

**Parte 1<sup>a</sup>**  
**Tiempos de Comunicación**

Este capítulo trata sobre lo que sucedió cuando la autenticidad y la sinceridad del Movimiento Moderno fueron cuestionadas como un estilo; entendiendo aquí estilo como artículo de consumo. Tal y como ha descrito el arquitecto Charles Moore, esta conversión a estilo vino provocada por los medios de comunicación:

[...] puesto que ellos - los Maestros de la Arquitectura Moderna - no podían anunciarse y tuvieron que trabajar en una sociedad de consumo, el principal modo de vender su reputación fue desarrollando un único estilo reconocible que pudiese facilitarse a través de revistas, libros y de la televisión. Para abreviar, su autenticidad y su sinceridad se convirtieron en artículo comercial de consumo.<sup>1</sup>

La autoridad de una visión singular de los hechos del pasado fue disputada y la 'historia' fue parte central del debate arquitectónico. Parte del carácter de este debate estaba afectado por la creencia en que lo que distinguía a este momento de todos los anteriores era la magnitud e influencia de la tecnología y de los nuevos medios de comunicación de masa.

•

<sup>1</sup> Moore, Charles. "On Post-Modernism". *Architectural Design* 4/1977; pág. 255.

Para analizar el origen de este fenómeno uno tiene que remontarse a 1932, cuando los historiadores Henry-Russell Hitchcock y Philip Johnson presentaron el Movimiento Moderno en el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA) con una exposición llamada *El Estilo Internacional: Arquitectura desde 1922*. Al mismo tiempo publicaron también un libro con el mismo nombre de la exposición y en él describieron los trabajos bajo la siguiente estética:

El efecto de masa, de solidez estática, que hasta ahora había sido la calidad más importante de la arquitectura ha desaparecido por completo; en su lugar hay un efecto de volumen, o, más exactamente, de superficies planas que limitan un volumen. El principal símbolo arquitectónico no es ya el ladrillo macizo, sino la caja abierta. De hecho, la gran mayoría de los edificios son en realidad, y en apariencia, simples planos que rodean un volumen. Con la estructura envuelta en una simple pantalla protectora, el arquitecto difícilmente puede evitar el lograr este efecto de superficie de volumen, a menos que en deferencia al diseño tradicional en términos de masa, se salga de su camino para obtener el efecto contrario.<sup>2</sup>

Concebida como una mirada retrospectiva, la exposición *El Estilo Internacional* mostró la arquitectura moderna europea como modelo de inspiración para los Estados Unidos y, tal y como el crítico Colin Rowe defendió en la introducción de *Five Architects*, se presentó no mucho más que como un nuevo modo de construir:

[...], con respecto a Europa, es posible sostener que esa arquitectura moderna se concibió adjunta al socialismo y probablemente emergió aproximadamente de las mismas raíces ideológicas que el Marxismo. En América, una arquitectura moderna indígena estaba visiblemente desnuda de dichos programas sociales implícitos o de la genealogía de una política crítica.<sup>3</sup>

La utopía social defendida por la Alemania de Weimar durante sus años de estabilidad política, desde 1924 a 1929, estaba materializada en el trabajo de arquitectos como Ernst May, Bruno Taut y Martin Wagner. Todos ellos tenían un interés común por los métodos de construcción económicos, por un nuevo tipo de planeamiento urbano y por altos niveles de comodidad, lo que venía a apoyar mayores demandas culturales. La estudiosa Bárbara Miller Lane desarrolla esta idea en *Architecture and Politics in Germany 1918-1945*, y de forma específica en

•

<sup>2</sup> Hitchcock, Henry-Russell y Philip Johnson. *The International Style*. The Norton Library, Nueva York 1960; pág. 41.

<sup>3</sup> Cita de "Introduction" por Colin Rowe. En *Five Architects*. Eisenman, Graves, Gwathmey, Hejduk, Meier, Rowe, Frampton. Nueva York, Oxford University Press. 1975. (Primera edición 1972); pág. 3.

los capítulos "La Nueva Arquitectura al Servicio de la Sociedad" y "El Debate de la Nueva Arquitectura", que explican cómo los encargos de hospitales, escuelas, mercados, baños públicos, estadios de deporte y sobre todo de proyectos de vivienda fueron posibles gracias a la promoción pública. Miller Lane llega a afirmar que el mayor instrumento de la nueva política de vivienda lo constituyó la sociedad alemana, frecuentemente organizada en sociedades promotoras de origen filantrópico:

Por consecuencia, el programa federal de vivienda de los años veinte fue apoyado por casi todos los grandes partidos políticos en Alemania. Sin embargo, puesto que se originó bajo su administración, los Demócratas Sociales lo reivindicaron como suyo.<sup>4</sup>

Ludwig Landmann fue nombrado alcalde de Frankfurt am Main en 1924 y contrató a Ernst May como director de toda la construcción municipal, tarea que el mismo May explicó con las siguientes palabras:

Nuestra nueva era debe crear nuevas formas para su vida interior y exterior..., y este nuevo estilo debe encontrar su primera expresión concreta en el planeamiento urbano y en la vivienda.<sup>5</sup>

En 1928, y con este mismo espíritu, veintisiete arquitectos representantes de varios países europeos organizaron en Suiza el *Congrès Internationaux d'Architecture Moderne* (CIAM). El resultado del congreso fue La Declaración de La Sarraz, documento que defendía la necesidad de una economía planeada, una industrialización basada en la racionalización y estandarización, la redistribución de la tierra siguiendo los intereses comunes de los dueños de la comunidad, y el aumento de producción de viviendas. La declaración del CIAM concluyó haciendo énfasis sobre el desarrollo de las nuevas condiciones de vida social:

Semejante revisión se manifestará de aquí en adelante en la reducción de ciertas necesidades individuales desprovistas de una justificación real; los beneficios de esta reducción alimentarán a una mayor satisfacción de las necesidades de la mayoría, lo cual está restringido en la actualidad.<sup>6</sup>

•

<sup>4</sup> Cita de Lane, Bárbara Miller. *Architecture and Politics in Germany 1918-1945*. Harvard University Press: Cambridge, Massachusetts 1985; pág. 89.

<sup>5</sup> Landmann, Ludwig. Cita de Lane, B.M. *Opus cit.*; pág. 90.

<sup>6</sup> Declaración de La Sarraz. *Congrès Internationaux d'Architecture Moderne, 1928*. Cita de *Modern Architecture: A Critical History* por Kenneth Frampton. Thames y Hudson, Londres 1987; pág. 269. (Primera edición en 1980).

La exposición *El Estilo Internacional: Arquitectura desde 1922* desvió las demandas que los arquitectos de Weimar y de los CIAM intentaban incluir en sus trabajos hacia una estética moderna. La actitud de Mies van der Rohe respecto al nombre de la exposición informa de los cambios en la historia y la dificultad de predecir el futuro:

En cierto modo, pienso que fue desafortunado llamarla *El Estilo Internacional*. Entonces nosotros nos reímos de ello.<sup>7</sup>

La lectura americana de sus trabajos resumida en la exposición triunfó en los años cincuenta alrededor del mundo y, siguiendo los argumentos de Manfredo Tafuri, lo que popularmente fue conocido como 'la Arquitectura Moderna' llegó a ser aceptado por la mayoría de los gobiernos nacionales y por las principales corporaciones internacionales sin "esas tareas que el desarrollo capitalista ha suprimido de la arquitectura".<sup>8</sup>

Después de semejante 'derrota' del Movimiento Moderno en alcanzar la utopía social, la tecnología vino a ser la esperanza para lograrla. De todos los descubrimientos tecnológicos de los años cincuenta, sería precisamente el fenómeno que aunaba tecnología y medios de comunicación, es decir, el fenómeno de la televisión, de los más interesantes en provocar un despertar en la sociedad.<sup>9</sup> La presencia visible y audible en las casas de eventos contemporáneos como el programa espacial y la revolución cibernética fue fundamental para la concienciación del concepto 'humanidad'. Estos eventos marcaron el principio de una tecnología más íntima, momento que el crítico Robert Maxwell expresa con un ejemplo elocuente:

El primer paso en la luna fue simultáneamente un evento real y una imagen de la televisión, realidad e ideología.<sup>10</sup>

En este contexto, el presente capítulo va a argüir que, si bien el crítico Reyner Banham llamó *la Primera Edad de la Máquina* a las tres primeras décadas del

•  
<sup>7</sup> Cadbury-Bronw, H. T. "Ludwig Mies van der Rohe: Address of Appreciation", [Entrevista], *Architectural Association Journal*, vol., 75, no. 834 (1959), pág. 30.

<sup>8</sup> Tafuri, Manfredo. *Architecture and Utopia. Design and Capitalist Development*. The Massachusetts Institute of Technology, 1990. (Primera edición en 1973).

<sup>9</sup> Aunque ya en 1926 tuvo lugar la primera demostración de la televisión, no fue hasta los finales de los años cincuenta y principios de los sesenta cuando la invención fue accesible económicamente a la mayoría de los países industrializados. El porcentaje de casas en Gran Bretaña con equipos de televisión durante el periodo 1948-1976 fue el siguiente: 4% en 1948, 82% en 1961 y 98% en 1976. Datos tomados de "Housewife's aesthetic" por Adrian Forty. *Architectural Review* n. 969. Vol. CLXII, noviembre de 1977; pág. 284.

<sup>10</sup> Maxwell, Robert. "The Venturi Effect", en "Venturi and Rauch". David Dunster, (ed.). *Architectural Monographs 1*. Academy Editions, Londres 1978; pág. 18.

siglo,<sup>11</sup> los finales de los años cincuenta y los sesenta podrían ser denominados *la Edad de la Comunicación*, momento en el que la arquitectura puede ser considerada principalmente como un medio de comunicación.

•  
<sup>11</sup> Para este argumento véase *Theory and Design of the First Machine Age* por R. Banham. Butterworth Architecture. (Primera edición en 1960). Essex, 1988.

## 1.1

### El Origen Inglés de "una Tónica Arquitectónica"

Al final de la Segunda Guerra Mundial las naciones de Europa estaban padeciendo la precariedad derivada de la crítica situación económica y las necesidades de la reconstrucción física; es más, esos países europeos que todavía tenían un imperio colonial empezaron a perderlo. En este sentido, el caso de Gran Bretaña es ejemplar. A la idea de desintegración del Imperio a finales de los años cuarenta y principios de los cincuenta, y al periodo de gran reconstrucción del millón de viviendas que se habían perdido en la destrucción de la tercera parte de Londres, se añade el forcejeo del gobierno para mantener el empleo total. Todos estos factores implicaron una alta imposición de contribuciones y racionamiento en un clima general de austeridad que se prolongó después de la guerra mucho más tiempo que en otros países. Las siguientes fechas hablan por sí solas: en julio de 1946 se instauró racionamiento del pan en Gran Bretaña, en octubre de 1947 se incrementó el de manteca y carne, el racionamiento de la ropa acabó en marzo de 1949, el de la leche en enero de 1950, el de la gasolina en mayo de 1950, la Ayuda Marshall a Gran Bretaña finalizó en enero de 1951, y las restricciones en el uso del hierro y el acero duraron hasta mayo de 1953. Por último, fue en julio de 1954 cuando finaliza de todo el racionamiento en Gran Bretaña.

A pesar de esta escasez de productos de consumo y de los recortes económicos, la concienciación generalizada durante la guerra de que Gran Bretaña estaba luchando por un socialismo benévolo dio pie a que se promoviesen actividades

culturales con él relacionadas. Éste es un argumento mantenido por *The Road to 1945. British Politics and the Second World War*, escrito por el historiador Paul Addison, quien recoge una serie de citas sobre la relación entre la guerra y el cambio social:

La guerra se luchó con los cerebros y corazones deseosos de los más vigorosos individuos en la comunidad, el educado, el experimentado, el audaz, el activo, el joven; quienes trabajaron más y más conscientemente hacia un mundo de posguerra transformado.<sup>12</sup>

Addison enfatiza en su obra las diversas facetas en las que la Segunda Guerra Mundial tuvo el gran potencial de poner a prueba la eficacia de las instituciones llevando a grupos relativamente menesterosos a la participación en el esfuerzo de la guerra y del que, como resultado, se beneficiarían socialmente y políticamente. Paul Addison sigue explicando que, cuando el gobierno laborista de Clement Attlee tomó posesión del poder en 1945, muchos socialistas apoyaron la reforma dentro del capitalismo como un primer paso para la consecución de una Gran Bretaña socialista:

Los principios socialistas consistían en la abolición de clases, la propiedad pública de los medios de vida y la manera de luchar contra los males que trae el Capitalismo.<sup>13</sup>

Y valora a continuación el espíritu de esperanza existente durante la posguerra británica:

El problema es, por supuesto, en gran medida, subjetivo. La guerra aceleró la introducción de un estilo reformado de capitalismo. Si se considera que el capitalismo es inherentemente como productivo de explotación cruel y desigualdad, entonces, por definición, la guerra cambió poco. Pero, en la tesis democrática social que la democracia parlamentaria permite al movimiento socialista lograr beneficios que valen la pena dentro del capitalismo,<sup>14</sup> la guerra podría considerarse como radical en sus efectos.

Tras su nombramiento, Clement Attlee proclamó el 'Estado de Bienestar' e introdujo en su apoyo varios decretos parlamentarios. Uno de ellos fue el *New Towns Act* (1946), cuya finalidad consistía en reducir la densidad de población en

•  
<sup>12</sup> Cita de Dr. Angus Calder, en *The Road to 1945. British Politics and the Second World War* por Paul Addison. Quartet Books. Londres 1982, pág. 275. Primera edición en 1975.

<sup>13</sup> Addison, P. *Opus cit.*; pág. 271.

<sup>14</sup> Addison, P. *Opus cit.*; pág. 276.

Londres creando ciudades de 20.000 a 69.000 habitantes. Esta política era el complemento del *Greater London Plan* de Abercrombie, proyecto urbanístico de 1944 basado en el concepto de 'ciudad satélite' de Ebenezer Howard.<sup>15</sup> El programa de gobierno de edificación masiva llevó a la designación de diez *New Towns* (Nuevas Ciudades) y a la construcción de unas 2.500 escuelas en tan sólo una década. Esas ciudades fueron concebidas siguiendo dos tendencias, tal y como ha interpretado recientemente Royston Landau, profesor en *The Architectural Association* (AA). Primeramente, el idealismo de futuro de Ebenezer Howard que trasciende la ciudad histórica; y en segundo lugar, la influencia de las investigaciones de Raymond Unwin y Barry Parker. Al mismo tiempo que Howard hacía campaña por la Ciudad Jardín, Sir Raymond Unwin, proyectista de Letchworth (la primera Ciudad Jardín, construida aproximadamente en 1903), demostró que incluso desde un punto de vista económico "nada se gana apiñando". Unwin proclamó que se habían gastado inmensas cantidades de dinero duplicando calles innecesarias y robando a las personas el espacio para el jardín, bajo la falsa noción de agolpar las casas para reducir costos. Por el contrario, él propuso la norma de doce casas por acre (4.000m<sup>2</sup> aproximadamente) que ya había introducido en Letchworth y que llegaría a aplicar en la vivienda pública cuando, más tarde, fuese arquitecto jefe en el Ministerio de Salud.<sup>16</sup>

En la búsqueda de precedentes que pudiesen conformar este urbanismo, uno de los modelos adoptados fue la construcción de la vivienda sueca de finales de los años treinta y los cuarenta. Debido a su condición neutral durante la guerra, Suecia pudo seguir desarrollando una filosofía arquitectónica moderna que evolucionó en reacción contra la primacía del funcionalismo en el proceso de proyecto. La psicología y objetividad eran los nuevos elementos promovidos para 'humanizar' la arquitectura moderna, argumento recogido por los editores de la revista *Architectural Review* (AR), el historiador alemán Nikolaus Pevsner y el arquitecto J. M. Richards. AR nombró este estilo de inspiración sueco como el 'Nuevo Empirismo' o el 'Nuevo Humanismo' y, ya en 1947, comenzó a difundirlo mediante "El Nuevo Empirismo: el último estilo de Suecia", artículo de Richards que estaba muy cerca de ser propaganda:

Las casas aquí ilustradas son particularmente significantes  
porque proporcionan el primer ejemplo publicado en este país

•

<sup>15</sup> 'Ciudad Satélite' es un concepto proveniente de Ebenezer Howard, el visionario utópico del siglo XIX que propuso el concepto de Ciudad-Campo, también conocido como Ciudad Jardín. Para un desarrollo de las ideas de Howard véase *Tomorrow: A Peaceful Path to Real Reform* (1898). Se reeditó con ligeras revisiones en 1902 bajo el título de *Garden Cities of To-morrow*, y recoge la polémica de los tres imanes en los que había (1) Ciudades y (2) Campo, cada uno con sus ventajas y sus inconvenientes, que se resolverían en (3) Ciudad-Campo; en donde se eliminarían la miseria, el aburrimiento y el desempleo. (De *Garden Cities of To-morrow*, por Ebenezer Howard. Faber y Faber LTD. Londres, 1951; pág. 46).

<sup>16</sup> Landau, Royston. "Milton Keynes vent'anni dopo". *Casabella* n. 525 (junio de 1986, Milán); págs. 16-24. La segunda ciudad jardín fue Welwyn, proyecto de Louis de Soissons en 1920.

sobre las nuevas tendencias que surgen en Suecia. Las dos primeras podrían parecer, a primera vista, que pertenecen al estilo del chalet del constructor local; son, sin embargo, la expresión de la nueva perspectiva de la vanguardia.<sup>17</sup>

La imagen sueca de la arquitectura consistía en el seguimiento de métodos de construcción tradicional y de los materiales limitados a un coste mínimo: paramentos de ladrillo cara vista, balcones de tableros de madera, ventanas dobles de carpintería de madera, contenciones formadas por maceteros, y tejados a dos aguas. Bajo el nombre de 'los detalles de las personas' o 'la reposición de William Morris', esta imagen sueca recibió el apoyo de los arquitectos de izquierdas del London County Council (LCC), organismo que pasó a ser el centro del programa de gobierno de edificación masiva.

Es importante clarificar en este punto que Reyner Banham matiza en *The New Brutalism: Ethic of Aesthetic?* que la expresión 'Realismo Socialista' es, en la lengua inglesa, un concepto casi sin sentido y llega a considerar por ello que la pregunta es estilística. Bajo esta premisa los miembros del Departamento de Arquitectura de LCC, aún trabajando en pequeños grupos independientes en el sector de la vivienda, se podrían clasificar bajo dos tendencias principales.<sup>18</sup> Una de las tendencias insistía en la única línea de desarrollo político y arquitectónico relacionada con el Partido Comunista y, más específicamente, con las instrucciones de Stalin en regularizar los tipos de construcción que incluían temas formales como la incorporación de detalles tradicionales. La segunda estaba interesada en las pautas de la vivienda universal y tipos desarrollados por Le Corbusier en edificios como la Unité d'Habitation en Marsella (1947-52).<sup>19</sup>

Las diferencias entre estas dos alas se redujeron ligeramente cuando el primer secretario del partido comunista Nikita Khrushchev pronunció un discurso titulado "Quiten las limitaciones en el proyecto, mejoren el trabajo de los arquitectos" (1954), exigiendo que "los arquitectos, como todos los constructores, deben girar de forma rotunda hacia los problemas de economía en la construcción".<sup>20</sup> El discurso también tenía como finalidad atacar al constructivismo ruso, también denominado "arquitectura burguesa moderna" según la Gran Enciclopedia

•  
<sup>17</sup> Richards, J M., "The New Empirism: Sweden's latest style". *Architectural Association*, junio de 1947; pág. 200.

<sup>18</sup> Para una explicación de las batallas interiores entre los miembros del Departamento de Arquitectura de LCC con ideología comunista, véase *The New Brutalism: Ethic of Aesthetic?* de Reyner Banham. The Architectural Press, Londres, 1966; pág. 11.

<sup>19</sup> Esta información pertenece a la entrevista inédita "Talk with Colin St. John Wilson about LCC" de Andrew Saint (15 de septiembre de 1992). Por otro lado, el arquitecto John Partridge, que trabajó en el Departamento de Arquitectura, ha manifestado que la política no fue un tema tan importante para el Departamento de Arquitectura de LCC. Esta información pertenece al texto, también inédito, "Talking to John Partridge" de Andrew Saint (29 de septiembre de 1992).

<sup>20</sup> Khrushchev, Nikita. "Remove Shortcomings in Design, Improve Work of Architects". En *Architecture Culture 1943-1968. A Documentary Anthology* por Joan Ockman. Columbia Books of Architecture/Rizzoli. Nueva York, 1993; págs. 185-188. Khrushchev accedió al poder tras la muerte de Stalin en 1953.

Soviética (1953).<sup>21</sup> Irónicamente, esta economía de la construcción condujo a la promoción de la arquitectura constructivista, como señala el crítico Joan Ockman, "ahora apreciada por su orientación funcional y técnica en lugar de las fachadas-pasteles y del planeamiento formalista del programa de la reconstrucción de Stalin".<sup>22</sup> Una reciente revisión del LCC por los mismos arquitectos que trabajaban en sus oficinas ha confirmado la división de opiniones a la hora de colaborar juntos y, como consecuencia, la falta de un gran sentido de política social y de vivienda tan necesario en Londres.<sup>23</sup>

En términos de la política de arquitectura, el historiador de arquitectura Charles Jencks escribe que el individualismo, la expresión y el 'Arte' iban a ser rechazados en el nombre del Estado de Bienestar, de la economía y del 'Servicio Social'. El partido laborista y el conservador estaban unidos en este objetivo y en estos términos. El ministro conservador Duncan Sandys lo explicó de forma categórica ante los arquitectos del RIBA:

Nosotros deseamos tanto como el que más mantener la diversidad en el diseño y la acción de los talentos individuales de los arquitectos, pero lo primero es lo primero. Las casas<sup>24</sup> deben alzarse y nada debe anteponerse en su camino.

La "Entrevista con Peter Smithson" confirma también que "en los años cincuenta y sesenta todos los partidos políticos tenían un programa de vivienda".<sup>25</sup> Además de esta política de arquitectura, y aunque ya existían algunos ejemplos construidos antes de la guerra, los edificios de arquitectura moderna parecían polémicos y de vanguardia controvertida para la mayoría. Todavía a principios de los años cincuenta, un importante programa de edificios de oficinas en Londres patrocinado por el gobierno, el esquema 'Lessor', fue encargado a arquitectos que tenían que producir edificios de estilo Neo-georgiano. La arquitectura tradicional continuaba siendo importante en la mente de la población. En este sentido, se debe recordar que, si bien ya en 1947 se organizó el CIAM VI en Bridgwater (Inglaterra), no fue hasta los tres últimos congresos CIAM cuando los arquitectos británicos llegaron a jugar un papel significativo. El grupo inglés MARS preparó el CIAM VIII, celebrado en Hoddesdon (Inglaterra) en 1951; y Alison y Peter Smithson tomaron parte tanto en la reacción crítica presentada en el CIAM IX, celebrado en Aix-en-Provence (Francia) en 1953; como en la organización del último congreso, el

•

<sup>21</sup> Véase "Remove Shortcomings in Design, Improve Work of Architects" por Khrushchev, N. en Ockman, J. *Opus cit.*; pág. 187.

<sup>22</sup> Ockman, J., *Opus cit.*; pág. 184.

<sup>23</sup> Véase "Talking to John Partridge" y "Talk with Colin St. John Wilson about LCC" por Saint, A. *Opus cit.*

<sup>24</sup> Cita de Charles Jencks. *Modern Movements in Architecture*. Penguin Books 1973; pág. 243. Su argumento se basa en "The Politics of Architecture. English Architecture 1929-1951", por Anthony Jackson. *Journal of the Society of Architectural Historians*, marzo 1965.

<sup>25</sup> Véase "Entrevista con Peter Smithson"; pág. 32.

CIAM X, celebrado en Dubrovnik (Yugoslavia) en 1956, tal y como será desarrollado posteriormente.<sup>26</sup>

A este programa de reconstrucción del Estado de Bienestar hay que añadir la celebración del Festival de Gran Bretaña en 1951. El Festival fue originalmente concebido como una exposición internacional para celebrar el centenario de la Gran Exposición de 1851. Debido a razones económicas, se recortó y pasó a ser una celebración nacional de la recuperación de la guerra. El Festival de Gran Bretaña se celebró con muestras de diseño en Glasgow, Belfast y Londres. En esta última ciudad se realizó un parque de ocio en Battersea, la exposición de arquitectura en Dockland y la muestra principal, la exposición de numerosos pabellones en la orilla sur del Támesis, el South Bank, que era el mismo lugar donde Abercrombie había emplazado un gran centro cultural y de entretenimiento.

Al igual que la nueva vivienda requirió de una imagen específica, tanto los pabellones como el esquema del Festival necesitaron también de una nueva imagen que representase el rechazo total de las formas asociadas con ideologías opresivas del pasado. Con este fin, los arquitectos del Festival propusieron un repertorio de formas móviles, llenas de color, ligeras y con materiales naturales. En el caso del South Bank de Londres, estas premisas también fueron seguidas por los miembros de LCC, Lesley Martin y Robert Matthew, al diseñar el Royal Festival Hall (1951).

El origen de esta concepción de la arquitectura hay que buscarlo en las ideas de una nueva monumentalidad que Sigfried Giedion - el 'historiador oficial' del Movimiento Moderno y secretario del CIAM - proclamó en el simposio *En Busca de una Nueva Monumentalidad* (1948) organizado por *The Architectural Review*. Al tiempo que la crisis de la posguerra obligaba a las nación a buscar la imagen expresiva, Giedion, George Paulsson, Henry-Russell Hitchcock, William Holford, Walter Gropius, Lucio Costa y Alfred Roth discutieron en el simposio las funciones morales y emocionales que debían estar incluidas en el funcionalismo material de la arquitectura moderna. Para alcanzar la monumentalidad, Giedion propuso una colaboración entre escultores, pintores y arquitectos; siguiendo así "Nine Points on Monumentality", el artículo escrito con José Luis Sert y Fernand Léger en 1943, que concluye haciendo énfasis en la *expresión*:

El tercer paso queda por delante. En vista de lo que ha pasado en el último siglo, éste no es sólo el paso más peligroso sino también el más difícil. Ésta es la reconquista de la expresión monumental. Las personas quieren que los edificios sean más que una realización funcional. Ellos buscan la <sup>27</sup>expresión de la aspiración por la alegría, el lujo y la excitación.

•

<sup>26</sup> Véase *The CIAM Discourse on Urbanism, 1928-1960*, de Eric Mumford. The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2002.

<sup>27</sup> Cita de Giedion, Sigfried. *Architectural Review* 1948. Simposio: "In Search of a New Monumentality", pág. 120.

La "reconquista de la expresión" que busca una integración de pensamiento y sentimiento hace referencia a frases como: "si es un monumento no es moderno, y si es moderno no puede ser un monumento".<sup>28</sup> Esta afirmación, que es cita del libro *The Culture of Cities* (1938) de Lewis Mumford, se generó como reacción frente al uso abusivo de representación que distintos países estaban haciendo de la arquitectura, y de forma específica, frente a la confrontación entre el pabellón del Tercer Reich de Albert Speer y el pabellón Soviético de Boris Iofan, construidos en la Exposición Universal de 1937 en París.

De nuevo en la posguerra británica, el objetivo del Festival de Gran Bretaña no fue sólo la celebración de los logros del siglo, sino también mostrar la modernidad presente y futura sin la austeridad en la que el país se encontraba inmerso. Su éxito radicaba en proporcionar un modelo para todo el desarrollo futuro "expresión de las más elevadas necesidades culturales del hombre".<sup>29</sup> Para valorar los resultados del evento hay que remontarse hasta la primera gran exposición del diseño británico celebrada en la posguerra. Bajo el nombre *Britain Can Make It*, el gobierno británico inauguró en 1946 la exposición en el *Victoria and Albert Museum*, tratando de mostrar que el país estaba capacitado para ser líder en el diseño. De ahí que la exposición en el South Bank, cinco años más tarde, fuese entendida por el gobierno como la ocasión para demostrar al mundo que Gran Bretaña pudo hacerlo. El uso que los políticos hicieron de este evento se reflejó en el retraso de las elecciones generales hasta el otoño de 1951, puesto que el gobierno laborista estaba convencido que la celebración del centenario del Cristal Palace demostraría la recuperación del país, una impresión que afectaría a la manera de votar de la población. En otras palabras, el Festival y su arquitectura se concibieron como "un Tónico para la Nación".<sup>30</sup>

Los objetivos anteriores, consecuencias del tercer paso al que se refirió Giedion, encauzaron el lenguaje de la exposición hacia la influencia pintoresca inglesa sobre el Movimiento Moderno, además de la utilización de elementos tomados del constructivismo soviético. Para poder alcanzar la ansiada expresión monumental, el Festival hizo uso de la historia; 'historia' entendida aquí como la tradición pintoresca inglesa. En este respecto, el historiador Josep Rykwert ha evaluado con gran importancia la contribución de Pevsner mientras que éste formaba parte del equipo editorial de *AR*. Rykwert escribe que Pevsner "examinó las raíces de la tradición 'funcional' a comienzos de la Gran Bretaña industrial y exploró las

•

<sup>28</sup> Cita de *Architecture Culture 1943-1968. A Documentary Anthology* por Joan Ockman. Columbia Books of Architecture/Rizzoli. Nueva York, 1993; pág. 27.

<sup>29</sup> Giedion, Sert y Léger. "Nine Points on Monumentality". En Ockman. *Opus cit.*; pág. 29. Primera publicación en *Architektur und Gemeinschaft* de Giedion (Hamburgo: Rowohlt, 1956); págs. 40-42. Edición inglesa: *Architecture, You and Me* (Harvard University Press, 1958); págs. 48-52.

<sup>30</sup> Para este argumento véase el libro de Mary Banham y Bevis Hillier bajo el mismo título, *A Tonic to the Nation*, Mary Banham y Bevis Hillier eds, (Londres, 1977).

implicaciones de la teoría de planeamiento pintoresco tal y como fue formulada por jardineros y arquitectos a finales del siglo XVIII y principios del XIX".<sup>31</sup>

El Festival de Gran Bretaña fue el primer caso en la posguerra anglosajona en la que el gobierno británico aceptó e hizo uso del poder comunicativo de 'la Arquitectura Moderna'. El Festival presentó al Movimiento Moderno como una arquitectura que comunica nociones, como la nueva monumentalidad, además de informar que Gran Bretaña pudo 'hacerlo'. Adicionalmente, el Festival reforzó 'oficialmente' la aprobación general de la tradición pintoresca inglesa y, como Rykwert ha señalado en una revisión de este periodo, fue precisamente esta influencia de la tradición en este modelo para el futuro lo que hizo al Festival tan auténticamente británico como lo fue el Palacio de Cristal de Paxton en el siglo pasado.<sup>32</sup>

•

<sup>31</sup> Rykwert, Joseph. "Architecture". En *Modern Britain*. The Cambridge Cultural History. Volumen 9. Revisado por Boris Ford. Cambridge University Press 1992; pág. 262.

<sup>32</sup> Para este argumento véase Rykwert, J. *Opus cit.*; pág. 261.

## 1.2

### El Nuevo Brutalismo. ¿Ética, Estética o el Conflicto de Banham?

Si bien las próximas secciones de esta tesis enfocan sobre el uso la 'historia' en arquitectura, esta sección versa sobre la interpretación que el historiador hace del presente y sobre el uso de los medios de comunicación como medio de promoción.

La visión pragmática del estilo de las viviendas en las Nuevas Ciudades británicas fue denominada por Reyner Banham como "la retirada sueca de la Arquitectura Moderna"<sup>33</sup>, actitud que no debe ser entendida como un sentimiento aislado. Ya en 1951 surgieron signos de resistencia al 'Nuevo Empirismo', como el escrito de Jane Drew, editora de *Architects' Year Book*:

La ligeramente atractiva, pero detallada, prescripción escandinava proporciona un sentimiento doméstico amistoso que escasamente oculta la monotonía subyacente; aunque ésta se justifique debido a la falta mayor inspiración.<sup>34</sup>

•

<sup>33</sup> Esta información procede de *The New Brutalism: Ethic or Aesthetic?* de R. Banham. *Opus cit.*; pág. 12.

<sup>34</sup> Drew, Jane B. "Editors' Foreword". En *Architects' year book 4* (1951); pág. 7.

De forma paralela, también se le puede atribuir al Festival de Gran Bretaña la misma falta de inspiración. Tal y como apuntó Rykwert en el artículo que criticaba la línea defendida por *Architectural Review*, "Review of a Review" (1959), el Festival llegó incluso a ser una influencia negativa puesto que no desafiaba la realidad social:

La publicidad que rodeaba al 'Festival' (y lo que significó la exposición en el South Bank a la mayoría de las personas en este país) se convirtió en el espécimen de modernidad a los ojos del arquitecto provinciano, del constructor, del distribuidor e incluso a los de sus clientes. Por ello que su incoherencia, su falta de dirección fuese en sí misma de gran importancia. Su carácter, a pesar del gran pasaje ocasionalmente inteligente, era de ciudad-jardín, incluso rotundamente suburbano. La Cúpula del Descubrimiento, en cierto modo, lo resumió: toda su forma era un sobre, un gran hongo de aluminio, el cual protegía en su interior una inmensa confusión de diferentes despliegues. Era tan desorientador que resumía el festival por completo: al igual que los suburbios, su rasgo dominante estaba en el vacío del centro.<sup>35</sup>

Una revisión del Festival de Gran Bretaña cuestiona su éxito en el desarrollo de una relación entre arquitectura y realidad social. James Stirling describió en el artículo "An architect's approach to architecture" (1965) que, al finalizar los estudios de arquitectura en la Universidad de Liverpool, viajó a Londres y visitó el Festival en el South Bank. Esta visita fue "una experiencia sucia, empalagosa, decorativa e inconsecuente".<sup>36</sup>

Si bien los editores de *AR* habían sido los mayores defensores del estilo de inspiración sueca, y así lo demuestran los editoriales de junio de 1947, de diciembre de 1949, de enero de 1950 y de abril de 1954; una fuerte crítica al 'Nuevo Empirismo' vino precisamente de esta misma revista cuando, a finales de 1955 Banham publicó "The New Brutalism".<sup>37</sup> La reacción Brutalista encontró simpatizantes entre muchos de los arquitectos que trabajaban en el Departamento de Arquitectura de LCC suscritos a la 'línea Corbusiana' en lugar de 'la línea sueca'.<sup>38</sup>

A finales de los cincuenta James Stirling compartía también la actitud pesimista sobre la falta de nuevas visiones arquitectónicas:

•

<sup>35</sup> Rykwert, Joseph. "Review of a Review". *Zodiac* 4, 1959; pág. 15.

<sup>36</sup> Stirling, James. "An architect's approach to architecture". *Journal of the Royal Institute of British Architects*, mayo de 1965; pág. 231.

<sup>37</sup> Banham, R., "The New Brutalism". *Architectural Review*, 118. Diciembre 1955; págs. 354-361.

<sup>38</sup> Sobre este argumento, véase "Talk with Colin St. John Wilson about LCC" por Andrew Saint. *Opus cit.* pág. 1.

