patente el creciente interés por nuevos sistemas de “experimentación espacial” destinados a ofrecer una auténtica experiencia creativa que no deja indiferente a un cambiante caldo de cultivo intelectual.

Solo unos meses más tarde, Progressive Architecture, en su número de marzo del año 1967 comparte, como continuación de un conjunto de reportajes responsables de situar al Sea Ranch en el mapa arquitect-

During the winter of 1965, newly acquired his Unit # 9 in a Condominium I destined to open a chapter on American domesticity **1**, Charles Moore, owner and author, with the collaboration of his student Doug Michels **2**, runs in the interior of the house a comprehensive graphical operation that “started as something two-dimensional and ended up as a three-dimensional overlay.”

With a playful intention undeniably associated with the reproduction of large figures represented through primary colors and away from any composition, the “decorative” operation offers the observer an exercise of sophisticated abstraction whose intention can only be considered as evocative and conscious. It’s not crazy. Only a few years earlier, during the development of his Ph.D. in Princeton, Moore, who had flirted with the graphic world during a trip to Korea recruited by the army, is seduced by a training centered on the experiential that, under Jean Labatut’ guidance, shifts the attention from the object to the subject that contemplates it.

So far from any formal experience, the graphic expression that floods the redwood boards, picks up the glove tended by the affectionately known as Labby, to offer a visual experience independent of every memory or reference (“forget and create” **3**). An experience that frees the mind of the inhabitant, Moore himself, allowing understanding the space of an authentic form. What may have remained as an isolated experience product of the personal interest of a Moore close to more sophisticated levels of experience soon shows, however, its continuity character. Only a few months later, the tight budget for the construction of the first sports complex of Sea Ranch, Moonraker Athletic Club, after reducing the scope of the proposal presented by Moore and Turnbull, turns it, with enriching intention, in a new field of graphic experimentation.

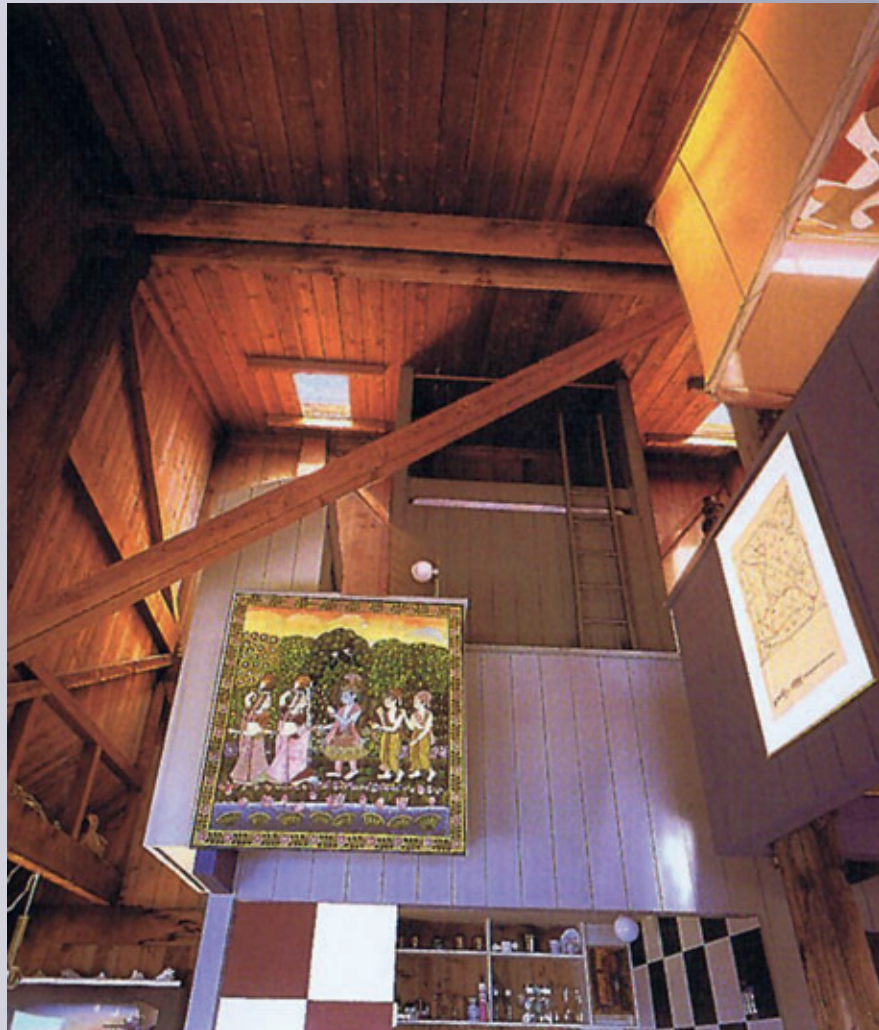
Barbara Stauffacher **4**, graphic designer from San Francisco with a track record of innovative performances already known by Lawrence Halprin **5**, is responsible for taking a step forward in a figurative explosion that transcends everyday life, making her responsible for the corporate image of the resort. The production of a logo, but also of every brand representative of the operation as the characteristic signs of circulation, the



1



2



3

1, 2 y 3. Fotografía realizada por Morley Baer del interior de la Unit#9

1, 2 and 3. Photograph by Morley Baer from the inside of Unit#9



tónico, el trabajo desarrollado por Moore y Turnbull en la construcción de las instalaciones.

