

EL VALOR DE LO ORDINARIO.

El concepto “As Found” como praxis en los proyectos de Alison y Peter Smithson

Alumno Jacobo Martínez Castilla
Tutor Carlos Lacalle Garcia

Trabajo Final de Grado
Grado en Fundamentos de la Arquitectura
Curso 2020 - 2021



ESCUELA TÉCNICA
SUPERIOR DE
ARQUITECTURA



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA





1. *Photograph showing graffiti on wall.* Nigel Henderson.
2. Recorte sobre *Photograph showing the interior of Hunstanton Secondary Modern School, Norfolk, during construction.* Nigel Henderson. 1953. Elaboración propia.

Resumen

El clima de posguerra que se respiraba en Gran Bretaña a principios de los años 50 propició una serie de encuentros en los que Alison y Peter Smithson, junto con el fotógrafo Nigel Henderson y el artista Eduardo Paolozzi, se propusieron repensar el papel de las Artes y la Arquitectura tras un periodo de fragmentación social y falta de recursos.

En el presente trabajo se expone una actitud, representada por las figuras de Alison y Peter Smithson, manifestando una manera de observar y hacer en arquitectura, donde el concepto "As Found"/"Así hallado", se explica como tendencia a trabajar con lo existente, estableciendo relaciones, mejorando sus cualidades, actuando con sensibilidad y valorando lo ordinario.

El concepto se descompone en tres estadios concatenados para estructurar el siguiente trabajo:

En primer lugar se aborda el fenómeno de la observación, un método analítico donde los sentidos, los objetos, las personas y el contexto establecen una serie de relaciones simbióticas.

El segundo estadio corresponde a la reacción, el proceso activo sobre una situación determinada, la facultad del observador para generar nuevos estímulos.

El tercer estadio se manifiesta en la transformación, donde la virtud reside en la capacidad de cambio y la interacción con el factor del tiempo.

Por último, se establece una reflexión sobre la actualidad, ejemplificando el concepto "As Found" en la práctica de diferentes estudios de arquitectura y su manera de abordar los proyectos.

Palabras clave

As Found; arquitectura; observación; reacción; transformación; Alison Smithson; Peter Smithson; Gran Bretaña; calle; ciudad; collage.

Abstract

The post-war climate in Britain during the early 1950s prompted a series of meetings in which Alison and Peter Smithson, together with the photographer Nigel Henderson and the artist Eduardo Paolozzi, set out to rethink the role of the Arts and Architecture after a period of fragmentation and lack of resources.

The present work exposes a certain attitude, represented by the figures of Alison and Peter Smithson, manifesting a way of observing and making architecture, where the “As Found” concept is explained as a tendency to work with the existing, establishing relationships, improving its qualities, acting with sensitivity and valuing the ordinary.

The concept is divided into three linked stages in order to structure the following work:

Firstly, the phenomenon of observation is addressed, an analytical method where senses, objects, people and context establish a series of symbiotic relationships.

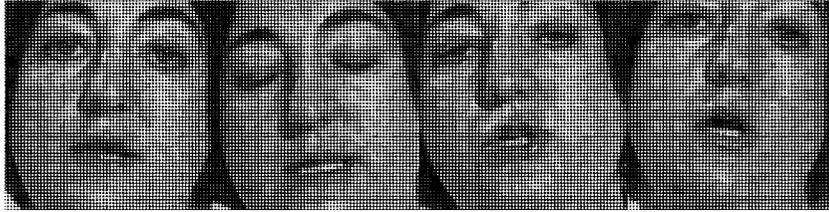
The second stage corresponds to the reaction, the active process of a given situation, the observer's ability to generate new stimuli.

The third stage manifests itself in transformation, where the virtue lies in the capacity for change and the interaction with the factor of time.

Finally, a reflection on the present day is established, exemplifying the concept in the practice of different architectural studios and their way of approaching projects.

Keywords

As Found; architecture; observation; reaction; transformation; Alison Smithson; Peter Smithson; Great Britain; street; city; collage



3. Composición a partir de fotogramas extraídos del video "The Smithsons on Housing", producido por B.S. Johnson en 1970. Elaboración propia.

Índice

| | |
|--|-----------|
| Justificación y objetivos | 5 |
| Introducción | 6 |
| -Contexto histórico y artístico -Alison y Peter Smithson | |
| Estado de la cuestión y Metodología | 8 |
| PRIMER ESTADIO. OBSERVACIÓN. La educación de la mirada | 14 |
| -Nigel Henderson y Bethnal Green -Escuela en Hustranton -Pabellón Upper Lawn | |
| SEGUNDO ESTADIO. REACCIÓN. El vacío cargado | 25 |
| -Parallel of Life and Art -Golden Lane Housing -Economist Building | |
| TERCER ESTADIO. TRANSFORMACIÓN. El arte de habitar | 35 |
| -Charles y Ray Eames -This is Tomorrow. Patio & Pavilion -Casa Electrodoméstico -Sheffield University | |
| Caso de Estudio: Nueva Sala Beckett Flores & Prats Arquitectos | 45 |
| Conclusiones | 60 |
| Bibliografía | 62 |
| Biblioteca de imágenes | 64 |

Justificación y objetivos

Nuestras ciudades han sufrido, principalmente en la década de 1960-1970, una simultaneidad en la construcción, levantando aproximadamente un tercio de los edificios de las ciudades en España. Considerando que éstos tienen una vida útil cercana a los 70 años, y que posteriormente quedarán obsoletos, existe una necesidad de repensar la ciudad y reflexionar sobre la postura y actitud de intervención sobre nuestros espacios existentes.

La realización del siguiente trabajo se justifica ante la preocupación por la “herencia” de edificios que las nuevas generaciones de arquitectos vamos a recibir en los próximos años y su relación inherente con las políticas de lucha contra el cambio climático y la economía de recursos.

El presente relea al pasado. Existe una relación temporal en cuanto a la escasez de recursos que caracterizó la época de posguerra británica y la situación actual, donde la economía y el aprovechamiento de nuestros recursos es un objetivo imprescindible ante la lucha contra el cambio climático.

Es por ello, que se recoge el ensayo “The As Found and the Found” que redactaron los Smithson a finales de la década de 1980 con el objetivo de relacionarlo con su práctica profesional y así obtener cierto conocimiento a la hora de trabajar con lo existente.



4. Photograph of two heads through a pub window. Nigel Henderson.



5. Alison y Peter Smithson en el estudio. 1961.

Introducción

El clima de posguerra que se respiraba en Gran Bretaña a principios de los años 50 propició una serie de encuentros en los que Alison y Peter Smithson, junto con el fotógrafo Nigel Henderson y el artista Eduardo Paolozzi, se propusieron repensar el papel de las Artes y la Arquitectura tras un periodo de fragmentación social y falta de recursos.

La apropiación de objetos e imágenes que desarrolla Marcel Duchamp a través de los “objetos encontrados” (objet trouvé) y la aparición de la pintura expresionista representada principalmente por Jackson Pollock y Jean Dubuffet, ofrecen un cambio en el paradigma de la creación artística, donde el resultado ya no es el protagonista, sino el proceso.

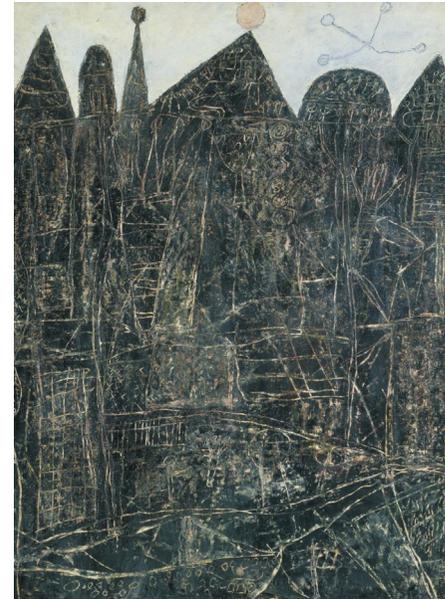
La capacidad de adaptación de ciertos objetos a su nueva realidad sirvió como ejemplo para combatir la falta de recursos en Gran Bretaña, generando una nueva actividad artística y actitud ante el proceso creativo.