Pienso que, en este momento, la arquitectura es bastante estática porque creo que los arquitectos son cínicos con la sociedad que tienen. Me parece que en los años veinte y treinta Le Corbu, los constructivistas, futuristas, y otros, tenían una visión intensa de la sociedad que estaba a punto de llegar, y ahora que ha llegado, todos estamos un poco desilusionados. En el Oeste tenemos la sociedad de la abundancia; y en el Este, el comunismo. Ninguno de estos casos es, en absoluto, el estilo de vida Utópico previsto por los pioneros del movimiento moderno. Pienso que la visión que tuvieron les dio una inventiva plástica consistente, algo que falta en la actualidad.<sup>39</sup>

La reacción de la nueva generación de arquitectos tuvo paralelo en grupos de teatro como los 'Angry Young Men' y también en los novelistas conocidos como 'Red Brick', nombre que procede del tipo de universidades en las que los miembros de este grupo impartían clases. Sin el prestigio político y social de Cambridge y Oxford, las viejas universidades construidas en piedra; las universidades Red Brick, fundadas en el siglo XIX y principios del XX y construidas con ladrillos, fueron el origen de una protesta intelectual, social y política. Aunque muchos de los miembros del Nuevo Brutalismo derivaron de estas universidades, tal y como Banham remarcó, los primeros trabajos de 'Angry Young Men', como el "*Look Back in Anger*" de Osborne, están fechados con posterioridad a las obras del Nuevo Brutalismo.<sup>40</sup>

El artículo "The New Brutalism" de Banham es confuso en cuanto al origen del término *Brutalismo*. La confusión también está presente al principio del libro que Banham publicó once años después del artículo, *The New Brutalism: Ethic or Aesthetic?* (1966).<sup>41</sup> El término, que se articuló por primera vez al mismo tiempo que se completó el primer edificio brutalista, tiene probablemente su origen en el frecuente uso que Le Corbusier hizo del hormigón armado con encofrado de madera, denominado *béton brut*. Aunque la definición de Banham del 'Nuevo Brutalismo' estaba basada en 'la imagen' - "aquella que al ser vista, afecta a las emociones"<sup>42</sup> - esta definición formalista fue después cuestionada en su libro *The New Brutalism: Ethic or Aesthetic?* Al explicar el origen del término en este segundo trabajo, el autor diferencia el Nuevo Brutalismo del Neo-Brutalismo puesto que este último tan sólo es "una etiqueta estilística, como Neo-clásico o Neo-gótico, mientras que el Nuevo Brutalismo es, en la fase Brutalista, una ética y

•

<sup>39</sup> Stirling, James. *Opus cit.*; págs. 238-239.

<sup>40</sup> Banham, R., *The New Brutalism: Ethic or Aesthetic? Opus cit.*; pág. 14. Este libro se tradujo al castellano bajo el título *El Brutalismo en Arquitectura. ¿Ética o Estética?*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona 1967.

<sup>41</sup> *The New Brutalism: Ethic or Aesthetic?* por Banham, R. *Opus cit.*

<sup>42</sup> Esta definición pertenece a: "Donde Tomás de Aquino supuso que la belleza *quod visum placet* (la cual vista, agrada), la imagen podría definirse como *quod visum perturbant* - la cual vista, afecta las emociones, [...]". Banham, R., "The New Brutalism". *Opus cit.*; pág. 358. (El origen del uso de la palabra imagen y su importancia se desarrollará más adelante en esta tesis).

no una estética".<sup>43</sup> Este cambio de actitud se debió a una sugerencia de 'los padres' de la arquitectura que encarnaba el Nuevo Brutalismo, los jóvenes arquitectos Alison y Peter Smithson. Una revisión de esta corrección muestra los problemas que le surgen al historiador cuando intenta definir o clasificar a autores con trabajo inacabado o sin la suficiente distancia en el tiempo. Es interesante recordar aquí la declaración que Manfredo Tafuri hace en defensa de la historia: "la distancia es fundamental en la historia; el historiador que examina el trabajo coetáneo debe crear una distancia artificial".<sup>44</sup> De igual forma, cuando los Smithson revisaron el libro *The New Brutalism: Ethic or Aesthetic?* escribieron en *Architects' Journal* (AJ) sobre los riesgos de presentar este periodo tan reciente ya como historia, puesto que "los protagonistas están todavía merodeando; con sus heridas medio cicatrizadas, sus mentes frescas, y sus archivos en excelente orden".<sup>45</sup> Banham presentó su participación en los distintos eventos y su falta de distancia como un rasgo positivo del libro. En "Memoirs of a survivor", el último capítulo del libro, se lee lo siguiente:

El lector habrá deducido, si no lo sabía ya, que este libro es el trabajo de alguien bastante y profundamente involucrado en los acontecimientos que describen. De hecho, he tenido relación personal con muchos de los brutalistas o casi-brutalistas británicos mencionados en las páginas precedentes, desde 1952 o con anterioridad; en cuanto a mi contacto personal con los arquitectos no ingleses de los que trato es más diverso, y en uno o dos casos, como en el de Kunio Mageshima, es enteramente inexistente, lamentándolo mucho. Por esta razón, el libro da preferencia a la contribución británica al Brutalismo; dista de ser una compilación desapasionada y olímpica, organizada desde la fría cumbre de una torre académica de marfil.<sup>46</sup>

En este punto, uno recuerda la reciente declaración de Peter Smithson en la "Introducción" de esta tesis:

Peter Banham escribe, de vez en cuando, muy bien. Pienso que su libro de los silos de hormigón en Búfalo es excelente. Pero la mayoría de sus escritos son periodismo, él es como un corresponsal de guerra. No estaba en la batalla, estaba escribiendo sobre la batalla. Hay una diferencia entre un hombre que no ha visto la acción, y por consiguiente, escribiendo, tiende a cometer errores. A veces, errores muy grandes; porque él interpreta una situación sin el conocimiento detallado del por qué pasó. Él no era un participante y, por consiguiente, no es realmente un buen testigo. El principio del

•

<sup>43</sup> Banham, R., *The New Brutalism: Ethic or Aesthetic?* *Opus cit.*; pág. 10.

<sup>44</sup> Ingersoll, R., *Opus cit.*; pág. 97.

<sup>45</sup> Smithson, Alison y Peter. "Review of Banham's *The New Brutalism*", *Architects' Journal*, 144 (Diciembre de 1966); págs. 1590-1591.

<sup>46</sup> Banham, R., *The New Brutalism: Ethic or Aesthetic?* *Opus cit.*; pág. 134.

texto en el libro sobre Brutalismo es absolutamente exacto,<sup>47</sup>  
excepto cuando me atribuyó a mí lo que Alison escribió.

En este punto, sería demasiado inmediato hacer una crítica a la frase "Él no era un participante y, por consiguiente, no es realmente un buen testigo" sin tener en cuenta las diferencias que, a nivel personal, Peter Smithson mantuvo con Banham. Por otro lado, la conversación con Smithson deja patente su creencia en la existencia de diferentes valores de la historia dependiendo de cómo ésta se experimenta. Los Smithson presentaron una larga lista con las correcciones de *The New Brutalism: Ethic or Aesthetic?* Empezaron sus observaciones con una nota que dice que sus revisiones deben leerse con el libro en mano "y están concebidas para ser recortadas de *AJ* y guardadas en el frente del libro - porque una historia instantánea debería diseñarse con un sobre enfrente, del tamaño del texto, para las correcciones, hechos omitidos, y otras versiones".<sup>48</sup> Esta lista contiene varias correcciones. Como ya se ha señalado, el "Prólogo" de *The New Brutalism: Ethic or Aesthetic?* considera a Peter Smithson como fundador del Nuevo Brutalismo. Fue Alison Smithson, y no Peter, quien usó por primera vez en público, y como suyo propio, el término *Nuevo Brutalismo* al describir, en un artículo de *Architectural Design* publicado en 1953, un proyecto para una pequeña casa en Soho:

De hecho, si se hubiese construido habría sido el primer exponente del 'nuevo brutalismo' en Inglaterra, como el preámbulo a la muestra que especifica: "Nuestra intención en este edificio es tener la estructura expuesta completamente, sin acabados interiores dondequiera que sea factible. El Contratista debería apuntar a un alto nivel de construcción básica como en un pequeño almacén".<sup>49</sup>

Este primer uso del término, que aún no profundizaba en su carácter ético, iba firmado por las iniciales A.M.S. en texto mecanografiado. Éstas se escribieron equivocadamente - y añaden los Smithson en la revisión del libro de Banham - "por error o como un gesto editorial antifeminista, como P.D.S. ¡Así es cómo uno llega a fundar un movimiento!"<sup>50</sup> Es interesante señalar, aunque ya imposible de encontrarle explicación, que Banham incluyó el dato de las iniciales de forma correcta en su artículo sobre el Nuevo Brutalismo publicado en *Architectural Review* en 1955 (pág. 356), pero no en su libro publicado en 1966 (pág. 10).

•

<sup>47</sup> Véase "Entrevista con Peter Smithson"; pág. 34.

<sup>48</sup> Smithson, A. y P. "Review of Banham's *The New Brutalism*". *Opus cit.*; pág. 1590.

<sup>49</sup> Smithson, Alison. "Project of house in Soho". *Architectural Design*, diciembre de 1953; pág. 342.

<sup>50</sup> Smithson, Alison y Peter. "Review of Banham's *The New Brutalism*". *Opus cit.*; pág. 1590.

Dieciocho años después de la publicación de "The New Brutalism" en *AR*, todavía los Smithson continuaron comentando el artículo de Banham. El origen del término el 'Nuevo Brutalismo' fue clarificado en *Without Rhetoric, An Architectural Aesthetic 1955-1972*:

Acuñado al ver el titular de artículo de un periódico que llamó (quizás por una mala traducción de Béton Brut) a la Unité de Marsella 'Brutalismo en arquitectura' - eso fue para nosotros: 'Nuevo', puesto que nosotros vinimos tras Le Corbusier, y en respuesta a la marcha del estilo literario de *Architectural Review* que - a comienzos de los cincuenta - estaba publicando artículos sobre la Nueva Monumentalidad, el Nuevo Empirismo, el Nuevo Sentimentalismo, y así sucesivamente.<sup>51</sup>

La razón por la que Banham identifica la fundación del movimiento a una única persona ya la justificó en su artículo "The New Brutalism":

Sin embargo, los círculos arquitectónicos de Londres son un campo pequeño para dirigir una polémica de cualquier tipo, y el abuso debe dirigirse a personas específicas, en lugar de las clases de personas, puesto que raramente había suficiente unanimidad (excepto entre los marxistas)<sup>52</sup> para permitir a una clase su unión.

Junto a esta actitud, la falta de ejemplos arquitectónicos en el momento que el Brutalismo se teorizó provocó un debate sobre la interpretación de la historia. El debate fue promovido por los medios de comunicación, entre los cuales, *The Architectural Review* fue el portavoz principal. El Nuevo Brutalismo pasó de ser una discusión en un pequeño círculo de arquitectos en Londres a ser conocido nacional e internacionalmente a través de las revistas inglesas de arquitectura. Estas publicaciones plantearon preguntas tales como "¿Significa el 'Nuevo Brutalismo' realmente algo más que la arquitectura de los Smithson?" o "Si el nombre de pila de Peter hubiera sido Fido ¿habría sido llamado la 'Nueva Fidelidad'?"<sup>53</sup> En otras palabras, como consecuencia de 'la historia instantánea' de Banham se provocó un debate donde se cuestionaba si el Nuevo Brutalismo era o no un movimiento.

Aparte de la problemática asignación del fundador, la mayoría de las correcciones de los Smithson se relacionan con la interpretación que Banham hace del compromiso social de esta arquitectura. De esta manera reaccionaron ante la inclusión del arquitecto Philip Johnson en la lista de personajes a considerar:

•

<sup>51</sup> Smithson, Alison y Peter. *Without Rhetoric, An Architectural Aesthetic 1955-1972*, Latimer New Dimensions Ltd, Londres, 1973; pág. 2.

<sup>52</sup> Banham, R., "The New Brutalism". *Opus cit.*; pág. 356.

<sup>53</sup> Cita de Cartas al editor publicadas en *AD*, junio de 1957; pág. 220.

Banham es maravilloso con Le Corbusier y transmite la percepción de su influencia con gran exactitud. Por ello, de todo el viejo CIAM, fue Le Corbusier quien continuó hablando y construyendo en términos del mundo construido, como un diálogo entre el individuo y la colectividad. Esto es lo que interesó a nuestra generación. Por consiguiente, es extraño encontrar el nombre de Philip Johnson en la lista con Le Corbusier, Mies van der Rohe, Alvar Aalto, Ernesto Rogers. En esta fase estos hombres eran los héroes de un compromiso social así como los héroes de los arquitectos. Lo que Philip Johnson tenía para ofrecer era algo muy diferente, de una minoría absorta y más tardía.<sup>54</sup>

Los Smithson ya habían atribuido este malentendido a Banham en una primera revisión de su artículo de 1955. Fue dos años más tarde, en un artículo también titulado "The New Brutalism", donde los Smithson manifestaron la condición ética de su arquitectura:

De los edificios individuales generados, en general, por técnicas de estética clásica, nos desplazamos hacia un examen del problema *completo* de asociaciones humanas y a la relación que la construcción y la comunidad tienen con ellas. [...]. Cualquier discusión del Brutalismo se desviará si no se tiene en cuenta el esfuerzo Brutalista por ser objetivo con la 'realidad' - los objetivos culturales de la sociedad, sus ambiciones, sus técnicas, y así sucesivamente. El Brutalismo intenta hacer frente a una sociedad de producción en serie, y sacar una poesía áspera de las fuerzas desconcertadas y poderosas que intervienen. Hasta ahora se ha discutido el Brutalismo estilísticamente, mientras que su esencia es ética.<sup>55</sup>

El esfuerzo por ser objetivo con la 'realidad' supone el punto de arranque que abre la puerta de la arquitectura a los diversos aspectos de la 'realidad', con la dificultad asociada tanto de determinar lo que la 'realidad' es, así como por la manera de comunicarla.

Banham finaliza el libro *The New Brutalism: Ethic or Aesthetic?* reconociendo la importancia de la ética en la polémica:

Desde la época de Berlage, e incluso antes, la idea de una ética del proyecto constituyó uno de los principales motivos para que se produjese una importante innovación en la arquitectura moderna, y la proposición brutalista de que incluso es "posible" abordar desde esa base moral los materiales de

•  
<sup>54</sup> Smithson, Alison y Peter. "Review of Banham's *The New Brutalism*". *Opus cit.*; pág. 1590.

<sup>55</sup> Smithson, Alison y Peter. "The New Brutalism". *Architectural Design* 27; abril de 1957; pág. 113.

una obra constituye un perfeccionamiento de la actitud de muchos arquitectos respecto a las dos o tres generaciones anteriores. No finjo que no me sentí seducido por la estética del Brutalismo, pero la prolongada tradición de su actitud ética y la persistencia en la idea de que las relaciones de las partes y los materiales de un edificio son una moral efectiva, <sup>56</sup>esto, para mí, determina el valor duradero del Nuevo Brutalismo.

La falta de seducción de la estética Brutalista sentida por Banham tiene que ser sopesada con la aserción de Peter Smithson sobre su falta de interés en la materialidad de sus proyectos:

Nosotros no hacemos edificios, quiero decir, hay una diferencia fundamental. Lo que nosotros hacemos es algo para hacer con ello, podrías llamarlo crudamente espacio, pero no es un edificio. Es algo que es parte de la ciudad. Nosotros no hacemos <sup>57</sup>edificios,... ¡lo cual le resulta extraño decir a un arquitecto!

Consecuencia de esta actitud es que críticos como Joseph Rykwert hayan considerado que los Smithson "formularon varios temas interesantes sobre el modelo de ciudad, aunque la ausencia misma de una gramática definida o de una imagen de gusto definido, condenó al 'movimiento' a una cierta esterilidad".<sup>58</sup> A esta ausencia de concreción en imaginaria hay que añadir el escrito de Robert Maxwell sobre la compleja figura de Banham que refleja su interés tanto en la apariencia superficial como en la organización espacial y en la eficiencia funcional:

La estética de la máquina le resultó un término ambiguo, porque él amaba la apariencia de los Bugattis como el que más, pero no se contuvo con la mera promesa: la actuación tenía que seguirle. De hecho, esto tenía que liderar, y el cultivo de la apariencia independientemente a la actuación le resultaba un peligro <sup>59</sup>predominante, y un pecado obsesivo de sus amigos arquitectos.

De aquí uno podría afirmar que *The New Brutalism: Ethic or Aesthetic?* no era una pregunta formulada a los Smithson, sino una reflexión del propio conflicto interno de Reyner Banham. Este conflicto tenía dos cabezas. A la polémica entre ética o

•

<sup>56</sup> Banham, R., *The New Brutalism: Ethic or Aesthetic? Opus cit.*; pág. 135, (en "Memoirs of a survivor").

<sup>57</sup> Cita de una conversación privada en su oficina. Londres, 17 de noviembre de 1994.

<sup>58</sup> Rykwert, J. *Opus cit.*; pág. 263.

<sup>59</sup> Maxwell, Robert. "Reyner Banham - The Man", en *Sweet Disorder and the Carefully Careless. Theory and Criticism in Architecture*. Princeton Papers on Architecture. Princeton University School of Architecture. Princeton, New Jersey 1993; pág. 180.

estética, debe agregarse la problemática de escribir sobre el trabajo de amigos al hacer la 'historia instantánea'. La razón podría ser bien el hecho de que Banham intentase evitar la enemistad con ellos, algo que no pudo conseguir. Como resultado de esta polémica, se podría defender que el artículo "The New Brutalism" es el más oscuro y difícil de este prolífico autor.

El fuerte estímulo que los textos arquitectónicos de la posguerra británica provocó en el proceso proyectual también actuó a la inversa, desde la práctica a la teoría. Basta con transcribir la emocionante dedicatoria que se lee en la tesis doctoral de Banham, *Theory and Design in the First Machine Age*: "Para Alison y Peter Smithson, James Stirling, Colin A. St John Wilson, mis contemporáneos, por el sentido de pertenencia que me dan, dentro de la corriente más vital de la arquitectura moderna..." Esta cita insiste en el contenido de la presente sección, en la valoración de la reacción brutalista como una corriente cultural que fue sustentada por arquitectos, críticos, revistas de arquitectura, y universidades.

### 1.3

#### El Diálogo Brutalista con la 'Historia'

Hay que remontarse a finales de los años cuarenta para encontrar el origen del fuerte impulso teórico del grupo brutalista. Escrito por el profesor del Warburg Institute, Rudolf Wittkower, *Architectural Principles in the Age of Humanism* (1949) fue el punto de arranque del debate arquitectónico que investiga la 'historia' en términos teóricos y casi científicos. Según Wittkower, la 'historia' acarrea principios de un orden matemático que no sólo atrae a arquitectos sino también a personas 'ordinarias' hacia el pensamiento constructivo y la disciplina. *Architectural Principles* saca a relucir los métodos y principios subyacentes en la arquitectura renacentista y, más específicamente, en las iglesias de planta central, tomando a S. María delle Carceri como ejemplo descriptivo.<sup>60</sup> Bajo este nuevo enfoque, la arquitectura renacentista se mostró como un trabajo principalmente simbólico y no abstracto. Se estudió el uso de proporciones y el propósito simbólico de las formas arquitectónicas, además de citar ampliamente las intenciones de arquitectos y clientes en Italia, particularmente aquellos de las villas de Palladio, que mantenían relación con los sistemas matemáticos de proporción.

•  
<sup>60</sup> Véase *Architectural Principles in the Age of Humanism* de Wittkower, Rudolf. Academy Editions, London/St. Martin's Press, Nueva York 1988; págs. 29-31. (Primera edición en 1949).

Consecuencia de esta investigación fue el desarrollo de una tendencia palladiana. La creencia en este 'viejo' Humanismo fue el origen de la respuesta Brutalista al Nuevo Humanismo de *The Architectural Review*.<sup>61</sup>

Aparte de *Architectural Principles* y del *Modulor* de Le Corbusier, también publicado en 1949, es significativo anotar la influencia de "The Mathematics of the Ideal Villa" y "Mannerism and Modern Architecture" escritos por el estudiante de Wittkower, Colin Rowe. Aunque es verdad que estos dos ensayos se publicaron dos años antes *Architectural Principles*, debe apuntarse que Wittkower necesitó treinta años para concluir su libro.

"The Mathematics of the Ideal Villa" apareció por primera vez en *The Architectural Review* en 1947 y comparó villas de Palladio y de Le Corbusier mostrando un sistema proporcional similar. La relación establecida entre la villa Capra-Rotonda en Vicenza (1550) y la villa Savoye en Poissy (1929-31) y la establecida entre la villa Stein en Garches (1927) y la villa Malcontenta, también conocida como villa Foscari, en Malcontenta di Mira (1550-60) va más allá de la similitud numérica. Rowe reveló que esas villas estaban inmersas en la tradición europea puesto que - como resumió Jencks - "evocan el sueño de Virgilio de vivir en la naturaleza, pero diferenciado de ella (de ahí el 'Ideal') y además dentro de un orden eterno (de ahí el 'Mathematics')".<sup>62</sup> Este comentario sobre el sueño de Virgilio proviene de los escritos de Le Corbusier sobre el Clasicismo de la villa Savoye. Un pasaje de *Precisions* (1930) describe el lugar de esta villa de la siguiente manera:

Los habitantes, que vienen aquí porque este campo con su *vida rural* era bonito, lo contemplarán, mantenido intacto, desde sus jardines colgantes, o a través de los cuatro lados de las ventanas corridas. Su vida en casa se establecerá en un sueño de Virgilio.<sup>63</sup>

"The Mathematics of the Ideal Villa" también comienza relacionando esta referencia a los sueños de Virgilio con el pasaje en donde Palladio describe la villa Rotonda:

El lugar es tan agradable y deleitable como el que más, porque está sobre una pequeña colina de muy fácil acceso, uno de sus lados lo riega el Bacchiglione, un río navegable; y el otro está rodeado por las laderas más agradables que parecen un gran

•

<sup>61</sup> Para este argumento, véase *Modern Architecture: A Critical History*, por Frampton, K. *Opus cit.*; pág. 263.

<sup>62</sup> Jencks, Charles. *Opus cit.*; pág. 250.

<sup>63</sup> Le Corbusier. *Precisions on the Present State of architecture and city planning*. Traducido por Edith Schreiber Aujame. The MIT Press. Cambridge, Massachusetts 1991; pág. 139. Publicado originalmente en francés bajo el título *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, en 1930.

teatro, todas ellas cultivadas con las frutas más excelentes y la vid más exquisita; y por consiguiente, desde cada rincón se disfrutaban las más bellas vistas, algunas de las cuales son cercanas, otras más extendidas y otras acaban en el horizonte, hay logias en los cuatro alzados.<sup>64</sup>

Junto a este ensayo, la investigación de precedentes realizada en "Mannerism and Modern Architecture" sirvió para presentar a las nuevas generaciones un ejemplo del pasado como referencia para inspirar una nueva arquitectura. Puesto que, a partir de entonces, se podía contrastar arquitecturas de todos los periodos históricos, el sentido histórico se hizo más prominente como entidad de la que somos parte. Por ello, los análisis de las obras de Le Corbusier constituyeron la demostración de las posibilidades de un uso de la historia distinto a un historicismo que adopta estilos del pasado, sino como fuente para generar nuevas arquitecturas.

La evaluación del trabajo de Rowe alcanza su clímax cuando se contrasta con los escritos de Banham. Esta idea fue manifestada por Robert Maxwell al declarar que ambos críticos proporcionaron los dos polos de un debate que es parte de la 'eterna dialéctica' entre la 'mirada retrospectiva' y la 'mirada al futuro' de la historia:

Si Banham fue, en nuestro debate de posguerra, la voz principal en favor del estar en cueros por encima del desnudo, se derivó de alguna forma un punto de vista contrario de los escritos, y la ausencia, de Colin Rowe. Su *Mathematics of the Ideal Villa* iba a fortalecer la convicción de que la ciencia por sí sola no contaría en un proceso de evolución, y que el artista no tendría que estar encorsetado por las condiciones actuales sino que era libre de adoptar algún logro, de cualquier periodo, en su demanda por lo nuevo. Esto da privilegio a la forma sobre el contenido, y reconoce que, cualquiera que sea la forma del contenido buscada, lleva consigo su propio contenido a esa demanda.<sup>65</sup>

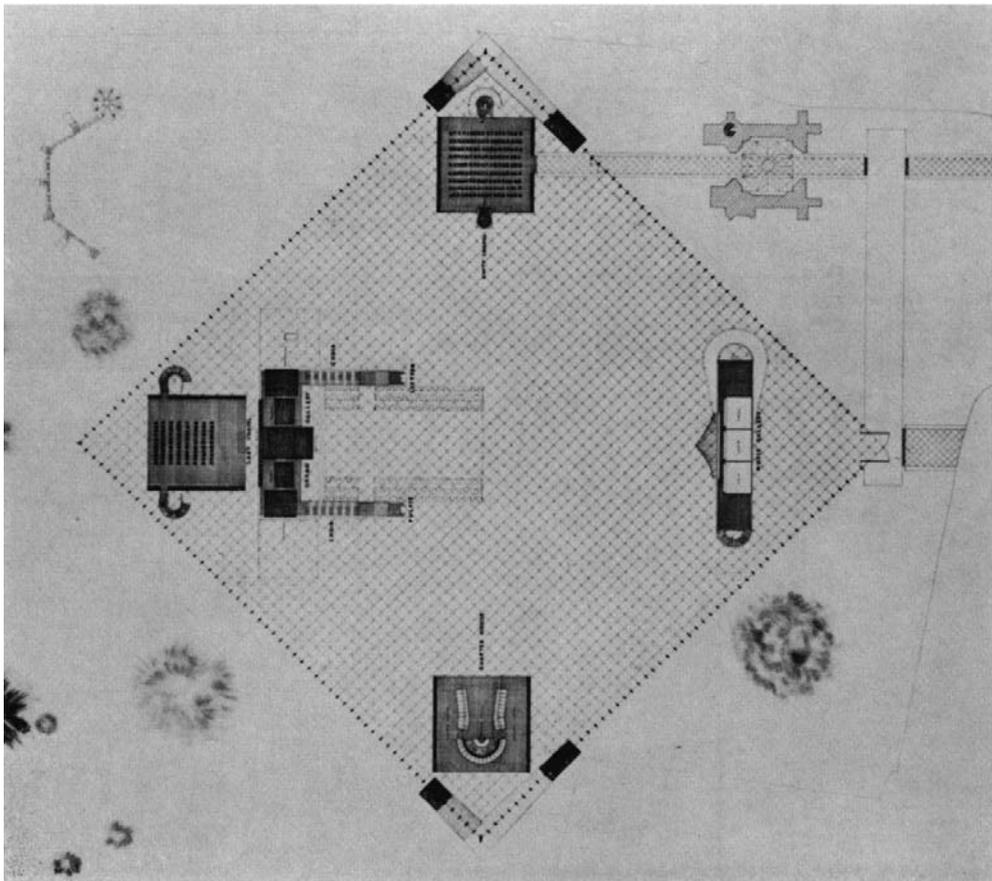
Maxwell fue más allá en su interpretación cuando asoció estos polos de debate al temperamento de los críticos. En "*Sweet Disorder and the Carefully Careless*", inscribió a Rowe en el grupo pesimista que "teme lo peor del ser humano, y lamenta un orden perdido [...] El optimista (como Shelley o Reyner Banham) espera lo mejor del ser humano, y predice una era de libertad y de dulce desorden".<sup>66</sup>

Peter Smithson tuvo influencia de ambos autores por sus textos anteriores y por sus visitas a la Royal Academy de Londres, en donde recibió gran conocimiento del

<sup>64</sup> Cita de Rowe, Colin. *The Mathematics of the Ideal Villa and Other Essays*. The MIT Press, Cambridge, Massachusetts (1976); pág. 2.

<sup>65</sup> Maxwell, R., "Truth Without Rhetoric. The New Softly Smiling Face of Our Discipline". *AA Files* n. 28, otoño 1994; pág. 4.

<sup>66</sup> Cita de *Sweet Disorder and the Carefully Careless. Theory and Criticism in Architecture* de Maxwell, R. *Opus cit.*; pág. 25.



Propuesta de Alison y Peter Smithson para el concurso de la Catedral de Coventry (1951)

clasicismo. En ese mismo período, los Smithson participaron en el concurso de la Catedral de Coventry (1951), la única catedral británica que había sido destruida por el bombardeo. Cuando Banham comentó este proyecto señaló la referencia al pasado:

[...] aquí uno puede postular con seguridad la interferencia de los estudios históricos de nuevo, porque, aunque la prioridad exacta de la fecha entre los proyectos de los Smithson y la publicación de *Architectural Principles in the Age of Humanism* por el catedrático Wittkower está en disputa (por los Smithson) no puede negarse que ellos estuvieron en contacto con los estudios de Wittkower en aquel momento, y estaban tan excitados por ellos como cualquiera de los demás.<sup>67</sup>

También debe mencionarse que los Smithson reconocieron en *Without Rethoric*, publicación que recopila sus trabajos desde 1955 a 1972, la importancia de la teoría arquitectónica del libro y de la enseñanza de Wittkower, durante y después de la guerra.<sup>68</sup> Dos años antes de la infructuosa participación en el concurso de la Catedral de Coventry, los Smithson ganaron el concurso de colegio Hunstanton en Norfolk (1949-1954) con un proyecto fruto de una doble influencia de la historia. Primeramente, Hunstanton recoge referencias históricas del orden palladiano de una formalidad rectilínea que sigue la simetría en su planta y en sus fachadas principales. La segunda influencia procedía del lenguaje del Instituto de Tecnología de Illinois (ITT) en Chicago (1945-1947). Los Smithson reconocieron la influencia de Mies van der Rohe en los comienzos de su trabajo, es más, proclamaron que Lafayette Park en Detroit de Mies era "con mucho el conjunto de morada más civilizado este siglo. Un lugar lleno de potencial y de lecciones. Por medios discretos - de separación de tráfico y la estructura urbana con toda la escala de la ciudad - se introdujo en Detroit y asombrando por otras ideas de cómo puede vivirse la vida con máquinas".<sup>69</sup> Se debe resaltar aquí que el reconocimiento del trabajo de Mies en el colegio Hunstanton hace referencia a la ya existencia en ese momento de la historia en el Movimiento Moderno, y en particular de la obra del mismo Mies. Como ejemplo, a principios de los años cincuenta tres de los más destacados académicos la escuela de arquitectura londinense The Architectural Association - Llewelyn-Davies, John Weeks y Leslie Martin - practicaban una enseñanza que ya hacía teoría los análisis del recientemente construido Alumni Memorial Hall de Chicago (1947). Los académicos patrocinaron de modo reverencial, llegando incluso a defenderlo como filosofía, el diseño de las esquinas de este edificio para definir una arquitectura 'infinita':

•  
<sup>67</sup> De Banham, R. "The New Brutalism". *Opus cit.*; pág. 358.

<sup>68</sup> Smithson, Alison y Peter. *Without Rethoric. An Architectural Aesthetic 1955-1972. Opus cit.*; pág. 80.

<sup>69</sup> Cita de *Without Rethoric. An Architectural Aesthetic 1955-1972*. Alison y Peter Smithson. *Opus cit.*; pág. 38.

[La esquina] no se nota cuando miramos al edificio en su conjunto. Es lo opuesto a enfatizar la esquina remarcada del Renacimiento, y está refinada casi hasta su no-existencia. Al retrasarse del plano del muro, al romper el ángulo en numerosos ángulos y planos, la esquina se ha disuelto. Así, y esta es la razón real para hacerlo, se preserva la continuidad de ambos planos. No está permitido pasar más allá del plano para no parar la prolongación imaginaria hacia el infinito.<sup>70</sup>

La explicación para este argumento contrario a la realidad del diseño - las esquinas están llenas de continuas interrupciones visuales - es la necesidad de encontrar un modelo de arquitectura 'infinita' apropiado a la industria de producción en serie. Entre los grandes proyectos que surgieron bajo esta corriente cabe destacar la estructura 'indeterminada' del Hospital Northwick Park en Londres (1961-1970), obra Llewelyn-Davies y John Weeks.<sup>71</sup>

La repetición del lenguaje de Mies tuvo también defensores entre académicos que valoraban la disciplina y sobriedad en su obra desde el convencimiento de que el cliente debe elevarse espiritualmente hacia una disciplina.

La sobriedad y disciplina fue llevada hasta sus últimas consecuencias en el colegio Hunstanton. Desde este extremo se entiende que fuese el primer edificio acabado que sus propios autores definieron como brutalista por la manera en la que se utilizaron los materiales. En el reciente artículo "The 'As Found' and the 'Found'" (1990)<sup>72</sup> los Smithson resumen sus posiciones admitiendo sus preocupaciones con la visión de materiales por lo que son. Obviamente, detestaron lo simulado, como los nuevos plásticos del momento, que estaban impresos y coloreados para imitar un producto anterior de materiales 'naturales'; incluso rechazaron ciertas mezclas, particularmente con la tecnología, como el cuadro de mandos de nogal en el automóvil. Todos los materiales fueron usados tal y 'como encontrados' sin intentar convertirlos en metáforas de otros materiales. Como clara influencia tanto de Mies van der Rohe como de la arquitectura japonesa, siguieron el argumento de que tomar las cosas por sí mismas es más honrado y evocador que cualquier significado antropomórfico adjunto.

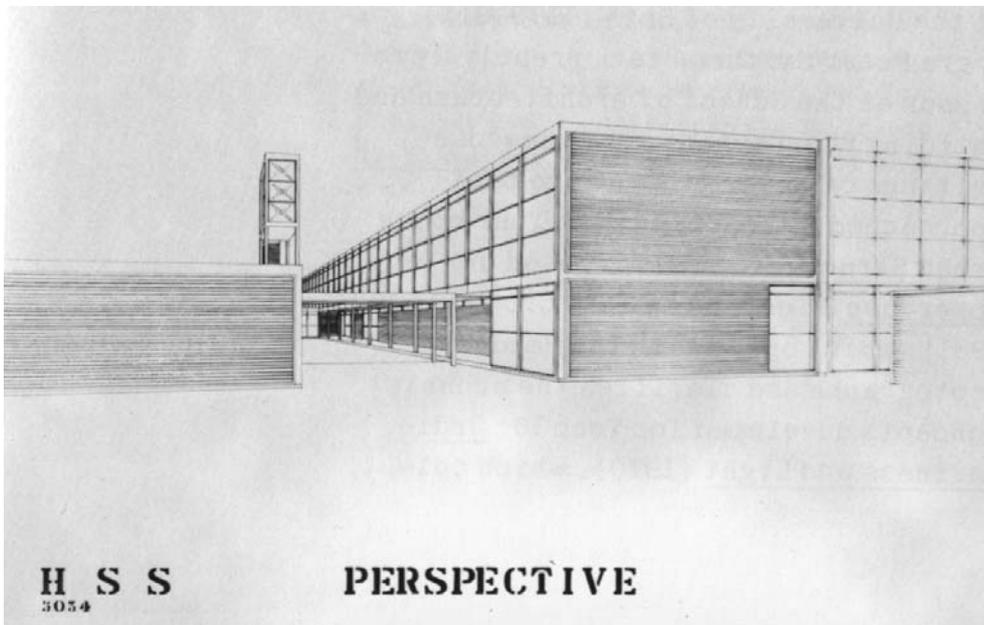
La confesión de influencia japonesa no fue suficientemente explicada por los autores, ni tampoco fue valorada por los críticos al comentar el edificio. Reyner Banham aprovechó esa falta de precisión para justificar el silencio de los Smithson hacia lo que él consideraba ser un importante modelo de arquitectura brutalista:

•

<sup>70</sup> Cita de Jencks, C. *Modern Movements in Architecture. Opus cit.*; pág. 253.