Aunque el proyecto había sido publicado con anterioridad **6**, la especialidad del artículo, incluyendo al edificio en la sección dedicada al diseño interior, radicaba en el interés por la configuración de sus espacios interiores por encima de cualquier otra consideración proyectual.

Firmado por Charles Ray Smith **7**, el reportaje otorgaba a unos acabados de colores brillantes que convertían a las figuras geométricas y a los signos desescalados en auténticos protagonistas del espacio, la cualidad de respuesta adecuada a un proyecto que se había visto obligado a reducir significativamente sus iniciales niveles de detalle y acabados.

Frente a esa ausencia de sofisticación arquitectónica los enormes gráficos desarrollados por Stauffacher (que contó con la colaboración de un pequeño equipo de pintores profesionales) se erigían como respuesta alternativa capaz de, no solo complementar el proyecto a través de medios más económicos, sino también de proporcionar la alteración de un contexto ya establecido (y es aquí donde radicaba parte de su singularidad) dotándole de un “efecto emocional” **8**.

Si las palabras de Smith permitieron abrir un nuevo campo de posibilidades en la expresión arquitectónica (y en la reflexión sobre la explícita instrumentalidad en el campo de la formación práctica **9**), también lo hicieron en el ámbito de la crítica periodística, convirtiendo a Bathouse Graphics en el primero de una serie de artículos que gravitaban entre conceptos extraídos de la obra del propio Moore y la apuesta

por cualificar como tema de actual interés arquitectónico todo ejemplo relacionado con ellos.

Dejando claro el interés por la edificación como mero soporte de nuevas formas de expresión tan arquitectónica como su base, el posicionamiento teórico articulado en estos primeros artículos abre su lente a diferentes manifestaciones de la tendencia que, además de colocar al “ready-made” como estrategia proyectual per se en proyectos de Hugh Hardy, David Sellers, Doug Michels **10** o el propio Paul Rudolph y su cocina empapelada con la cartelería de una estación de servicio, amplía la lente hacia las posibilidades implícitas en proyectos desarrollados por una generación emergente de arquitectos libre del peso formativo de sus predecesores.

The Permissiveness of Supermannerism da título al artículo bajo el que Smith estructura la autonomía de las nuevas manifestaciones frente a lo que John McMorrough **11** califica como “acomodado” de las acciones llevadas a cabo por Robert Venturi **12** o lo “inclusivista” de los trabajos de Charles Moore, identificando las acciones de expresión indoor con un tipo de happening arquitectónico

permitiendo que las situaciones y las condiciones del diseño generen soluciones y permitiendo que esas soluciones estén al lado de otras soluciones no resueltas y aparentemente incompatibles, el Supermannerismo concede la aceptación a las casualidades del diseño. **13**

en una afirmación que, aunque pretendidamente positiva, resta seriedad a los orígenes teóricos de un movimiento que nada tiene que ver con lo accidental.

La descripción de Smith sobre esta forma de operar, que también

generation of representative signs for license plates, bar napkins, match boxes and even sweatshirts represent the materialization of an ambitious program of integral design that tried to follow the road initiated by the architecture. The good result of the project directs to Barbara to take care of the inner treatment of the Athletic Club in an operation that, beyond its result shows the growing interest for new systems of “space experimentation” destined to offer an authentic creative experience that does not leave indifferent to a changing broth of intellectual cultivation.

Just a few months later, Progressive Architecture, in its March issue of 1967, shares, as a continuation of a set of reports responsible for placing Sea Ranch on the architectural map, the work developed by Moore and Turnbull in the construction of the facilities.

Although the project had previously been published **6**, the article’s specialty, including the building in the section devoted to interior design, lay in the interest in the configuration of its interior spaces above any other design consideration.

Signed by Charles Ray Smith **7**, the report provided brilliantly colored finishes that made geometric figures and deescalated signs into real space protagonists, the quality of an adequate response to a project that had been forced to significantly reduce its initial levels of detail and finishes.

Faced with this lack of architectural sophistication, the enormous graphics developed by Stauffacher (which had the collaboration of a small team of professional painters) stood as an alternative response capable of not only complementing the project through cheaper means, but also to provide the alteration of an already established context (and this is where part of its singularity resided) by endowing it with an “emotional effect” **8**.