La tendencia a trabajar con lo “existente” es una estrategia común en la mayoría de los proyectos de Alison y Peter Smithson y constituye una nueva mirada sobre lo ordinario.

Alison Margaret Gill, nace el 22 de Junio de 1928 en Sheffield, Yorkshire, Inglaterra. Peter Smithson nace el 18 de Septiembre de 1923 en Stockton-on-Tees, County Durham, Inglaterra. Se conocieron como estudiantes de Arquitectura en la Universidad de Durham y finalmente se casaron en 1949. Comenzaron su carrera profesional trabajando para el London County Council School Division aunque poco tiempo después formaron su propio estudio tras ganar el concurso para la Escuela Hunstanton en 1950. Años más tarde, realizaron los concursos de Conventy Cathedral en 1951, Golden Lane en 1952, Sheffield University en 1953 aunque no resultaron ganadores, sin embargo, por la rotundidad y reflexión de sus propuestas, adquirieron cierta reputación en el sector de la Arquitectura Británica de Posguerra.

En 1953 formaron parte del grupo británico MARS, (Modern Architectural Research Group) participaron en el noveno CIAM (The Congrès internationaux d'architecture moderne) celebrado en la ciudad de Aix-en-Provence. A partir de entonces, se creó el grupo llamado Team 10, siendo Alison y Peter Smithson personajes influyentes en el desarrollo del grupo. Alison, se convierte en la principal redactora y divulgadora de sus reflexiones. Además, formaron parte de la escena "artística" de posguerra, representada por el "Independent Group" en la década de los años cincuenta, participando junto al escultor Eduardo Paolozzi y el fotógrafo Nigel Henderson en las exposiciones de "Parallel of Life and Art" y "This is Tomorrow".

Aunque la obra construida por los Smithson es reducida, sus discursos y reflexiones se consideran de los más influyentes de la segunda mitad del siglo XX, se preocuparon por dejar constancia de su trabajo en múltiples libros y revistas, siendo muy claros a la hora de expresar sus ideas mediante dibujos, textos y diagramas. Peter Smithson dio clase en la AA-school (Architectural Association of London) y en Barlett School of Architecture, fue profesor en la Universidad de Bath desde 1978 hasta 1990. En 1980 Alison y Peter Smithson dieron clase en la Universidad de Delft, Barcelona y Munich.



7. *Large Black Landscape*. Jean Dubuffet. 1946.



8. *Bicycle Wheel*. Marcel Duchamp. 1951.



6. Último Congreso de los CIAM. De izquierda a derecha: Alison y Peter Smithson, Voeckler, Bakema, Aldo Van Eyck y Blanche Lemco. Otterlo 1959.



9. *Jackson Pollock pintando en su estudio*. Fotografía de Martha Holmes. 1949.

Estado de la cuestión

En primer lugar, se considera necesario aclarar la utilización del término “As Found” durante el presente trabajo.

Previamente a la redacción, se analizan las diferentes formas en las que se ha hecho referencia a este concepto en diferentes escritos y trabajos académicos; “as found”, “As found”, “AS FOUND” etc. En el trabajo se opta por escribirlo como “As Found” debido al título original del ensayo publicado por David Robbins.¹

En cuanto a la traducción al castellano, igualmente confusa por sus diferentes utilizaciones, en el trabajo se traducirá siempre el concepto “As Found” como “Así hallado”, de la misma manera que se ha decidido escribir entre comillas, un espectro de palabras como “herencia”, “existente”, “encontrado” relacionadas directamente con el concepto para enfatizar su presencia durante la lectura del trabajo.

El término “As Found” nace como respuesta a la actitud con la que la Arquitectura Moderna de la primera mitad del siglo XX actuaba, sin ningún tipo de consideración por el lugar en el que se instaura el proyecto, los edificios que lo rodean y la gente que lo habita. “As Found” hace referencia a la particularidad y a las necesidades que la sociedad demandaba tras una época fragmentada por las guerras sucedidas en Europa.

En el prólogo del libro *The Charged Void: architecture* de Alison y Peter Smithson, explican sus intenciones como herederos del Movimiento Moderno:

La lucha heroica del primer período de la Arquitectura Moderna, seguida inmediatamente por la prolongada lucha por otras verdades, había pasado tan cerca de nosotros, que nos dio un sentido de responsabilidad moral para inventar por nosotros mismos formas apropiadas al periodo de posguerra; formas iguales en poder -pero de un orden diferente de fuerza- a las del "Purismo", "Constructivismo", "De Stijl" y "Futurismo": formas que responden a las necesidades más complicadas, incluso confusas, de nuestro tiempo. Los logros del periodo heroico de la Arquitectura Moderna son ciertos; frente a estas certezas, ofrecidas con espíritu de esperanza, los logros actuales pueden medirse por su adecuación, su promoción de ideales esperanzadores, su calidad de invención.²

“As Found” fue una actitud con la que Alison y Peter Smithson trabajaron durante todos sus proyectos, tanto de Arquitectura como de cualquier otra disciplina, aunque no hicieron referencia directa al término, hasta finales de la década de 1980 cuando escribieron el ensayo “The As Found and the Found” publicado en el libro *The Independent Group: Postwar Britain and the aesthetics of plenty*. Con una cierta retrospectiva, describen el concepto, descomponiéndolo en diferentes disciplinas artísticas.

A continuación, se referencia el ensayo “The As Found and the Found” [*The Independent Group: Postwar Britain and the Aesthetics of Plenty*. Cambridge: The MIT Press, 1990] traducido al castellano teniendo en cuenta las dos versiones publicadas:

- “El según se encuentra y lo encontrado”, en Robbins, David, ed. *El Independent Group: La posguerra británica y la estética de la abundancia*. Valencia: Instituto Valenciano de Arte Moderno IVAM Centro Julio González, 1990.
- “Lo así hallado y lo hallado”, en Walker, Enrique, ed. *Lo ordinario*. Barcelona: Gustavo Gili, 2010.

1. Robbins, *El Independent Group: La posguerra británica y la estética de la abundancia*, 201-202.

2. Smithson, *The charged void: architecture*, 38.

Lo “Así hallado” y lo “hallado”

Visto desde finales de los 80:

Lo “Así hallado”, donde el arte consiste en recoger, dar la vuelta y poner cosas juntas...

Y lo “hallado”, donde el arte está en el proceso y en el ojo observador...

Con mirada retrospectiva... Lo “Así hallado” en Arquitectura:

En arquitectura, la estética de lo “Así hallado” era algo a lo que pensábamos que le habíamos puesto nombre a principios de la década de 1950 cuando conocimos a Nigel Henderson y vimos en sus fotografías un reconocimiento perceptivo de la realidad que había alrededor de su casa de Bethnal Green: gráficos de juegos de niños en la calzada, repetición de “kind” en puertas utilizadas como vallas protectoras de solares, los objetos de los detritos de sitios bombardeados, como la bota vieja, montones de clavos, trozos de saco o de malla, etc.

Asignándonos a nosotros mismos la tarea de repensar la arquitectura a principios de los años cincuenta, con lo “Así hallado” nos referimos a no sólo a los edificios adyacentes, sino a todas aquellas señales que constituyen los recuerdos de un lugar y que hay que leerlos averiguando cómo la construcción que hay en el lugar había llegado a estar como estaba. De aquí nuestro respeto por los árboles viejos como “estructura” existente de un lugar en el que el edificio sería el recién llegado... En cuanto la arquitectura empieza a ser pensada, su ideograma debería ser tan afectado por lo “Así hallado” como para convertirlo en específico del lugar.