<sup>71</sup> Otro ejemplo de una arquitectura como respuesta a la producción de la máquina fue el trabajo de James Stirling. En lugar de la perspectiva cónica, su técnica de dibujo era la perspectiva axonométrica que le permitía medir la modulación de sus componentes sin distorsión alguna. Véanse los dibujos del proyecto de la Facultad de Ingeniería de Leicester (1959-1963) realizados con James Gowan cuya forma guarda estrecha relación con la técnica de dibujo.

<sup>72</sup> Smithson, Alison y Peter. "The 'As Found' and the 'Found'". Publicado en *The Independent Group: Postwar Britain and the Aesthetics of Plenty*. David Robbins, (ed.). MIT Press, 1990; págs. 201-202.



Propuesta de Alison y Peter Smithson para el concurso del Colegio Hunstanton en Norfolk  
(1949)

En las declaraciones de los Smithson, sus referentes a las construcciones japonesas o populares son las más confusas y/o desorientadas. No estuvieron en Japón ninguno de los dos y la arquitectura a que se refieren no es de la escuela Mayekawa/Tange, tan importante en la historia reciente del brutalismo. El Japón de los Smithson era el del libro de Bruno Taut sobre las casas japonesas ("House and People of Japan", Tokyo, 1937) [...]<sup>73</sup>

También se repite aquí, pero esta vez a la inversa, la duda - entendida desde sus diferencias personales - que Peter Smithson planteó sobre la capacidad de Banham para interpretar una situación sin haber estado presente: "Él no era un participante y, por consiguiente, no es realmente un buen testigo".<sup>74</sup>

Los Smithson aún trataron de aclarar "el respeto por los materiales" en *Without Rhetoric*, libro publicado veinte años después de la construcción del colegio Hunstanton:

Nuestra comprensión - y consecuentemente podría haber sido también para Mies - era que para los japoneses su Forma era sólo parte de una concepción general de la vida, una clase de reverencia al mundo natural y, desde ella, a los materiales del mundo construido. Es precisamente este respeto por los materiales - un reconocimiento de la afinidad que puede establecerse entre la construcción y el hombre- lo que estaba en las bases de nuestra manera de ver y pensar sobre las cosas que nosotros llamamos el Nuevo Brutalismo (No tiene mucho que ver con el Brutalismo que popularmente se amontonó en el estilo perfilado en *The New Brutalism* de Reyner Banham, Architectural Press, 1966).

Por consiguiente para nosotros, nuestra escuela Hunstanton - qué probablemente debe tanto a la arquitectura japonesa como a Mies - fue la primera construcción de nuestro Nuevo Brutalismo.<sup>75</sup>

El "respeto por los materiales" significa un uso de los mismos valorándolos por sus cualidades intrínsecas. Ésta es una actitud que puede interpretarse como un uso específico de la 'historia'. Los materiales en sí no eran diferentes de aquellos usados en la construcción tradicional, y la torre del agua en la escuela es un ejemplo explícito de esta técnica tradicional. El significado asociado a los

•  
<sup>73</sup> Banham, R. *El Brutalismo en Arquitectura. ¿Ética o Estética?* Editorial Gustavo Gili, Barcelona 1967; pág. 46.

<sup>74</sup> Véase "Entrevista con Peter Smithson"; pág. 30 y la sección de esta tesis 1.2. *El Nuevo Brutalismo: Ética, Estética y el Conflicto de Banham*; pág. 65.

<sup>75</sup> Smithson, Alison y Peter. *Without Rhetoric. An Architectural Aesthetic 1955-1972. Opus cit.*; pág. 6.

materiales depende del conocimiento que nosotros adquirimos a través de nuestras vidas. Así, 'la historia' se entiende aquí como tradición que conlleva significados.<sup>76</sup>

Las distintas influencias y referencias históricas pueden medirse en el ya mencionado debate aportado por Banham y Rowe. De esta manera, Maxwell ha redactado en el reciente artículo "Truth Without Rhetoric. The New Softly Smiling Face of Our Discipline" (1994) una doble interpretación de la escuela:

Como hombre de Rowe, yo estaba cautivado por su clasicismo, su aproximada simetría, el control, la discreción mesiánica, incluso la sombra de Palladio. Aún así, los Smithson no eran, y nunca ha sido, arquitectos neo-clásicos. Como hombre de Banham, yo estaba cautivado por su descaro, los desagües expuestos en los baños, la estructura desnuda, el uso de una simple torre de agua como señal arquitectónica, su pura franqueza - una franqueza que daría lugar al nombre 'el Nuevo Brutalismo'<sup>77</sup> principalmente a través de la polémica defensa de Banham.

Importancia de esta doble interpretación es el hecho que se esté cuestionando 'el correcto' uso de la historia, elemento reiterado en el debate arquitectónico. Banham utilizó "The New Brutalism" para expresar sus propias ideas. Estableció en ese artículo la evolución del movimiento, aunque - como se ha visto anteriormente - por ese tiempo existía la duda generalizada sobre la existencia del Brutalismo como un movimiento. La evolución promulgada siguió su punto de vista de la 'mirada al futuro', es decir, los arquitectos vistos como parte de un proceso histórico, lo que explica el artículo como 'historia instantánea'. La última parte del ensayo era una revisión de la emergencia de esta 'historia de la historia'. Ante el comentario de Furneaux Jordan, colaborador de *AR* y profesor de historia en la escuela de arquitectura *AA* de Londres, sobre la obra de los Smithson, Banham enfatizó la influencia de historiadores contemporáneos en la historia de arquitectura contemporánea:

Lo que resulta interesante de la espartana nota al pie de página de R. Furneaux Jordan sobre el Nuevo Brutalismo - "... Lubetkin habla a través del tiempo con los grandes maestros, los Smithson sólo hablan entre ellos" - no es el hecho que es casi verdad, y así arruina su argumento, sino que sus términos de valoración son históricos. El Nuevo Brutalismo tiene que ser visto contra el fondo de la reciente historia de la historia, y, en

•

<sup>76</sup> La primera vez que vi las fotografías de la torre del agua en la escuela de Hunstanton, mi interpretación de esta estructura fue distinta a la lectura anterior, puesto que la tradición británica de construcción de torres de agua consiste en el empleo de chapas metálicas moduladas y rigidizadas mediante estampación mecánica; unos materiales y técnicas diferentes a las españolas.

<sup>77</sup> Maxwell, R., "Truth Without Rhetoric. The New Softly Smiling Face of Our Discipline". *Opus cit.*; pág. 4.

particular, el creciente <sup>78</sup> sentido de la historia interna del propio Movimiento Moderno.

Banham terminó el artículo valorando el conocimiento brutalista de la historia y sus usos:

Recordando que una Imagen es lo que afecta a las emociones, que la estructura, en su sentido más amplio, es la relación de partes, y que los materiales 'tal y como encontrados' son materia prima; hemos trabajado nuestro camino de vuelta a la cita que encabezó este artículo, "L'Architecture c'est, avec des matières brutes, établir des rapports émouvants". Pero nosotros hemos trabajado nuestro camino hacia este punto a través de un conocimiento de historia y de sus usos, que vemos que El Nuevo Brutalismo, si es arquitectura en el gran sentido de la definición de Le Corbusier, también es arquitectura de nuestro tiempo y no del suyo, ni de Lubetkin, ni de los tiempos de los Maestros del pasado. Aun cuando fuese cierto que los Brutalistas sólo hablan entre sí, el hecho que hayan dejado de hablar a Mansart, a Palladio y a Alberti sería una gran contribución a la arquitectura por <sup>79</sup> parte del Nuevo Brutalismo, incluso en su sentido más privado.

En la evolución desde el proyecto de concurso de la Catedral de Coventry hasta la construcción del colegio Hunstanton, los Smithson basaron el valor comunicativo de su arquitectura en el uso de materiales 'por lo que son', derivando su significado de la tradición que se identifica en la cultura a la que pertenece. De aquí que el debate arquitectónico sobre la historia planteado por *Architectural Principles in the Age of Humanism* y la creencia en la accesibilidad del lector a estos principios les llevasen a cuestionar si los principios del Humanismo eran principios a ser seguidos o sólo un ejemplo del tipo de principios a buscar. Aparte de las diferentes opiniones recogidas en esta sección sobre la influencia que los Brutalistas tuvieron del pasado, es precisamente el consenso general de su valoración histórica lo que determina un diálogo Brutalista con la historia.

•

<sup>78</sup> Banham, R., "The New Brutalism". *Opus cit.*; pág. 356.

<sup>79</sup> Banham, R., "The New Brutalism". *Opus cit.*; pág. 361.

## 1.4

### La Reacción Brutalista a la 'Historia de la Historia'

Se ha expuesto en las secciones anteriores el escepticismo mostrado por las jóvenes generaciones que vivieron el derrumbe del Imperio y la formación del estado laborista durante la posguerra británica. En el ámbito de la arquitectura, a pesar de las ilusiones encarnadas en las *New Towns* y en el *Festival of Britain*, se miró hacia un realismo basado en la observación de una cotidianeidad. Superando aspectos pintoresquitas, Alison y Peter Smithson incluyeron consideraciones socio-psicológicas como un aporte para la formación de una imagen de nuestras ciudades. En el origen de esta actitud es importante por lo tanto reconocer la gran influencia de otras disciplinas culturales sobre la arquitectura. Los Smithson trabajaron junto al fotógrafo Nigel Henderson y al escultor Eduardo Paolozzi, y estas colaboraciones abrieron a su vez la puerta a diferentes disciplinas bajo las que se contemplará el resto de este capítulo.

Los Smithson basaron sus propuestas teóricas en las posiciones críticas consideraban que las Nuevas Ciudades carecían de alma, identidad y vida. Numerosos fueron los escritos, como "The failure of the New Towns" (1953) de J.M. Richards, que pusieron en cuestión estas experiencias arquitectónicas. Richards denunció en su artículo publicado en *AR* que éstas fallaron en tres aspectos distintos: socialmente, económicamente y arquitectónicamente. Se estaban convirtiendo en ciudades dormitorio sin estar completas y, por

consiguiente, eran inadecuadas para proveer una vida plena. También eran financieramente vulnerables porque no tenían ninguna fuente de ganancias excepto sus alquileres. Por último, eran de muy baja densidad, de 12 personas por acre (Stevenage tenía 13 por acre, Crawley 12.5, Hemel Hempstead 12, Harlow 14.1 y Hatfield 17.4). En este punto, Richards también mencionó las cifras de Letchworth y Welwyn, 18.6 y 21.8 personas por acre respectivamente, argumentando que las Nuevas Ciudades representan incluso una huída de las mejores tradiciones inglesas sobre la planificación urbana compacta.

Ellos [quienes alentaron la jardín-ciudad] también ganan en el movimiento algo, por supuesto: aire más limpio, cocinas más modernas, espacio para jugar los niños. Pero todo esto podría proporcionarse en ciudades planeadas como ciudades. Podrían haber tenido esto y la vida alegre de las calles, el bar de la esquina, el cuchicheo del mercado, los servicios públicos y entretenimientos, y el fácil acceso al campo de verdad (negado por la presente propagación suburbana) lo que proporciona un pueblo real; y, además, podrían haber tenido lo que, al pasar el tiempo, echarán de más de menos que cualquiera de lo anterior: el sentido de estar en el centro de una comunidad, por pequeña que sea, y no en su borde.<sup>80</sup>

Primero en el CIAM IX reunido en Aix-en-Provence (1953) y más tarde en su libro *Urban Structuring* (1967), los Smithson hicieron uso de fotografías que muestran la vida de las calles en un distrito de la clase trabajadora en Londres.<sup>81</sup> Las imágenes eran de Nigel Henderson, un fotógrafo experimental fascinado por la riqueza de la vida en comunidad de su barrio Bethnal Green y, de forma particular, por las estrechas relaciones de las personas entre sí y con su entorno. Hay que señalar además la gran influencia de la antropóloga Judith Stephen, esposa de Henderson, quien organizaba estudios sobre la vida en los barrios de clase obrera durante el periodo de entreguerras.

Las fotografías de Bethnal Green valoraron la calle como un teatro de la vida a la vez de llamar la atención sobre su inadecuación como patio de recreo. Sobre este punto, Maxwell escribe sarcásticamente que, en cierto modo, Henderson inventó Coronation Street, el título de una telenovela de la televisión británica que explora las intimidades de una parte de la vida de la clase trabajadora, antes de que éstas se convirtiesen en entretenimiento.<sup>82</sup> *Urban Structuring* comienza con las fotografías de Henderson que guiaron a los Smithson a la siguiente definición: "40 o 50 casas

•

<sup>80</sup> Richards, J., M. "The failure of the New Towns", en *The Architectural Review*, julio de 1953; pág. 32.

<sup>81</sup> Smithson, Alison y Peter. *Urban Structuring. Studies of Alison & Peter Smithson*, Studio Vista Ltd, Londres, 1967. Ésta es una versión ampliada de una pequeña edición limitada de un libro titulado *Uppercase 3* (Revisado por Theo Crosby y publicado por Whitefriar Press, 1960) que consistía en un resumen de su pensamiento.

<sup>82</sup> Maxwell, R., "Truth Without Rhetoric. The New Softly Smiling Face of Our Discipline". *Opus cit.*; pág. 4.

conforman una buena calle".<sup>83</sup> De forma similar a la interpretación del uso de los materiales en el colegio Hunstanton, la 'historia' se concibe aquí como tradición que relaciona a los habitantes con su entorno.

El escrito de introducción a *Urban Structuring* fue del editor de *Architectural Design*, Theo Crosby. Tras discutir el fracaso de las Nuevas Ciudades, Crosby responsabilizó por ello tanto al gobierno como a los arquitectos:

La guerra no destruyó esta ciudad; eso fue dejado para la paz. La reconstrucción trajo problemas, el urbanista se encontró sin el equipo teórico para poder resolver, y la subsiguiente prosperidad lo puso en la cumbre. Aplicó en donde pudo la fórmula de la Carta de Atenas; ahora podemos evaluar los resultados - en las Nuevas Ciudades, en la City de Londres, y en inmensas áreas del continente. Hacia 1951 se había hecho evidente que lo realmente importante se había escapado. Estábamos realojando a personas, pero se esperaba que viviesen no sólo una vida triste sino ya socialmente obsoleta. La condena de las Nuevas Ciudades se convirtió en un deporte popular, pero puesto que tuvieron un éxito económico nada pudo (o puede hoy en esa materia) movilizar a las autoridades a investigar métodos alternativos de vivienda.<sup>84</sup>

Los Smithson defendieron que el problema urbano era realmente la 'asociación humana'. Resultado de este argumento fue su oposición a la Carta de Atenas del CIAM (1943) debido a su división mecánica de la ciudad en las áreas separadas de albergue, transporte, industria y recreación. Consideraron además que era el análisis de funciones lo que tiende a producir comunidades en las que las asociaciones humanas vitales se expresan inadecuadamente. La respuesta de los Smithson para el CIAM IX de 1953 fue la presentación de la Malla de CIAM con el tema de la 'reidentificación urbana' surgiendo como el sol entre las fotografías de Henderson. Como si se tratase de anunciar a los miembros del congreso su renuncia a seguir el sol que Le Corbusier imprimió en la cubierta de sus obras completas, los Smithson mostraron un nuevo sol que reivindicaba interconexiones entre las cuatro escalas de habitación urbana: casa, calle, distrito y ciudad.

Como se ha indicado anteriormente, la reivindicación de interconexiones presentada por los Smithson pertenecía a la cultura vernacular basada en conceptos como *identidad* o *lugar*. Por ello, la Malla de CIAM con las fotografías de Henderson ilustra la clara influencia de las ciencias sociales en los años cincuenta, con la aplicación de la psicología social, la antropología y la sociología, en la cultura de Londres. También Banham observó que las investigaciones de sociólogos como Peter Willmott y Michael Young influyeron en el trabajo de los

•

<sup>83</sup> Smithson, Alison y Peter. *Urban Structuring. Studies of Alison & Peter Smithson. Opus cit.*; pág.15.

<sup>84</sup> Cita de "Introduction" de Theo Crosby de *Urban Structuring. Studies of Alison & Peter Smithson. Alison y Peter Smithson. Opus cit.*; pág. 6.



Propuesta de Alison y Peter Smithson para la Malla del CIAM IX (Aix-en-Provence, 1953)

Smithson. Así, el gran énfasis en mostrar 'la calle' como un agente social que desarrollaron Young y Willmott influyó sobre las propuestas de los concursos para Golden Lane (1952) y la Universidad de Sheffield (1953), proyectos de los Smithson con un palpable interés en el hombre que vive en la ciudad.<sup>85</sup> No obstante, los Smithson también hicieron objeciones a este punto. Insistieron, en su revisión de "The New Brutalism", en reconocer que fue realmente "The Social Basis of Town Planning" (1951) de Rattray Taylor el artículo sociológico que influyó en su arquitectura.<sup>86</sup> Taylor criticó la arquitectura de Movimiento Moderno por la falta de perspectiva del entramado de relaciones humanas:

La casa no es sólo una máquina de proporcionar esos servicios materiales - protección, almacenamiento, luz, desagüe - necesarios para el bienestar físico; es una camisa de fuerza que condiciona tanto las relaciones internas de la familia dentro de ella como sus relaciones con el mundo externo. El uso del término 'la máquina para vivir' sugiere que esto no se aprecia totalmente.<sup>87</sup>

Sería injusto no admitir el interés de Le Corbusier en la vivienda como máquina de vivir va más allá de hacer viviendas cómodas e incluye accesos, alrededores y localizaciones como elementos cruciales a la creación de un entorno de vida satisfactorio.<sup>88</sup> Sin embargo, la crítica de Taylor venía dada por su visión de la relación del individuo con la sociedad, que rechazaba el determinismo del entorno construido. En este respecto, el historiador Anthony Sutcliffe afirma que, aún siendo la doctrina de Le Corbusier más apropiada a sociedades socialistas debido a que dichas sociedades poseen el control social que las hacen funcionar, en la práctica, los controles sociales podrían ser considerados como una intromisión intolerable en las vidas privadas.<sup>89</sup> Por otro lado, sin tales controles, el entorno propuesto por Le Corbusier, que maximizaba el espacio para la comunidad al tiempo que reducía el espacio privado al mínimo, además de elevar la densidad de las ciudades, podría generar problemas sociales. Consecuencia de estos mismos problemas fue, en 1972, la demolición del Pruitt-Igoe en St. Louis, un referente histórico que será tratado en la segunda parte de esta tesis.

•

<sup>85</sup> Para el desarrollo de esta idea, véase *The New Brutalism: Ethic of Aesthetic?* por R. Banham. *Opus cit.*; pág. 42. También véase *Family and Kinship in East London* (Primera edición en 1957) por Michael Young y Peter Willmott. (Routledge & Kegan Paul, Londres 1986).

<sup>86</sup> Para este argumento véase "Review of Banham's *The New Brutalism*" por Alison y Peter Smithson. *Opus cit.*; pág. 1590.

<sup>87</sup> Taylor, Rattray. "The Social Basis of Town Planning". En *Architects' year book 4* (1951); pág. 28.

<sup>88</sup> Ver "L'élément Biologique: La Cellule de 14m2 par Habitant" y "Décisions", en *La Ville Radieuse*, de Le Corbusier. Editions Vicent, París 1964 (primera edición 1933); pág. 143.

<sup>89</sup> Ver Sutcliffe, Anthony. "A Vision of Utopia", en *The Open Hand: Essays on Le Corbusier*, editado por Russell Walden, The MIT Press, Massachusetts, 1977; págs. 216-243.

Continuando con los argumentos de Taylor, este sociólogo consiguió una fácil visualización del tipo de vivienda y planeamiento propuesto en su artículo, una visión que mantiene extraordinarias similitudes con la posterior arquitectura experimental:

Finalmente, uno no debe perder vista el hecho que la familia no es una unidad estática sino que está en evolución. La población no consiste en tantos solteros, tantas parejas sin hijos, tantas familias, y tantos ancianos, como nos habían hecho creer las estadísticas. Consiste en individuos que se mueven progresivamente a través de estas fases. Si hay que preservar en cada etapa unas sanas relaciones humanas, la unidad de vivienda debe ser sumamente flexible. Por consiguiente, parecería que la casa del futuro podría tender a ser cada vez menos una caja claramente definida y, cada vez más, una colección de chales, pisos, y unidades de servicio, con paredes interiores ajustables, en las que las personas de diversas edades y grados de afinidad podrán pasar sus vidas al variar los grados de privacidad o contacto.

De la misma forma que la casa es el marco para el grupo básico que es la familia, el urbanista debe proporcionar un marco para la agrupación social que le sigue en orden a la familia. [...]. En realidad el planeamiento es un proceso continuo, porque la vida de la comunidad es un proceso continuo. [...] la función<sup>90</sup> del planeamiento consiste en ampliar el abanico de opciones.

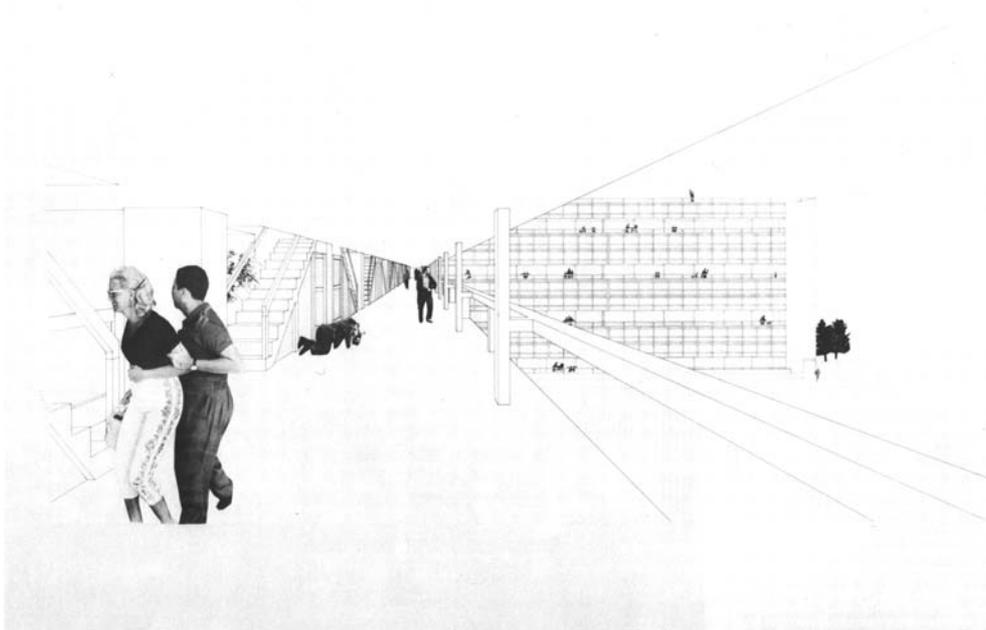
En el esquema de viviendas Golden Lane para la City de Londres (1952), los Smithson diseñaron un edificio que ilustra sus intereses en la conducta social. Este proyecto respondió a la *comunidad* que iba a ser construida en varios niveles de *asociación* en un esfuerzo por lograr *identidad*. Los autores consiguieron incorporar en sus collages, con recortes de revistas de Marilyn Monroe y Joe DiMaggio, toda la influencia teórica de su propuesta. De esta forma describió Banham el fuerte impacto que provocaron estos collages:

[...] únicamente recordados por haber puesto de nuevo en circulación en Inglaterra la idea de la plataforma en el aire, - Golden Lane de los Smithson - es notable que para la determinación de crear una imagen visual coherente por medios no-formales, enfatizando la circulación visible, unidades de habitación identificables, y validando la presencia de seres humanos completamente como parte de la imagen total - las perspectivas tenían fotografías de personas pegadas sobre los dibujos, por<sup>91</sup> lo que la presencia humana casi arrollaba la arquitectura.

•

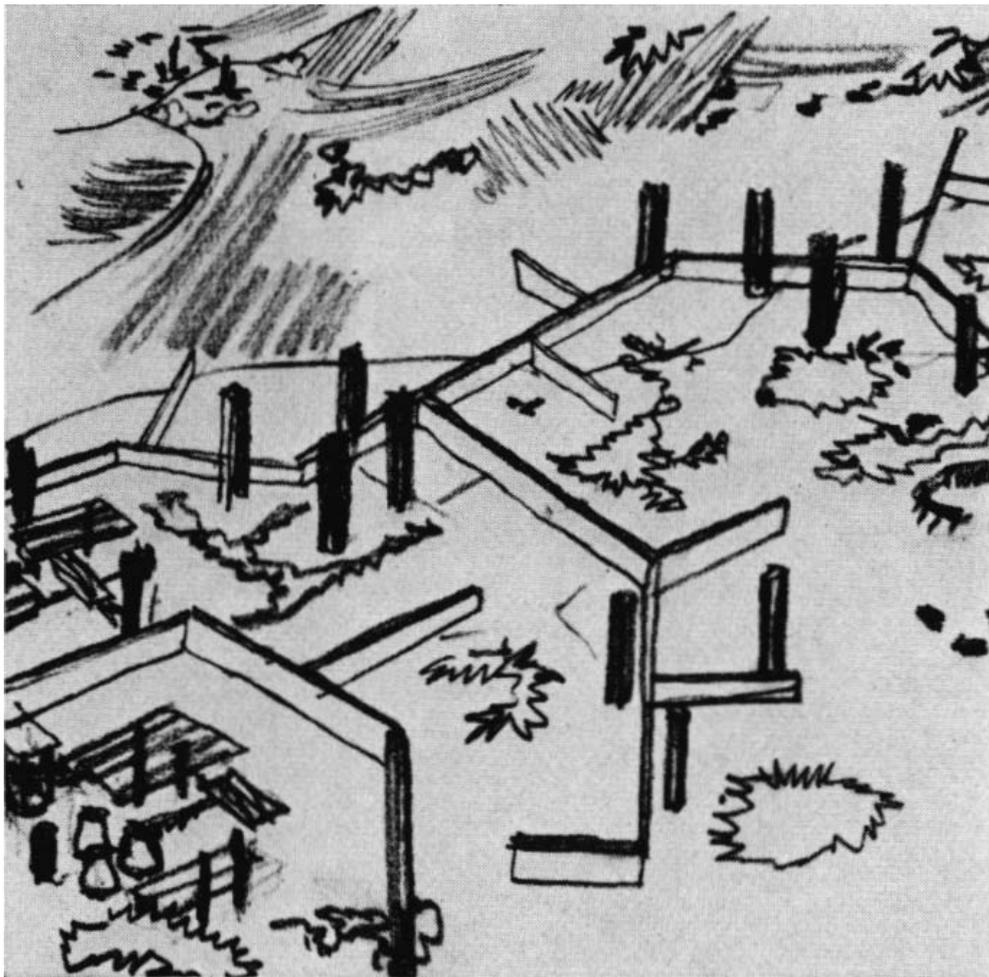
<sup>90</sup> Taylor, R., *Opus cit.*; págs. 30-32.

<sup>91</sup> Banham, R., "The New Brutalism". *Opus cit.*; pág. 358.



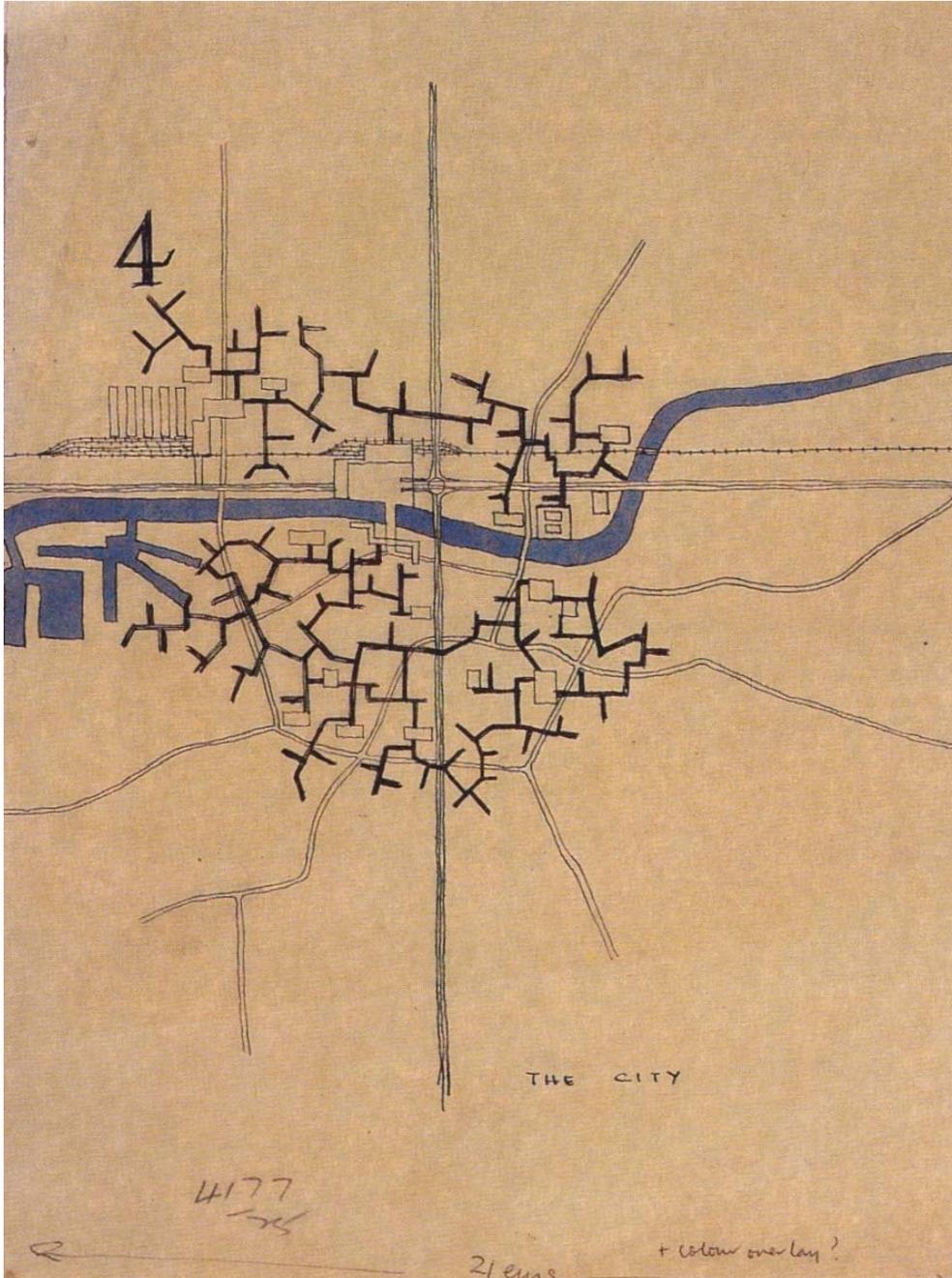
Propuesta de Alison y Peter Smithson para el concurso de viviendas Golden Lane en la City de Londres (1952)

Street Deck con Marilyn Monroe y Joe DiMaggio



Propuesta de Alison y Peter Smithson para el concurso de viviendas Golden Lane (1952)

*District*



Propuesta de Alison y Peter Smithson para el concurso de viviendas Golden Lane (1952)

City

Aunque la tipología de corredor en fachada no es en absoluto nueva, sin embargo, Banham añadió en *The New Brutalism: Ethic of Aesthetic?* que los trabajos de algunos estudiantes de la AA en Londres fueron fuentes de inspiración para los Smithson.<sup>92</sup> La tipología de corredor en fachada ya se recogía en el estudio del Inmueble Villa que Le Corbusier presentó en el Salón de Otoño de 1922 y publicó en *Vers une Architecture* (1923).<sup>93</sup> En el CIAM 3 de Bruselas, celebrado en 1930 bajo el título la "División Racional del Suelo", se establecieron criterios para disponer los bloques de vivienda, sus orientaciones y la distancia entre los mismos. Ya entonces, el presidente del congreso, Victor Bourgeois, explicó la idea de la rue corredor que, más tarde, elaboraría y construiría Le Corbusier en la Unité de d'Habitation (1947-52) como un espacio interior. Aún más, casi veinte años antes de Golden Lane, Josep Lluís Sert, Josep Torres i Clavé y Joan Baptista Subirana proyectaron (1931-1932) y construyeron (1932-1936) la Casa Bloc en Barcelona, un conjunto de 107 viviendas en dúplex que vino a ser la primera materialización de los postulados teóricos sobre los Inmuebles Villa. Con máxima liberación de la planta baja para jardín y equipamientos comunes, y el acceso a las viviendas se realiza por calles-corredor, está orientado buscando un soleamiento óptimo y permite la ventilación cruzada.

A pesar de estos ejemplos que cuestionan la polémica planteada por Banham sobre el origen de las calles en el aire, el historiador valora el proyecto de los Smithson como un "intento a 'rectificar' los errores de los viejos maestros. La 'rue intérieure' - ese oscuro corredor sin iluminación natural - era siempre el punto más débil de la sección de la 'Unité' y, en Golden Lane, los Smithson movieron ésta al exterior del bloque".<sup>94</sup> Lo que no cabe la menor duda es que datos, como el ancho de la calle en el aire es el necesario para que pueda pasar un hombre mientras hablan dos madres con sus cochecitos de niño, fueron desarrollados a partir de la lectura de "The Social Basis of Town Planning". Es allí donde Taylor escribe:

La situación de los pasajes internos en un edificio no podría ser considerada simplemente como la forma de acceso a un piso desde la puerta principal, sino como la forma de poner<sup>95</sup> a las personas en contacto entre ellas y con la vida del edificio.

Esta cita de Taylor sirve para valorar el matiz que diferencia las "calles en el aire" de lo que la propuesta que los Smithson denominan *Street Deck* (calle plataforma), o la plataforma entendida como lugar urbano. Sin embargo, la importancia de las 'plataformas en el aire' va más allá de una primera lectura que las define como una estructura que contenía las moradas además de proveer el sistema de movimiento pedestre seguro por estar distanciado del tráfico de coches. La contribución de los Smithson fue la de llevar las asociaciones humanas planteadas por Taylor más allá

•

<sup>92</sup> Banham, R., *The New Brutalism: Ethic of Aesthetic? Opus cit.*; pág. 42.

<sup>93</sup> Le Corbusier. *Vers une Architecture*. Paris. Crès, 1923.

<sup>94</sup> Banham, R., *The New Brutalism: Ethic of Aesthetic? Opus cit.*; pág. 42.