If Smith’s words allowed to open up a new field of possibilities in the architectural expression (and in the reflection on the explicit instrumentality in the field of the practical formation **9**), they also did it in the field of journalistic criticism, making Bathouse Graphics the first of a series of articles that gravitated between concepts drawn from the work of Moore himself and the commitment



to qualify as an issue of current architectural interest any example related to them. Making clear the interest in building as a mere support for new forms of expression as architectural as its base, the theoretical position articulated in these first articles opens its lens to different manifestations of the trend that, in addition to placing the “ready-made” as project strategy per se in projects by Hugh Hardy, David Sellers, Doug Michels **10** or Paul Rudolph himself and his kitchen wallpaper with the sign of a service station, extends the lens to the possibilities implicit in projects developed by an emerging generation of architects released from the formative weight of their predecessors. The Permissiveness of Supermannerism gives the title to the article under which Smith structures the autonomy of new manifestations against what John McMorrough **11** describes as “accommodated” by the actions carried out by Robert Venturi **12** or the “inclusivism” of the works by Charles Moore, identifying the actions of indoor expression with a type of architectural happening

allowing situations and design conditions to generate solutions and allowing those solutions to be alongside other unresolved and seemingly incompatible solutions, Supermannerism concedes acceptance to design casualties **13**.

in an affirmation that, although supposedly positive, subtracts seriousness to the theoretical origins of a movement that has nothing to do with the accidental. Smith’s description of this way of operating, which he also calls “Campopop” in a clear evocation of practices in the field of art, Camp, Pop And Op, establishes a broad conceptual framework for Supermannerism, whose synthetic version gives, only a month later, name to all the actions described so far: Supergraphic. The term, title of the last CRS article published in November 1967, represents a formal statement of this sensitivity represented by the works described and centered on the production developed by the newly graduated architects at Yale University (while Moore was dean there) that makes sense as an installation made up only of the depth of a few millimeters of paint that allowed the author to act as an instigator, designer and real builder of the proposals.

4. Primitivo “supergráfico” realizado por Charles Moore durante su estancia en el ejército en Corea en el año 1953

4. Primitive “supergraphic” made by Charles Moore during his stay in the army in Korea in 1953



4

denomina “Campopop” en una clara evocación a las prácticas en el campo del arte, Camp, Pop y Op, establece un amplio marco conceptual para el Supermannerismo, cuya versión sintética da, solo un mes después, nombre a todas las actuaciones descritas hasta el momento: Supergraphic.

El término, título del último de los artículos de CRS publicado en Noviembre de 1967, representa una declaración formal de esta sensibilidad representada por las obras descritas y centrada en la producción desarrollada por los recién graduados arquitectos por la universidad de Yale (bajo el decanato de Moore) que toma sentido como una instalación constituida solo por la profundidad de unos pocos milímetros de pintura que permitían al autor actuar como instigador, diseñador y constructor real de las propuestas.

La definición dada por Smith para los Supergraphics abarcaba toda gran forma bidimensional aplicada sobre superficies arquitectónicas, con cuya aparición la configuración del interior es negada o indefinida.

Sumamente específica, la descripción, profundamente ligada a otras experiencias de la época dirigidas a conseguir efectos de alteración de la realidad, se diferencia sustancialmente de la idea que más tarde ha sido asociada al concepto de supergrafismo y que implicaba una definición y diseño del espacio. Caracteres alfanuméricos o toda mención al trabajo desarrollado por Barbara Stauffacher, siendo deliberadamente suprimidos del planteamiento de Smith, encuentran su sitio en la “versión extendida” asumida con el paso del tiempo que también permite incluir en la clasificación el trabajo desarrollado por Venturi en los muros del Grand’s Restaurant en Filadelfia, autentico precursor del movimiento que Smith desecha con su purista interpretación.

Es entre estas opuestas aproximaciones de abstracción y legibilidad en las que se encuentra el proyecto de los Supergraphics, manteniendo la descodificación ambiental de forma independiente a su percepción consciente o inconsciente.

La vertiginosa evolución de los Supergraphics como movimiento autónomo resultó indisolublemente aparejada a su asignación de un nombre propio y reconocible. Desde ese momento, y a pesar de la lucha de Smith por mantener una denominación purista, los vertiginosos cambios socio-culturales, hicieron del término una etiqueta capaz de dar cobijo a toda clase de manifestaciones gráficas. Oscilantes entre el diseño industrial y la gran escala de actuaciones que dan el salto al exterior de los edificios, las actuaciones se convirtieron en centro de una expansión conceptual que alcanzó los límites de lo social (en un populismo elitista) en detrimento de la investigación perceptiva.



- 5. Propuesta inicial del Moonraker Center publicada en P/A en el año 1967
- 6. Imagen del Moonraker tras su conclusión publicada en el libro de Gerald Allen "Charles Moore"

- 5. Initial proposal of the Moonraker Center published in P/A in the year 1967
- 6. Image of Moonraker after its conclusion published in the book of Gerald Allen "Charles Moore"