Por lo tanto, lo “Así hallado” era una nueva mirada sobre lo ordinario, una evidencia de cómo las “cosas” prosaicas podían revitalizar nuestra actividad inventiva. Un enfrentarse y reconocer lo que era en realidad el mundo de la posguerra. En una sociedad que no tenía nada. Se echaba mano de lo que había, cosa impensada anteriormente... A su vez esto forzosamente dejaba constancia -visto con la capa de pintura blanca que renovaban el barco, 1957- de cómo lo nuevo podía reactivar la estructura existente.

Estábamos interesados en ver los materiales como lo que eran: la madera en su calidad de madera; la arena en su calidad de arena. Con esto llegó la aversión por lo simulado, como por ejemplo los nuevos plásticos del momento, impresos y coloreados para imitar productos anteriores como materiales “naturales”. Aversión a ciertas mezclas, especialmente en la tecnología, como el tablero de mandos del coche de nogal. Nos interesaba ver cómo con la tecnología las cosas podrían afectar a todo y a todos. Preveíamos que tendría lugar un reajuste general de valores, pues a través de las imágenes-anhelo que ofrecían las revistas “leíamos” la llegada de la sociedad adquisitiva.

Nuestra respuesta a la década de 1940 -para nosotros “diseño” era una palabra sucia- trató de no ser nunca negativa. Mediante la “toma de postura” rechazábamos las por entonces de moda, pero para nosotros demasiado simples, posturas literales y literarias, representadas para los intelectuales de ideas socialistas por los escritos de Herbert Read. Éramos la generación que se apartaba de la política porque ya no se adecuaba a nuestras necesidades. Todo esto era una actividad intelectual, que se extendía a la preocupación por la “alfabetización” del lenguaje de la arquitectura. Trabajábamos con la creencia en una gradual revelación a medida que la construcción in-formara sus propias normas para su forma adecuada.

La estética de lo “Así hallado” dio lugar a la “estética del azar” de todos nuestros ideogramas, diagramas y teorías de “Grupo”, que llevamos primero al CIAM 9 de Aix-en-Provence, después a La Sarraz y finalmente al CIAM 10 de Dubrovnik.

Lo “así hallado” en las exposiciones:

Nigel Henderson, conjuntamente con nosotros y Eduardo Paolozzi, fue parte del cuarteto que manifestó un aspecto intelectualmente diferente del Independent Group. Esta diferencia -incluso hasta cierta separación- puede verse en nuestra exposición “Parallel of Life and Art” de 1953, que, aunque fue montada en el salón del Institute of Contemporary Arts (ICA), no tenía nada que ver con el Independent Group, que se reunía también en aquella habitación. Al plantear la realización de la exposición, al desarrollar la idea y al hacerla, nuestros encuentros con Nigel Henderson eran para

morirse de risa, sobre todo en los juegos de palabras y en las contrarreferencias. Los valores que compartíamos -de no tener la necesidad de decir lo que había sido dicho adecuadamente por su "inventor"- quedaban tipificados por la sensación de continuidad paralela a la del periodo heroico de la arquitectura moderna, que fluía a través de Nigel; desde el Bloomsbury Group, desde el París de los años 30 y 40, desde Marcel Duchamp, desde el primer Dubuffet, etc..

Una vez más, nuestro Patio & Pavilion de 1956 no tuvo absolutamente nada que ver con el Independent Group, sino que formaba parte de la exposición "This is tomorrow" que surgió de una serie de encuentros en el estudio de Bill Scott situado en Charlotte Street -¿lo que quedaba del Euston Road Group?- en relación con una vaga creencia heredada por los ingleses de que las artes deberían ser capaces de colaborar de nuevo como en el Renacimiento. Las discusiones iniciales, con la gente amontonada en estilo eduardiano precioso, fueron largas, contenciosas. El lugar de reunión del estudio cambió una vez, a medida que los asistentes se iban juntando, al estudio adyacente del piso de arriba; el personal cambió dramáticamente, saliéndose casi todos los iniciadores. Nos quedamos atascados en las discusiones -igual que se quedaron John Weeks y Erno Goldfinger, que habían sido elegidos por sus artistas desde el principio- hasta que apareció Theo Crosby y aceptó organizarlo; logró reunir a todos los arquitectos que conocíamos, incluido Michael Pine, que trabajaba con yeso, para que cada grupo tuviera un arquitecto. El contacto de Theo puede que fuera Catleugh.

La exposición This is tomorrow en Whitechapel Art Gallery fue posible solo gracias a la disposición de Theo a organizarla; su cargo en la revista Architectural Design nos brindó los contactos necesarios para el material, dado que nadie tenía dinero. Nuestro Patio & Pavilion respondía a nuestro propio "programa", ofreciendo una declaración categórica sobre otra actitud de "colaboración": "vestir" un edificio, sin lugar, mediante el "arte de habitar". Nosotros tomábamos posiciones en la sociedad adquisitiva cuando ésta empezaba su andadura, al ofrecer en "esencia" un recordatorio de otros valores, de otros placeres. El "arte de lo Así hallado" quedó de manifiesto con el tejado transparente del pabellón realizado para desplegar el conjunto de lo "Así hallado"

de Nigel, con la superficie de arena del patio (fundamentalmente) elegida para albergar la distribución de azulejos y objetos de Nigel y Paolozzi, y con las paredes reflectantes formando un recinto que acogiera a los espectadores como habitantes. La total confianza en nuestra colaboración se demostró al quedar el Patio y el Pabellón contruidos según nuestros dibujos y "habitados" por Nigel y Eduardo en nuestra ausencia, ya que íbamos de camping camino del CIAM de Dubrovnik.

This is tomorrow resultó ser la última manifestación conjunta que el cuarteto hizo de lo "Así hallado".

En Escultura:

A través de otras importantes influencias, la idea de adaptar objetos metálicos "hallados" fue asimilada por la escultura -para durar y durar- y quizás incluso hasta hoy. Ahora, casi cuarenta años más tarde, ¿Tiene todavía la misma potencia energizante o revitalizadora? A nuestro alrededor, ningún proceso intelectual parece ligado a algo similar: no vemos ninguna reevaluación -de la sociedad, del significado, de lo que sea- que cobre una presencia formal, ninguna posición tomada respecto a generación inmediatamente anterior, ninguna reacción para duplicar fenómenos análogos a la disciplina. La escuela de lo "Así hallado" parece haberse trabado, como la aguja de un gramófono, quizá tan pasada de moda como dicha imagen.

En polémicas:

En cierta ocasión en 1954-1955, nuestro cuarteto acordó recopilar recortes y frases de periódicos o revistas que nos sorprendieran para demostrar la "explosión" disparatada en el uso de imágenes que estaban ocurriendo.

Lo que reunimos acabó llenando apenas dos páginas y Eduardo, más allá de lo que tenía en mente, nunca se decidió a utilizarlo. Pero este interés por las agrupaciones de palabras tal vez estaba relacionado con la imagen nuestra pegando originales mecanografiados en la calle Doughty mientras editábamos el original de nuestra "Urban Reidentification" -UR-, cuyas cubiertas debían ser con rayas de helado napolitano. El texto se publicó finalmente como "Ordinariness and light".

A mediados de la década de 1950 comenzaron manuscritos de lo "hallado" para "Young girl", como frustración por no construir la Bates House (Burrows Lea Farm).

Los dos escritos siguientes, que podríamos considerar –por su detallada precisión y por la integración de texto, imágenes y documentos– que se salen de sus localizaciones "As found" del momento fueron "Breath of India" y "1961aso", comenzados respectivamente a fines de la década de 1950 y a finales de la de 1960. No se los puede considerar simples piezas de época, pues los textos de ficción inéditos siguen siendo publicados con gusto siempre que se presenta una oportunidad adecuada. De cualquier manera, en estas ficciones los personajes se caracterizan como si hubieran sido hallados en un cierto lugar, en un cierto periodo de su presunta existencia, pues no representan tipos sociales ni actitudes filosóficas/psicológicas, sino que ellos mismos son en gran medida inexplicables, como la gente, tal como refleja el hecho de que en la vida real una persona parezca ser de una manera dependiendo de quien la mire. Vemos esto en los personajes secundarios de Jane Austen, cuyas "naturalezas" parecen cambiar cuando el observador identifica otras cualidades en ellos.