<sup>95</sup> Taylor, R., *Opus cit.*; pág. 30.

de los corredores de las viviendas. Los Smithson propusieron dar a estas asociaciones la escala urbana que relaciona la comunidad en todos sus niveles (vivienda, calle, distrito y ciudad). Frente al aislamiento de la "Unité", el origen del nuevo planteamiento urbano se basaba en 'plataformas en el aire' en distintos niveles respondiendo a las complejas jerarquías de asociaciones humanas.

Los Smithson desarrollaron el énfasis en modelos de circulación con la propuesta para el concurso de Sheffield University en 1953, proyecto que unía la universidad con la ciudad. Muy diferente de la idea de composición basada en la elemental geometría de la regla y el compás, su esquema era una visión informe basada en un sentido intuitivo de topología. Cinco años más tarde, Alison y Peter Smithson, junto a Peter Sigmund, tomaron parte en el concurso del distrito Hauptstadt en Berlín (1958). Aunque su propuesta procedía de su investigación de Street Deck elaborada en los concursos de Golden Lane y Sheffield University, en Berlín llegaron a plasmar de forma su original Malla de CIAM IX al proponer las asociaciones humanas a la escala urbana.

En relación con la discusión sobre el valor del pasado o del futuro en la historia, Banham defendió la segunda posición al analizar la carencia de formalismo en la planta de Sheffield. Esta era, según Banham, el diseño que se vinculaba completamente con un nuevo orden en composición:

Como disciplina de la arquitectura, topología ha estado siempre presente de una manera subordinada y no reconocida - calidades de penetración, circulación, dentro y fuera, siempre han sido importantes, pero la geometría Platónica elemental ha sido la disciplina maestra. Ahora, en el proyecto Sheffield de los Smithson se invierten los papeles, topología se hace dominante y la geometría se vuelve la disciplina subordinada.<sup>96</sup>

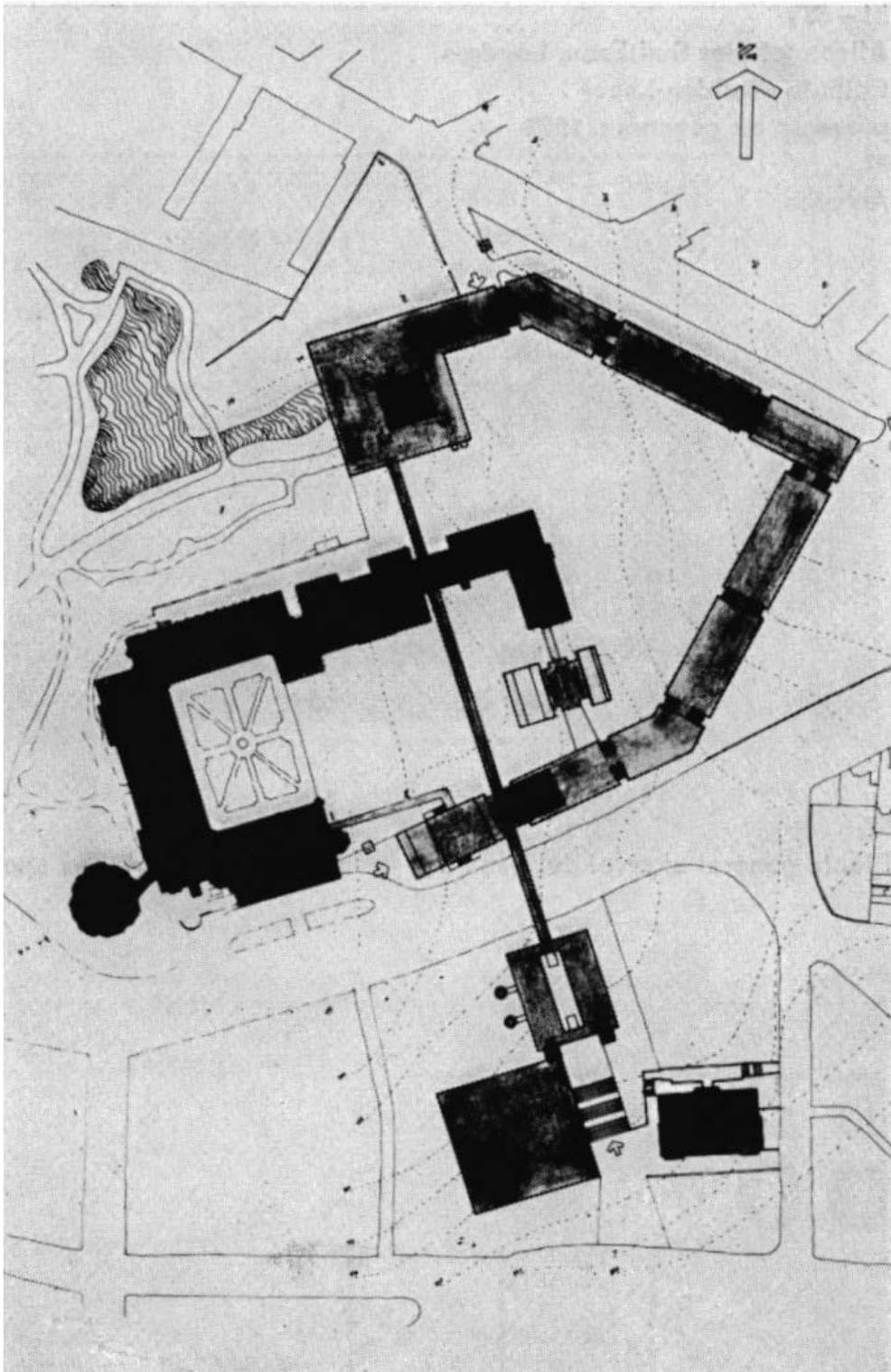
Basado en este enfoque topológico de la composición por medio de las rutas de circulación, Banham aceptó el resultado inevitable como un edificio que no puede ser apreciado o entendido desde un único punto de vista externo, diferente a un bloque aislado como la 'Unité' de Marsella. Desde esta posición, la conclusión de la sección "Avance hacia el aformalismo" en *The New Brutalism: Ethic of Aesthetic?* cuestiona, al igual que lo hizo el ensayo de 1955, que la dirección a seguir por el Nuevo Brutalismo como movimiento internacional fuese la arquitectura de la galería de arte que Louis Kahn construyó para la Universidad de Yale (1953). Ahora, para Banham el ejemplo a seguir era el 'anti-edificio' ejemplarizado en el Fun Palace de Cedric Price,<sup>97</sup> proyecto que esta tesis analizará más adelante.

Las preocupaciones brutalistas también estaban presentes en el panorama internacional. De esta manera, un grupo de jóvenes arquitectos constituido por los

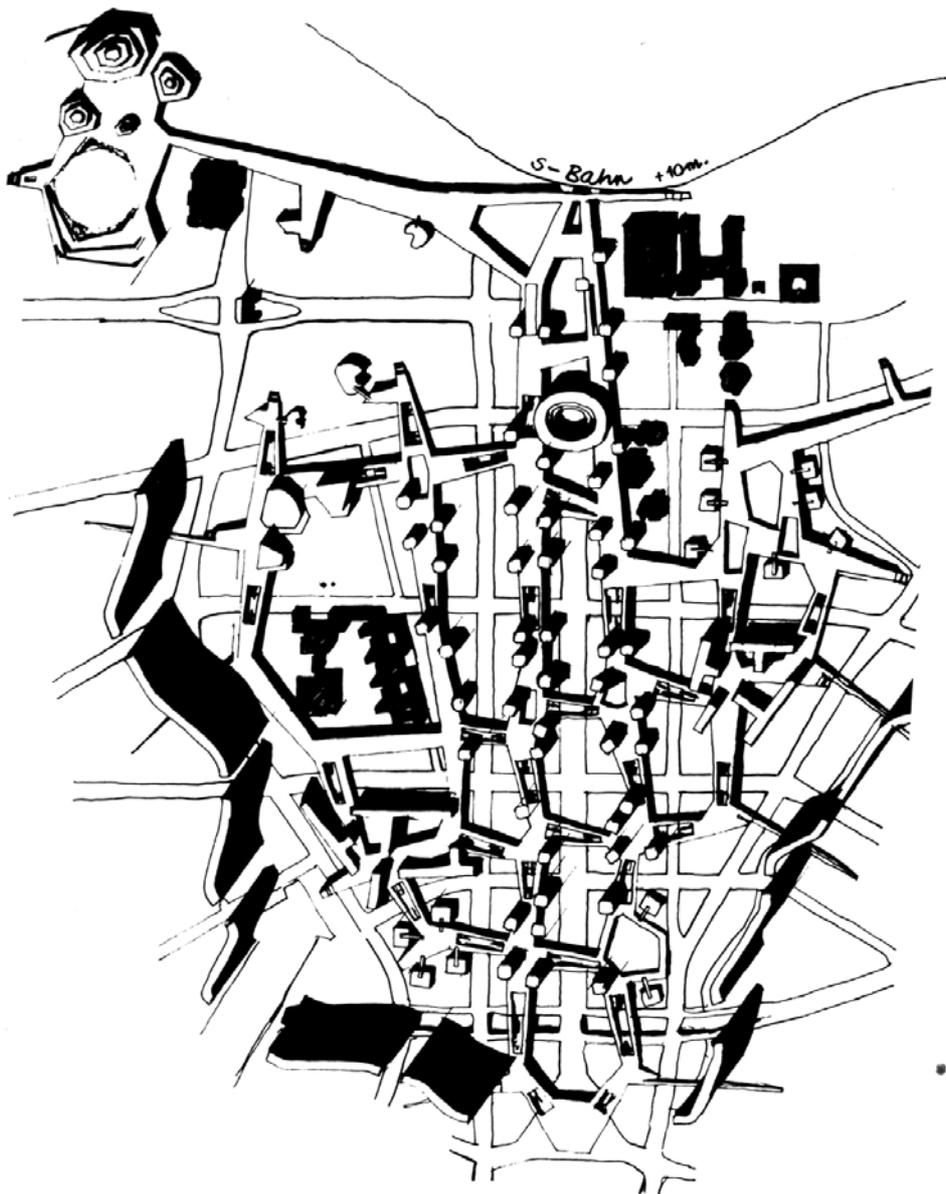
•

<sup>96</sup> Banham, R., "The New Brutalism". *Opus cit.*; pág. 358.

<sup>97</sup> Véase Banham, R., *The New Brutalism: Ethic of Aesthetic?* *Opus cit.*; pág. 43.



Propuesta de Alison y Peter Smithson para el concurso de Sheffield University (1953)



Propuesta de Alison y Peter Smithson, junto a Peter Sigmond, para el concurso del distrito Hauptstadt en Berlín (1958)

Smithson, Jacob Bakema, Aldo van Eyck, Georges Candilis, Shadrach Woods, John Voelcker, y William y Jill Howell presentaron en el CIAM IX (1953) su respuesta al informe del congreso anterior:

El hombre puede identificarse instantáneamente con su propio hogar, pero no fácilmente con la ciudad en la que se sitúa. 'Pertener' es una necesidad emocional básica - sus asociaciones son del orden más simple. De 'pertener' - identidad - viene el sentido enriquecedor de vecindario. La pequeña calle estrecha de los barrios bajos tiene éxito donde frecuentemente falla el desarrollo espacioso.

Este grupo se reunió un año después en Doorn (Holanda) como *Team X* - tomaron este nombre puesto que eran los responsables de la organización del CIAM X en Dubrovnik (1956), que fue el último congreso.<sup>99</sup> El resultado de sus discusiones acerca de las soluciones para nuestras ciudades fue la introducción de conceptos como *modelos de asociación, identidad, modelos de crecimiento, movilidad y racimo*. Se debe resaltar que, aunque estas formas específicas de 'Hábitat' se entendieron como una reacción a la historia, vinieron a ser evoluciones en la historia. Este argumento se basa en el análisis de los Smithson de inspiración *Zeitgeist* de la historia:

La casa de Le Corbusier en Garches... o su realmente llamada *Maison des Heures Claires* en Poissy... el asombrosamente opulento Pabellón de Barcelona de Mies... o su casa<sup>100</sup> Tugendhat en Brno... eran las Villas Rotondas de su tiempo.

Estos comentarios son también válidos para los miembros de *Team X* y su trabajo, ya que todos ellos se encontraban así mismos ligados a un periodo de historia. A continuación, los Smithson definieron 'racimo' en *Urban Structuring* como un término que correspondía a una nueva tipología:

La palabra 'racimo', significando un modelo específico de asociación, ha sido introducida para reemplazar tales conceptos de grupo como 'casa, calle, distrito, ciudad' (subdivisiones en la comunidad), o 'aislado, caserío, pueblo, ciudad' (entidades de grupo), que están demasiado cargadas con referencias históricas. Cualquier avenimiento es 'racimo':

•  
<sup>98</sup> Véase Frampton, K., *Modern Architecture: A Critical History*. *Opus cit.*; pág. 271.

<sup>99</sup> Aunque la mayoría de los grupos nacionales se disolvieron por sí mismos, *Team X* continuó con la reunión en Otterloo en 1959; pero tan sólo como individuos. Véase "Entrevista con Peter Smithson"; pág. 30.

<sup>100</sup> Smithson, Alison y Peter. *Without Rhetoric. An Architectural Aesthetic 1955-1972*. *Opus cit.*; pág. 73.

*racimo es una clase de término de agencia de cambio durante el periodo de creación de nuevos tipos.*<sup>101</sup>

La necesidad de dar forma material a estos conceptos implicó una nueva posición hacia la palabra 'imagen'. Banham atribuyó a Nigel Henderson este nuevo valor del término que entiende la 'imagen' como aquello que al ser visto afecta emociones.<sup>102</sup> Esta definición es importante puesto que conlleva una apertura a sentimientos. Fue entonces cuando los Smithson miraron hacia la pintura de Jean Dubuffet, la obra de Jackson Pollock que la 'Biennale di Venezia' de 1950 trajo a Europa, y las imágenes producidas por el escultor Eduardo Paolozzi:

Se han emprendido ciertos estudios acerca de la naturaleza del 'racimo'. La intención de estos estudios, en los que 'las condiciones' eran principalmente aparentes y no 'reales', era mostrar en términos de formas construidas reales que un nuevo acercamiento al urbanismo era posible. En otras palabras era presentar 'una Imagen'. Se postula así una nueva estética como nuevo estilo de vida.

A principios de los años cincuenta era necesario mirar a los trabajos del pintor Pollock y del escultor Paolozzi en busca de un sistema completo de imagen, en busca de un orden con una estructura y una cierta tensión, donde cada pedazo era paralelamente nuevo en un nuevo sistema de relaciones.<sup>103</sup>

Alison y Peter Smithson reflejaron el proceso de la pintura expresado por el 'action painter' norteamericano al referirse a las pautas de crecimiento relativas a las nuevas ciudades. Siguiendo la explicación de Jackson Pollock sobre su método que, aún siendo automático al comienzo, superaba rápidamente ese estado inicial; los Smithson propusieron que la forma de la ciudad se generase como respuesta a las formas existentes.

La realización de la ciudad actual debiera estar en manos de los constructores de las partes; éstos, comprendiendo la intención general, deben evaluar en cada etapa lo que ha sido hecho anteriormente, y por medio de su acción -la acción de volcar o aplastar la pintura, por así decirlo- transformar (y si es necesario reorientar) el todo.<sup>104</sup>

El impacto de las imágenes de Paolozzi, Dubuffet o Pollock en las prácticas construidas alrededor de las teorías clásicas de medida y proporción vino a ser

•

<sup>101</sup> Smithson, Alison y Peter. *Urban Structuring. Opus cit.*; pág. 33.

<sup>102</sup> Banham, R., *The New Brutalism: Ethic of Aesthetic? Opus cit.*; pág. 61.

<sup>103</sup> Smithson, Alison y Peter. *Urban Structuring. Opus cit.*; págs. 33-34.

<sup>104</sup> Cita de Gunter Nitschke "La ciudad: estática o dinámica", en *cuadernos summa-nueva visión* n° 10; La ciudad viviente. Editores: Lala Méndez Mosquera y Jorge Grisetti Buenos Aires, 1968, pág. 9.

sumamente polémico. Desdeñando la formalidad, los Smithson optaron por los principios del Humanismo como un ejemplo del tipo de principios a buscar pero no a ser seguidos. Esta opción fue públicamente abrazada cuando montaron la exposición *Parallel of Life and Art* organizada en *The Institute of Contemporary Arts* en 1953. Las cien fotografías que exhibieron con Henderson y Paolozzi eran imágenes tomadas de la antropología y tecnología como objetos de arte. Su objetivo era reaccionar contra la posibilidad de volver al academicismo, academicismo entendido entonces "como las respuestas del ayer a los problemas de hoy".<sup>105</sup> En este punto Banham subraya la contribución "tan mala como buena" de *Architectural Principles of the Age of Humanism* y el 'riesgo' de un retorno al academicismo puro, que era más pronunciado en Liverpool que en la AA de Londres.<sup>106</sup> Cuando Peter Smithson presentó esta exposición en un debate de estudiantes de la AA, declaró que ellos no hablarían de proporción y simetría sino de las asociaciones humanas y de la relación que los edificios y la comunidad mantienen con ellas.<sup>107</sup> *Parallel of Life and Art* representó una nueva actitud y una estética no-clásica que explica la relación entre el Nuevo Brutalismo y manifestaciones similares en otras artes, especialmente, en aquellas preocupadas con las referencias socio-antropológicas de la cultura popular.

"El Nuevo Brutalismo" (1955) de Banham fue escrito dos años después de *Parallel of Life and Art* y en este intervalo los Smithson reforzaron su posición de cambio en arquitectura con la propuesta presentada al concurso de Sheffield University. Banham reflejó este cambio de actitud en el artículo y, tal y como se percibe en la siguiente cita, su resumen impuso la nueva posición como si actuase de historiador del futuro:

La geometría de Mies o de Wittkower era sólo un dispositivo *ad hoc* para la realización de "Imágenes", y cuando *Parallel of Life and Art* hubo permitido a los Brutalistas definir su relación con el mundo visual en términos de algo distinto a la geometría, entonces el formalismo fue desechado. La definición de una construcción Neo Brutalista, derivada de Hunstanton y de Yale Art Centre, debe modificarse para excluir la formalidad como una calidad básica si tiene que recoger futuros desarrollos y, más correctamente, debe leerse: 1, Memorable como una Imagen; 2, Clara exposición de la Estructura; y 3, Valoración de Materiales "como encontrados".<sup>108</sup>

Esta determinación del curso del Nuevo Brutalismo es débil en el sentido que muestra de nuevo la invalidez de 'la historia instantánea', especialmente cuando los autores todavía estaban en continuo proceso de experimentación. Como será

•

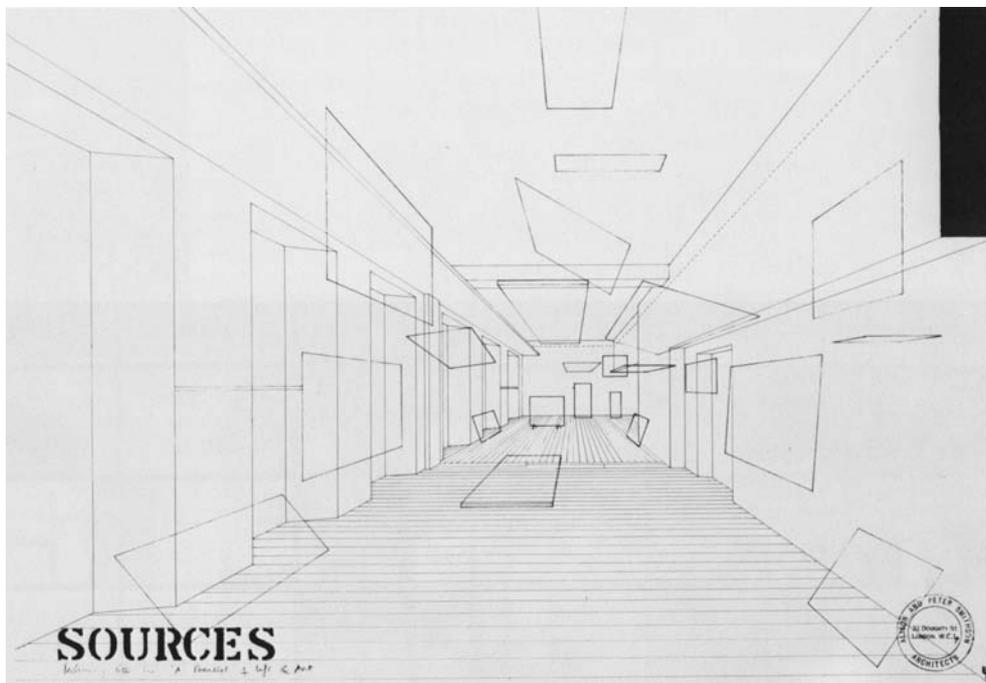
<sup>105</sup> La definición procede de Alison y Peter Smithson. "The New Brutalism". *Opus cit.*; pág. 113.

<sup>106</sup> Banham, R., "The New Brutalism". *Opus cit.*; pág. 361.

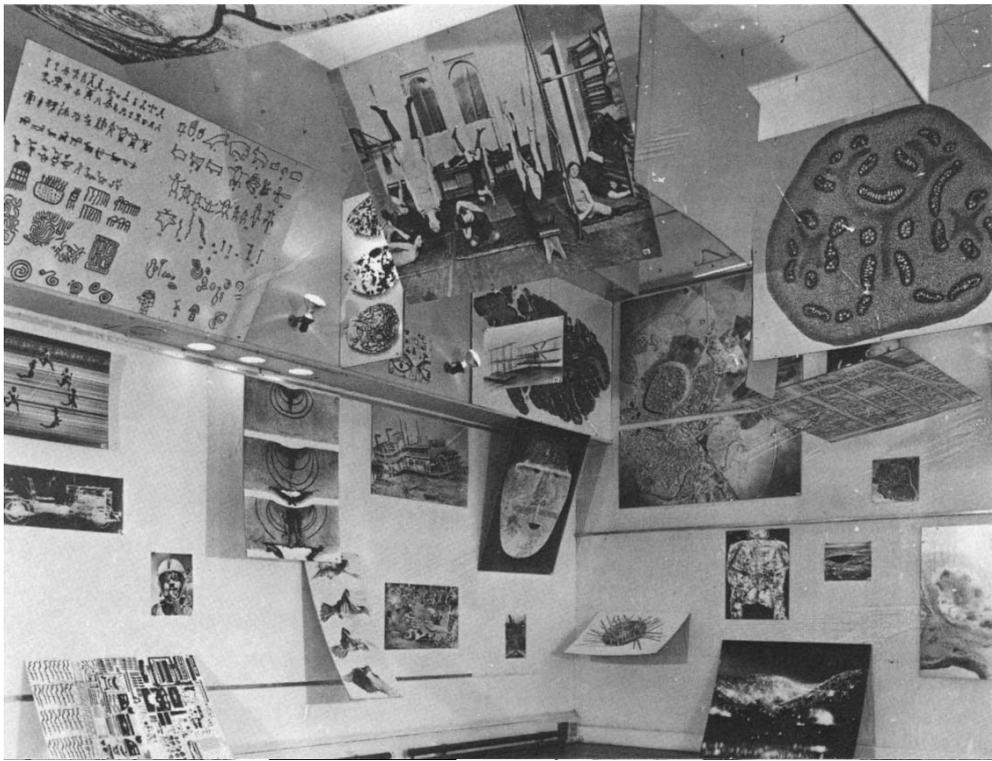
<sup>107</sup> Para esta idea, véase *Arena*, febrero de 1966; pág. 184.

<sup>108</sup> Banham, R., "The New Brutalism". *Opus cit.*; pág. 358.

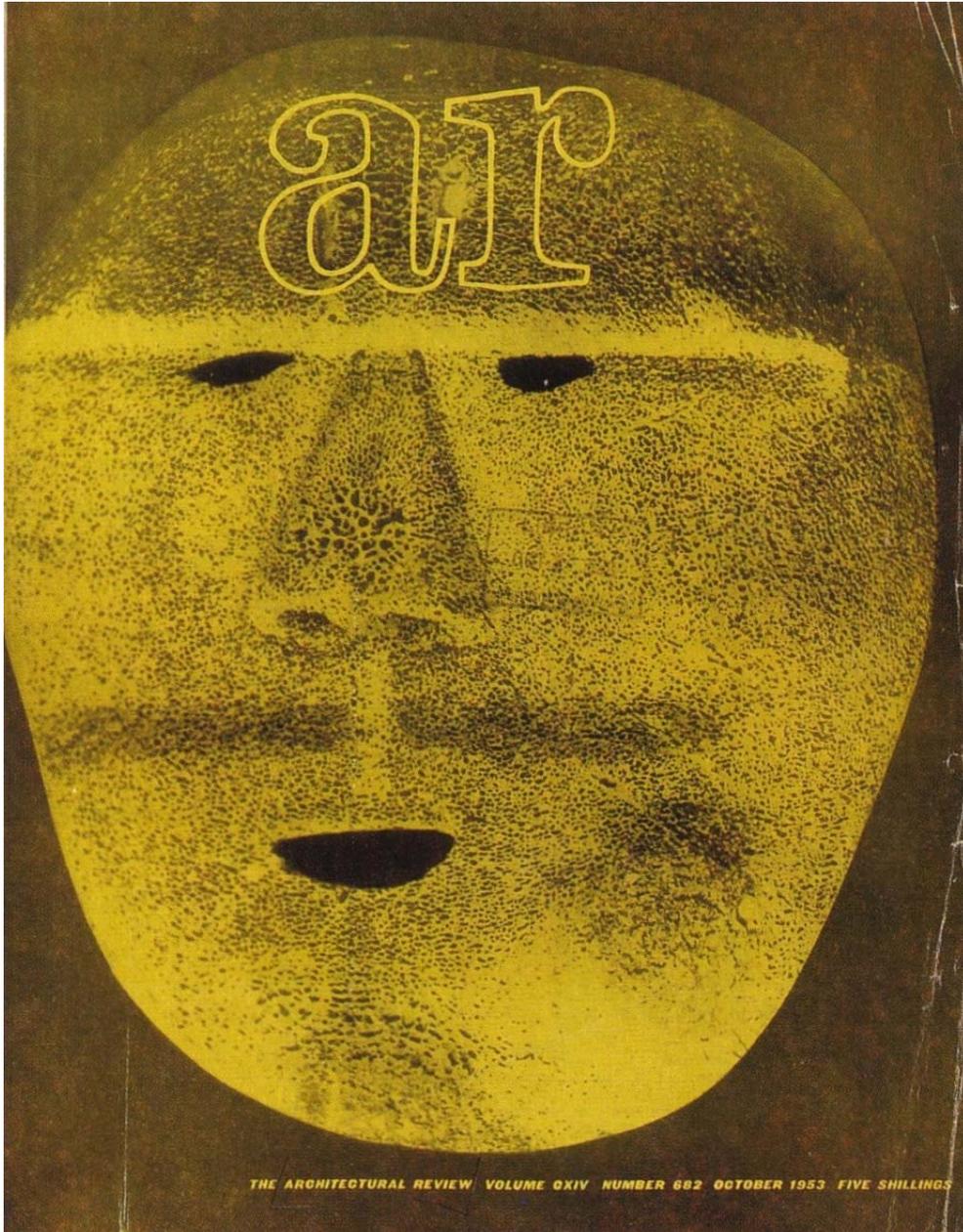
revisado en la sección 1.6, *Esto fue el Mañana*, los Smithson contradijeron al historiador, lo que resulta una paradoja.



Propuesta de Alison y Peter Smithson para la exposición *Parallel of Life and Art* organizada en *The Institute of Contemporary Arts* (1953)



*Parallel of Life and Art (1953)*



Portada de *The Architectural Review* (octubre de 1953) mostrando una fotografía expuesta en *Parallel of Life and Art*. Talla sobre hueso de ballena de la cabeza de un esquimal

## 1.5

### El Sueño Utópico de la Estética de la Abundancia

*Parallel of Life and Art* (1953) fue el resultado de los trabajos del *Independent Group*, o "IG", como fue denominado. Los miembros del grupo eran jóvenes artistas y escritores que, a principios de los cincuenta, se reunieron en encuentros informales, seminarios organizados o grupos de estudio. El lugar de encuentro fue *The Institute of Contemporary Arts* (ICA) la organización fundada en 1948 y dirigida por Roland Penrose y Herbert Read. El ICA tenía como objetivo "hacer por Londres lo que el MoMA había hecho por Nueva York; es decir, proveer propaganda del movimiento moderno".<sup>109</sup> Allí los miembros del *IG* discutían sobre arte y cultura en 'tardes divertidas'.<sup>110</sup> La primera señal de la formación del grupo data de enero de 1952, cuando se informó en el discurso de presentación de la política anual del ICA que un comité de miembros jóvenes relacionado con las artes se había constituido y formulado sugerencias para organizar conferencias

•

<sup>109</sup> Cita del artículo "Bunk: Eduardo Paolozzi and the Legacy of the Independent Group" por Thomas Lawson. *En Modern Dreams: The Rise and Fall and Rise of Pop*. Edward Leffingwell, (ed.). Clocktower Gallery, Nueva York, 1988; pág. 19. A pesar de promocionar el movimiento moderno, respecto a los posibles contactos entre *IG* y Team X, no había ninguna relación oficial, "sólo por casualidad", - según declara Peter Smithson en la entrevista para esta tesis -, "nosotros [los Smithson] pertenecemos a ambos". De "Entrevista con Peter Smithson"; pág. 33.

<sup>110</sup> Para el carácter informal de *IG* véase "Entrevista con Peter Smithson"; pág. 32.

sobre los siguientes temas: Decadencia en el Arte del Siglo XX, Manierismo en Arte, una conferencia específica sobre el Manierismo en el Arte del Siglo XX, Fotografía y Existencialismo. Los miembros eran eclécticos y reunían a personas ajenas a las disciplinas artísticas, como sociólogos, ingenieros y científicos. El entendimiento de la cultura por parte de *IG* procedía de la heterogeneidad y los conflictos de sus miembros como individuos que trataban de comenzar su vida profesional. En palabras de Alison Smithson:

Nosotros éramos toda la generación perdida reunida; es decir, la generación inmediatamente delante a la nuestra estaba regresando de la guerra, de vuelta a sus vidas anteriores a la guerra. No había espacio alguno, habían demasiados pedidos pendientes en cada senda de la vida para que cualquiera de nosotros fuese dejado entrar y nosotros éramos tan sólo personas haciendo cola; y mientras estábamos haciendo cola hablábamos entre nosotros, y eso era lo único en común, el hecho que nosotros <sup>111</sup>estábamos haciendo cola para entrar en la vida, como así fue.

Coincidiendo con esta generación, la investigación del consumidor tipo basada en el psicoanálisis dominaba el proceso de diseño. Esta clase de escrutinio se introdujo a finales de los cuarenta y los cincuenta, y fue reconocido como un hecho fundamental para el éxito del producto en el mercado competitivo. La investigación consistía en buscar una imagen que respondiese a la modificación continua de la imagen que los consumidores tienen de ellos mismos, o mejor dicho, a la que les gustaría tener. Richard Hamilton, artista y miembro del *IG*, escribió sobre lo que él llamó 'imagen de persuasión':

Muchos productos con éxito logran altas ventas después de varios años de bajos niveles de producción. El mercado se hace por las virtudes del objeto: la silla de Eames y el Volkswagen, los objetos más vendidos en recientes años, <sup>112</sup>son conceptos que datan de más atrás, de los años treinta.

Hamilton especificó no obstante el cambio necesario de actitud puesto que una industria programada cinco o más años por delante de la producción tiene que pensar por adelantado:

Detroit no puede esperar tanto y esta impaciencia es una pista a lo que nosotros podemos esperar en todas las industrias del consumidor. Los nuevos productos necesitan una preparación

•  
<sup>111</sup> Alison Smithson en conversación con Reyner Banham. Grabado para *Fathers of Pop* (1979) aunque no se utilizó en la película. Cita de Graham Whitham. "Chronology". En Robbins, D. (ed.). *Opus cit.*; pág. 17.

<sup>112</sup> Hamilton, Richard. "Persuading Image". En Leffingwell, E. (ed.). *Opus cit.*; pág. 58. (Reimpresión de *Design*, no. 134, febrero de 1960; págs. 28-32).

del mercado para cerrar el hueco. La industria, y con ella el diseñador, tendrá que confiar cada vez más en los medios de comunicación que modifican a la audiencia de masas - los publicistas no sólo entienden las motivaciones públicas sino que juegan un gran papel al dirigir la respuesta del público a la imaginería. Ellos deberían ser los más directos aliados de los diseñadores, quizás más importantes en el equipo que los investigadores o gerentes de ventas.<sup>113</sup>

Es importante clarificar que no debe entenderse la palabra 'masas' con connotaciones peyorativas, sino en un contexto económico. Como resultado de este matiz, el crítico de arte y organizador de las sesiones del *IG*, Lawrence Alloway, defendió la investigación de la diversificación del consumidor:

Nosotros hablamos por conveniencia de una audiencia de masas pero es una ficción. La audiencia es hoy día numéricamente densa pero altamente diversificada. Así como el uso a granel de técnicas susceptibles en publicidad está bloqueado por las diferentes capacidades de percepción de los miembros de cualquier audiencia, los medios de comunicación de masas no pueden reducir todo el mundo a un drogado consumidor sin rostro. El miedo a la Audiencia Amorfa se alimenta por la palabra 'masa'. De hecho, las audiencias están especializadas por edad, sexo, afición, ocupación, movilidad, contactos, etc.<sup>114</sup>

Alloway clarificó que la investigación del consumidor revelaba cómo los intereses de diferentes audiencias dependen de la diversificación que acompaña al aumento de la industrialización:

Al crecer el mercado, se incrementa la elección del consumidor: comprar en Londres es más diverso que en Roma; comprar en Nueva York más diverso que en Londres. La General Motors produce automóviles en serie según selecciones individuales de extras y colores.<sup>115</sup>

Las artes de masas no pueden relacionarse con el arte popular anónimo, están creadas por un grupo profesional contratado por la industria que da a los consumidores lo que ellos piensan que quieren. De esta idea se puede entender que la publicidad llega a establecer el modelo global de principios, morales, aspiraciones e incluso nivel de vida.

•

<sup>113</sup> Hamilton, Richard. "Persuading Image". En Leffingwell, E. (ed.). *Opus cit.*; pág. 58.

<sup>114</sup> Alloway, Lawrence. "The Long Front of Culture". En Leffingwell, E. (ed.). *Opus cit.*; pág. 32. (Reimpreso de *Cambridge Opinion*, no. 17, 1959).

<sup>115</sup> Alloway, Lawrence. En Leffingwell, E. (ed.). *Opus cit.*; pág. 32.