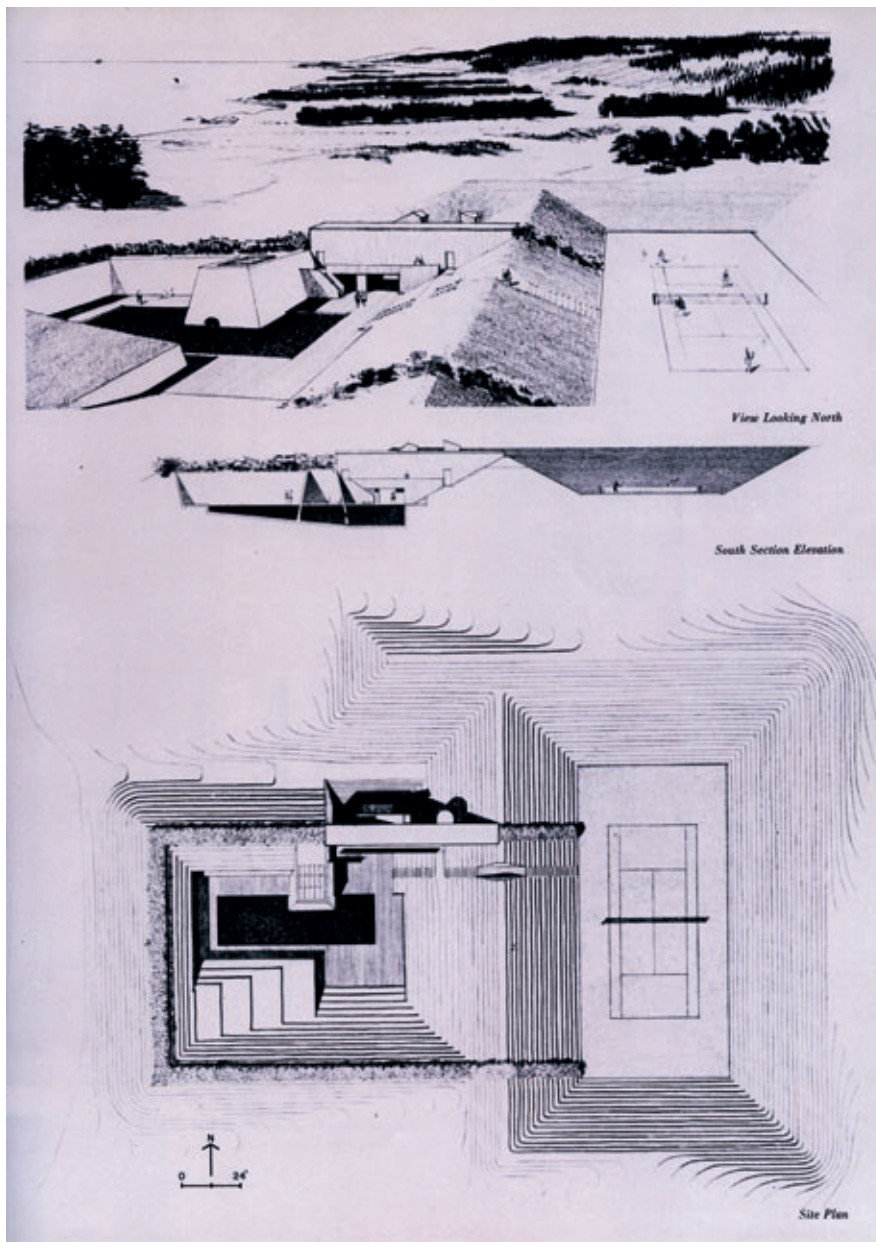
Dejando clara la ausencia de toda pertenencia a una corriente cuyo progresivo abandono de sus intereses arquitectónicos (construidos sobre la base de lo perceptivo) es proporcional a la inclusión en la explosión Pop primero y en un acercamiento al Posmodernismo después, Moore realizaba años más tarde las siguientes declaraciones sobre la cuestión gráfica,

El propósito del supergrafismo era atacar la realidad. Los supergráficos de los sesenta, con sus brillantes colores, reflejaban el estado de ánimo de la época. Estaban destinados a cambiar la impresión producida por un edificio o una pared, o cualquier otra cosa sobre la que se los pintara (...)de modo tal que sientas que estás en el fondo de una habitación infinitamente más grande que aquella en la que te encuentras realmente **14**.

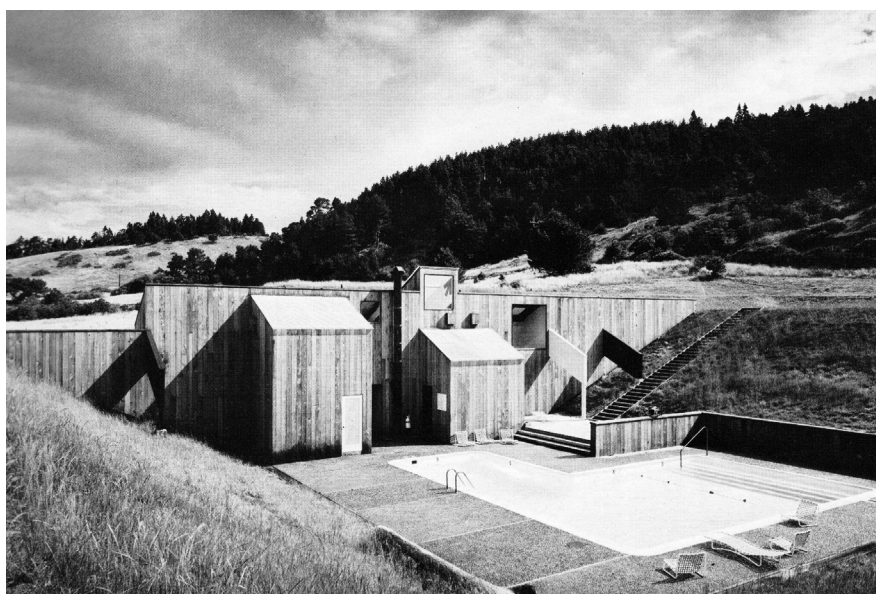
Sus palabras no dejaban de hacer manifiesta la diferencia conceptual entre una acción encaminada a alcanzar "el máximo efecto con los mínimos medios" **15** de las primeras propuestas, frente a la posterior explosión posmodernista capaz de dar cabida a toda clase de posicionamientos en lo que no puede sino considerarse una síntesis de supergrafismo doméstico alejado de todo dogma.