Hasta que estos escritos se publiquen –los potenciales editores se resisten al uso de imágenes– no estará claro si hay una "escuela" de escritura de lo "Así hallado"; pero incluso entonces, quizás algún crítico –como ocurrió con el nuevo brutalismo– incluya, por una moda o para darle cuerpo a una teoría, cosas que enturbien la cuestión y que no exploren a fondo, por pura ignorancia, cierta figura prácticamente desconocida pero clave... tal como sucedió en el caso de la arquitectura neobrutalista, en la que la obra de Sigurd Lewerentz, prácticamente por sí sola, podría haber explicado cualidades más profundas y duraderas.

Algunas dudas sobre la "imagen hallada" en pintura:

Es preciso que haya dudas sobre la "imagen hallada" en la pintura, en un momento en que todo el arte anterior es registrado en busca de material de imágenes que meter en las revistas comerciales, cuyo consumo es cada vez más rápido.

Volviendo la vista a las décadas de los años cuarenta y cincuenta –el periodo de Dubuffet y Pollock– la imagen aparecía en el proceso de realización de la obra. No estaba prefigurada sino que era buscada como un fenómeno dentro del proceso.

Como actividad artística era algo nuevo, pues para Marcel Duchamp los "objetos encontrados" eran del periodo anterior y fueron una vez objetos "hechos". Es decir, los objetos "descubiertos" y transformados en objetos de arte fueron originalmente fabricados en la mente por un artesano o ingeniero, luego dibujados, esbozados o modelados, luego se sacaba el prototipo, etc., siguiendo todo el proceso tradicional de invención y perfección. Y como las existencias de objetos –hechos es renovada continuamente por las actividades que surgen de las diferentes necesidades, de la inteligencia y sensibilidad de cada época, la actividad artística de talento-y-vista basada en estos objetos puede continuar.

Las artes gráficas actuales tratan con estilo talento-y-vista a la pintura del pasado que siempre fue prefigurada, o sea hecha primero en la mente. Pero en la pintura de la "imagen hallada" falta la realización primera en la mente, salvo en el sentido de que el propio proceso es pre-meditado. En los años ochenta, cuando tal proceso era inherente, a duras penas puede decirse que sea premeditado, pues es una copia de un proceso ya inventado.

Podríamos preguntarnos cuáles son los procesos de descubrimiento de nuestra época, si la imagen hallada en pintura es ahora un género.³

3. Robbins, *El Independent Group: La postguerra británica y la estética de la abundancia*, 201-202.



10. *Wig Stall, Petticoat Lane*. Nigel Henderson. 1952.

Metodología

El contenido del trabajo, se desarrolla a partir del ensayo “The As Found and the Found”, tratando de descomponerlo para su mejor comprensión, en tres estadios identificados como parte del proceso a la hora de trabajar con lo “Así hallado”. Se relaciona cada uno con ciertas prácticas realizadas por Alison y Peter Smithson, donde se considera cual es el estadio más evidente.

En primer lugar se aborda el fenómeno de la observación, centrándose en el desarrollo de la sensibilidad del espectador, la identidad del entorno que generan los objetos, las personas y el lugar. Para su desarrollo se recurre a la figura de Nigel Henderson, fotógrafo y artista muy vinculado a Alison y Peter Smithson, haciendo hincapié en su etapa fotográfica del barrio de Bethnal Green del East End de Londres durante la década de 1950.

El segundo estadio corresponde a la reacción, la respuesta que se genera en el observador a la hora de enfrentar ciertos estímulos, el espacio que existe entre el que observa y lo observado. Para explicar el proceso, se recurre a la exposición de “Parallel of Life and Art”, el concurso realizado por los Smithson, “Golden Lane Housing” en 1952 y el grupo de edificios para las oficinas del periódico “The Economist”

En el tercer estadio, aparece la capacidad de transformación, donde la arquitectura “hallada” es capaz de responder a las exigencias del habitante y favorecer el acto de habitar. Se recurre a la instalación de “Patio & Pavilion” llevada a cabo en 1956, a los artistas Charles y Ray Eames como personajes influyentes en la obra de los Smithson, además del proyecto casa electrodoméstico y la Universidad de Sheffield de Alison y Peter Smithson.

Por último y a modo de conclusión, se traslada el concepto a la actualidad, analizando posibles líneas de investigación en las que se actúa con una actitud “As Found”. Finalmente se estudia el proyecto para la Nueva Sala Beckett realizado por el estudio Flores & Prats arquitectos.

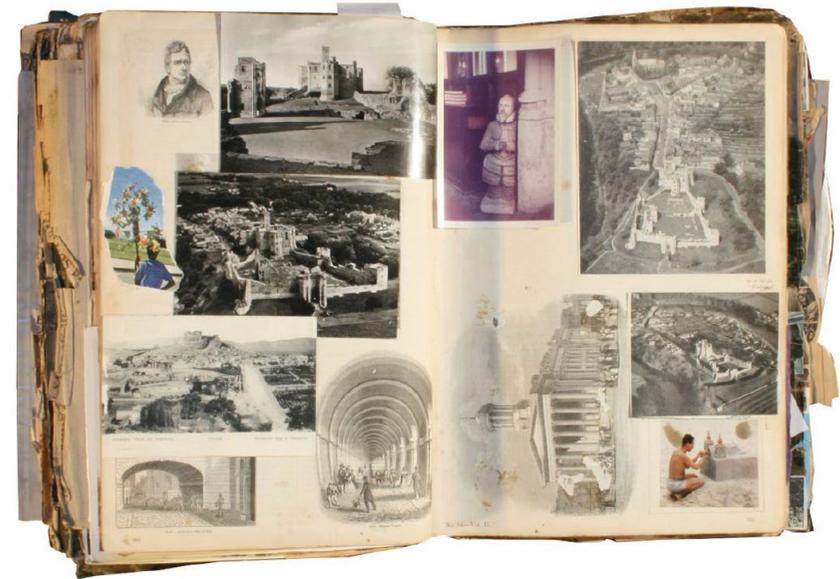
En cuanto a la maquetación del trabajo, es conveniente resaltar su intencionalidad en relación al concepto.

Durante el proceso de investigación del presente trabajo, se descubre el libro de recortes "The Big Scrapbook", producido por Alison Smithson. Se trata de una serie de fotografías, postales, dibujos, escritos y recortes de periódicos o revistas que fue coleccionando Alison Smithson durante muchos años, este material "encontrado" en su día a día, cargado de intenciones y reflexiones, se "ensamblaba" a modo de collage sobre la enciclopedia visual de Charles Knight titulada "Old England: A Pictorial Museum of Royal, Ecclesiastical, Baronial, Municipal and Popular Antiquities", propiciando una serie de analogías y sinergias involuntarias que en conjunto formaban el imaginario de Alison Smithson.

La actitud "As Found" puede verse reflejada en la manera en la que Alison compuso su libro de recortes. De la misma manera, Nigel Henderson y Eduardo Paolozzi, comenzaron a coleccionar recortes para realizar sus respectivos "Scrapbooks".

La técnica del collage y el fotomontaje fueron herramientas imprescindibles en el lenguaje visual de los artistas, pues permite expresar una realidad deformada, a través de las analogías que establece el observador sobre las imágenes "encontradas".

De la misma forma, el trabajo se maqueta -en relación con el "Big Scrapbook" de Alison Smithson- sobre papel acetato para que se pueda leer sobre cualquier libro "encontrado", con la intención de generar nuevas relaciones entre las imágenes existentes, las superpuestas y los textos. Para el la correcta lectura de los textos, se encuadran sobre un color de fondo, cada color representa un estadio del trabajo.