En una conferencia retrospectiva, "The Atavism of the Short-Distance Mini-Cyclist" (1963),<sup>116</sup> Banham aludió a la peculiar posición en la que estaban aquellos que constituyeron el *Independent Group*. Aunque ellos tenían una predilección americana, la mayoría de ellos - aseguró Banham - eran, en cierto modo, simpatizantes de izquierdas e incluso de manifestaciones, lo que les generó un dilema de lealtades:

En cierta medida pienso que nosotros éramos las víctimas de la Guerra Fría. Algo muy raro pasó alrededor de 1946 y 1947, cuando las líneas estaban siendo dibujadas por la Guerra Fría. De repente, vino un momento cuando era muy difícil leer *Time* o cualquier otra revista americana, simplemente debido a las lealtades políticas de uno mismo. En ese periodo se creó una situación donde las inclinaciones naturales de uno en el mundo del entretenimiento, etcétera, estaban en los Estados Unidos, pero la filosofía política de uno parecía requerir volverle la espalda a los Estados Unidos. [...]. Y, como digo, esta distinción de la Guerra Fría hizo, en los cuarenta, una división que pasa justo a través del pensamiento inglés [...]: que aceptar, disfrutar, los productos del Pop, los productos de la industria del espectáculo, el estilo Detroit y tales cosas, eran traicionar la posición política de uno.<sup>117</sup>

Banham concluyó sin embargo afirmando que el Pop era tan básico a la forma en la que vivieron que no comprometió a nadie, ni con la izquierda, ni con la derecha. La explicación a esta aceptación con tanta naturalidad de los productos de los mass-media americanos hay que buscarla en el escrito de Alloway que describe el sentido de aislamiento, tanto geográfico como generacional, en la posguerra inglesa:

Después de la Segunda Guerra Mundial, por ejemplo, incluso los precedentes nativos de los artistas jóvenes británicos fueron pocos y muy distanciados. [...] Si el *IG* y yo fuimos acusados de americanización, la falta de espíritu en el escenario artístico británico puede haber sido realmente el fallo. [...] *IG* estaba inmerso en un juego derivado de las posibilidades americanas.<sup>118</sup>

En este punto, Alloway matiza que la única conexión entre el *IG* y lo que más tarde sería el arte Pop británico fue el interés en una estética de la abundancia. El

•

<sup>116</sup> Banham, Reyner. "The Atavism of the Short-Distance Mini-Cyclist". *Living Arts*, 3. Publicación de ICA (1963); págs. 91-97. Reproducido en Robbins, D., (ed.). *Opus cit.*; págs. 176-177. Este escrito se leyó en la Conferencia Terry Hamilton Memorial en el ICA en noviembre de 1963.

<sup>117</sup> "The Atavism of the Short-Distance Mini-Cyclist", por Banham, R. En Robbins, D. (ed.). *Opus cit.*; pág. 176.

<sup>118</sup> Alloway, Lawrence. "The Independent Group and the Aesthetics of Plenty" (1990). En Robbins, E. (ed.). *Opus cit.*; pág. 49.

término pop-art, atribuido a Alloway en el invierno de 1954 se refería tan sólo a los productos de los mass-media y no a las obras artísticas que tomaban como referencia esa cultura popular. Consecuentemente se puede argüir que si el *IG* se adelantó siete años a la canonización del término pop-art en la XXXII Bienal de Venecia (1964), también se adelantó en su justificación ideológica americana. Basta recordar el discurso del recién reelegido presidente de los Estados Unidos, L. B. Johnson, quien en 1964 reafirmó ante el Congreso su lucha por una sociedad basada en la libertad y la abundancia. Una felicidad basada en el bienestar material con libertad de consumir era la alternativa vencedora frente al individualismo libre de los republicanos. En este contexto, el pop-art americano se presentó como el arte emblemático de esa nueva Norteamérica.<sup>119</sup> Esta carga política que apoyaba el pasar del Expresionismo Abstracto al pop-art americano no existió en Inglaterra. Otra referencia a la tensión entre Europa y América fue también esbozada en el artículo "Persuading Image" (1960) de Hamilton, quién afirmó que los orígenes del arte generados por los medios de comunicación de masas tienen que ser buscados en el eslabón entre la producción y el consumo, un eslabón reforzado por la obsolescencia. Al igual que Banham resumió en "The Atavism of the Short-Distance Mini-Cyclist", Hamilton, en lugar de hablar de posiciones políticas, presentó 'el estilo de vida' americano simplemente como un resultado de la producción industrial:

El elemento que más preocupa al europeo de la actitud americana hacia la producción es la alegre aceptación de la obsolescencia; la sociedad americana está comprometida con una demanda rápida de lujo mecanizado para masas porque este estilo de vida satisface las necesidades de la economía industrial americana. Ya a principios de los cincuenta era evidente en América que la producción no suponía ningún problema. La dificultad subyace en consumir al ritmo que interesaba a la producción, y este ritmo no es alto - debe acelerarse. [...]. La responsabilidad de mantener el deseo de consumir, lo que por sí solo permite altas tasas de producción, es grande, y la industria la ha estado comprobando. Con una visión del funcionamiento lógico del diseño, el negocio americano utilizó técnicas<sup>120</sup> pensadas para afianzar la estabilidad de su producción.

Este proceso se basa en esa 'alegre aceptación de la obsolescencia' que mueve el mercado y permite a la industria que se programe unos años antes de que el producto esté disponible. Aquí Hamilton hizo uso de los escritos del diseñador George Nelson y, más específicamente, de su artículo "Obsolescence" publicado en *Problems of Design* (1957). Tras desarrollar el concepto de la obsolescencia

•

<sup>119</sup> Para un mayor desarrollo de la evolución pop-art en América y su relación con el consumidor, véase "Robert Rauschenberg: La forma de lo humano", de Ramón Faura Coll, en *3ZU Revista D'Arquitectura*. ETSAB nº3, mayo 1994; págs.4-15.

<sup>120</sup> Hamilton, R., En Leffingwell, E. (ed.). *Opus cit.*; pág. 58.

como proceso que produce riqueza, que conduce a la renovación de la industria y proporciona el máximo número de bienes a un máximo número de personas, Nelson concluyó diciendo que "lo que necesitamos es más obsolescencia, y no menos".<sup>121</sup> La defensa que Hamilton hizo de la profesión del diseñador comercial tuvo que pasar por la aceptación de cambio como el método dinámico de lograr seguridad, posición que también influiría en la nueva generación de arquitectos, como más adelante se analizará.<sup>122</sup>

El interés del *IG* en la cultura urbana de producción en serie incitó a sus miembros a abrazar la cultura popular americana contemporánea y las revistas de fotos de tecnología, películas de Hollywood, anuncios, ciencia-ficción, música Pop y "Vehículos de deseo".<sup>123</sup> Alloway escribió al respecto:

Nosotros crecimos con los medios de comunicación de masa. Al contrario de nuestros padres y maestros, no experimentamos el impacto de las películas, la radio, las revistas ilustradas. Los medios de comunicación de masa ya estaban establecidos como ambiente natural cuando nosotros pudimos verlos.<sup>124</sup>

En relación con este argumento, una entrevista con el crítico de arquitectura Glenn Weiss, publicada en "The Necessity of Walls: The Impact of Television on Architecture", mantiene que "con personas como Peter Smithson, empiezas a ver el impacto de medios de comunicación electrónicos, el teléfono y la radio. Smithson y sus colegas no son parte de la generación de la televisión, sino parte de la generación del teléfono, algo que tiene otras implicaciones".<sup>125</sup> Ésta es una declaración cuestionable puesto que la televisión fue un elemento importante en su trabajo. Basta con ver las fotografías escogidas por los Smithson para ilustrar el artículo "But Today We Collect Ads"<sup>126</sup> en 1956, o por Hamilton para el collage *Just what is it that makes today's home so different, so appealing?* también en mismo año, trabajos que se explican en la próxima sección de esta tesis.

Al apropiarse y dar nueva forma a los significados basados en necesidades colectivas, los miembros del *IG* llegaron a contemplar que las representaciones y el consumo de cultura popular podían incluir nuevas aspiraciones. En otras palabras, se consideró la cultura popular como un instrumento de identidad individual y cambio social. Al ser ésta una estética basada en la afluencia y diversidad del

•

<sup>121</sup> Nelson, George. "Obsolescence", en *Problems of Design*. Whitney Library of Design, Nueva York, 1979. (Primera edición en 1957). pág. 50.

<sup>122</sup> Como claro ejemplo ya expuesto, véase "Entrevista con Cedric Price"; pág. 20.

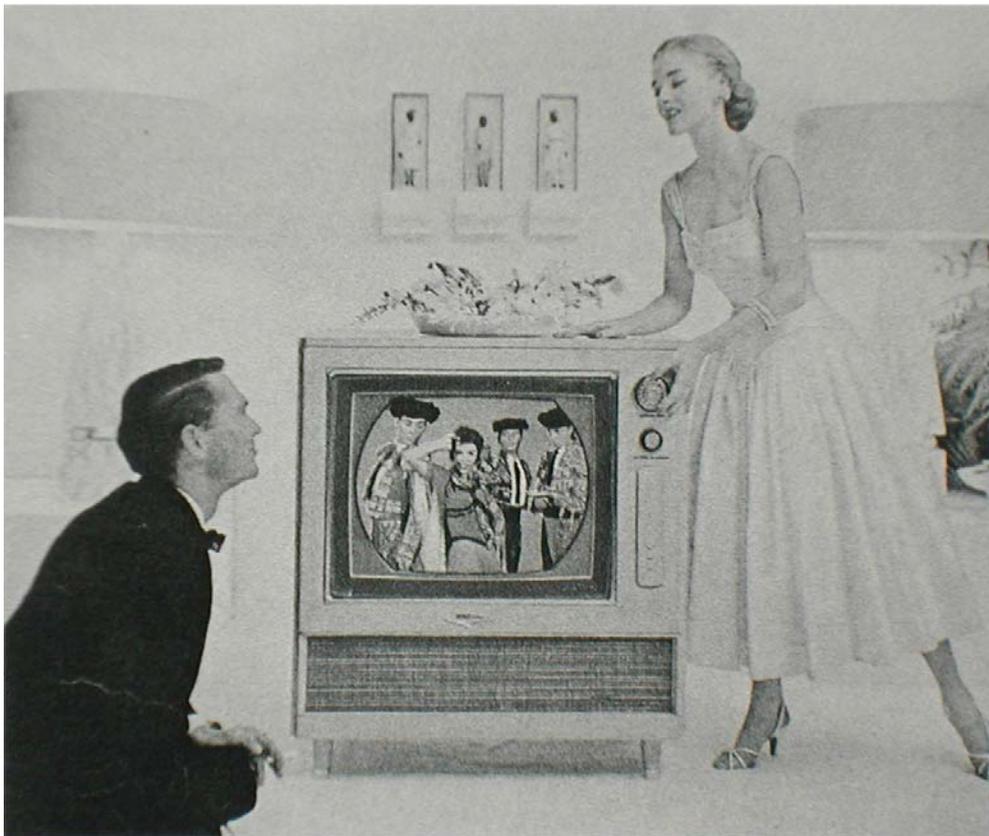
<sup>123</sup> "Vehicles of Desire" por Reyner Banham. *Art* (Londres), n. 1 (septiembre de 1955), pág. 3. Reeditado en *Modern Dreams: The Rise and Fall and Rise of Pop*, Nueva York, 1988; págs. 65-69.

<sup>124</sup> Alloway, L., "Personal Statement". *Ark* 19, primavera de 1957.

<sup>125</sup> Cita de Leffingwell, E., (ed.). *Opus cit.*; pág. 132.

<sup>126</sup> Smithson, Alison y Peter. "But Today We Collect Ads". En Leffingwell, E. (ed.). *Opus cit.*; pág. 53. (Reimpresión de la revista estudiantil *Ark*. no. 18. Nov. 1956; págs. 49-52).

consumidor, algo que no estaba todavía disponible en la Gran Bretaña de la posguerra, la



Fotografía escogida por Alison y Peter Smithson para ilustrar el artículo "But Today We Collect Ads" (1956)

decidieron denominar "estética de la abundancia".<sup>127</sup> Apoyando estas ideas, los miembros del *Independent Group* generaron sus trabajos a partir de la publicidad entendida como el arte más cercano a las necesidades directas de la sociedad. El arte persiguió el uso de los medios de comunicación en ese tiempo de una escasez tal, que los Smithson admitieron que entonces coleccionaban anuncios: "But Today We Collect Ads".

La publicidad ha causado una revolución en el campo del arte popular. La publicidad se ha hecho respetable por derecho propio y está ganando a las bellas artes en su viejo juego. No podemos ignorar el hecho que una de las funciones tradicionales del arte, la definición de lo que está bien y es deseable para la clase gobernante, y por consiguiente, aquello que es finalmente deseado por toda la sociedad, ha sido ahora<sup>128</sup> tomado por el publicista. [...]. Hoy coleccionamos anuncios.

Si la estética del anuncio representa lo deseado por la sociedad, esa estética puede relacionarse con un sueño insistente de alternativas o, de acuerdo a la definición en la "Introducción" de esta tesis, con la utopía. De forma similar, el filósofo Frederic Jameson ha resaltado que el elemento utópico que una vez estuvo asociado con el arte culto de la modernidad ahora también puede localizarse en los productos de cultura de masas:

Todas las obras de arte contemporáneas - sean de alta cultura y modernidad o de cultura de masas y cultura del anuncio - tienen como impulso subyacente - aunque en lo que a menudo se distorsiona y se reprime, la forma inconsciente - nuestras más profundas fantasías sobre la naturaleza de vida social, como la vivimos ahora y como sentimos en nuestras carnes cómo debería ser vivida.<sup>129</sup>

Los descubrimientos tecnológicos en los cincuenta fueron un elemento importante para la culminación de satisfacciones, tanto si son momentáneas o más duraderas, promovidas por la cultura popular. Esta idea motivó al *IG* a estar interesado en la tecnología, llegando a ser éste el tema principal de las discusiones. El *IG* miraba a la ciencia y a la tecnología no sólo debido a sus aplicaciones técnicas, sino por considerarlos elementos capaces de transformar las percepciones y las identidades de los consumidores. Esta fue la postura dominante, concretamente cuando Reyner Banham surgió como líder del grupo al ser nombrado secretario del *IG* en la

•  
<sup>127</sup> Para este argumento y para la cita, véase "The Independent Group and the Aesthetics of Plenty" (1990) por Lawrence Alloway. En Robbins, E. (ed.). *Opus cit.*; pág. 52.

<sup>128</sup> Smithson, Alison y Peter. "But Today We Collect Ads". En Leffingwell, E. (ed.). *Opus cit.*; pág. 53.

<sup>129</sup> Jameson, Frederic. "Reification and Utopia in Mass Culture", *Social Text*, no. 1 (invierno de 1979); pág. 147.

reunión del comité de dirección del ICA en septiembre de 1952. Banham, que había trabajado como ingeniero aeronáutico antes de estudiar historia de arte, criticó el Movimiento Moderno por concebir la tecnología como un elemento permanente, ordenado y estable. *Theory and Design in the First Machine Age* (1960), la elaboración de su tesis doctoral, también trató con este tema desde un análisis de la evolución del Movimiento Moderno entre el Academicismo y el Futurismo. El autor defendió que la manera de alcanzar la perfección tal y como se ve en el Pabellón alemán de Mies van der Rohe en la Exposición de Barcelona era alejándose del Futurismo y acercándose a la tradición Académica.<sup>130</sup> El mismo capítulo del libro establece comparaciones que van incluso más allá de ejemplos arquitectónicos. Por ejemplo, Banham contrasta lo que él consideró ser el hermoso pero mecánicamente retrasado automóvil Adler (1930) de Gropius respecto al aerodinámico Dymaxion de motor trasero diseñado por el innovador americano Buckminster Fuller también en 1930. Igualmente se revisó el proyecto de casa Dymaxion (1927-30) de Fuller bajo los mismos valores que el Futurismo apoyó en los años veinte: una arquitectura que tenía que ser ligera, sustituible, hecha de "todos aquellos sustitutos de madera, piedra y ladrillo que nos permiten obtener el máximo de elasticidad y ligereza;"<sup>131</sup> siguiendo la idea de teoría de campo espacial del artista futurista Umberto Boccioni consistente en objetos que distribuyen líneas de fuerza a través de sus ambientes; y por último, explotando las posibilidades del desarrollo tecnológico. Banham escribió como conclusión del libro este profético párrafo:

El arquitecto que propone correr con la tecnología sabe ahora que estará con una rápida compañía y que, para mantenerse, puede tener que emular a los Futuristas y desechar su carga cultural por completo, incluso las vestimentas profesionales por los que se le reconoce como arquitecto. Si, por otro lado, decide no hacer esto, puede encontrarse que la cultura tecnológica haya decidido seguir sin él.<sup>132</sup>

Siguiendo esta visión de la historia como 'futuro inmediato', añadió finalmente un consejo a sus arquitectos contemporáneos:

Es una opción que los Maestros de los años veinte no observaron hasta que lo hicieron por accidente, pero es el tipo de accidente al que la arquitectura no puede sobrevivir por segunda vez - podemos creer que los arquitectos de la Primera Edad de la Máquina estaban equivocados, pero nosotros en la

<sup>130</sup> Para el desarrollo de esta idea véase "Functionalism and Technology", el capítulo final de *Theory and Design in the First Machine Age* por R. Banham. *Opus cit.*; pág. 320-330.

<sup>131</sup> Sant'Elia, Antonio. "Manifiesto of Futurist architecture 1914". Publicado en *Futurist Manifestos*. Revisado por Umbro Apollonio. Thames y Hudson, Londres 1973; pág. 171.

<sup>132</sup> Banham, R., *Theory and Design in the First Machine Age*. *Opus cit.*; pág. 330.

Segunda Edad de la Máquina no tenemos ninguna razón  
todavía para sentirnos superiores a ellos.<sup>133</sup>

El crítico Alan Colquhoun defendió en "The Modern Movement in Architecture" (1962),<sup>134</sup> un ensayo publicado dos años después de *Theory and Design in the First Machine Age*, que Banham no trató con todos los rasgos de los trabajos presentados como arquitectura de revolución, es decir, la obra de Buckminster Fuller y de los Futuristas. El proyecto de casa Dymaxion y las cúpulas de Fuller consistían en una técnica representada como forma final, es decir, como un ideal. En el caso de los futuristas paisajes urbanos de Antonio Sant'Elia, como la Estación Central en Città Nuova, manifestaban un contenido de Bellas Artes que Banham ignoró. Maxwell ha reflexionado también sobre este enfoque en "The Plenitude of Presence: Reyner Banham" (1981) donde, después de reconocer el ensayo de Colquhoun, teorizó que esa 'ceguera' de Banham era debido a la creencia en que "la retórica es tan censurable como evitable".<sup>135</sup> Colquhoun no fue tan gentil como Maxwell y llegó a hacer de esa misma 'ceguera' el origen de un fuerte ataque a Banham:

Extraer de Le Corbusier lo académico y de un Futurista los aspectos dinámicos para mostrar que el primero es un retrógrado y el último progresista parecería ser un procedimiento de dudosa validez histórica.<sup>136</sup>

"The Modern Movement in Architecture" terminó previendo que "no se ha dicho la última palabra sobre el Movimiento Moderno - y hasta que se diga falta mucho tiempo por pasar".<sup>137</sup> De esta manera Colquhoun estaba señalando no sólo la dificultad de separar el punto de vista personal del punto de vista de un juicio histórico, que afirmó que es inevitable e incluso deseable, sino cómo aumenta esta dificultad al tratar con el Movimiento Moderno puesto que todavía se encuentra muy cercano en el tiempo.

Aunque el Movimiento Moderno fue discutido con frecuencia por los miembros del *IG*, siempre con escepticismo, también han reconocido el uso de textos claves sobre tecnología y arte moderno. Alloway reconoció en su ensayo de 1966 sobre arte Pop inglés, "The Development of British Pop", que tres libros influyentes

•

<sup>133</sup> Banham, R., *Theory and Design in the First Machine Age*. *Opus cit.*; pág. 330.

<sup>134</sup> Colquhoun, Alan. "The Modern Movement in Architecture" en *Essays in Architectural Criticism: Modern Architecture and Historical Change*. Oppositions Books. The MIT press, 1991; págs. 23-24. (Este artículo se publicó por primera vez en *British Journal of Aesthetics* en enero de 1962; págs. 59-65).

<sup>135</sup> Véase "Reyner Banham - Historian", en *Sweet Disorder and the Carefully Careless. theory and Criticism in Architecture* por Maxwell, R. *Opus cit.*; pág. 172. (Este ensayo se publicó originalmente en *Architectural Design*, No. 8/9, 1981, como "The Plenitude of Presence: Reyner Banham").

<sup>136</sup> Colquhoun, A., *Opus cit.*; pág. 23.

<sup>137</sup> Colquhoun, A., *Opus cit.*; pág. 25.

fueron *Foundations of Modern Art* (1928) de Ozenfant, *Vision in Motion* (1947) de Moholy-Nagy y *Mechanisation Takes Command* (1948) de Sigfried Giedion.<sup>138</sup> Hay que remarcar, sin embargo, que la influencia fue más visual que por el contenido de sus textos.

La defensa que Ozenfant hace del Movimiento Moderno como el reconocimiento de "las leyes fundamentales" o "lo que queríamos expresar en arte era lo Universal y Permanente, y tirar a los perros lo Vacilante y el estar de Moda"<sup>139</sup> era opuesto a los intereses del IG. El libro se utilizó por sus ilustraciones de dimensiones dispares de la cultura humana y del universo físico, que constituyeron una valiosa fuente para la exposición *Parallel of Life and Art*.

Los textos de Moholy-Nagy y de Giedion fueron más influyentes y establecen evidentes puntos de conexión entre los intereses del IG y el Movimiento Moderno, con interrelaciones entre arte moderno, tecnología y diseño industrial en la sociedad de consumo. Si Moholy-Nagy guardaba todavía la fe socialista de los años veinte, Giedion promovió un idealismo humanista con unidad de razón y sentimiento, aunque su entusiasmo por las relaciones entre comercialismo y avant-garde fuesen más allá que sus reservas políticas y éticas. Moholy-Nagy utilizó las fotografías en *Vision in Motion* como medio principal de la cultura de consumo, argumentando que su "impacto visual directo" es especialmente útil para "las artes de los anuncios".<sup>140</sup> Así, Paolozzi, Henderson y los Smithson tomaron imágenes como la ya mítica fotografía de rayos X del hombre afeitándose (procedente de los Laboratorios de Investigación Westinghouse) que aparecía en la portada del catálogo de *Parallel of Life and Art*, del libro *Vision in Motion*.

En lo que respecta a Giedion, en su libro acusa a los adornos mecanizados y la filosofía comercial que los apoya - "lo mejor es lo que más vende" - porque "sus formas y materiales bastardos reaccionan en el espectador y corroen la vida emocional de éste".<sup>141</sup> Sin embargo, debido a su entusiasmo por los inventos americanos, y en particular por un largo listado de electrodomésticos del hogar, llega a proponer al diseñador industrial como el personaje cuya "influencia en la formación del gusto del público sólo es comparable a la del cine".<sup>142</sup> El gran número de anuncios contemporáneos recogidos en *Mechanisation Takes Command*, entre los que también se incluían visiones satíricas de "las cocinas del mañana", transmitía una reconciliación del arte y la ciencia dentro de la producción en serie americana. Para los miembros del IG este libro fue la constatación de la consecución de la unidad de pensamiento y sentimiento tan anhelada durante el

•

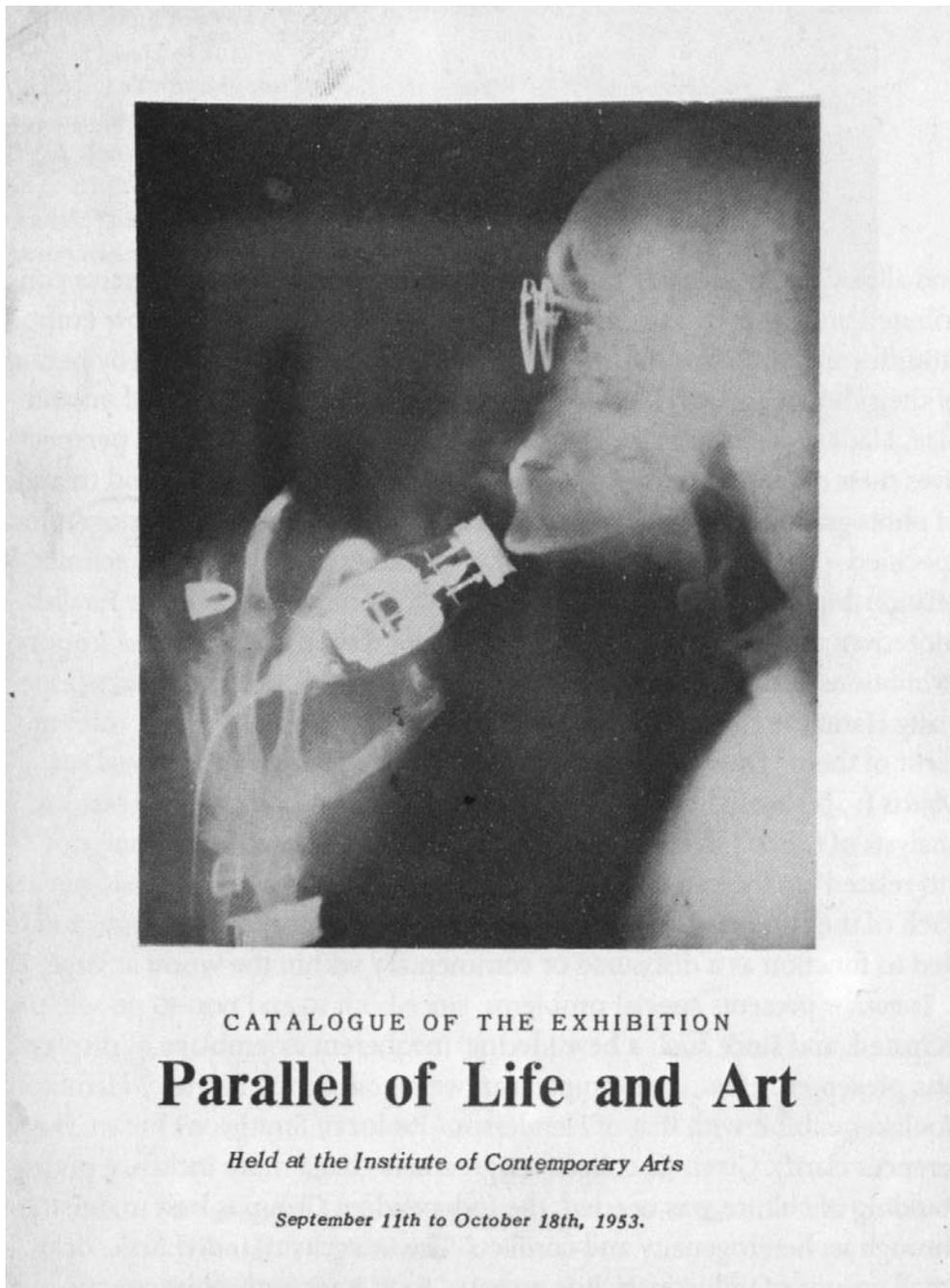
<sup>138</sup> Alloway, L., "The Development of British Pop" en *Pop Art*, ed. Lucy Lippard (Nueva York, 1966), pág. 32-33.

<sup>139</sup> Ozenfant, Amedée. *Foundations of Modern Art*, traducción de John Fodker (Nueva York, 1952); pág. 336.

<sup>140</sup> Moholy-Nagy, Laszlo. *Vision in Motion*. Chicago, 1947; pág. 178.

<sup>141</sup> Giedion, Sigfried. *La mecanización toma el mando*. GG, Barcelona 1978; pág. 370. Título original *Mechanisation Takes Command*, Nueva York 1948.

<sup>142</sup> Giedion, S. *La mecanización toma el mando*; pág. 370.



Portada del catálogo de *Parallel of Life and Art* (1953),  
diseñada por Paolozzi, Henderson y los Smithson.

La fotografía de rayos X pertenece a los Laboratorios de Investigación Westinghouse y fue  
tomada del libro *Vision in Motion* (1947) de Moholy-Nagy

Movimiento Moderno - en palabras de Giedion - "pese a que toda cultura auténtica ha dado por sentado que pensamiento y sentimiento son interdependientes".<sup>143</sup>

Aparte de la discusión de Banham sobre la creencia en la tecnología misma, los comentarios de John McHale para el documental *Fathers of Pop* (1977) revelan que el interés del IG en tecnología respondía principalmente al punto de vista de sus implicaciones sociales:

Nosotros no nos enganchamos a la tecnología sino que nos enganchamos a lo que la tecnología significó para las personas... Nosotros pensamos que significaba muchas cosas. Por un lado, positivamente, vimos que esa tecnología ampliaba la escala humana. La posibilidad de incrementar el número de opciones a los seres humanos, incrementar la movilidad social, el incremento en movilidad física. Una buena proporción de aumento a través de los mismos medios de comunicación - a través de la fotografía, televisión, películas, microscopios y telescopios, si quiere. Un gran aumento en movilidad psíquica, y pensamos que eso era muy importante. Había aquí un sentimiento de expansión, realmente, de lo que las personas eran capaces de sentir, de lo que las personas eran capaces de hacer.<sup>144</sup>

La manera de alcanzar o conocer el potencial de los desarrollos tecnológicos era normalmente a través de películas, fotografías, radiografías, diagramas o simplemente a través de la jerga de la Edad Atómica, es decir, la ciencia no fue apprehendida directamente sino más bien por sus representaciones. Consecuentemente, la fascinación por el viaje espacial y por otras fantasías de expansión puede relacionarse con la variedad y cantidad de artículos de consumo, haciendo de la casa el resultado de un mecanismo de excesos y saturación constante. La explicación de todo este fenómeno fue crudamente articulada por Hamilton:

Para mí, el interés estaba siempre en los desarrollos tecnológicos que entran en la escena cultural... Las artes populares eran las artes de la gente, las artes manuales. Después de la guerra había una gran afluencia de arte popular técnicamente orientado: estaba Hollywood, la película de Hollywood - Cinemascope estaba empezando en los años cincuenta, sonido estereofónico, televisión, radio - y los artistas [tenían que estar] justamente en esta red para hacer frente a los problemas visuales. Los buenos escritores de nuestro tiempo iban a Hollywood a escribir guiones. Así, de repente hubo una nueva mezcla de intelectuales y tecnología, y la

•

<sup>143</sup> Giedion, S. *La mecanización toma el mando*; pág. 122.

<sup>144</sup> John McHale en conversación con Julian Cooper, 19 de noviembre de 1977. Aunque éstos eran comentarios para *Fathers of Pop* (1979), finalmente no se usaron en la película. Cita de Graham Whitham. "Chronology". En Robbins, D. (ed.). *Opus cit.*; pág. 29.

necesidad de extender esto sobre un amplio público, porque no tiene sentido gastar mucho dinero a menos que usted pueda devolverlo en la taquilla.<sup>145</sup>

Una vez más los medios de comunicación se mostraron como el elemento que aglutinaba la obsolescencia del arte Pop con los sueños traídos por la tecnología.

La influencia del IG sobre la arquitectura se manifestó en *The House of the Future*, obra de los Smithson presentada en la exposición anual *Ideal Home* que el periódico *The Daily Mail* organizó en 1956. "Entrevista con Peter Smithson" describe ese proyecto como una previsión del futuro cercano:

En el caso de la 'Casa del Futuro', hicimos un pronóstico de lo que debería estar disponible para todos en veinticinco años, de las cosas entonces disponibles en prototipo.<sup>146</sup>

A primera vista la 'Casa del Futuro' podría considerarse como la reafirmación de 'Maisons en série' descrita en *Vers une architecture* (1923) por Le Corbusier. El libro ejemplarizaba la idea de prefabricación y producción en serie de edificios con la 'casa Citrohan', una casa construida como un automóvil y cuyo nombre se acuñó como eco de 'Citroën,' el popular automóvil francés producido en serie.<sup>147</sup> Una lectura más profunda de la 'Casa del Futuro' muestra ésta como - según la definición Hamilton - "una conversión de actitudes del Arte Pop en diseño industrial a la escala de arquitectura doméstica".<sup>148</sup> Banham señaló una idea similar al explicar la exposición respecto a esos principios de la producción en serie de automóviles:

Esos aspectos de la tecnología del automóvil que Le Corbusier había rechazado como no-arquitectónicos (notablemente obsolescencia técnica y prescindencia física) fueron aceptados por los Smithson como una parte inevitable de la situación de la producción en serie, y fueron fundidos por ellos con una de las concepciones arquitectónicas más tradicionales, la casa patio.<sup>149</sup>

El principio de prescindencia estaba basado en la experiencia de la industria del automóvil, donde se pueden producir formas muy diversas al cambiar

•  
<sup>145</sup> Richard Hamilton en conversación con Reyner Banham, 27 de junio de 1976. Grabado para *Fathers of Pop* (1979), aunque no se utilizó en la película. Cita de Graham Whitham. "Cronología". En Robbins, D. (ed.). *Opus cit.*; pág. 43.

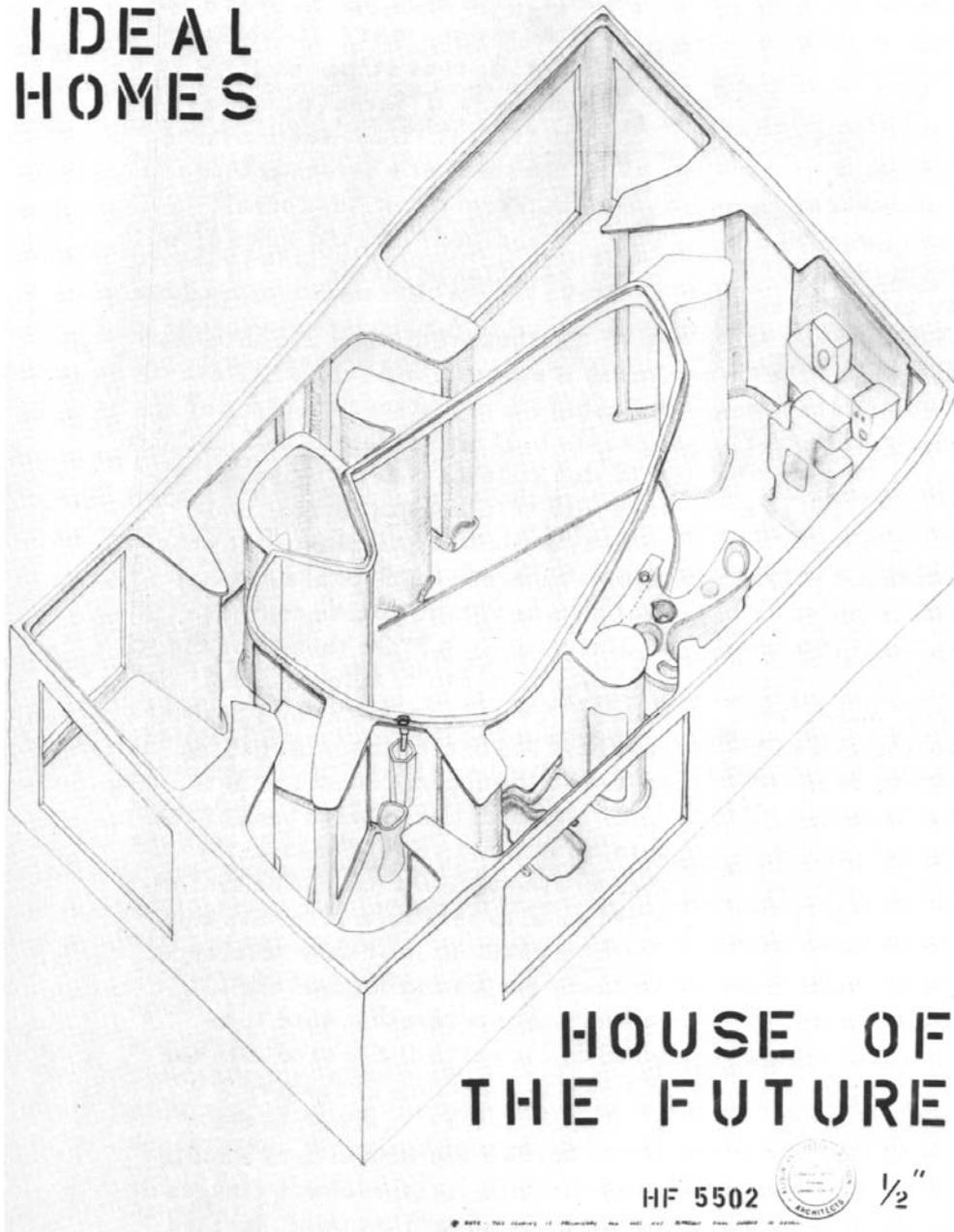
<sup>146</sup> Cita de "Entrevista con Peter Smithson"; pág. 34.