Prefiero paleo. En realidad, preferiría ser proto. Prefiero ser proto-cualquier cosa que sea la que vayamos a hacer a continuación **16**.

Porque lejos de los caminos tomados por un sistema de al-



5



6



7. Imagen del logotipo diseñado por Barbara Stauffacher en la caseta de acceso al Sea Ranch. Imagen tomada por Yukio Futagawa con ocasión de la monografía sobre la obra publicada en 1971 por Global Architecture (GA)  
8. Logo del complejo sobre el Sea Ranch Lodge. Imagen actual tomada por el autor

7. Image of the logo designed by Barbara Stauffacher in the Sea Ranch access box. Image taken by Yukio Futagawa on the occasion of the monograph on the work published in 1971 by Global Architecture (GA)  
8. Logo of the resort on the Sea Ranch Lodge. Current image taken by the author

The definition given by Smith for the Supergraphics encompassed every great two-dimensional form applied on architectural surfaces, with the appearance of which the interior configuration is denied or indefinite. Highly specific, the description is deeply linked to other experiences of the time aimed at achieving effects of alteration of reality, and differs substantially from the idea that later has been associated with the concept of huge-graphics and that implied a definition and design of space. Alphanumeric characters or any mention of the work developed by Barbara Stauffacher, being deliberately suppressed by Smith's approach, find their place in the "extended version" assumed over time that also allows to include in the classification the work developed by Venturi in the walls of the Grand's Restaurant in Philadelphia, authentic precursor of the movement that Smith discards with its purist interpretation. It is between these opposing approaches of abstraction and readability that the project of the Supergraphics is, maintaining environmental decoding independent of its conscious or unconscious perception.

The dizzying evolution of the Supergraphics as an autonomous movement was indissolubly linked to its assignment of a proper and recognizable name. From that moment, and despite Smith's struggle to maintain a purist denomination, the vertiginous socio-cultural changes, made the term a label capable of sheltering all sorts of graphic manifestations. Oscillating between the industrial design and the large scale of performances that make the jump to the exterior of the buildings, the performances became the center of a conceptual expansion that reached the limits of the social (in an elitist populism) to the detriment of the perceptive investigation. Making clear the absence of all belonging to a movement whose progressive abandonment of their architectural interests (built on the



7

teración espacial, en muchos de los cuales la obra de Moore hace aparición, los principios generadores del movimiento, anteriores a su consideración como tal, y por tanto proto- supergráficos, proto-Posmodernos o proto-Pop, siempre permanecieron ligados a la percepción por parte del habitante de un entorno propio, y por tanto doméstico.

No es desacertado en ese sentido, clasificar las actuaciones entre las incluidas en un movimiento sabedor de su idiosincrasia de todas aquellas aproximaciones que, si bien fueron capaz de adelantar aspectos posteriormente incluidos en la corriente posterior, mantu-

vieron la pureza de lo no sujeto a clasificaciones.

La investigación en el campo de su propia vivienda en la Unit #9 (y más tarde en New Heaven y Essex), campo de pruebas inicial, y, sin duda la acción en el Athletic Club, si bien no estrictamente doméstico, si perteneciente a una colectividad cotidiana, mantienen, frente a otras obras, la intensidad de lo desprejuiciado y la valentía de aquello que no pretende ser juzgado para su inclusión en un grupo.

Es en ellas donde la experimentación arquitectónica depende exclusivamente del sujeto. Donde todo es percepción. Donde cualquier resultado es proto-. ■



8

## Notas

**1** / En el año 1963 Lawrence Halprin, arquitecto paisajista asentado en San Francisco, recibe el encargo por parte de la promotora Oceanic Properties, de desarrollar sobre un terreno de 5000 acres situado 100 millas al norte de la ciudad, el planeamiento integral para el establecimiento de una comunidad de segunda residencia. Responsable de encontrar dos equipos de arquitectos para el desarrollo, por un lado del prototipo de viviendas unifamiliares, y por el otro de un modelo de Condominio, Halprin contacta con Joseph Eshe- rick, reconocido arquitecto de la Bay Area y con el joven equipo MLTW, liderado por Charles Moore e integrado por Donlyn Lyndon, William Turnbull (compañeros en Princeton) y Richard Whitaker. Si bien la experiencia del equipo resulta limitada a ciertas experiencias unifamiliares, es la identidad presente en uno de estos proyectos, la Bon- ham Cabin (1961) la que convence a Halprin de su idoneidad. Formados todos en una ortodoxia académica que rechazan, Moore y su equipo muestran una actitud sensible con el territorio y con la figura del hombre haciendo gala de nuevas formas de entender la arquitectura alejadas de los preceptos del International Style. En 1965 finalizan las obras del Condominio que se convierte en

un modelo de la nueva arquitectura californiana y del planeamiento ecológico. Ya alejado del grupo, Charles Moore, que siempre consideró al edificio como un lugar al que volver, explora nuevas derivas del pensamiento arquitectónico posmoderno que, como no podía ser de otra forma, encuentran su origen en la vivienda que adquiere para sí en el Condominio.