11. Scrapbook. Alison Smithson.



12. Scrapbook. Nigel Henderson.

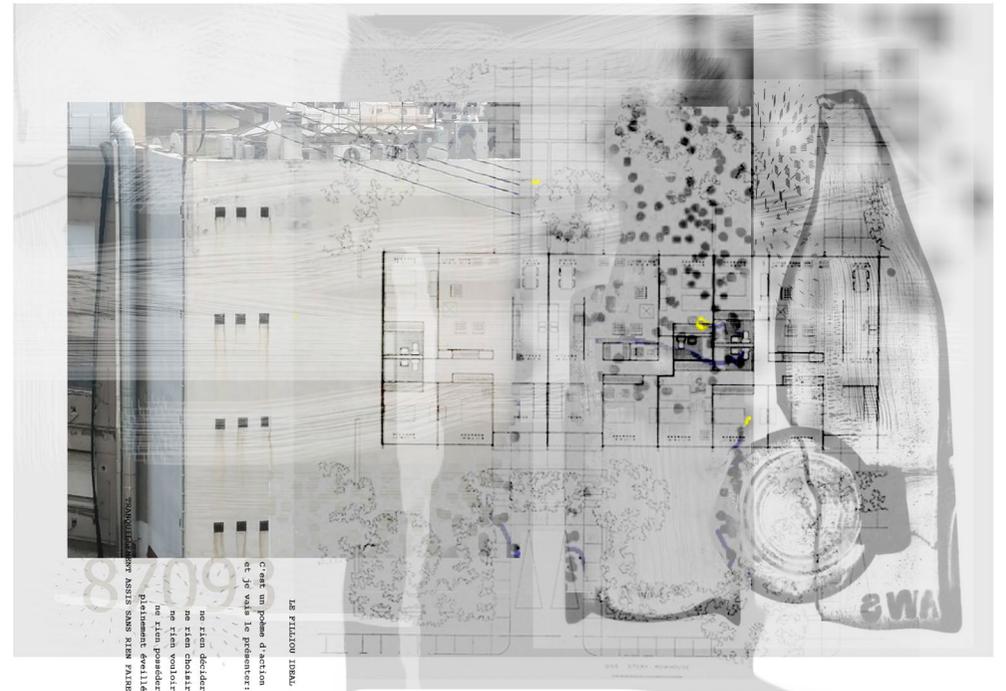


13. Scrapbook. Eduardo Paolozzi.

PRIMER ESTADIO. OBSERVACIÓN.

La educación de la mirada

- Nigel Henderson y Bethnal Green
- Escuela en Hunstanton
- Pabellón Upper Lawn



14. Collage. Elaboración Propia.

Biblioteca de Imágenes: 1. Robert Filliou. Poema de Acción / 2. Nigel Henderson. Photograph of a Photogram of a Milk Bottle / 3. Mies Van Der Rohe. Lafayette Park Courthouse Units / 4. Fotografía propia.

Nigel Henderson y Bethnal Green

Para explicar el estadio de la observación, se recurre a la figura de Nigel Henderson, personaje imprescindible en el discurso de Alison y Peter Smithson a principios de los años cincuenta. Nigel ejerció una gran influencia sobre ellos, descifrando, a través de sus fotografías, la realidad de las escenas más cotidianas del barrio de Bethnal Green de Londres. Allí, junto con el escultor Eduardo Paolozzi tomaban largos paseos y observaban escenas cargadas de simbolismos y mensajes ocultos para el ojo común.

Las fotografías que realiza Nigel Henderson en el barrio, germinaron la creación del concepto "As Found", donde los objetos encontrados, el comportamiento de la gente, y la herencia del lugar construyen una identidad propia.

Alison Smithson describe así el origen del concepto:

En arquitectura, la estética de lo "Así hallado" era algo a lo que pensábamos que le habíamos puesto nombre a principios de la década de 1950 cuando conocimos a Nigel Henderson y vimos en sus fotografías un reconocimiento perceptivo de la realidad que había alrededor de su casa de Bethnal Green: gráficos de juegos de niños en la calzada, repetición de "kind" en puertas utilizadas como vallas protectoras de solares, los objetos de los detritos de sitios bombardeados, como la bota vieja, montones de clavos, trozos de saco o de malla, etc.⁴

Nigel Henderson nace en St. John's Wood, Londres, en 1917, fue educado en el internado Stowe y crece, a raíz de su madre, Wyn Henderson, en un entorno creativo e intelectual de la época británica. Su madre, fue directora de la Galería de Peggy Guggenheim de Londres, propiciando enlaces y relaciones con el ambiente cultural de la época.

4. Robbins, *El Independent Group: La postguerra británica y la estética de la abundancia*, 201.



15. Peter Smithson, Eduardo Paolozzi, Alison Smithson y Nigel Henderson.

Gracias a su mujer, Judith Stephen, con la que se casó en 1943, Henderson conoce un curso de Investigación Social, llamado “Descubra a su Vecino” dirigido por el sociólogo J.L Peterson y apoyado por el antropólogo Tom Harrison, uno de los creadores de “Mass Observer”, un archivo que trataba de coordinar y analizar la actividad social Británica de los años 40, algo así como un “documento social” de la actividad del East End de Londres, donde se pueden ver escenas cotidianas de la sociedad Británica de la época.

Aunque sus influencias provienen de diversas fuentes, se podría decir que este acontecimiento causó un gran impacto en su obra, descubriendo el trabajo de Humphrey Spender y más tarde el del fotógrafo Roger Mayne.

Las fotografías, hoy en día, catalogadas bajo el nombre de “Street Photography”, capturan escenas “encontradas”, totalmente aleatorias e improvisadas, en un lugar y un tiempo muy preciso, donde el artista, no sabe el resultado final de su fotografía hasta que la revela.

Para Henderson, el barrio de Bethnal Green en la zona del East End de Londres, devastado por la Segunda Guerra Mundial, se convierte en un campo de experimentación e inspiración. Aquí, Nigel Henderson comienza a capturar la cotidianeidad y realidad del barrio, bombardeado y resurgido de los escombros, a través de su cámara analógica “RolleiFlex”.

Dibujos de niños con tiza grafiados en el pavimento de la calzada, las vallas publicitarias que comenzaban a colonizar las calles, los objetos encontrados en la calle como botas y clavos, mercados callejeros de libros además de utensilios y objetos de toda clase, conformaban un ambiente lleno de estímulos, conexiones indirectas y miradas cruzadas que Nigel capturaba en cada preciso momento.

En una carta dirigida a Eduardo Paolozzi, describe la admiración por la atmósfera que experimentaba en Bethnal Green:



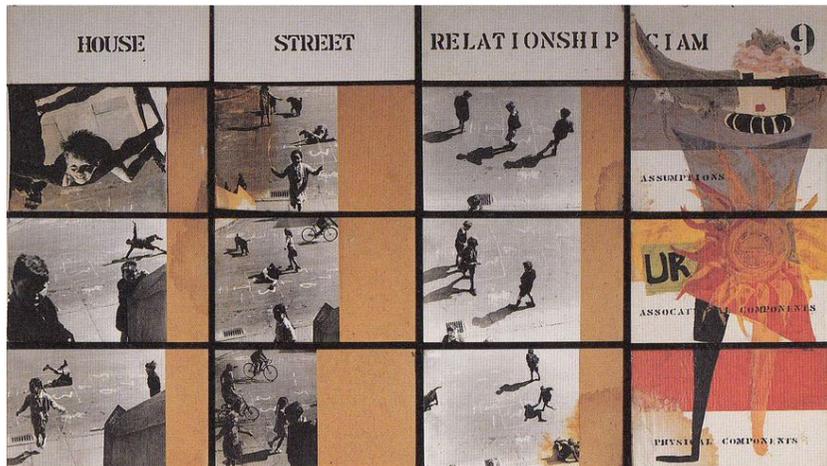
16. Sociedad Británica en un evento alrededor de 1940.