<sup>147</sup> Le Corbusier. *Towards a New Architecture*. The Architectural Press, Londres 1976; pág. 209. (Primera edición francesa *Vers une Architecture*. Paris. Crès, 1923).

<sup>148</sup> Hamilton, R. Carta a Peter y Alison Smithson en enero de 1957. De *Collected Words 1953-1982*, Londres 1983; pág. 28.

<sup>149</sup> Banham, R., *The New Brutalism: Ethic of Aesthetic?* *Opus cit.*; pág. 62.

# IDEAL HOMES



Propuesta de Alison y Peter Smithson para *The House of the Future* presentada en la exposición anual *Ideal Home* del periódico *The Daily Mail* en 1956

sencillamente los moldes. Por consiguiente, cada forma era diferente en la 'Casa del Futuro' pero repetida en la siguiente.

Existían otros elementos presentes en el proyecto que también eran resultado de las discusiones del *IG*. Del estudio del simbolismo de las imágenes de publicidad americanas y su impacto social, los Smithson tomaron los anuncios del equipamiento de cocina y aquellos relacionados con la limpieza del cuarto de baño como ejemplos demostrativos de un nuevo estilo de vida. El artículo de consumo, representado por la mesa ascendente y el aspirador permanente en los márgenes del suelo de la 'Casa del Futuro', era precisamente lo que hace que las casas de hoy sean tan diferentes y tan atractivas.

El simbolismo del presente americano se convirtió en el 'deseo' del futuro británico y, de hecho, todas las imágenes de publicidad americanas eran fotografías de objetos que ya existían en el presente. Fue un deseo que hacía uso de la 'historia' presente para enfocarla sobre el futuro.

## 1.6

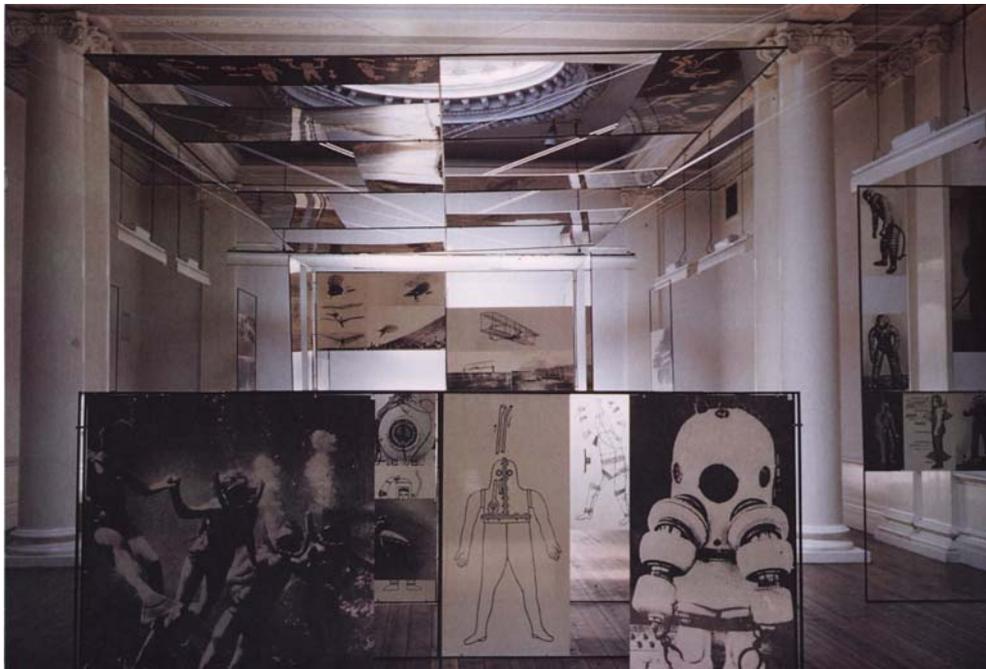
### Esto fue el Mañana

Puesto que el *Independent Group* no escribió ningún manifiesto, las exposiciones pueden ser consideradas como las aserciones más claras de la posición del grupo. Aunque los miembros del *IG* organizaron eventos en el ICA que daban forma a sus intereses (*Growth and Form*, en 1951; *Parallel of Life and Art*, en 1953; *Man, Machine and Motion*, en 1955; *an Exhibit*, en 1957), sus trabajos se hicieron más críticos cuando participaron en *This Is Tomorrow (TIT)*, la exposición organizada en la galería de arte Whitechapel de Londres, en agosto de 1956. *TIT* fue la exposición más influyente de los trabajos del *IG* en arquitectura y en arte en general, no sólo debido al número de personajes que reunió, sino también debido a la gran cantidad de debates, comentarios y publicaciones que generó la exposición.

El origen de *This Is Tomorrow* procede de 1954, cuando *Group Espace*, una asociación constructivista de artistas fundada en París, propuso una exposición con la idea inicial de animar a una integración de las artes. En este punto de partida se evidencia una vez más la insistente búsqueda de la unidad de razón y sentimiento ansiada por Giedion. Basta con recordar el artículo "Nine Points on Monumentality" (1943) de Giedion, Sert y Léger, que proponía la colaboración entre escultores, pintores y arquitectos hacia una integración de "métodos de

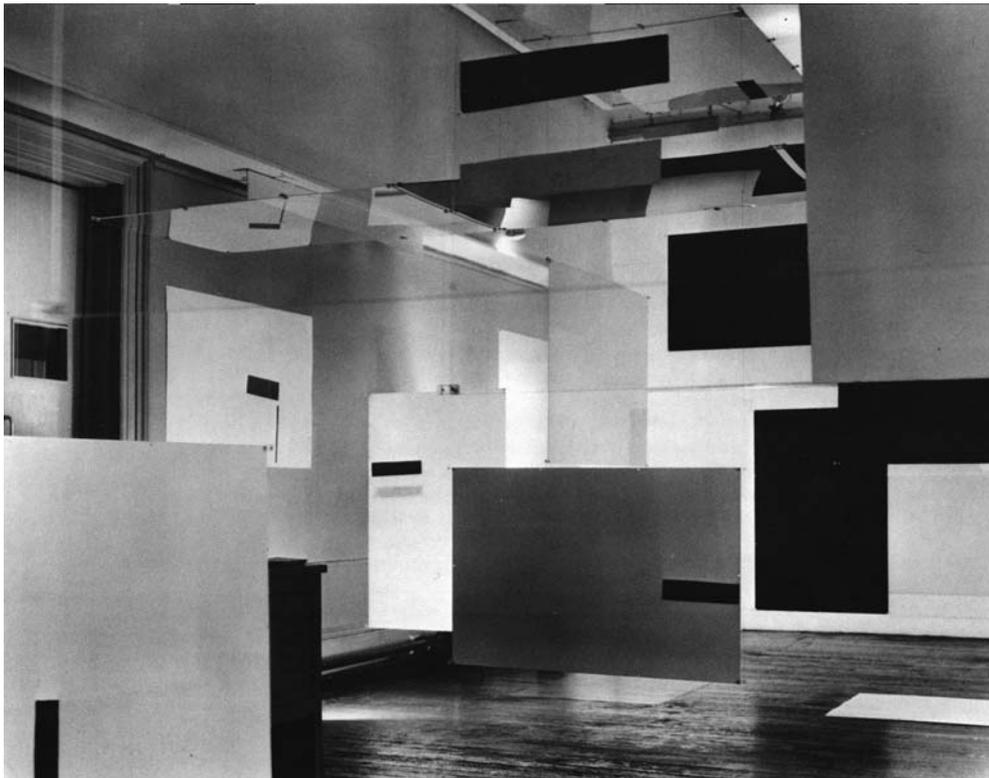


Portada de catálogo de *Man, Machine and Motion*, exposición organizada en *The Institute of Contemporary Arts* (1955)



*Man, Machine and Motion (1955)*

La exposición fue diseñada por Richard Hamilton y expuesta también en Hatton Gallery,  
Newcastle (1955)



*an Exhibit*, exposición organizada en *The Institute of Contemporary Arts* (1957)

pensamiento y métodos de sentimiento".<sup>150</sup> Once años más tarde, pero con la misma intención, el pintor Paule Vézelay, actuando en representación del *Group Espace*, convocó a aquellos interesados en participar en la producción de *TIT*: Leslie Martin, Víctor Pasmore, Roger Hilton, Robert Adams, Theo Crosby y Colin St. John Wilson. Aunque el grupo francés retiró su apoyo como consecuencia de las diferencias artísticas con el resto de los organizadores, Theo Crosby se hizo cargo de su culminación. Muy diferente de la concepción de exposición 'total' propuesta por *Group Espace*, donde todos participaban en un mismo equipo, Crosby organizó doce grupos. Cada uno consistió en un pintor, un escultor y un arquitecto que, trabajando de forma integrada, diseñarían los ambientes propios que expresasen sus intereses. La única condición impuesta a los participantes fue que el recorrido de la exposición se realizase atravesando todas las instalaciones. Los grupos estaban compuestos de la siguiente manera:

- *Grupo 1:*

Theo Crosby, Germano Facetti, William Turnbull y Edward Wright.

- *Grupo 2:*

Richard Hamilton, John McHale y John Voelcker.

- *Grupo 3:*

J. D. H. Catleugh, James Hull y Leslie Thornton.

- *Grupo 4:*

Anthony Jackson, Sarah Jackson y Emilio Scanavino.

- *Grupo 5:*

John Ernest, Anthony Hill y Denis Williams.

- *Grupo 6:*

Nigel Henderson, Eduardo Paolozzi, Alison y Peter Smithson.

- *Grupo 7:*

Erno Goldfinger, Víctor Pasmore y Helen Philips.

- *Grupo 8:*

Richard Mathews, Michael Pine y James Stirling.

- *Grupo 9:*

Kenneth Martin, Mary Martin y John Weeks.

- *Grupo 10:*

Robert Adams, Peter Carter, Frank Newby y Colin St. John Wilson.

- *Grupo 11:*

Adrian Heath y John Weeks.

- *Grupo 12:*

Lawrence Alloway, Geoffrey Holroyd y Toni del Renzio.

•

<sup>150</sup> Giedion, Sert y Léger. "Nine Points on Monumentality". En Ockman. *Opus cit.*; pág. 30.

De la docena de instalaciones que constituyeron *TIT*, la mitad puede conectarse al *IG*. Algunos de ellos comprendían el equipo por entero (*Grupo 2* y *Grupo 6*), en otros, uno o dos miembros de *IG* como lo fueron J. D. H. Catleugh y James Stirling, estaban incluidos en grupos de artistas abstractos con influencias del Constructivismo de Víctor Pasmore. De hecho, los carteles producidos para *TIT* por cada uno de los grupos participantes reflejaban sus distintas manifestaciones, además de ilustrar el rango de las tendencias estéticas presentadas. Así, los carteles producidos por *Grupo 2* y *Grupo 6* representaron claramente el interés del *IG* por la cultura popular y su resistencia a tratar con un estilo en particular. Hamilton, McHale, y Voelcker afirmaron en el catálogo su posición de la siguiente manera:

Nosotros nos resistimos al tipo de actividad que está principalmente interesada en la creación de un estilo. Rechazamos la noción de que el 'mañana' pueda expresarse a través de la presentación de conceptos formales rígidos. Mañana puede extender únicamente el rango del cuerpo presente de la experiencia visual.<sup>151</sup>

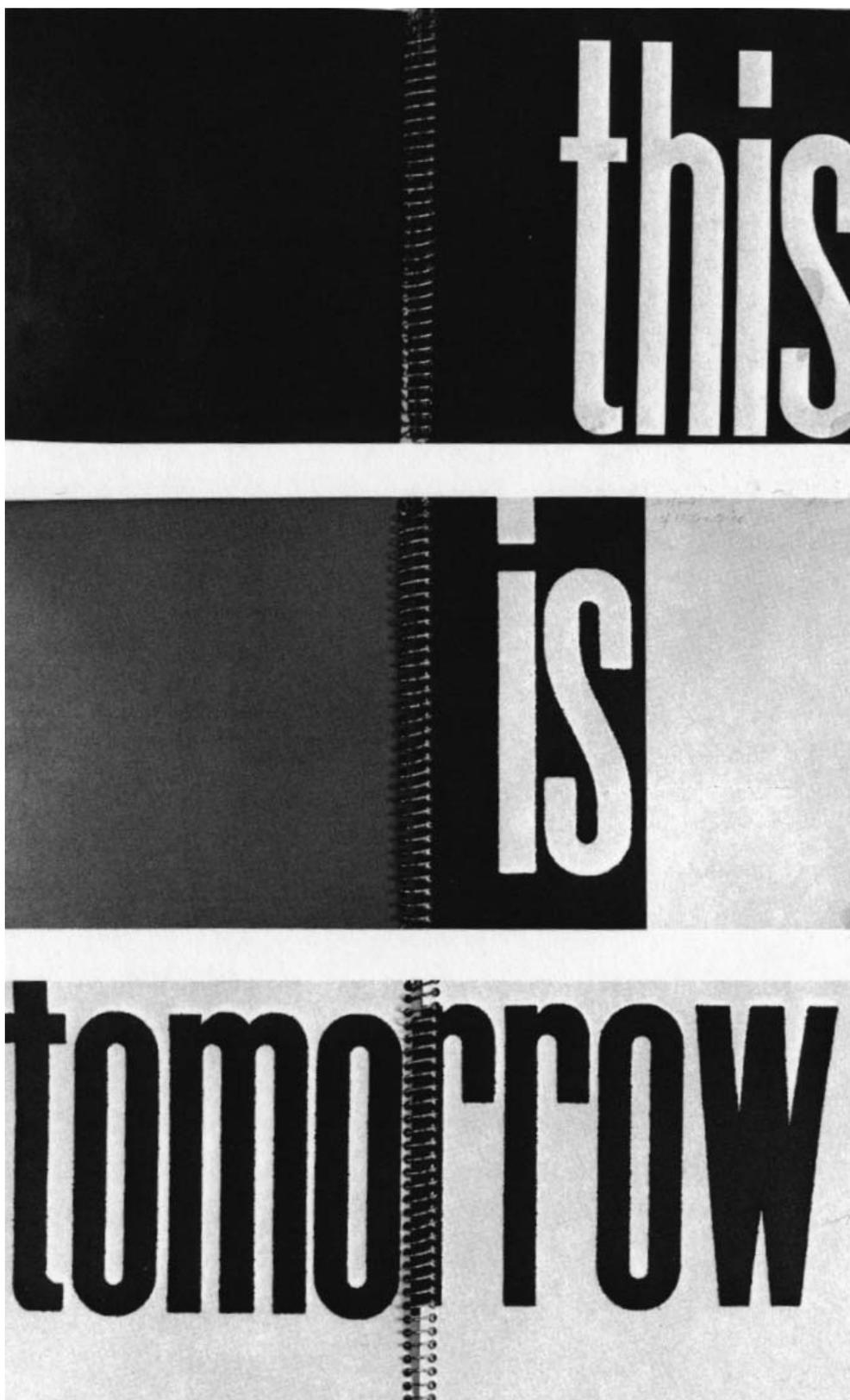
Esta cita bien podría pertenecer a Reyner Banham, lo que indica la interrelación de ideas generadas dentro del grupo. Además de mantener un interés común, intercambiaban ideas en "las reuniones del domingo por la mañana en la casa de Banham en Primrose Hill, durante el almuerzo del sábado en el bar francés del Soho, y en los encuentros esporádicos en el Café Torino o en el bar del ICA".<sup>152</sup> Por ello resulta discutible situar a Banham como el único autor de 'la obsolescencia de la historia' promulgada en el capítulo final de *Theory and Design in the First Machine Age*.

La 'experiencia visual' propuesta por *Grupo 2* estaba contenida en el collage de Hamilton para el catálogo y el cartel de *TIT*, *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?*, que paradójicamente no era parte de la exposición. Muchas de las imágenes usadas en este collage vinieron del baúl de McHale repleto de revistas americanas y que fueron seleccionadas por su esposa, Magda Cordell, y por Terry Hamilton siguiendo la lista de intereses de Richard Hamilton. Eran imágenes de motivos contemporáneos clasificados en categorías generales tales como *hombre, mujer, tecnología, comida, historia y cine*. Hamilton hizo la selección final y colocó el material como en un escenario de modernidad donde las fantasías del hombre llevaban consigo una mezcla de cultura de masas con un ímpetu para el desarrollo tecnológico. Consistía en un salón lleno de elementos tales como varios muebles modernos daneses, una alfombra con un dibujo abstracto, un magnetófono, una lata de jamón cocido, una televisión sintonizando el canal con una joven alegre al teléfono, y una aspiradora con ama de casa incluida. En la pared de la parte de atrás hay un retrato Victoriano junto a una portada de cómic y una pantalla de lámpara decorada con una insignia de Ford;

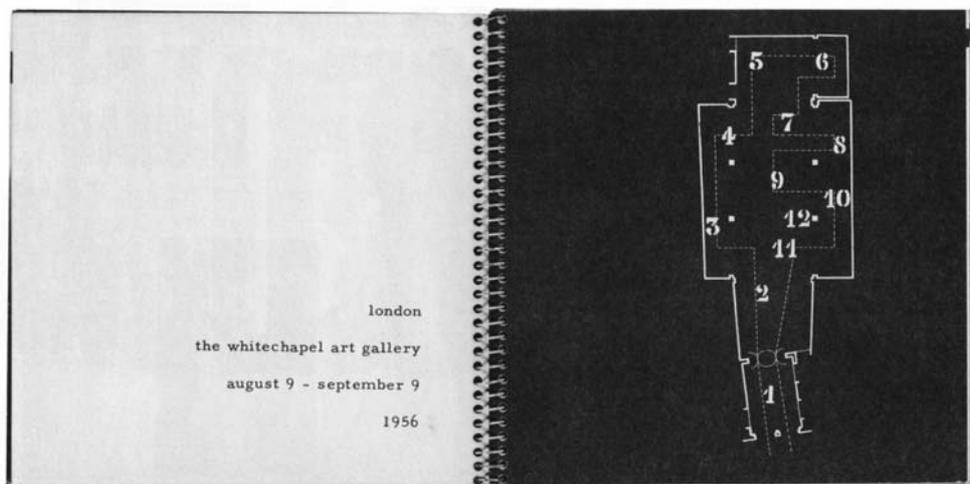
•

<sup>151</sup> Hamilton, R., En *This Is Tomorrow*, catálogo de la exposición, Londres, 1956, n.,pág.

<sup>152</sup> Citado de Graham Whitham. "Cronología". En Robbins, D. (ed.). *Opus cit.* ; pág. 24.



Catálogo de *This Is Tomorrow*, exposición organizada en la galería de arte Whitechapel de Londres (agosto de 1956)



Catálogo de *This Is Tomorrow*

Planta de disposición de los grupos participantes

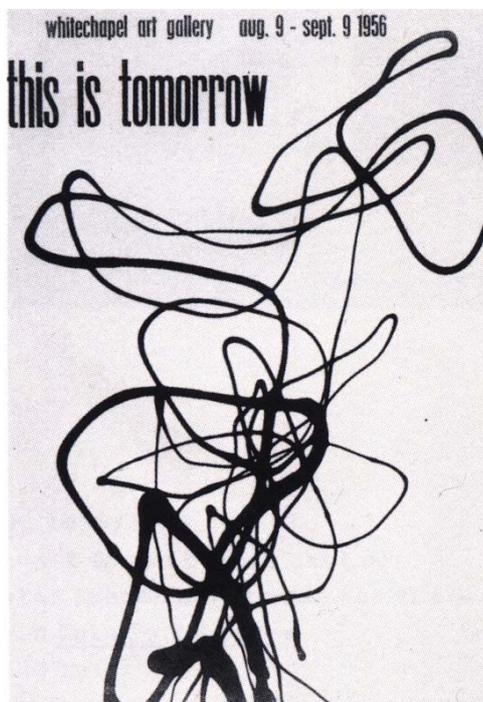


Cartel diseñado por Theo Crosby (Grupo 1) para *This Is Tomorrow*

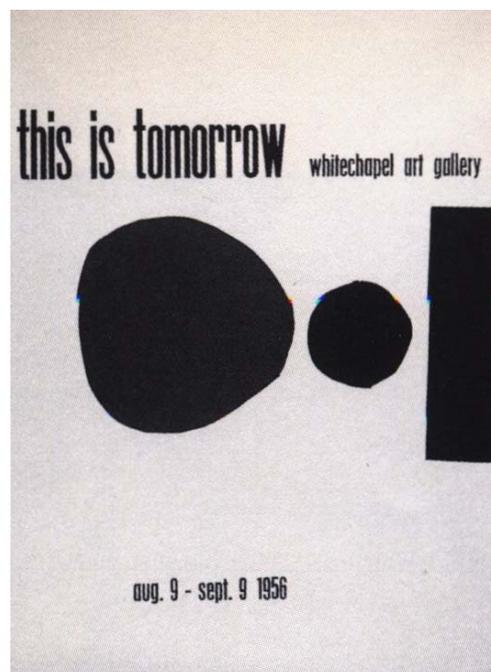
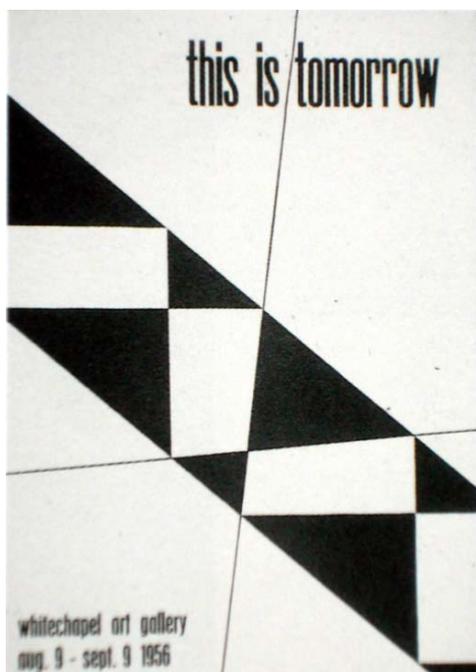


**this is tomorrow** whitechapel art gallery  
aug. 9 - sept 9 1956

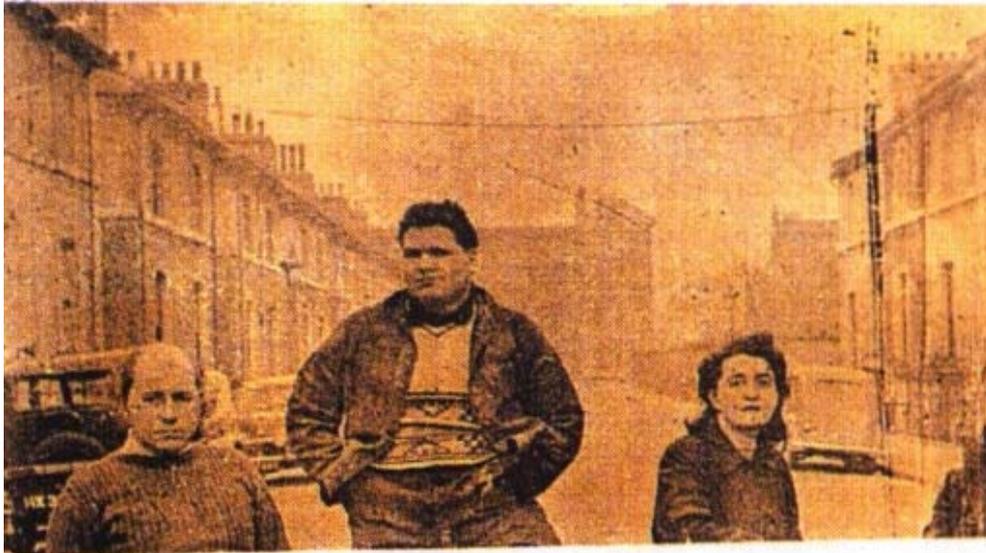
Cartel diseñado por Richard Hamilton (Grupo 2) para *This Is Tomorrow*



Carteles diseñados por J.D.H. Cattleugh (Grupo 3) y por Sarah Jackson (Grupo 4) respectivamente para *This Is Tomorrow*



Carteles diseñados por John Ernest (Grupo 5) y por Victor Pasmore (Grupo 7) respectivamente para *This Is Tomorrow*



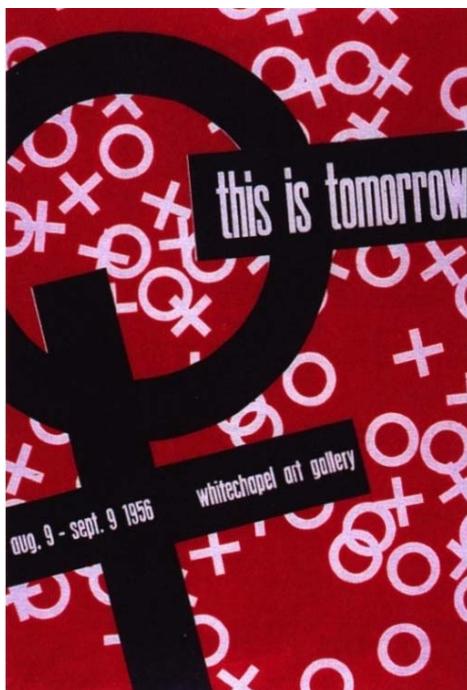
# this is tomorrow

whitechapel art gallery

aug. 9 - sept. 9 1956



Cartel diseñado por Nigel Henderson (Grupo 6) para *This Is Tomorrow*



Carteles diseñados por Richard Matthews (Grupo 8) y por Kenneth Martin (Grupo 9) respectivamente para *This Is Tomorrow*

**Are they Cultured?**



*They and education*

We regard the kind of activity which is primarily concerned with the creation of style. We reject the notion that "tomorrow" can be expressed through the presentation of rigid formal concepts. Tomorrow can only extend the range of the present body of visual experience. What is needed is not a definition of meaningful imagery but the development of our perceptive potentialities to accept and utilize the continual enrichment of visual material.



*Constant Haroldson*

Tomorrow may only be extrapolated on the basis of certain assumptions about the practical accepted reality of today and yesterday. As a point in human affairs, where the actual nature of such reality as traditionally evidenced by the senses is under question, to depict tomorrow in the plane of today's attitudes, perceptions and unbridled according to our present assumptions about their relevance to man, becomes pointless. Any change in man's environment is indicative of a change in man's relation to it, in his actual mode of perceiving and symbolizing his interaction with it.

Therefore we are concerned simply with underlying the discrepancy between physical fact and perception of that fact, and the ways in which the discrepancy may be magnified by traditional attitudes and assumptions as to obscure the significance of the factual reality. This by presenting a complex of sense experience which is so organized, or disorganized, as to provide acute awareness of our sensory function in an environmental situation.

Tomorrow is set up in today and yesterday. This instant is the starting point. To know this instant is a proof of life. Surroundings contact senses. Tomorrow is relaxed when experience of instant past contact this instant, here, now. Tomorrow and the day after that, and that, and that, are extrapolations of further contact.

**RICHARD HAMILTON**

Born London 1922  
 Studied Royal Academy Schools, Slade School  
 Taught at Central School of Arts and Crafts 1952-53  
 Lecturer in Design at DePaulo University since 1953  
 Exhibition of engravings Glasgow Film 1950  
 Designed and designed Growth and Form exhibition ICA 1951  
 Exhibition of paintings, Hayward Gallery 1955  
 Designed and designed Man Machine and Motion exhibition 1955

**JOHN MURALE**

Born Glasgow, Scotland 1922  
 Pre-war education - Scotland  
 Worked as technician in analytical metallurgical and medical labs.  
 Post-war education - Nelson Hall College  
 Huxley Art School (London)  
 Teaching various types schools 1947-51  
 Recently special student of Yale University, Dept. of Design  
 One work as constructivist-collagist shown in various group exhibitions in England  
 Designed 'Collage and Objects' exhibition ICA, London 1954



**JOHN VUELCKER**

Born Preston, Lancs. 1927  
 Trained at the Architectural Association London  
 Practising in Kent  
 Member of the M.A.S.S. Group  
 His wife is an Architect and they have two children







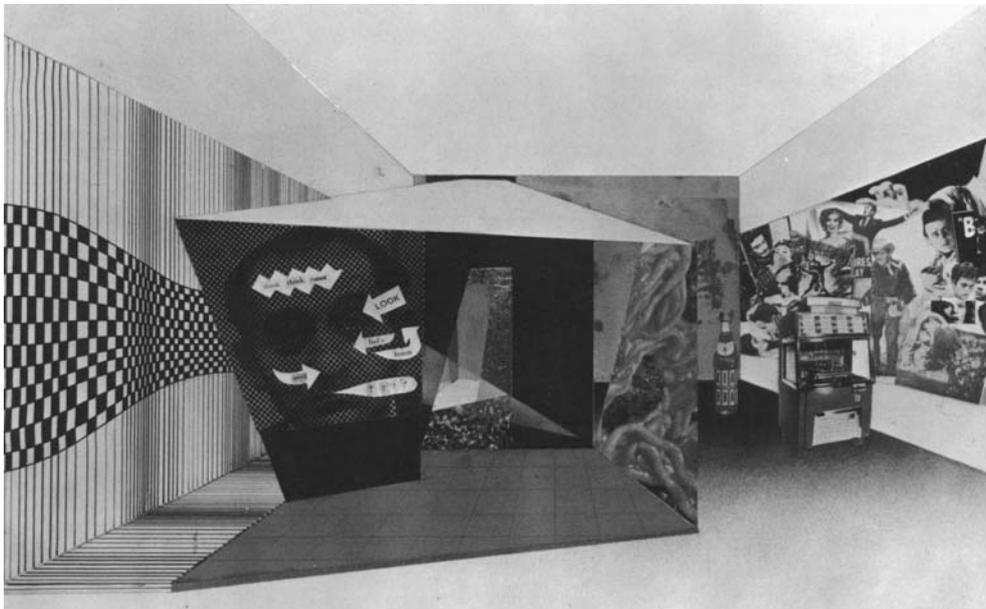
But what is it that makes today's homes so different, so appealing?

Catálogo de *This Is Tomorrow*

Grupo 2: Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?



Cartel de la película *Forbidden Planet* (1956)



Propuesta de Richard Hamilton para la estructura de entrada a  
*Fun House*

Pabellón del *Grupo 2* en *This Is Tomorrow*



*Fun House*

Pabellón del Grupo 2 en *This Is Tomorrow*

mientras en el medio de la escena, hay una pareja desnuda. Él está tensionando sus músculos mientras sostiene un chupa-chup fálico, ella se reclina en el sofá mostrando sus pechos y probándose como sombrero la pantalla de una lámpara.

Bajo el nombre de *Fun House*, o 'Casa Divertida', el pabellón del *Grupo 2* también reunió imágenes como si se tratase de un ejercicio para mostrar las analogías entre el arte popular y el culto en el consumo de masas. Los elementos exhibidos fueron el Robot Robbie, estrella de la popular película *Forbidden Planet* (1956); la fotografía de Marilyn Monroe con su falda volando sobre la rejilla del metro perteneciente a una escena de *The Seven Year Itch* (1955) de Billy Wilder; una botella gigante de Guinness; un suelo esponjoso que, cuando se pisaba, despedía un aerosol refrescante de fresas; un 'corredor' de ilusión óptica; un efecto de collage del panel 'Cinemascope'; un tocadiscos automático; una reproducción de *los Girasoles* de van Gogh, que entonces ya era la reproducción de arte más vendida en la National Gallery.

*Patio and Pavilion*, la instalación del *Grupo 6*, era una manifestación de la ocupación y del territorio entendidos como un juego de necesidades básicas. El pabellón total, que se resistía a un estilo específico, se produjo siguiendo la declaración de Peter Smithson sobre los diferentes papeles del arquitecto y del artista:

El trabajo de los arquitectos de proporcionar un contexto al individuo para en él realizarse, y el trabajo de los artistas de dar señales e imágenes a las fases de esta realización, se encuentran en un sólo acto, lleno de esas inconsistencias y aparentes irrelevancias de cada momento, pero lleno de vida.<sup>153</sup>

La obra 'Patio y Pabellón' representó en una serie de símbolos aquellos requisitos que el grupo consideraba como los principios del hábitat humano. Éstos fueron la necesidad de un pedazo de mundo, el patio; y la necesidad de un espacio cerrado, el pabellón. Una rueda para el movimiento y la máquina, una escultura para la contemplación, y la fotografía-collage de una cabeza elaborada por Henderson que simbolizaba al hombre en sí como un ser complejo, eran algunos de los objetos que representaron el rango de actividades humanas. Estas imágenes y señales del *Grupo 6* no sólo procedían de elementos desechados, resultado de la estética del objeto encontrado, sino también del interés en la comunidad, su lugar y, más específicamente, su historia. Los Smithson explicaron su posición de la siguiente forma:

•  
<sup>153</sup> De una declaración de Peter Smithson, en julio de 1956. Talks department, BBC. Incluido en "Asides to 'Thoughts on Exhibitions,'" inédito. Alison and Peter Smithson archive. Cita de Whitman, Graham. "Exhibiciones". En Robbins, D. (ed.). *Opus cit.*; pág. 141.