**2** / Concluidas las obras en el Sea Ranch, Charles Moore es nombrado Decano de Arquitectura de la Universidad de Yale. Durante sus años allí, y a lo largo de su posterior carrera docente, establece con sus alumnos y colaboradores fructíferas relaciones profesionales que condicionan la trayectoria de todos ellos. Doug Michels, que comienza su vida profesional pintando los muros de la Unit#9 se convierte años más tarde en fundador del colectivo *Ant Farm* colectivo de arte y diseño y representante de la cultura *underground*.

**3** / Jean Labatut, formado en las Bellas Artes francesas, como docente en Princeton, ejerce una profunda influencia sobre una generación formada en los principios de la ortodoxia que muestra incipientes signos de rebeldía ante ésta. Aunque Moore llega a exponer un enfoque opuesto en la ejecución defendiendo una actitud basada en 'image, gathering, choreography, emphasis and massage' por encima del "look, learn, forget and create"

basis of the perceptive) is proportional to the inclusion in the Pop explosion first and in an approach to Postmodernism later, Moore did years later following statements on the graphical question,

The purpose of Supergraphics was to attack reality. Supergraphics during sixties, with their bright colors, reflected the mood of the time. They were destined to change the impression produced by a building or a wall, or any other thing on which they were painted (...) so that you feel that they are at the bottom of an infinitely larger room than the one you are in really **14**.

His words did not fail to make explicit the conceptual difference between an action aimed at achieving "the maximum effect with the minimal means" **15** of the first proposals, versus the postmodernist explosion capable of accommodating all kinds of positions in what can only be considered a synthesis of domestic Supergraphics that is far from all dogma.

I prefer paleo. Actually, I'd rather be proto. I prefer to be proto-whatever it is that we are going to do next **16**.

Far from the paths taken by a system of spatial alteration, in many of which Moore's work makes its appearance, the generative principles of the movement, prior to its consideration as such, and therefore proto-Supergraphics, proto-Postmodern or proto -Pop, always remained linked to the inhabitant perception of an environment of their own, and therefore domestic. It is not unreasonable in this sense to classify the actions among those included in a movement knowing its common idiosyncrasy with all those approaches that, although they were able to advance later aspects included in the current, maintained the purity of the not subject to classifications.

The research in the field of his own home in Unit # 9 (and later in New Heaven and Essex) as an initial testing ground, and certainly the action in Athletic Club, that although not strictly domestic clearly belonged to a daily community, both maintain, against other works, the intensity of the unprejudiced and the courage of that which does not pretend to be judged for inclusion in a group. It is here that architectural experimentation depends exclusively on the subject. Where all is perception. Where any result is proto- ■



9. Supergraphics de Barbara Stauffacher  
publicados en el artículo de CRS

9. Barbara Stauffacher's Supergraphics published in  
the CRS article





10. Imagen del restaurante Grand's de Robert Venturi en Philadelphia perteneciente a la colección digital de la Universidad de Michigan

11. Imagen del interior de la vivienda de Moore en New Heaven fotografiado por John Hill

10. Image of Robert Venturi's Grand's restaurant in Philadelphia, part of the University of Michigan's digital collection

11. Image of the Moore's house interior in New Heaven photographed by John Hill



10



11

## Notes

**1 /** In 1963, Lawrence Halprin, a landscape architect based in San Francisco, is commissioned by developer Oceanic Properties to develop on a 5000 acre site located 100 miles north of the city, comprehensive planning for the establishment of a Second home community. Responsible for finding two teams of architects for the development of the prototype of single-family homes and a model of condominium, Halprin contacted Joseph Esherick, a well-known architect of the Bay Area, and the young MLTW team, led by Charles Moore and comprised of Donlyn Lyndon, William Turnbull (comrades in Princeton) and Richard Whitaker. Although the experience of the team is limited to certain single-family experiences, it is the identity present in one of these projects, the Bonham Cabin (1961), which convinces Halprin of his suitability. Formed in an academic orthodoxy that they reject, Moore and his team show a sensitive attitude with the territory and with the figure of the man showing new ways to understand the architecture away from the precepts of the International Style. In 1965 the works of the Condominium ends and the building becomes a model of the new Californian architecture and of the ecological planning. Already far removed from the group, Charles Moore, who always considered the building as a place to return to, explores new drifts of postmodern architectural thought that, as it could not be otherwise, find their origin in the dwelling he acquires for himself in the Condominium.

**2 /** Completing the works at the Sea Ranch, Charles Moore is named Dean of Architecture at Yale University. During his years there, and during his later teaching career, he establishes with his students and collaborators fruitful professional relations, which condition the trajectory of all of them. Doug Michels, who began his professional life painting the walls of Unit#9, later became the founder of the Ant Farm group collective of art and design and representative of underground culture.