17. Post Office. Humphrey Spender.



18. Football, Brindley Road, Londres. Roger Mayne. 1957.



19. CIAM GRILLE (Rejilla del CIAM), 1953. Alison y Peter Smithson. Fotografías de Nigel Henderson en Bethnal Green, 1951.



20. Peter Samuels. Nigel Henderson. 1951.



21. Childen playing on Chisenhale Road. Nigel Henderson 1951.

El hombre del East End, que cubre su cabeza con una gorra y monta en bicicleta, vive en la más compacta geografía y trabaja cerca de su vivienda: negocia en la calle o vive sobre su tienda en una economía cotidiana, sin almacenes de repuesto ni cuentas de crédito.

Un reparador de relojes trabaja en su ventana, que linda a la calle, a la manera de un artesano medieval. Las herramientas propias de su oficio están dispersas alrededor de él en un orden orgánico, obediente a la lógica que entienden sus dedos.

Una tienda enfrente, repleta de gente, en esa extraña interacción de comercio y muestra que contribuye a crear la textura compleja de la ciudad. La sala fúnebre y la tienda de helados comparten una simbiosis universal y, por el hueco de la ventana, la cabeza de piedra de un ángel nos tranquiliza haciéndonos saber que en medio de la muerte estamos en vida.⁵

Aunque se ha hablado del carácter “documental” en las fotografías de Nigel, que más tarde los Smithson utilizaron para su rejilla en el IX CIAM de Aix-en-Provence, se intuía una especial atención a elementos como las ventanas y sus reflejos, las juntas del pavimento y el contraste al captar la luz de las farolas o las superficies de muros casi derruidos, mostrando una actitud experimental y profundamente sensible en su obra. Fue en este periodo, cuando Paolozzi le proporcionó una ampliadora fotográfica y comenzó a hacer “Fotogramas” utilizando sus fotografías de Bethnal Green, los objetos encontrados y la cualidad física de la fotografía o como él la llamó, “fotografía estresada” en la que utilizaba múltiples técnicas de laboratorio para la composición y manipulación de sus imágenes “encontradas”.

Dichas imágenes podrían compararse con los cuadros expresionistas e informales de la época, representados bajo las figuras de Jackson Pollock y las primeras obras de Dubuffet, donde el proceso es el protagonista de la obra y no el resultado final.

5. Walsh, Nigel Henderson: *Parallel of life and art*, 50.

-El periodo de Jean Dubuffet y Jackson Pollock- la imagen aparecía durante el proceso de factura de la obra. No estaba prefigurada, sino que se buscaba como un fenómeno del proceso mismo.⁶

La segunda guerra mundial fue una experiencia traumática y formativa para Henderson, y puede entenderse como otro aspecto fundamental de su evolución como artista. Comienza a coleccionar imágenes aéreas tras su participación como piloto de guerra, además de fotografías ampliadas de madera carbonizada, componiéndolas a través de la técnica del collage, obras como "Atlas", que pudo verse en la exposición que realizó Laurence Alloway bajo el nombre de "Collages and Objects" en 1960.

Todo este vocabulario visual fragmentado ocasionado por la guerra, se puede relacionar directamente con la identidad visual que desarrollan Alison y Peter Smithson durante su obra.

6. Robbins, *El Independent Group: La postguerra británica y la estética de la abundancia*, 202.



22. *Stressed Potograph*. Nigel Henderson.



23. *Imagined Territory*. Nigel Henderson. 1961.



24. *Shattered Glass*. Nigel Henderson. 1981.

Escuela en Hunstanton

En 1949, Alison y Peter Smithson ganan el concurso para la construcción de la “Escuela Primaria en Hunstanton”, Norfolk. Es en el período de construcción de la escuela, que se alarga hasta 1954, cuando establecen una estrecha relación con Nigel Henderson, que en ese momento se encuentra fotografiando y capturando la memoria del barrio de Bethnal Green.

Se podría decir que es una etapa muy efervescente para todos, pues se encuentran en un estado continuo de retroalimentación, siendo relevante la relación entre las fotografías de Nigel y la construcción de la Escuela.

Igualmente que Nigel trataba de capturar la identidad de Bethnal Green, relatada por sus objetos y su gente, Alison y Peter Smithson, oponiéndose al dogma del movimiento moderno, donde el lugar en el que se implantaba el edificio era irrelevante, se someten a un ejercicio de observación, donde la implantación en el lugar, el paisaje, el programa y la vegetación existente son una parte fundamental para la construcción de la escuela.

En el prólogo que escribe Peter Smithson para la publicación del libro “Alison + Peter Smithson: Obras y proyectos dice:

*Visto en perspectiva, el objetivo que perseguía el primer periodo de nuestra obra – el periodo del TEAM X, desde el manifiesto Doorn de 1953 a la última reunión celebrada en la casa de George Candilis, cerca de Bonnieux, en 1977- se condensa en el aforismo según el cual el primer deber del edificio es para con el tejido del que forma parte. Nuestro objetivo fue tornar la arquitectura hacia la particularidad; hacer que su forma resultara de la atención prestada a personas y lugares.*⁷

7. Vidotto, Alison + Peter Smithson, 8.



25. Photograph showing the exterior of Hunstanton Secondary Moderns School, Norfolk, during construction. Nigel Henderson. 1953.



26. Photograph showing the exterior of Hunstanton Secondary Moderns School, Norfolk, during construction. Nigel Henderson. 1953.

En el caso de la Escuela, la relación con el tejido existente tiene mucho que ver con el lenguaje constructivo. Alison y Peter Smithson fueron grandes estudiosos y seguidores de la obra de Mies Van der Rohe, hasta el punto que se podría decir que la escuela de Hunstanton es una reproducción de los edificios proyectados para la IIT "Illinois Institute of Technology" de Chicago. Escriben:

*Los pabellones del campus de IIT fueron impactantes, pero queríamos descubrir como valernos de la metodología de Mies sin caer en el manierismo*⁸

La presencia del paisaje de prados verdes y de los árboles preexistentes se enfatiza con los grandes paños de vidrio que apoyan sobre la estructura prefabricada de acero, generando reflexiones y juegos de sombras, de forma que en las fachadas queda dibujada la vegetación, diluyendo el límite entre el interior y el exterior.

En el ensayo "As Found and the Found" Alison y Peter Smithson escriben lo siguiente:

*Asignándonos a nosotros mismos la tarea de repensar la arquitectura a principios de los años cincuenta, con lo "Así hallado" nos referimos a no sólo a los edificios adyacentes, sino a todas aquellas señales que constituyen los recuerdos de un lugar y que hay que leerlos averiguando cómo la construcción que hay en el lugar había llegado a estar como estaba. De aquí nuestro respeto por los árboles viejos como "estructura" existente de un lugar en el que el edificio sería el recién llegado... En cuanto la arquitectura empieza a ser pensada, su ideograma debería ser tan afectado por lo "Así hallado" como para convertirlo en específico del lugar.*⁹

8. Vidotto, Alison + Peter Smithson, 11.

9. Robbins, *El Independent Group: La postguerra británica y la estética de la abundancia*, 201.

Además, respecto a la estética de los materiales y el uso que se hace de ellos y que justifica el lenguaje constructivo de la Escuela, escriben:

*Estábamos interesados en ver los materiales como lo que eran: la madera en su calidad de madera; la arena en su calidad de arena. Con esto llegó la aversión por lo simulado, como por ejemplo los nuevos plásticos del momento, impresos y coloreados para imitar productos anteriores como materiales "naturales".*¹⁰

La veracidad constructiva de los materiales que se utilizan en la Escuela es un principio fundamental del discurso de los Smithson, "lo maderoso de la madera", "lo arenoso de la arena". El proyecto se construye a partir de "capas" o "layers", que se van apoyando una a una sobre la estructura principal de acero, sin espacio para el "diseño" entendido como un "extra" de la construcción.