Proponiéndonos a principios de 1950 la tarea de volver a pensar en la arquitectura, queríamos significar con el 'como encontrado' no sólo los edificios adyacentes sino todas esas marcas que constituyen los recuerdos en un lugar y que deben ser leídos a través de averiguar cómo el tejido construido existente en ese lugar había venido a ser lo que era. De aquí nuestro igual respeto por los árboles maduros que por la estructura existente de un sitio en el que el edificio vaya a ser el recién llegado... Tan pronto como empieza la arquitectura a ser pensada sobre su ideograma, debería de estar tan afectada por el 'como encontrado' como de hacerla específica al lugar.<sup>154</sup>

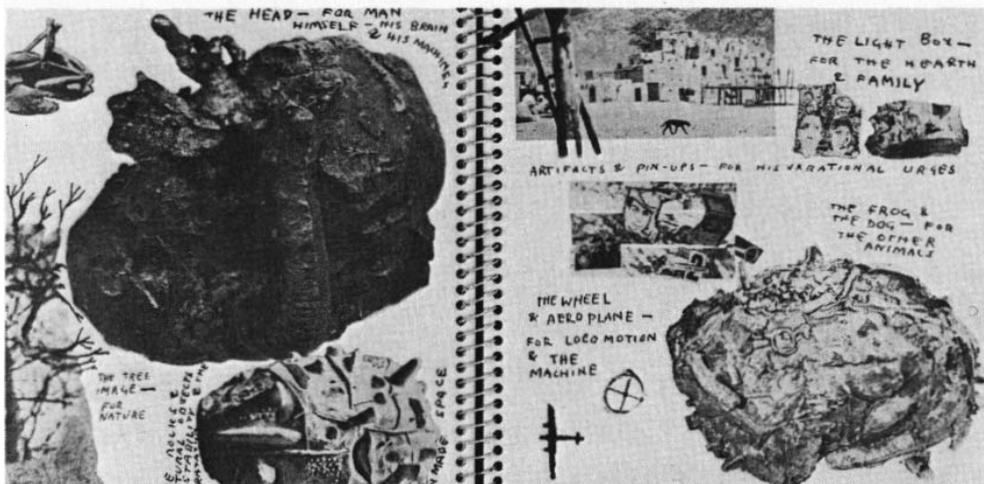
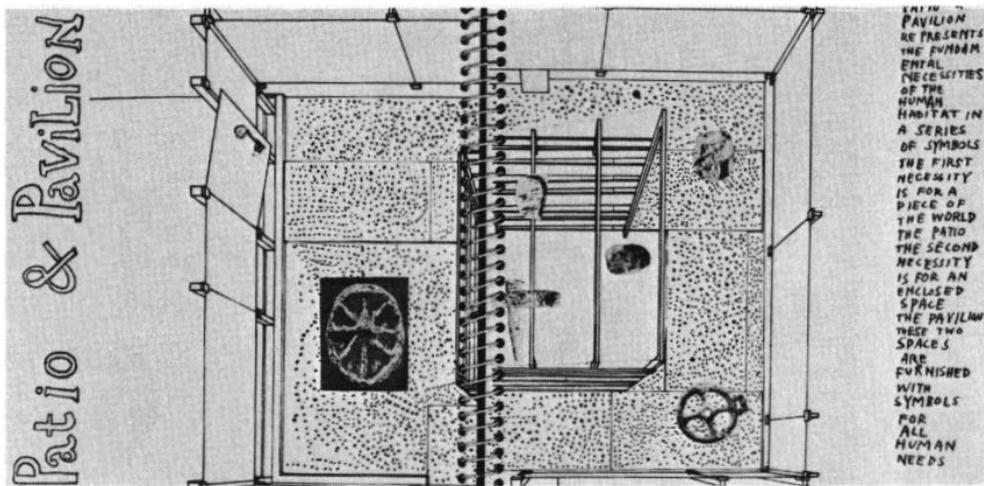
Consecuencia de la combinación de estas preocupaciones fue la calidad atemporal de la instalación que contrasta con la 'Casa Divertida' del mañana de Hamilton/McHale/Voelcker. Aunque pudiera afirmarse que esta instalación tenía que ver con el presente de la misma manera que lo hizo la 'Casa del Futuro', el uso de la cultura Pop y su énfasis en obsolescencia como elemento principal implica un presente que siempre está cambiando. Si la *TIT* hubiera continuado funcionamiento en los años sucesivos, la 'Casa Divertida' habría tenido que ser cambiada periódicamente para poder mantener los intereses del *Grupo 2*. Siguiendo la valoración que Maxwell hizo de Rowe y de Banham como los dos polos diferentes de un debate entre la 'mirada retrospectiva' y la 'mirada al futuro' de la historia,<sup>155</sup> sería posible atribuir al *Grupo 2* la última postura. *Grupo 6* era más cercano a la reacción brutalista y su concepción de tradición explicadas anteriormente.

La apreciación de estas dos posiciones clarifica las diferencias entre 'Patio y Pabellón' de los Smithson y el ensayo de Banham que juega el papel de indicación teórica del desarrollo 'natural' del Nuevo Brutalismo. También es una paradoja que cuestiona quién tiene razón, si el historiador del Nuevo Brutalismo o sus padres. Sin embargo, transcurridos tan sólo tres meses desde la exposición *TIT*, los Smithson publicaron el ya referido artículo "But Today We Collect Ads" (1956), donde se delibera el papel del arquitecto, al basarse ellos en la creencia que el arquitecto ya no puede resistir por sí solo:

Por lo que a la arquitectura le concierne, la influencia de la publicidad en los estándares de masas y aspiraciones de masas es ahora infinitamente más fuerte que el camino abierto por los arquitectos vanguardistas, y está ganando terreno en las tareas de los reformadores sociales y de los políticos. Ya las industrias de producción en serie han revolucionado la

•  
<sup>154</sup> Smithson, Alison y Peter. "El 'Como Encontrado' y el 'Encuentre'". En Robbins, D. (ed.). *Opus cit.*; págs. 201-202. Esta idea se usó en su mural de azulejos *Arte del 'Como Encontrado'* (1968-70), elaborado para el Club de Personas Ancianas en Robin Hood Gardens y que está compuesto por fragmentos recogidos en el mismo sitio donde se asienta el edificio por Alison Smithson y su hijo, Simon.

<sup>155</sup> Ver Maxwell, R., "Truth Without Rhetoric. The New Softly Smiling Face of Our Discipline". *Opus cit.*; pág. 4.







*Patio and Pavilion*

Pabellón del Grupo 6 en *This Is Tomorrow*

mitad de la casa - la cocina, baño, cuarto de plancha, y garaje - sin la intervención del arquitecto, y el muro cortina y el edificio prefabricado modulado nos está haciendo revisar nuestra actitud sobre la relación entre el arquitecto y la producción industrial.<sup>156</sup>

"But Today We Collect Ads" manifiesta una cierta influencia de todas las ideas incluidas en la 'Casa Divertida' del *Grupo 2* que podría representar una posición común del *IG*. Una vez más, es explícita la gran influencia entre los miembros del *IG*. Merece la pena poner junto a esta cita de "But Today We Collect Ads" (1956) la del capítulo final de *Theory and Design in the First Machine Age* (1960) de Banham que derivó de su interés en la historia como 'el futuro inmediato'. Si la similitud de ambos escritos apoya la idea del trabajo como resultado de un equipo por encima del individuo, sería injusto no reconocer la fuerte personalidad de miembros como los Smithson. Ellos no sólo contribuyeron al *IG*, sino que también hicieron declaraciones provocativas sobre su profesión, tal y como se ha citado anteriormente. Richard Hamilton fue más allá que la redefinición que los Smithson elaboraron del arquitecto respecto a la producción industrial. Sin hablar en términos arquitectónicos, Hamilton predijo en "Persuading Image" (1960) que "el consumidor estará diseñado para encajar el producto".<sup>157</sup>

Si bien es cierto que el *Grupo 2* de *TIT* podría haber inspirado "But Today We Collect Ads", también es verdad que la 'Casa Divertida' derivó, en parte, de la 'Casa del Futuro' de los Smithson presentada tres meses antes de que *TIT* tuviera lugar. Aún así, la diferente relación con el 'tiempo' y el contraste a la hora de abordar al cliente y al producto desde unos antecedentes de tecnología y arte Pop, como ya quedó patente en la exposición *This Is Tomorrow*, nos revela que una visión unitaria del *IG* es engañosa.

•

<sup>156</sup> Smithson, Alison y Peter. "But Today We Collect Ads". En Leffingwell, E. (ed.). *Opus cit.*; pág. 53.

<sup>157</sup> Hamilton, R., "Persuading Image". *Opus cit.*; pág. 58.

## 1.7

### Orígenes de la Arquitectura Pop

El grupo *IG* se disolvió a principios de los años sesenta. En 1960, Paolozzi comenzó a enseñar en Hamburgo; en 1961, Alloway dejó Gran Bretaña y fue nombrado director del Museo Guggenheim en Nueva York; McHale fue profesor en Southern Illinois University; Henderson, tras una exposición en el ICA que resultó ser un fracaso, se aisló en Essex; y en 1962, Terry Hamilton murió en un accidente de automóvil. En 1963, Toni del Renzio marchó a París y, también en ese mismo momento, los Smithson, St. John Wilson y Stirling recibieron importantes encargos arquitectónicos que hicieron difícil su asistencia al ICA. Por último, en 1964, Banham marchó a Chicago durante un año sabático.<sup>158</sup>

De la misma manera que todos ellos habían comenzado las reuniones informales como individuos con intereses propios, a su salida del círculo *IG/ICA* continuaron con una divergencia de puntos de vista. Entre todas las razones para esta continuidad en la diversidad de posiciones, es importante recordar la falta de manifiestos escritos. Muy diferente de grupos como DADA, Futuristas o

•

<sup>158</sup> Banham se trasladó finalmente de forma permanente a los Estados Unidos en 1976, enseñando en New York State University en Búfalo, y en 1980 aceptó la cátedra en Historia de Arte de la Universidad de California en Santa Cruz. En 1987 Banham fue nominado catedrático de Historia de la Arquitectura en el Instituto de Bellas Artes en Nueva York, justo antes de su muerte.

Surrealistas, el *IG* no creó ninguna declaración común. Más aún, en la forma de trabajar había también un evidente individualismo respecto al resto del grupo. Adicionalmente debe notarse que transcurrieron grandes espacios de tiempo entre los artículos anteriormente citados. Por ejemplo, "But Today We Collect Ads" de los Smithson se publicó en 1956 y "Persuading Image" de Hamilton en 1960. Como resultado de estas circunstancias, las influencias entre los diferentes miembros del grupo eran complejas y, como ya se ha reflejado, algunas veces estaban incluso en conflicto. Cuarenta años después, al hablar de la 'Casa del Futuro', Peter Smithson recuerda la manera de trabajar de los miembros del *IG* como la principal influencia del grupo:

Y de hecho si usted lo mira ahora es increíble. Con cuántas cosas trató, y fue hecho con una velocidad tremenda. Quiero decir, Alison hizo los dibujos en siete semanas, todo. Porque en una exposición usted trabaja rápidamente. Usted necesita tener todas las ideas preparadas. No es que ellas vinieran del Grupo Independiente, pero vinieron en la manera que, cuando usted está frente a un grupo, usted tiene que desarrollar sus propias ideas para comprometerlo.<sup>159</sup>

También es relevante establecer un análisis paralelo de las influencias en el trabajo de los Smithson. La ética Brutalista en su contribución a *TIT* no sólo ha sido considerada como una desviación de sus trabajos más tempranos, sino incluso también un paso atrás respecto a la arquitectura Pop. Por ejemplo, Charles Jencks entendió este movimiento de los Smithson como "volviendo hacia el pasado por encima de su anterior Casa del Futuro".<sup>160</sup>

Aunque la 'Casa del Futuro' y 'Patio y Pabellón' representaron el concepto de morada como un contenedor elemental de vida humana, fueron concebidos de diferente manera; una utiliza la promesa de tecnología mientras que en la otra, el uso de tecnología se vuelve soporte de una preocupación más profunda con el hábitat humano. Frampton describió esta última situación argumentando que "éste es el momento [1956] en que el consumismo incipiente de la así llamada Sociedad Abierta confronta el espíritu Brutalista de resistencia".<sup>161</sup> También Maxwell ha resumido recientemente la filosofía de los Smithson discutiendo la planta de la casa Sugden en Watford (Herts, 1956), que "no era tanto una casa del futuro, como una casa para todo el tiempo, dando cuerpo al arquetipo de la casa rural, el cual resulta extrañamente familiar".<sup>162</sup> En este punto es necesario subrayar que la promesa de tecnología incorporada en la 'Casa del Futuro' no significó una esperanza en la tecnología del futuro, sino que era precisamente el presente que

•  
<sup>159</sup> Cita de "Entrevista con Peter Smithson"; pág. 34.

<sup>160</sup> Jencks. *Opus cit.*; pág. 279.

<sup>161</sup> Frampton, K., "New Brutalism and the Welfare State: 1949-59", en Leffingwell, E. (ed.). *Opus cit.*; pág. 51.

<sup>162</sup> Maxwell, R., "Truth Without Rhetoric. The New Softly Smiling Face of Our Discipline". *Opus cit.*; pág. 6.

pertenecía a otras áreas de producción. En este sentido, podría afirmarse que la 'Casa del Futuro' era una casa de su presente.

La evolución de los contenidos de sus artículos fue similar a la evolución en su actitud entre las exposiciones. "But Today We Collect Ads" (1956) y "A Parallel of the Orders: An Essay on the Doric" (1966), o su libro *Without Rhetoric. An Architectural Aesthetic 1955-1972* (1973) son ejemplos de escritos que muestran el debate concebido entre la arquitectura para siempre o la arquitectura para el presente. Jencks identificó esta evolución como la evidencia de su salida del movimiento del Pop:

Formularon la idea de una estética sosegada y 'normalizada', que 'pusiera bajo control a la mecánica', 'oculta' tras la 'estética del buen gusto de Eames' [...]. En realidad, esto representaba 'una especie de anonimato de estilo (una conclusión que nadie se habría atrevido a pensar en 1952)', excepto, por supuesto, los editores de *Review* y todos los que practicaban el estilo internacional (que entonces gozaba de su mayor popularidad). Esto tiene de entrada un valor extraordinario: ¡los Smithson renunciando a su "But Today We Collect Ads" y volviendo a la ortodoxia y a "An Essay on the Doric"! Hasta que uno recuerda que en la política de la arquitectura moderna, siempre que una persona pasa a ocupar una nueva y polémica posición modifica las posiciones de los demás: los Smithson habían quedado desbordados en su extremismo de izquierdas y tuvieron que desplazarse al campo contrario para seguir haciéndose oír.<sup>163</sup>

En lugar de las extremas interpretaciones de Jencks, Banham apoya que, aunque los Smithson habían realizado un brusco movimiento hacia el clasicismo, éste no era un clasicismo entendido como un resurgimiento neo-clásico. Peter Smithson afirmó en una conferencia sobre sus investigaciones de arquitectura griega, "Teorías sobre el esquema de edificios clásicos griegos" (1959), que la observación personal de los lugares mismos lo había convencido de que los griegos no utilizaron ningún sistema de proporción ni de dispositivos de geometría en sus ciudades. De forma similar a como Le Corbusier recordaba en *Vers une architecture* la planta de la Acrópolis, Peter Smithson explicó que los diversos edificios se situaban según su conveniencia, orientados para el ritual y topológicamente relacionados al conectar 'rutas', de la misma manera que hicieran en el proyecto de la Universidad de Sheffield. El ejemplo de la arquitectura griega, y con ello la historia, resultó ser una referencia para justificar sus trabajos:

[...] la obsesión de mi generación es la creación de una técnica que pueda dar el valor correcto a un edificio en su situación y, al mismo tiempo, revalidar la situación a través del edificio. Por ello usted verá que aunque la charla tiene relación con

•  
<sup>163</sup> Jencks. *Opus cit.*; pág. 279.

esquema griego, debajo de todo ello, realmente estoy usando la arquitectura griega como lo hace cada generación, para justificar sus propios métodos de procedimiento.<sup>164</sup>

Los comentarios de Banham sobre este ejemplo fueron los siguientes:

Si esto fuese clasicismo, entonces sería clasicismo de un tipo muy difuso y generalizado. Si fuese tradicionalismo, entonces sólo en el sentido que Dubuffet o Paolozzi fuesen tradicionalistas al ocuparse ellos con ese tema tradicional de arte, la presencia humana.<sup>165</sup>

En 1957, al tratar de definir las bases y organizar un programa para otra exposición, Hamilton escribió una carta a los Smithson que nunca tuvo respuesta. Una carta sin respuesta - afirma Peter Smithson - porque ésta "¡nunca llegó!"<sup>166</sup> Insistiendo en la ya discutida la problemática de la 'historia instantánea', aquí también se debe mencionar la parte negativa de no hacer uso de los comentarios de los creadores de dicha historia cuando aún es posible. Han surgido una serie de elucubraciones sobre las razones por las que los Smithson no contestaron la carta. Véase, por ejemplo, *Modern Movements in Architecture*, donde Jencks asoció el hecho que los Smithson no contestasen con "su lenta salida del movimiento Pop".<sup>167</sup> Volviendo al contenido de la carta, Hamilton reconoció en ella que "la desventaja (así como la gran virtud) de la muestra *TIT* fue su incoherencia y lenguaje oscuro", y acabó definiendo el Arte Pop como la posición fundamental del grupo:

El Arte Pop es: popular (diseñado para una audiencia de masas), transeúnte (solución a corto plazo), gastable (fácilmente-olvidado), de bajo coste, producido en serie, joven (apuntó a la juventud), ingenioso, sexy, truquero, glamoroso, y un gran negocio.<sup>168</sup>

Puesto que la carta con los elementos 'Pop' pensada para otra exposición quedó sin respuesta, Hamilton decidió usar el listado de características en su cuadro *Homenage à Chrysler Corp.* (1957).

La traducción de estos elementos Pop en arquitectura trajo con ella la introducción de fuentes de inspiración no arquitectónicas. Al estar el Pop abierto a grandes preguntas filosóficas, sociales y culturales; la arquitectura Pop no se concibe como

•  
<sup>164</sup> Smithson, Peter. "Theories concerning the layout of classical Greek buildings". *Architectural Association Journal*. Volumen LXXIV no. 829, febrero de 1959; pág. 194.

<sup>165</sup> Banham, R., *The New Brutalism: Ethic of Aesthetic? Opus cit.*; pág. 66.

<sup>166</sup> Véase "Entrevista con Peter Smithson"; pág. 35.

<sup>167</sup> *Modern Movements in Architecture* por Jencks. *Opus cit.*; pág. 278.

<sup>168</sup> Hamilton, R., Carta a Peter y Alison Smithson, en enero de 1957. De *Collected Words 1953-1982*, Londres 1983; pág. 28.

una mirada al pasado o al futuro, sino basada en el interés por los problemas de contemporaneidad. En otras palabras, la arquitectura Pop viene a ser la nueva localización de la información. Lo que diferencia a la arquitectura Pop de los trabajos anteriores es el hecho que esos problemas actuales están incluidos en la arquitectura. Esto ya se ha visto al repasar las dos exposiciones de los Smithson, 'Patio y Pabellón' y 'Casa del Futuro', donde las diferentes relaciones con 'tiempo' - 'eterno' o simplemente para el 'presente' - destacan como un elemento constante a pesar de los cambios de la arquitectura Pop. Por lo tanto, el sitio de ruptura es el 'presente', como lo señala "Why Is Pop So Unpopular?", un artículo de la crítica Patricia Phillips que acompañó a la serie de exposiciones "The Pop Project" organizado en The Clocktower Gallery (1987-1988).<sup>169</sup> Como si estuviese contestando a la pregunta de Philips, ya en 1963 Banham escribió "*The Atavism of the Short-Distance Mini-Cyclist*". Banham afirmó que, más allá que la tendencia de izquierdas mostrada por los miembros de la cultura Pop durante la Guerra Fría, la prescindencia y el resto de los elementos del Pop relacionados con el presente fueron las razones que provocaron las reacciones más hostiles:

Pero esto no es sólo por razones políticas; la respuesta de los arquitectos hacia la cultura Pop ha sido - para una persona como yo, mirando desde muy cerca de la barrera - continuamente fascinante, frustrante y, al final, decepcionante. Hay ciertos aspectos de la cultura Pop que los arquitectos encuentran sumamente duro de aceptar. El más obvio es la prescindencia [...]. Pero, como digo, la prescindencia es difícil de aceptar porque usted está tratando con un cuerpo de hombres que, por buenas o malas razones, está tradicionalmente relacionado con la erección de estructuras permanentes a largo plazo.<sup>170</sup>

La noción de 'prescindencia' refuerza la importancia del 'presente' al mismo tiempo que cuestiona la 'mirada retrospectiva' de la 'historia' como justificación e incluso protección del diseño. Por esta razón la arquitectura Pop ha sido tan impopular, sobre todo entre esos arquitectos que están - en palabras de Banham - atados a su "carga cultural" y "vestimentas profesionales".<sup>171</sup>

•

<sup>169</sup> Phillips, Patricia. "Why Is Pop So Unpopular?" En Leffingwell, E. (ed.). *Opus cit.*; págs. 118-131.

<sup>170</sup> "*The Atavism of the Short-Distance Mini-Cyclist*", por Banham, R. En Robbins, D. (ed.). *Opus cit.*; pág. 176.

<sup>171</sup> Las últimas dos citas pertenecen a la conclusión de *Theory and Design in the First Machine Age* de R. Banham. *Opus cit.*; pág. 330.

## 1.8

### Arquitectura Pop

En este momento específico, a finales de los años cincuenta y principios de los sesenta, la arquitectura Pop surgió en varias partes del mundo de forma simultánea. En Londres, Tokio, Viena o Florencia, el impacto de imágenes evocadoras como Plug-in cities con sus grúas suspendidas, ciudades ambulantes, o un porta-aviones-ciudad en un paisaje empezó un diálogo basado en algo más que edificios. Hans Hollein, arquitecto miembro del grupo austriaco Pop, Supersensualistas, explica este comienzo de forma semejante al del *IG* descrito por Alison Smithson, como una generación joven haciendo cola:

Casi nunca se discutían nuevos conceptos o ideas. Estas discusiones tuvieron que ser generadas y provocadas de nuevo. La nueva generación no había construido nada y por ello no podía entrar en el debate con edificios. Se cuestionó incluso si se debería entrar en este debate con edificios, más aún, si merecía la pena discutir edificios. Se querían discutir cuestiones en lugar de objetos, *Koncepte* en lugar de *Rezepte*. También se querían discutir 'la ciudad' y 'la vida' en su sentido más amplio.<sup>172</sup>

•

<sup>172</sup> Cita de Hans Hollein. En *Archigram*; Peter Cook, (ed.). Estudio Vista, Londres 1972; pág. 6.

A principios de los años sesenta la revista *Archigram* atrajo la atención en el mundo con imágenes Neo-futuristas estimuladas por la ideología tecnocrática de Buckminster Fuller, John McHale y Reyner Banham. Producida en Londres, consistía en trabajos de estudiantes con diseños de ciudades que se parecían a las computadoras, y *Plug-In City* (1964) de Peter Cook era uno de los modelos a seguir. Junto a él, Dennis Crompton, Michael Webb, Warren Chalk, David Greene y Ron Herron consideraron la ciudad no como arquitectura sino como personas y situaciones. Su respuesta a las necesidades de la vida moderna era, más que un producto arquitectónico, un resultado gráfico y plástico de premoniciones y abstracciones. En 1968 Banham presentó el trabajo del grupo en una conferencia en Rosario (Argentina) del siguiente modo:

¿'Proposiciones teóricas'? ¡Usted bromea, caballero! Archigram es corto en teoría, largo en dibujo y manualidades. Están en el negocio de la imagen y han sido bendecidos con el poder de crear algunas de las imágenes más irresistibles de nuestro tiempo.<sup>173</sup>

Archigram basó sus proyectos en comunicación, de manera que el manifiesto fue la información misma. De hecho, el nombre del grupo procede de este objetivo principal:

El nombre vino de la noción de un artículo más urgente y simple que un periódico, como un 'telegram' o 'aerogramme', de aquí 'archi(tecture)-gram'.<sup>174</sup>

Lo que Archigram estaba esencialmente haciendo en su arquitectura Pop era, conscientemente, pedir prestadas imágenes de cualquier posible fuente y entonces convertirlas en formas urbanas. El resultado fue una arquitectura autónoma sólo comprometida con su carácter comunicativo: *Instant City* (1969) o el panel de información electrónica, restaurante y cabaret, salas de baile, exposiciones y área de juego, carpas de respuestas de luz y sonido, pantallas de televisión, torre del globo, pista de patinar en hielo, cúpula de música y feria de muestras. Desarrollaron la creencia en el poder tecnológico para simular la arquitectura y ambientes de flexibilidad absoluta.<sup>175</sup> La promesa Pop de opciones para una arquitectura intensificada, mutable, manipulable, y proporcionada por complejas

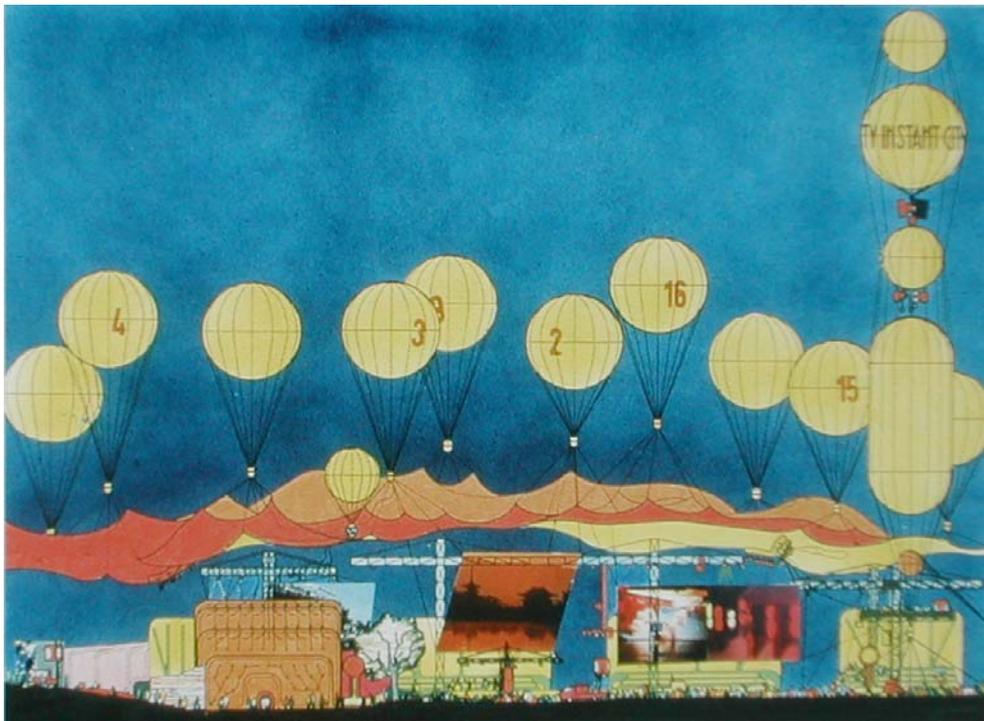
•

<sup>173</sup> Banham, R., "A Comment from Reyner Banham", en Cook; pág. 5.

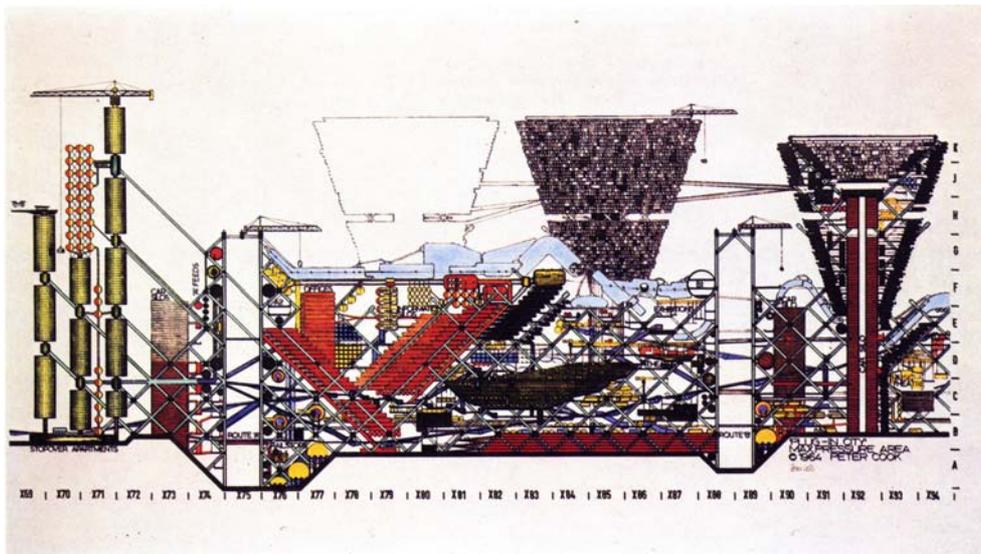
<sup>174</sup> Cook, P. *Opus cit.*; pág. 8.

<sup>175</sup> Para un análisis de los proyectos de Archigram como desarrollo de la idea de la disolución de vida en arte y viceversa, que se originó en la exposición *Parallel of Life and Art*, véase "Sweet Disorder and the Carefully Careless" por Maxwell, R. *Opus cit.*; págs. 21-30.

tecnologías era posible, al igual que sucedió en la 'Casa del Futuro', mediante el uso



*Instant City* (1969) de Peter Cook



*Plug-in City* (1965) de Peter Cook

de tecnologías ya existentes. Al hablar de la falta de novedad de los elementos de Archigram, Jencks señaló que sólo la idea en su conjunto era nueva, mientras que los componentes seguían siendo objetos familiares e incluso del pasado. Jencks hizo uso de comparaciones con elementos conocidos al describir la imaginería de Archigram en proyectos como *Computer City* (1964) de Crompton, *Walking City* (1964) de Herron, *Blow-Out City* (1965) de Crompton y Cook, *Plug-in City* (1965) y *P-I-C, Medium Pressure Area* (1964), ambos de Cook:

¡Se diseñaron ciudades que parecían computadoras y toperas, que se arrastraban por los conductos de un telescopio como los Monstruos de ojos saltones de Paolozzi, que se sacudían bajo el mar como los globos pinchados, que emergieron - !blup!- fuera del mar como un Tom Wolfian, un paraguas hidráulico, que enfocó desde las nubes exhibiendo el '¡Destruir-hombre! Muerte-todos-humanos', una historieta espacial de robot-destructor, que se conectó al lugar por medio de tubos neumáticos, enchufando un pastel de capas de plástico que borbotó y chisporroteó por encima de la vieja ciudad como se arrastra un canceroso, probeta, y amistoso Dalek.<sup>176</sup>

En la más pura tradición Pop, sus trabajos dieron lugar a reacciones debido a la propuesta de arquitectura incluida en su imaginería. Al aspecto temporal debe añadirse el hecho de que el Pop se liga económicamente a lo que, para muchos arquitectos, es una cultura ajena. En este sentido, tomaron del *IG* la creencia en que la preferencia del consumidor era lo que determinaba el diseño del producto. El consumidor, o mejor, los agentes del consumidor - como se argumentó en la anterior cita de "Persuading Image"<sup>177</sup> - tienen la última decisión. En otras palabras, aunque los arquitectos sean los responsables del diseño de una infraestructura tecnológica, pierden el dominio de su apariencia eventual. Esto lleva consigo un cambio de posición hacia la 'historia'. Peter Cook fue rotundo respecto a este cambio de actitud en el artículo "Some Notes on the Archigram Síndrome" (1967):

El almuerzo helado ya empaquetado es más importante que Palladio.<sup>178</sup>

Podría apuntarse que éste es un paso más en la comprensión del trabajo actual del arquitecto como parte del proceso histórico. El hecho de que el almuerzo no sólo se empaquete sino que también se congele, representa la mirada hacia el futuro.

•

<sup>176</sup> Jencks. *Opus cit.*; pág. 291. Dalek era un robot que aparecía en la serie de televisión de ciencia-ficción de la BBC llamada 'Dr. Who'. El nombre del robot procede de la cubierta del volumen de una enciclopedia que contenía palabras cuyo comienzo iba desde DAL a LEK.

<sup>177</sup> Véase sección 1.5. "El Sueño Utópico de la Estética de la Abundancia" de esta tesis.

<sup>178</sup> Cook, Peter. "Some Notes on the Archigram Syndrome". *Perspecta 11. The Yale Architectural Journal*. 1967; pág. 113.

Las imágenes y declaraciones del grupo Archigram provocaron críticas desde diferentes frentes y, por ejemplo, Sigfried Giedion llegó a condenar al grupo en nombre de Le Corbusier:

Yo veo cada vez más a Le Corbusier como un antagonista de ciertos desarrollos en la arquitectura de la generación (especialmente en Francia y en Inglaterra) que está formando los grandes racimos de casas apretadas en un todo compacto que viene a parecerse a máquinas que no necesitan espacio para respirar, y que niegan completamente las necesidades de un hábitat humano. ¡Estos arquitectos desatienden la relación íntima entre el hombre y la naturaleza enfatizadas desde Wright a Le Corbusier - una relación que exige continuación!<sup>179</sup>

El urbanista Constantinos Doxiadis, defensor de la arquitectura 'universal' y promotor de ekistics, la ciencia de asentamientos humanos que no sólo examina formas construidas sino también la interfase de tiempo, fue otro crítico de la estética del derroche de Archigram. Para un entendimiento de su crítica hay que recordar que Doxiadis consideró el problema de la humanidad hoy día de acuerdo a las siguientes definiciones: se construyen ciudades que son malas, las *distopías*; se sueña con ciudades para las que no hay ningún lugar, las *utopías*; mientras se necesitan *buenas* ciudades para las que habrá un lugar, las *entopías*.

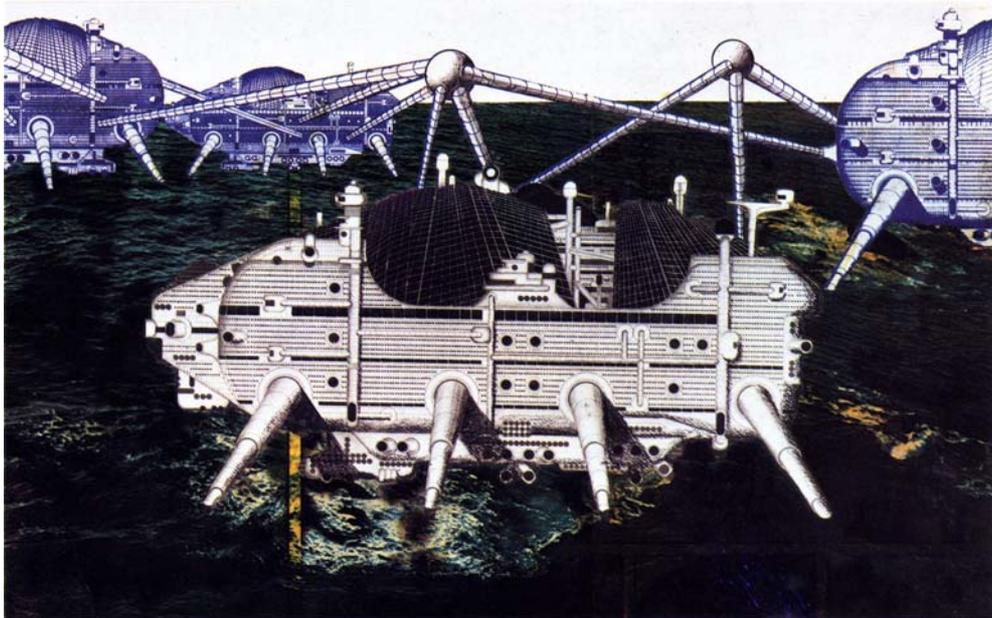
El peor ejemplo de todas [las distopías], sin embargo, aparecía en una exposición de Londres, en 1963, donde fue mostrada una ciudad ambulante, con todos los edificios concebidos como tanques de acero moviéndose mecánicamente y ciertamente aplastando, como lo hacen los tanques, la naturaleza y cualquier persona fuera de ellos. El ejemplo es detestable, no sólo porque representa una concepción inhumana de la ciudad del futuro por un pequeño grupo de personas, sino porque recibió gran publicidad sin, que yo sepa, la correspondiente protesta.<sup>180</sup>

La impopularidad de Archigram vino también por su énfasis en imaginería tecnológica. Los Smithson declararon en *Without Rhetoric* (1973) que, si en un principio, cuando la tecnología era sólo una imagen, era lógico promoverla, ahora, teniéndola, consideraban más importante continuar trabajando con las preocupaciones brutalistas. En este punto es necesario enfatizar que el uso retórico del detalle gráfico por parte de Archigram tiene un carácter diferente al utilizado en 'Casa del Futuro'. Mientras que la exposición de los Smithson trasladó

•  
<sup>179</sup> Giedion, Sigfried. *Space, Time and Architecture*. Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts. Quinta edición 1967; pág. 586.