**3 /** Jean Labatut, trained in the French Fine Arts, as a teacher at Princeton exerts a profound influence on a generation formed in the principles of orthodoxy that shows incipient signs of rebellion.. Although Moore comes to expose an opposing approach in the execution defending an attitude based on 'image, gathering, choreography, emphasis and massage' above the 'look, learn, forget and create' of Labatut and associates its figure to the production of Robert Venturi, it is undeniable, in any case, the ascendancy exerted by Labatut in the interest in the apprehension of the image.

**4 /** Barbara Stauffacher, a San Francisco designer, developed an innovative graphic work during the 1960s that, in parallel with the Sea Ranch operation, attracted the attention of the specialized press during 1966. The fact that *Progressive Architecture* dedicates an article in the June issue under the title "Signs of Life", and geographical proximity, seems to catch the attention of Halprin who does not hesitate to propose their collaboration in the operation.

**5 /** Lawrence Halprin, in addition to being responsible for the master plan of the community, collaborates with Moore and Turnbull in the development of the project in charge of a complex encounter with the land.

**6 /** The original proposal of the building was published in the January 1966 issue of *Progressive Architecture*, as a winner of a mention at the *Thirteen Annual Design Awards*.

**7 /** Writer and architectural critic, Charles Ray Smith becomes, in the second half of the 1960s, Associate Editor of *Progressive Architecture*, focusing essentially on new trends in interior design.

**8 /** John McMorrough, "Blowing the lid off paint," in Hunch 11: Rethinking Representation, ed. Penelope Dean (Rotterdam: Episode Publishers, 2007), 66.

**9 /** Much of the fascination aroused by the one who came to achieve the consideration of movement transcends the artistic / architectural interest to focus on its instrumentalization as a means of criticism of the academic system still subject to the precepts of the modern movement.



- 10** / Already mentioned because of their active participation in the execution of the primitive Supergraphics of Unit # 9, Michels, Sellers and Hardy are the example of the "quarry" of architects influenced by the teaching work of Charles Moore.
- 11** / Researcher in the field of contemporary architectural practice, John McMorrough is an Associate Professor at the University of Michigan.
- 12** / Given the chronology and without entering into the assertions made by Smith, the great alphanumeric painting done by Venturi in his work for the Grand's Restaurant in Philadelphia, Pennsylvania, during the years 1961-62, should be considered as the first Supergraphics.
- 13** / Charles Ray Smith, "The Permissiveness of Supermannerism", *Progressive Architecture*, October, 1967, 69.
- 14** / Charles Moore quoted in Diamonstein-Spielvogel, Barbaralee, and I. M. Pei. *American Architecture Now* (New York: Rizzoli, 1980) 99.
- 15** / Moore, Charles Willard, y Kevin P. Keim. *You Have to Pay for the Public Life: Selected Essays of Charles W. Moore* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2001) 285.
- 16** / Charles Moore quoted in Diamonstein-Spielvogel, Barbaralee, and I. M. Pei. *American Architecture Now* (New York: Rizzoli, 1980) 91.

## References

### Books

- JENCKS, Charles. *The Language of Post-modern Architecture*. New York: Rizzoli, 1977.
- BACHELARD, Gastón. *La poética del espacio*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1965.
- DIAMONSTEIN-SPIELVOGEL, Barbaralee, and I. M. PEI. *American Architecture Now*. New York: Rizzoli, 1980.
- LITTLEJOHN, David. *Architect: the Life and Work of Charles W. Moore*. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1984.
- MCMORROUGH, John. "Blowing the lid off paint", in *Hunch 11: Rethinking Representation*, ed. Penelope Dean,
- MOORE, Charles Willard et al. *The Sea Ranch, California, 1966*. Tokyo: A.D.A. Edit, 1971.
- MOORE, Charles Willard et al. *The Sea Ranch Condominium and Athletic Club 1 & 2, Sea Ranch, California, 1963-69*. Tokyo: A.D.A. Edit, 1976.
- MOORE, Charles Willard, and Kevin P. KEIM. *You Have to Pay for the Public Life: Selected Essays of Charles W. Moore*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2001.
- OTERO-PAILOS, Jorge. *Architecture's Historical Turn: Phenomenology and the Rise of the Postmodern*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010.

### Chapters of books

- MCMORROUGH, John. "Blowing the lid off paint," in *Hunch 11: Rethinking Representation*, ed. Penelope Dean, 64-75. Rotterdam: Episode Publishers, 2007

### Magazines

- RAY SMITH, Charles. "Bathroom Graphics", *Progressive Architecture*, March, 1967, 156-161.
- RAY SMITH, Charles. "The Freeway comes Indoors", *Progressive Architecture*, October, 1967, 164-168.
- RAY SMITH, Charles. "The Permissiveness of Supermannerism", *Progressive Architecture*, October, 1967, 169-173.
- RAY SMITH, Charles. "Supergraphics", *Progressive Architecture*, November, 1967, 132-137.

**12. Supergraphics el Moonraker Recreation Center. Imagen tomada por Yukio Futagawa con ocasión de la monografía sobre la obra publicada en 1971 por Global Arquitectura (GA)**

**12. Supergraphics at Moonraker Recreation Center. Image taken by Yukio Futagawa on the occasion of the monograph on the work published in 1971 by Global Architecture (GA)**

de Labatut y asocia su figura a la producción de Robert Venturi, es innegable, en cualquier caso, el ascendente ejercido por Labatut en el interés por la aprehensión de la imagen.