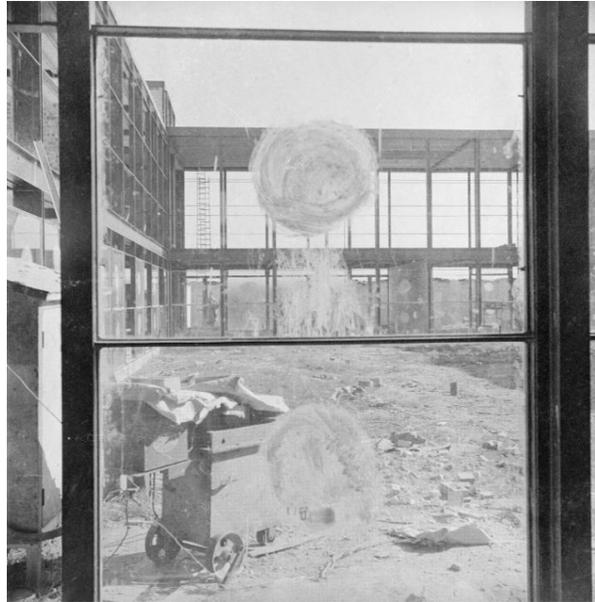
Para evidenciar y retratar la base teórica que poco a poco iban construyendo los Smithson junto con Nigel Henderson y Eduardo Paolozzi y que además sostenía la construcción de la escuela, Henderson viaja en múltiples ocasiones a Hunstanton junto a los Smithson. En las fotografías publicadas en la colección del Tate Modern, podemos observar como no se busca la perspectiva más cuidada ni los detalles más formales, se trata de un retrato continuo del proceso constructivo inacabado de la obra, haciendo hincapié en los reflejos de los paños de vidrio, las transparencias, las visuales cruzadas, el movimiento de las personas, los árboles reflejados en la fachadas del edificio etc. Fenómenos visuales que iban apareciendo a lo largo del día en la obra, mezclados con la suciedad de los vidrios, los objetos, la luz y las sombras. En las imágenes podemos observar la sensibilidad de Henderson para retratar el espacio "encontrado" en el que se sumergía cada vez que llegaba al pueblo costero de Hunstanton.

10. Robbins, *El Independent Group: La postguerra británica y la estética de la abundancia*, 202.

27-32. Photographs showing the exterior of Hunstanton Secondary Moderns School, Norfolk, during construction. Nigel Henderson. 1949-1956.



27.



28.



29.



30.



31.



32.

Pabellón Upper Lawn

*Cuando dibujamos un árbol, ahí hay un árbol... de otra manera es el que plantaríamos.*¹⁰

Alison y Peter Smithson adquieren en 1959, un terreno ocupado por una antigua granja, junto a un pequeño jardín situado en la abadía de Fonthill, en Wiltshire. El pabellón de Upper Lawn construido entre 1959 y 1962 se considera una obra clave a la hora de entender la Arquitectura de los arquitectos pues, a parte de los múltiples escritos, ensayos y conferencias que se ha realizado sobre éste, muestra de manera implícita muchos de los conceptos y posiciones que desarrollaron sobre su trayectoria.

La intención de la construcción del pabellón en palabras de los Smithson fue:

*Una edificación experimental donde probar algunas cosas que no estaban permitidas en la zona de Londres y donde ensayar sobre nosotros mismos ciertos usos y montaje de materiales. Un pabellón donde disfrutar de las estaciones, un pabellón primitivo con energía solar y con una piel que forma un espacio innovador frente a los muros de fábrica gruesos y orientados al norte que identificaban las granjas tradicionales del siglo dieciocho e incluso anteriores.*¹¹

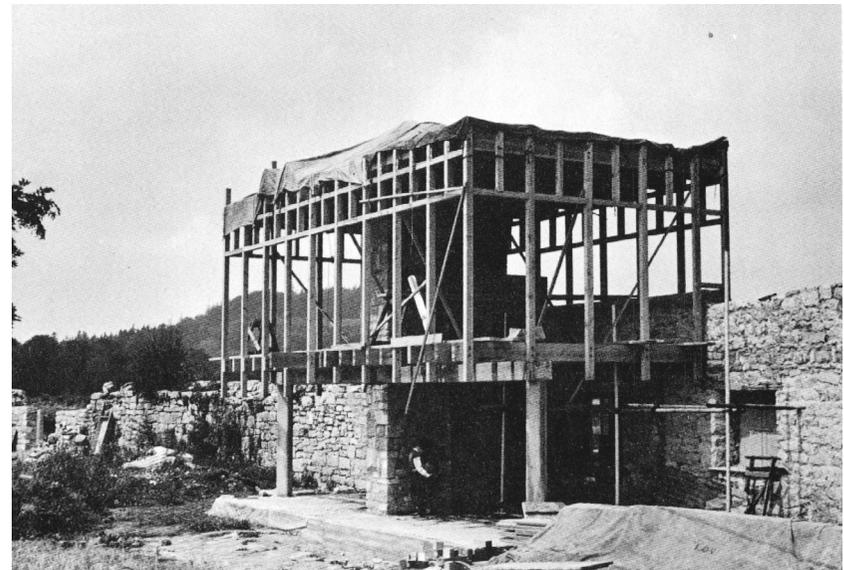
Alison y Peter Smithson recurrieron al pabellón durante veinte años con motivo vacacional, además fue un espacio donde criar a sus hijos en un entorno natural y estimulante.

10. Vidotto, Alison + Peter Smithson, 98.

11. Vidotto, Alison + Peter Smithson, 11.



33. Upper Lawn: Solar Pavilion. Fachada Norte.



34. Upper Lawn: Solar Pavilion. En construcción.

El proceso de observación queda reflejado en las fotografías publicadas sobre Upper Lawn donde a través de los grandes vidrios del pabellón se es consciente del paso de las estaciones, la recogida de los frutos de temporada, el ciclo de vida de las flores. Además se puede observar la cotidianidad de la familia, realizando paseos y excursiones por la abadía, recolocando piezas del pavimento o Alison leyendo al sol en una silla.

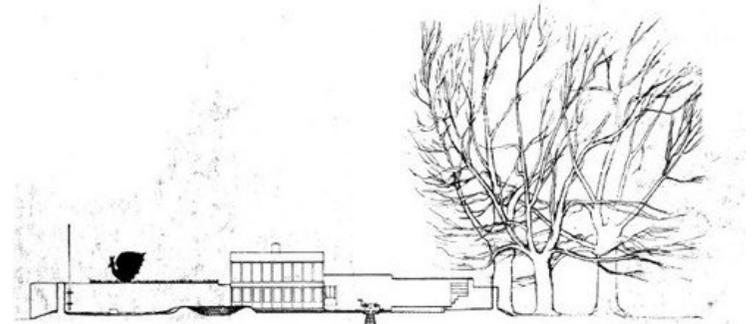
El interés de los Smithson por el concepto de Identidad, representada por la memoria del lugar y los objetos “encontrados”, se refleja en cada decisión tomada en la construcción del pabellón. En los dibujos realizados para el proyecto, se puede observar la intencionalidad de trabajar con lo “Así hallado”. Se observan y se dibujan los elementos propios del lugar como el pozo situado frente a la fachada Norte del pabellón, el dique, las hayas en movimiento por el viento y el arbusto en forma de pájaro sobre el muro de piedra. Sobre la representación del pájaro escriben en referencia al término “As Found” como guiño a la continuidad de la tradición culta y popular representada por el pintoresquismo inglés y su jardinería.

El arbusto en forma de pájaro es un ejemplo del "arte" de lo "Así hallado". El arbusto de espino, crecido espontáneamente, resultó demasiado verde y grueso como para serrarlo contra el muro almenado, por lo que se pudo dándole la forma ya sugerida por PS.¹²

La construcción del pabellón implica directamente al concepto “As Found” construyendo directamente sobre el muro y la chimenea existentes en la granja.