<sup>180</sup> Doxiadis, C. (Originalmente publicado en *Encyclopaedia Britannica, Book of the Year* 1968; pág. 21). Cita de Jencks, *Opus cit.*; pág. 291.

diferentes tecnologías a la vivienda, proyectos como *Walking City*, por el contrario, hicieron



*Walking City* (1964) de Ron Herron

uso de la tecnología de tal manera que "las piernas telescópicas y decrecientes no se relacionan con preguntas técnicas sino con preguntas retóricas: sin embargo, para ser verdaderamente telescópico", - como indica Maxwell - "se deberían haber realizado con piezas de sección transversal uniforme, como es el caso del trípode de cámara".<sup>181</sup> El uso de tecnología, aunque basado en lo disponible en el presente, adoptó un significado diferente cuando su uso se hizo retórico. En una palabra, su retórica consistía en hacer la fantasía real. De hecho, cuando arquitectos de Archigram construyeron su primer gran y virtualmente único trabajo - realizado bajo el amparo del Greater London Council que por entonces había reemplazado a LCC - la Galería Hayward y los salones de conciertos inmediatos (1960-1967) parecieron más un ejercicio Brutalista que una realización de *Plug-In City*.<sup>182</sup> Es más, se menciona en el artículo "Why Is Pop So Unpopular?" de Phillips que "probablemente fue un gran alivio que las propuestas de Archigram no pudiesen construirse, lo cual también se tornó en censura del trabajo. Si no pudo construirse, ¿por qué debe tomarse en serio como arquitectura?"<sup>183</sup> Lo que es más, aunque el Pop vino a ser el idioma común, musical, visual y literario con el que los miembros de la cultura urbana tecnológica en los años sesenta podían comunicarse entre sí, la arquitectura Archigram fue criticada y rechazada debido a su falta de preocupación con las consecuencias sociales de sus propuestas mega-estructurales. Frampton hizo esta crítica explícita en *Modern Architecture. A Critical History* (1980):

De forma semejante [a Peter Cook], en su obsesión con cápsulas suspendidas tipo espacial, Dennis Crompton, Michael Webb, Warren Chalk y David Greene no se sentían bajo ninguna obligación de explicar por qué uno podría elegir vivir en tan caro y sofisticado soporte físico y todavía al mismo tiempo en condiciones brutalmente apretadas... Todos ellos propusieron normas espaciales que estaban bien por debajo del *Existenzminimum* establecidas por aquellos funcionalistas de la pre-guerra y que supuestamente despreciaron.<sup>184</sup>

La verdad es que la opción propuesta por su arquitectura flexible no se tradujo en libertad para sus habitantes, y preguntas como la de quién dirige la ciudad ambulante de Ron Herron permanecen sin respuesta. Su actitud se ha asociado incluso al 'Fascismo, máquina de guerra, totalitario', que fueron los gritos de crítica que recibieron cuando presentaron *Walking City* en la conferencia del estudiante en Folkestone.<sup>185</sup>

•

<sup>181</sup> Cita de "Reyner Banham – Historian", por Maxwell, R. *Opus cit.*; pág. 171.

<sup>182</sup> Para ser honesto con el grupo, debe decirse que había un líder del equipo, Engelback, que insistió en 'arreglar' esta arquitectura y darle, desde su punto de vista, un acabado agradable. No me ha sido posible corroborar esta información (obtenida en una conversación con Dr. Adrian Forty) con ningún documento.

<sup>183</sup> Phillips, P., En Leffingwell, E. (ed.). *Opus cit.*; pág.124.

<sup>184</sup> Frampton, K., *Modern Architecture: A Critical History*. *Opus cit.*; pág. 282.

<sup>185</sup> Cita de Jencks, *Opus cit.*; pág. 292.

Por el contrario, también hay diferentes visiones que intentan mostrar el énfasis político del político. Éste es el caso de artículos como "Archigram: Experimental Architecture 1961-74" escrito en 1984 por los arquitectos Paul Davies y Sean Griffiths. El escrito argumenta que esa libertad propuesta por Archigram consistió, no en tomar el mando de los medios de producción, sino en tomar el mando de los medios de consumo. En estos términos, el control del consumo se logra controlando los medios de comunicación, un problema central en cada proyecto:

Ellos establecieron el modelo de estudio radical de arquitectura chic en los ochenta: primero dibuja (o enseña), entonces publica, entonces exhibe, entonces el catálogo. La importancia del edificio<sup>186</sup> es mínima, la importancia de dibujo era elefantina.

Este matiz hace referencia a la cita de Charles Moore recogida al principio de este capítulo e indica una diferencia en actitud entre los orígenes del Movimiento Moderno y los orígenes de Archigram, diferencia que presenta a los medios de comunicación como el elemento decisivo que ha transformado la arquitectura en las últimas décadas. La importancia 'mínima' del edificio es común en el movimiento internacional Pop. En este sentido, la reciente retrospectiva *Arquitectura radical* valora esta arquitectura pop más que como un movimiento unitario, como un "lugar cultural".<sup>187</sup> Bajo esta mirada, el grupo Supersensualista de Viena fue resumido por uno de sus miembros, Hans Hollein, por sus intenciones similares a las de Archigram:

Una belleza sensual... la arquitectura sin propósito. Lo que nosotros construimos encontrará su utilidad. La forma no sigue función... Hoy, por primera vez en la historia de la humanidad, en el momento que la ciencia inmensamente desarrollada y la tecnología perfecta ofrece los medios, estamos construyendo lo que queremos, haciendo una arquitectura que no está determinada por la técnica,<sup>188</sup> pero que usa técnica - pura arquitectura absoluta.

'Pura arquitectura absoluta' que fue descrita por Jencks como "dependiente del patrocinio de boutiques psicodélicas, revistas de moda y las exposiciones de diseño trienales. Las asunciones políticas de este trabajo son evidentemente elitistas".<sup>189</sup>

De

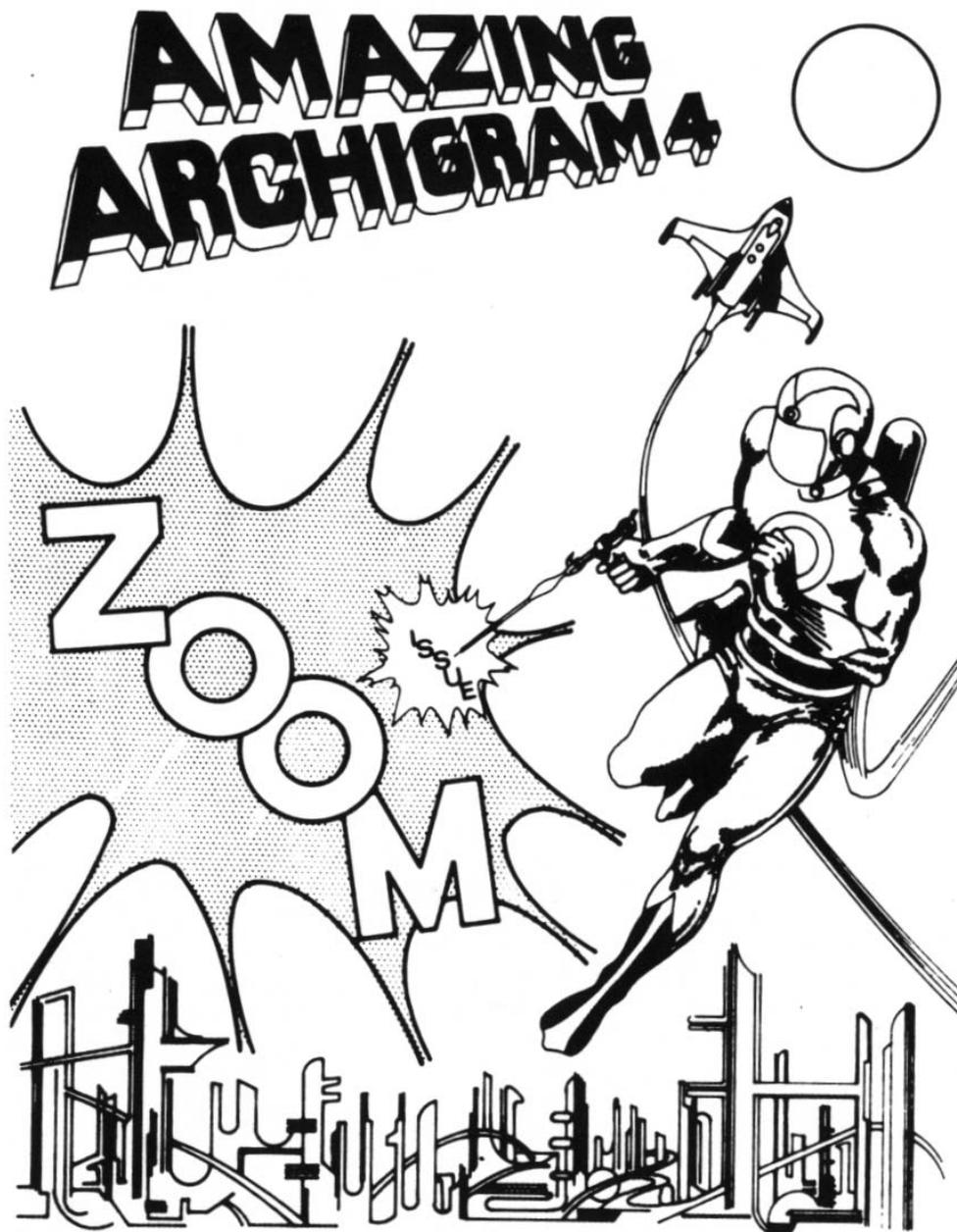
•

<sup>186</sup> Davies, Paul y Griffiths, Sean. "Archigram: Experimental Architecture 1961-74". *AA Files*, n 28. Otoño 1994; págs. 70-73.

<sup>187</sup> Véase el escrito de Francisco Jarauta "Arquitectura radical", donde llega a definir esta arquitectura comprendida entre 1965 y 1975 como una tendencia energética. En el catálogo de la exposición *Arquitectura radical*, organizada en el MUVIM, 2001; pág. 10. (Comisarios de la exposición: Francisco Jarauta, Jean Louis Maubant y Frédéric Migayrou).

<sup>188</sup> Jencks. *Opus cit.*; pág. 54.

<sup>189</sup> Jencks. *Opus cit.*; pág. 55.



Portada de la revista *Archigram 4* (1964)

nuevo, el entendimiento de la arquitectura se transforma debido a la influencia de los medios de comunicación.

Desde una posición diferente, Buckminster Fuller predijo en "2000+" (1967) que únicamente la tecnología y no la política serviría a la humanidad:

Parece perfectamente claro que cuando haya bastante para el hombre no luchará más de lo que ahora lucha por aire. Cuando el hombre triunfa haciendo mucho más con mucho menos de lo que él puede cuidar de todos con un estándar más alto, entonces no habrá ninguna causa fundamental para la guerra... Dentro de diez años será normal para el hombre tener éxito... La política será obsoleta.<sup>190</sup>

Influenciado por Fuller, el arquitecto inglés Cedric Price creyó, y aún cree, en 'tradición' entendida como 'cambio':

Soy un gran creyente del cambio y la disolución de las instituciones y la recreación de otras nuevas. [...]. Pienso que las palabras tradición y cambio son sinónimos. El ejemplo de tradición real es cambio. ¡Eso es maravilloso! [...]. No puedes preguntarme sobre absolutos si uno no cree en absolutos.<sup>191</sup>

El trabajo de Price fue publicado en la revista *Archigram* y proponía la idea de 'servicio' en lugar de edificio, un tipo de actividad no-edificio relacionada con la racionalidad y la confianza en el 'futuro'. Respecto al debate entre la ética y la estética en arquitectura, Price hizo una diferencia entre sus anti-edificios y edificios como explicó en "Life-conditioning" (1966):

El papel de la arquitectura como proveedor de símbolos visualmente reconocibles de identidad, lugar y actividad viene a ser una excusa cada vez más atractiva para los arquitectos poder revelar en la inmensidad de su destreza visual personal, sensibilidad estética y conocimiento espacial, exigiendo tanto de clientes como de observadores, reconocimiento de las muchas causalidades de tal juerga. Llámelo fijar o 'la imagen de una ciudad', tal evidente concienciación sólo está avergonzando a unos cuantos - en general, es incomprensible e irrelevante.<sup>192</sup>

En el proyecto *Fun Palace* (1961) o 'laboratorio de diversión y universidad de las calles' no se interpretó la idea de 'diversión' como la función pasiva. Al contrario,

•  
<sup>190</sup> Fuller, Buckminster. "2000+". *Architectural Design*, febrero de 1967; pág. 63.

<sup>191</sup> Véase "Entrevista con Cedric Price"; pgs. 27.

<sup>192</sup> Price, C. "Life-conditioning". *Works II* por Cedric Price. Architectural Association. Londres 1984; pág. 20. Este artículo se publicó por primera vez en *AD*, en octubre de 1966.

según ha explicado Royston Landau, en el proyecto Fun Palace "sería *divertido* que el visitante pudiera estar estimulado o informado, pudiera reaccionar o interactuar, pero si nada de esto le satisface, tendría la libertad para salir".<sup>193</sup> Fun Palace fue proyectado para la Isla de los Perros, al Este de Londres, y promovido por el empresario y productor teatral, Joan Littlewood. Consistía en un sistema de grúas y una variedad de componentes que podían conformar y completar las funciones de varios tipos de los edificios. Los elementos se ensamblaban de forma diferente para todo tipo de espectáculos, deportes, actividades artísticas y recreativas, siguiendo la noción de que dentro no hay ningún espacio arquitectónico permanente.

Junto a otros proyectos como *The Potteries Thinkbelt* (1964), una red que permite a los medios de educación extenderse e integrar el área de Inglaterra al norte de Staffordshire; y *Generator* (1976), un ambiente inteligente, Price también afirma que "el mejor consejo técnico puede ser que en lugar de construirse una nueva casa, tu cliente debería dejar a su esposa".<sup>194</sup> En un programa de radio de la *BBC* (5 noviembre, 1976), Banham definió a Price de la siguiente manera: "Me encantaría que hubiesen más Cedric Prices, aunque no sé si el mundo podría resistir mas Cedric Prices - quiero decir, creo que una de las razones por la que él es eficaz se debe a su tipo de posición de 'Súper Estrella' y no hay nadie más por alrededor realmente como él - pero el acercamiento básico es ciertamente uno que me atrae, una manera de no decir realmente, "¿Qué tipo de edificio quiere usted?", sino de casi preguntar en primer lugar, "¿necesita realmente un edificio?"<sup>195</sup> El arquitecto necesita no estar restringido con la construcción, sino a resolver problemas en general.

Nadie debería estar interesado en el diseño de puentes –  
deberían estar preocupados en cómo llegar al otro lado.<sup>196</sup>

Es precisamente en su crítica a los edificios donde el uso que Price hace de la tecnología debe de ser entendido desde los ejemplos tecnológicamente más triviales hasta la manifestación más sofisticada de respuesta-electrónica humana. Debe clarificarse que la arquitectura propuesta por Price no guarda relación con el control de los medios de consumo como sucede con Archigram. Los 'anti-edificios' de Price guardan relación con la polémica de ética contra estética, como sucedió con la obra de los Smithson. De hecho, recordemos que Peter Smithson explicó su trabajo reconociendo:

•

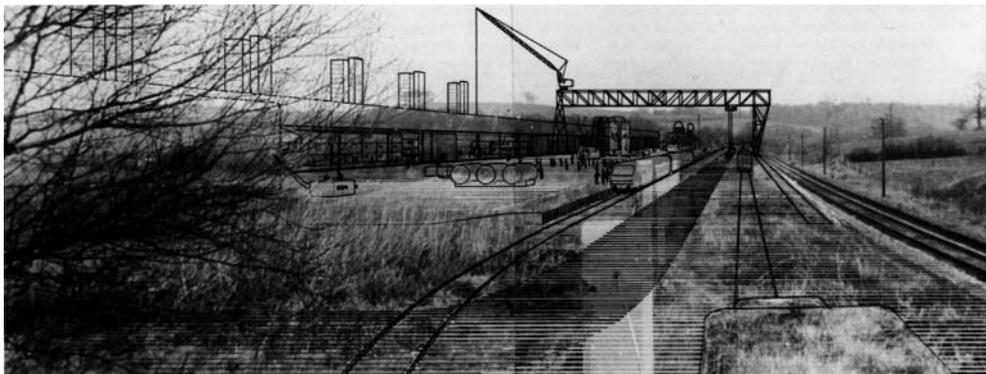
<sup>193</sup> Cita de "A Philosophy of Enabling" por Royston Landau. En Cedric Price. *Works II, Opus cit.*; pág. 11.

<sup>194</sup> Cita Price, C., *Opus cit.*; pág. 19. (Primera edición como "Life-conditioning " *AD*, octubre de 1966).

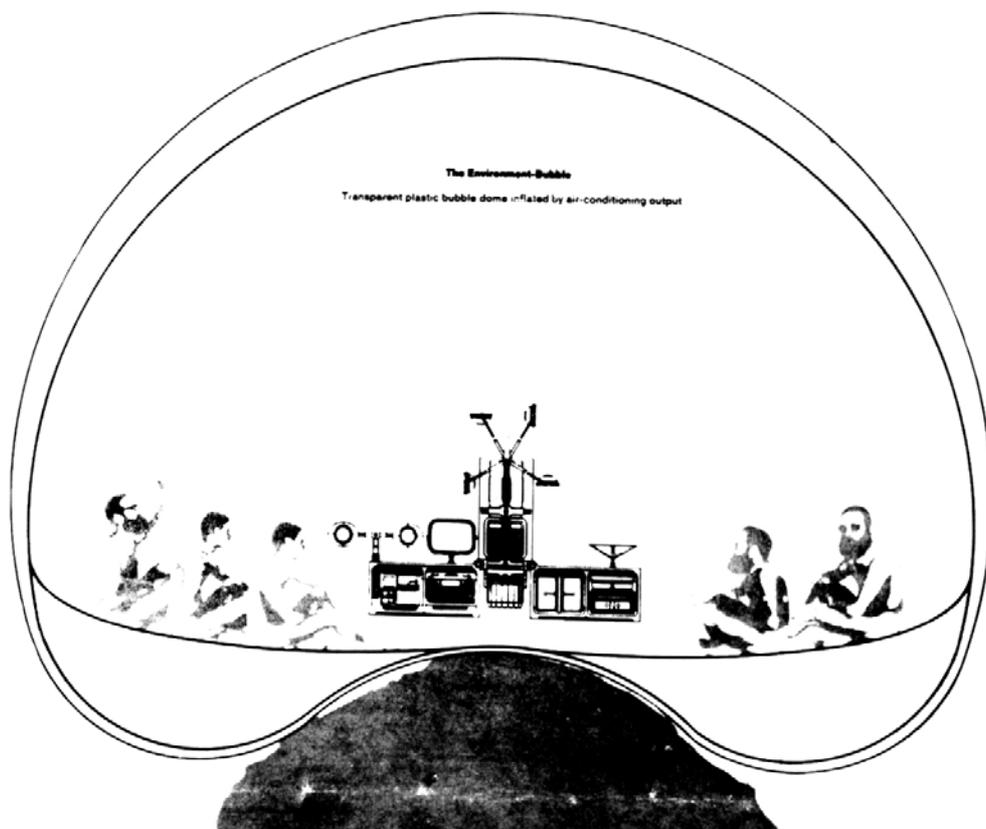
<sup>195</sup> Cita de Banham, R. En Price, C. *Opus cit.*; pág. 107.

<sup>196</sup> Price, C. *Opus cit.*; pág. 51. (Primero fue publicado como "On safety pins and other magnificent designs". *Pegasus*, primavera 1972).





*The Potteries Thinkbelt* (1964) de Cedric Price



Proyecto *Un-house* (1965) de Reyner Banham y François Dallegret

"No hacemos edificios, [...]. Lo que hacemos es algo con lo que tiene que ver, crudamente lo podría llamar espacio, por sí no es un edificio".<sup>197</sup>

El proyecto *Un-house* presentado en el ensayo "A Home is not a House" (1965) de Banham,<sup>198</sup> que fue acompañado por un juego de dibujos de François Dallegret, se basaba en la idea que el automóvil "ya está desarrollando bastante el trabajo sobre el contenedor estándar de vivienda",<sup>199</sup> y proponía un entorno-burbuja como ejemplo de la arquitectura antimonumental. Era un diseño de 'contenedor estándar de vivienda' transportable que consistía en la mínima membrana de cerramiento, es decir, una burbuja de plástico transparente inflada por aire acondicionado y desmaterializada de todo menos de sus servicios mecánicos esenciales. De la misma manera que el grupo italiano Superstudio propondría más tarde con su red de instalaciones, el proyecto *Un-house* también se relacionó con el optimismo de la edad tecnológica. En este minúsculo espacio, los hombres aparecen en un estado de libertad absoluta, un tipo de libertad que se echa de menos en aquellos producidos por el grupo Archigram. Se debe también señalar que cuando estos arquitectos utópicos futuristas hicieron uso de una tecnología que requería un nivel mucho más alto al disponible en un futuro cercano, la utopía parecía estar más lejana e incluso inalcanzable. Así lo apuntó Manfredo Tafuri al escribir sobre la 'liberación a través de ironía':

El retorno a una preocupación con la complejidad de la dinámica urbana no es negativo en sí mismo. Lo que es negativo, sin embargo, es la ruptura que, en los términos en los que se afronta, provoca entre realidad y utopía, entre interpretación lúcida de los componentes estructurales - dirigida por la "ciencia" del urbanismo, jamás encauzada por caminos independientes y sometidos a verificaciones matemáticas cada vez más complejas - y evasiones en "imágenes" incontrolables.<sup>200</sup>

Tafuri y Dal Co concluyeron este capítulo llamado "El Concepto Internacional de Utopía" declarando que "una vez más la imagen total se reduce a un mero perfeccionamiento decorativo del caos metropolitano que una vez aspiró a dominar".<sup>201</sup>

•

<sup>197</sup> Véase sección 1.2. "El Nuevo Brutalism: Ética, Estética y el Conflicto de Banham" en esta tesis.

<sup>198</sup> "A Home is not a House" de Reyner Banham. *Art in America* 1965; págs. 109-118. Reeditado en *Architecture Culture 1943-1968*. Joan Ockman, ed. Columbia Books of Architecture/Rizzoli, Nueva York 1993; págs. 371-378.

<sup>199</sup> Banham, R., "A Home is not a House". Ockman, ed. *Opus cit.*; pág. 375.

<sup>200</sup> Tafuri, Manfredo y Dal Co, Francesco. *Modern Architecture*. Academy Editions, Londres. 1980; pág. 385. (Primera publicación en 1976).

<sup>201</sup> Tafuri y Dal Co. *Opus cit.*; pág. 390.

Desde un diferente punto de vista, Constantinos A. Doxiadis consideró en *Between Dystopia and Utopia* (1966) el valor relativo de las utopías propuestas puesto que podrían alcanzarse fácilmente a través de tecnología:

Yo diría que su valor aumenta, con tal de que se conciban apropiadamente. El hecho, sin embargo, que las utopías puedan ahora comprenderse más fácilmente que en el pasado (estoy pensando en cosas materiales, comida, ropa y viviendas para todos) crea un gran peligro: la incapacidad del hombre para <sup>202</sup>soñar con un mundo mejor de una mayor calidad de su vida.

Es posible encontrar comentarios similares a esta fe tecnológica de los años sesenta en otras áreas de producción artística. Si el principio de la película *A Clockwork Orange* (1971) de Stanley Kubrick sigue esta misma fe, el final desarrolla una posición muy similar a la elaborada por Tafuri. Alex, un adolescente violento, sigue el "Tratamiento de Ludovico", un sistema salvaje de aversión por terapia de conmoción que condiciona sus respuestas y lo convierte en modelo de ciudadano. El argumento se complica al darnos cuenta que el paciente carece ahora de juicio y ahora es una "naranja mecánica", un ser mecanizado que sólo parece ser orgánico. La premisa que implica el extraño título es que resulta mucho mejor para un individuo poseer libre albedrío, aun cuando sea exclusivamente el deseo de pecar, que ser un paradigma mecánico de virtud. Kubrick mostró aquí cómo la tecnología puede anular todas las opciones humanas.

Siguiendo el argumento de la película, que está basada en la novela *A Clockwork Orange* (1962) de Anthony Burgess, cuando el ministro visita a Alex en el hospital y trae consigo dos grandes altavoces y un reproductor musical de alta fidelidad, el tratamiento dejó de tener efecto sobre el joven violento.

Alex: (Voz de fondo) Y sabe usted, mis hermanos y únicos amigos, fue la Novena, la gloriosa Novena de Ludwig van. ¡Oh!, era glorioso y ¡ñam, ñam, ñam!. Estaba curado.

PRIMER PLANO DE ALEX

Alex: (Voz de fondo) A la vez que la música alcanzaba su clímax, pude ver con claridad, corriendo y corriendo como con pies muy ligeros y misteriosos, tallando la cara entera del mundo <sup>203</sup>con mi britva de cortar gargantas. Estaba bien curado.

La traducción de la película en arquitectura sería que los visionarios anteriormente descritos no previeron el final de la película, el que trata de las limitaciones de la

•  
<sup>202</sup> Doxiadis, Constantinos A., *Between Dystopia and Utopia*. Faber y Faber, Londres 1966; pág 54.

<sup>203</sup> Kubrick, Stanley. "A Clockwork Orange. Screenplay". *Hollywood Scripts*, 1970; pág. 107.

tecnología no sólo en tiempo sino también como un recurso para resolver problemas. La falta de fiabilidad en tecnología estuvo justificada cuando ocurrió el importante incidente que hizo cambiar la actitud de los arquitectos y de la sociedad hacia el futuro, la crisis energética de 1973. Este episodio fue crucial en el cambio de actitud tal y como se señaló en la "Entrevista con Peter Smithson". La 'Casa del Futuro' no alcanzó el futuro esperado por sus autores debido a circunstancias exteriores:

En el caso de la 'Casa del Futuro', hicimos un pronóstico de lo que debería estar disponible para todos en veinticinco años, de las cosas entonces disponibles en prototipo. Y la mayoría de esas suposiciones resultaron acertadas. Cosas como el equipo de cocina, todo eso. Pero se invirtió uno de los elementos, la carcasa. La carcasa moldeada era un material barato como la arena, mezclada dentro de una matriz de plástico. Puesto que, hasta ese momento, el precio del petróleo había bajado, por consiguiente, el precio del plástico había bajado. Pero en un periodo de veinticinco años se invirtió. Así que el costo de producir semejante carcasa con semejante material se hizo prohibitivo. Y entonces vuelves a un material muy más crudo, como el ladrillo, como un material barato. Así que aun cuando usted limita la proyección a veinticinco años puede hacer un error sobre el mercado. El pre-moldeo en altos niveles en un plástico pesado con arena fue eliminado por los cambios en el mercado, y de cualquier modo, nadie mostró interés alguno por él. Se mostró intensamente en <sup>204</sup> dos lugares de Londres y uno de Escocia pero no hubo interés.

Con motivo de las preocupaciones provocadas por la restricción de los recursos de energía, la ecología pasó a ser un problema importante en las discusiones arquitectónicas a principios de los años setenta. Hubo ataques de los militantes ecológicos en el mismo año, cuando Banham reconoció que la "Conferencia de [Diseño] Aspen en 1970 fue la experiencia con más magulladuras de mi vida... De repente pude sentir todos esos cambios corriendo juntos en un espasmo de malas vibraciones que agitaron la conferencia. Nos hicimos una piña, pero una época había acabado".<sup>205</sup>

Esta parte primera ha presentado esa época a la que se refiere Banham como un periodo conflictivo y complejo. El fin del CIAM, la influencia de los medios de comunicación, la tecnología, la política y la crisis de energía son algunos de los episodios más significantes de estos veinte años, episodios que influyeron en la arquitectura. La importancia de estas influencias es precisamente lo que revela la falta de autonomía de la arquitectura, declaración que cuestiona el comienzo de este capítulo que se refiere 'al fracaso de la arquitectura Moderna'. La siguiente cita

•

<sup>204</sup> Véase "Entrevista con Peter Smithson"; pág. 34.

<sup>205</sup> Banham, R., Interview with John Maule McKean. *Building Design*, 27 de agosto de 1976. Le debo esta cita a Robert Maxwell, quien la usa en *Sweet Disorder and the Carefully Careless*. Theory and Criticism in Architecture. *Opus cit.*; pág. 181.

de Tafuri, que hace referencia a este mismo periodo, insiste en afirmar que la arquitectura depende de la sociedad:

[...] lo que estaba diciendo hace quince años en *Arquitectura y Utopía* se ha convertido en un análisis bastante normal: no hay más utopías, la arquitectura de compromiso, que intentó implicarnos políticamente y socialmente, ha terminado, y lo que queda es arquitectura vacía. Así un arquitecto hoy día está obligado a ser grande o a ser una nulidad. Realmente no veo esto como "el fracaso de la arquitectura Moderna"; en lugar de mirar lo que un arquitecto pudo hacer cuando ciertas cosas no eran posibles, debemos mirar lo que pudo hacer cuando fueron posibles. Esto es por lo que insisto en el último trabajo de Le Corbusier, el cual no tenía ya ningún otro mensaje para imponer a la humanidad.<sup>206</sup>

Los cambios en la sociedad han sido rápidos en los últimos cuarenta años. De la "Entrevista con Peter Smithson" se puede recoger el sentimiento que los cambios radicales en la tecnología y en la política de vivienda contribuyeron a una nueva conciencia social. La investigación de los Smithson sobre la relación entre el arquitecto y la producción en serie perteneció a un periodo preciso de una conciencia social determinada.

¿Qué ha pasado? Esa es una buena pregunta... Yo pienso que se podría decir que de alguna manera en los sesenta, y como generalidad, cesó la industrialización del edificio como actividad intelectual. La 'Casa del Futuro', en el 56, era el fin de un periodo en donde la producción era importante. [...] Nosotros estábamos al final de un proceso histórico. Para dar un ejemplo, en los Robin Hood Gardens, 1966 - 72, estábamos determinados a prefabricar para conseguir un alto grado de exactitud. Pero era el fin del interés intelectual en prefabricación. Prefabricación continuó como una operación comercial pero los arquitectos dejaron de estar interesados. Y, de hecho, alguien me indicó que Robin Hood Gardens fue la última vivienda social encargada por el GLC a un arquitecto privado. Así que había dos cosas acabadas, dos finales. El fin de la noción de industrialización, prefabricación como una herramienta mágica para hacer cosas mejores, y el fin de la municipalidad de Londres estando interesada hacer buenas viviendas. Había habido una larga tradición desde principios de siglo hasta el final de los sesenta. LCC y GLC dieron trabajo a arquitectos. Usted podría decir que es una coincidencia pero el fin de la industrialización y el fin de la municipalidad de ser un patrocinador, ocurrió con el mismo edificio.<sup>207</sup>

•  
<sup>206</sup> Ingersoll, Richard. "Interview with Manfredo Tafuri: There is no criticism, only history". *Casabella*. Volumen 1, nº 619-620, enero-febrero de 1995; pág 99. (Publicado en *Design Book Review*, primavera de 1986).

<sup>207</sup> Véase "Entrevista con Peter Smithson"; pág. 33.

La identificación a un cierto periodo del 'proceso histórico' también fue reconocida por Le Corbusier al escribir a Peter Smithson y al resto de la generación joven que tomó parte en el CIAM X (1956):

Aquellos que ahora tienen cuarenta años, nacidos alrededor de 1916, durante guerras y revoluciones, y aquellos entonces nonatos, ahora con veinticinco años, nacidos alrededor de 1930, durante la preparación para una nueva guerra y entre una crisis económica, social, y política profunda, quienes se encuentran así en medio del presente periodo los únicos capaces de sentir los problemas reales, personalmente, profundamente, las metas a seguir, los medios para alcanzarlas, la urgencia patética de la presente situación. Ellos son los que saben. Sus predecesores ya no cuentan, están al margen, ya <sup>208</sup>no se encuentran supeditados al impacto directo de la situación.

Mientras la dialéctica entre la 'mirada retrospectiva' y la 'mirada al futuro' de la historia podría percibirse como un diálogo autónomo interno a la arquitectura como disciplina, en realidad, el uso de la 'historia' es dependiente de cambios en sociedad y su cultura. Se ha presenciado en este capítulo 'la historia' como una variedad de efectos que surgen de circunstancias específicas: la necesidad de una 'expresión monumental' después de la Segunda Guerra Mundial que provocó el uso de la tradición pintoresca inglesa; la creencia en principios arquitectónicos accesibles como resultado de la influencia de estudios históricos en ese momento; el valor de las interpretaciones de una 'historia instantánea' promovida por los medios de comunicación; la influencia de tendencias sociológicas, antropológicas y otras culturales por las que la 'historia' se entiende como la tradición relacionada con el uso de materiales y las relaciones de las personas y su entorno; 'obsolescencia de la historia' como un resultado de la cultura Pop; 'historia' como un proceso del que somos parte y, por consiguiente, está afectado por circunstancias externas a la arquitectura, como la Guerra de los Seis Días en Oriente Medio.

En su relación con la sociedad, las interpretaciones de la historia cesan de ofrecer prescripciones para el futuro tal y como lo quiso ser "The New Brutalism" de Reyner Banham.

•  
<sup>208</sup> "Mensaje de Le Corbusier al X Congreso CIAM en Dubrovnik", julio 23, 1956 (CIAM 42-X-24/25). Cita de *Modern Architecture: A Critical History* por Frampton, K. *Opus cit.*; págs. 271-272.