**4** / Barbara Stauffacher, diseñadora de San Francisco, desarrolla durante los años 60 una innovadora labor gráfica que, de forma paralela a la operación Sea Ranch, llama la atención de la prensa especializada durante el año 66. El hecho de que *Progressive Architecture* le dedique un artículo en el número de Junio bajo el título "Signs of Life", y la proximidad geográfica, parece llamar la atención de Halprin que no duda en proponer su colaboración en la operación.

**5** / Lawrence Halprin, además de ser el responsable del máster plan de la comunidad, colabora con Moore y Turnbull en el desarrollo del proyecto encargándose de un complejo encuentro con el terreno.

**6** / La propuesta original del edificio fue publicada en el número del mes de enero de 1966 de *Progressive Architecture*, como ganadora de una mención en los *Thirteen Annual Design Awards*.

**7** / Escritor y crítico de arquitectura, Charles Ray Smith se convierte, en la segunda mitad de los años 60 en Editor Asociado de *Progressive Architecture*, centrándose, esencialmente, en las nuevas tendencias del diseño interior.

**8** / John McMorrough, "Blowing the lid off paint," en *Hunch 11: Rethinking Representation*, ed. Penelope Dean (Rotterdam: Episode Publishers, 2007), 66.

**9** / Buena parte de la fascinación suscitada por el que llegó a alcanzar la consideración de movimiento trasciende el interés artístico/arquitectónico para centrarse en su instrumentalización como medio de crítica al sistema académico sometido aún a los preceptos del movimiento moderno.

**10** / Ya mencionado por su participación activa en la ejecución de los primitivos Supergraphics de la Unit #9, Michels, Sellers y Hardy son el ejemplo de la "cantera" de arquitectos influenciados por la labor docente de Charles Moore.

**11** / Investigador en el campo de la práctica arquitectónica contemporánea, John McMorrough es Profesor Asociado en la Universidad de Michigan.

**12** / Atendiendo a lo cronológico y sin entrar en las aseveraciones planteadas por Smith, la gran pintura alfanumérica realizada por Venturi en su obra para el Grand's Restaurant en Philadelphia, Pennsylvania, durante los años 1961-62, debería ser considerada como primer Supergraphic.

**13** / Charles Ray Smith, "The Permissiveness of Supermannerism", *Progressive Architecture*, October, 1967, 69.

**14** / Charles Moore citado en Diamonstein-Spielvogel, Barbaralee, and I. M. Pei. *American Architecture Now* (New York: Rizzoli, 1980) 99.

**15** / Moore, Charles Willard, y Kevin P. Keim. *You Have to Pay for the Public Life: Selected Essays of Charles W. Moore* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2001) 285.

**16** / Charles Moore citado en Diamonstein-Spielvogel, Barbaralee, and I. M. Pei. *American Architecture Now* (New York: Rizzoli, 1980) 91.

## Referencias

### Libros

- JENCKS, Charles. *The Language of Post-modern Architecture*. New York: Rizzoli, 1977.
- BACHELARD, Gastón. *La poética del espacio*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1965.
- DIAMONSTEIN-SPIELVOGEL, Barbaralee, and I. M. PEI. *American Architecture Now*. New York: Rizzoli, 1980.
- DIAMONSTEIN-SPIELVOGEL, Barbaralee, and I. M. PEI. *American Architecture Now*. New York: Rizzoli, 1980.
- LITTLEJOHN, David. *Architect: the Life and Work of Charles W. Moore*. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1984.
- MCMORROUGH, John. "Blowing the lid off paint", en *Hunch 11: Rethinking Representation*, ed. Penelope Dean,
- MOORE, Charles Willard y otros. *The Sea Ranch, California, 1966*. Tokyo: A.D.A. Edita, 1971.
- MOORE, Charles Willard y otros. *The Sea Ranch Condominium and Athletic Club 1 & 2, Sea Ranch, California, 1963-69*. Tokyo: A.D.A. Edita, 1976.
- MOORE, Charles Willard, and Kevin P. KEIM. *You Have to Pay for the Public Life: Selected Essays of Charles W. Moore*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2001.
- OTERO-PAILOS, Jorge. *Architecture's Historical Turn: Phenomenology and the Rise of the Postmodern*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010.

### Capítulos de libros

- MCMORROUGH, John. "Blowing the lid off paint," en *Hunch 11: Rethinking Representation*, ed. Penelope Dean, 64-75. Rotterdam: Episode Publishers, 2007

### Revistas

- RAY SMITH, Charles. "Bathroom Graphics", *Progressive Architecture*, Marzo, 1967, 156-161.
- RAY SMITH, Charles. "The Freeway comes Indoors", *Progressive Architecture*, Octubre, 1967, 164-168.
- RAY SMITH, Charles. "The Permissiveness of Supermannerism", *Progressive Architecture*, Octubre, 1967, 169-173.
- RAY SMITH, Charles. "Supergraphics", *Progressive Architecture*, Noviembre, 1967, 132-137.

# SUPERGRAPHICS