La construcción es una estructura tipo balloon-frame, que en la parte norte se apoya en el muro existente, adquiere estabilidad lateral al unirla con pernos al antiguo hastial de la chimenea y que en la fachada sur vuela desde una jácena de hormigón embebida en el centro de la pared de la chimenea y apoyada por los extremos en pilares también de hormigón. La madera empleada en los acabados es de pino en los interiores y teca en el exterior.¹³

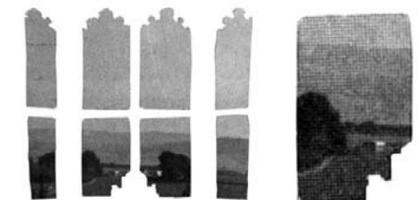
12. Smithson, *Upper Lawn : Folly solar pavillion*, 18.
13. Vidotto, *Alison + Peter Smithson*, 98.



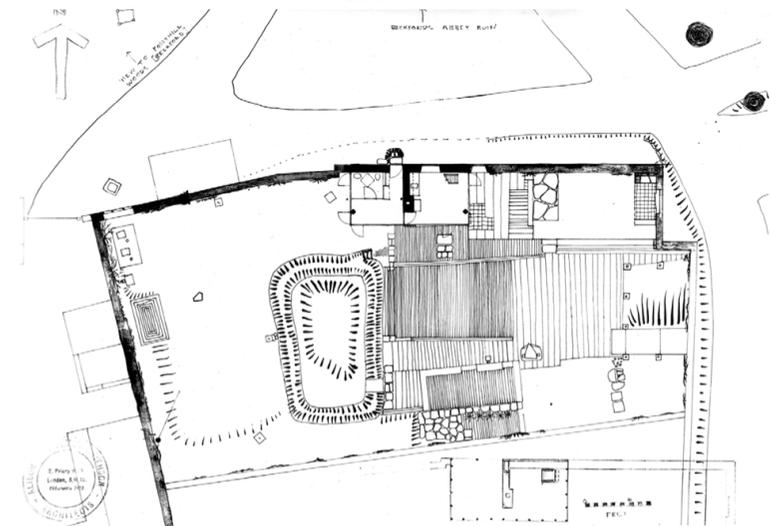
35. Alzado Fachada Sur.



36. Arbusto en forma de pájaro.



37. Vistas desde el pabellón. Collage sobre grabado de Cattmrole.



38. Planta del pabellón y el jardín.



39. Vistas desde la planta superior.



40. Alison Smithson recogiendo fruta.

Respecto al programa, las zonas de servicio se encuentra en la parte inferior del pabellón con la capacidad de extenderse hacia el jardín o cerrarse rápidamente en cuanto cambia la meteorología, la parte superior queda vacía de mobiliario, se trata de una zona de descanso con colchones y almohadones, para observar el territorio a modo de mirador.

El pabellón se diseñó con idea de que fuese un artificio cuyas pautas de ocupación pudieran modificarse...un engaste de estancias y de espacios pequeños de jardín capaz de sintonizar con las estaciones, con los cambios de modelo de uso familiar, con las variaciones de la sensibilidad personal. Upper Lawn fue un dispositivo donde se ponían sobre uno mismo cosas a prueba.¹⁴

14. Vidotto, Alison + Peter Smithson, 98.



41. Fotografía interior.



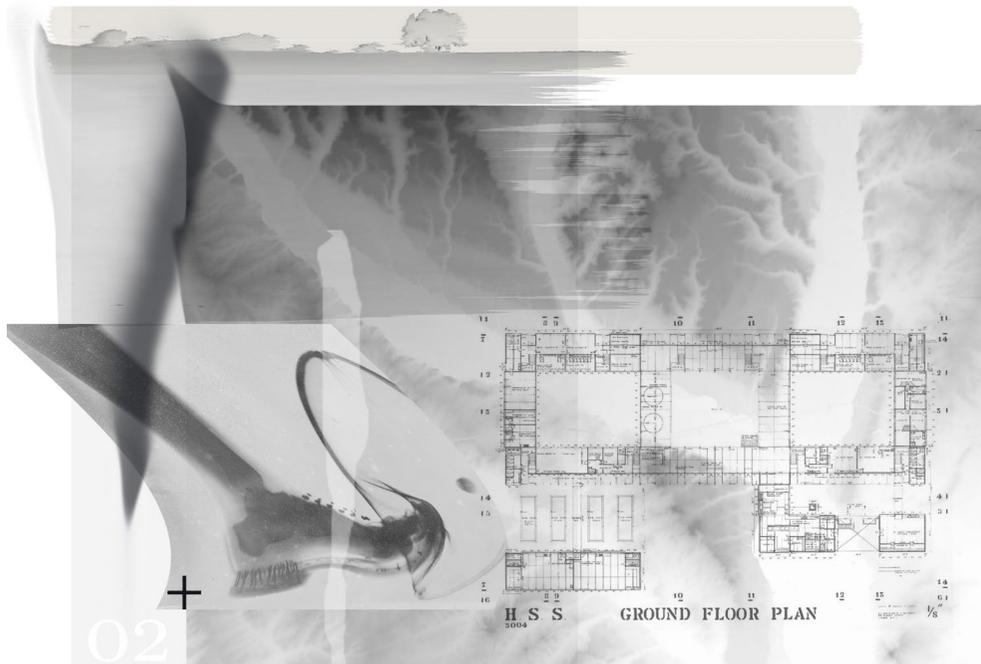
42. Comiendo en el jardín.



43. Espacio exterior del pabellón.

SEGUNDO ESTADIO. REACCIÓN. El vacío cargado

- Parallel of Life and Art
- Golden Lane Housing
- Economist Building



44. Collage: Elaboración Propia.
Biblioteca de Imágenes: 1. Imágen MDT.Zona Burgos / 2. Fotografía de la exposición "Parallel of Life and Art" n° 104 / 3. Alison y Peter Smithson. Escuela en Hunstanton / 4. Fotografía desde la ventana del coche. Elaboración Propia.

Parallel of Life and Art

En la fotografía (Figura 45) tomada por Maurice Jarnoux para la revista Paris Match publicada en 1952, se observa a André Malraux, realizando un proceso de selección de imágenes para su nuevo libro "Le Musée Imaginaire de la sculpture mondiale"¹⁵. La posición de control del autor, en un ambiente lúgubre e íntimo con las cortinas cerradas, recostado sobre un piano y fumando un cigarrillo, describe a la perfección la actitud con la que Alison y Peter Smithson junto con Eduardo Paolozzi y Nigel Henderson, trabajan para la creación de la exposición "Parallel of Life and Art" celebrada en 1953, una acumulación de imágenes representativas y estimulantes, que se van añadiendo y descartando minuciosamente hasta acabar con un conjunto de imágenes *perteneciente íntimamente a la cultura de la gente de hoy*.¹⁶

La popularidad y la facilidad para almacenar imágenes que proporcionó la fotografía, el auge de las reproducciones de las obras artísticas más emblemáticas, la aparición de nuevos museos y galerías y la publicación de libros de Arte, propiciaron el concepto de "Museo Imaginario" invocado por Malraux, donde las imágenes, se almacenan en nuestro intelecto y se mezclan favoreciendo la aparición de nuevos caminos y conexiones.

Es entonces, a principios de 1950, cuando deciden, influenciados por Malraux, empezar a *construir su propia "Caja Verde" (Green Box) tomando como modelo la pieza original de Duchamp de los años 30, que Henderson como "pequeño museo portátil" había abierto a todos sus compañeros*¹⁷ (Figura 46), una recopilación de imágenes extraídas no sólo del mundo de la producción artística en el tiempo, sino también imágenes de diversas disciplinas que les permite trabajar en un sentido determinado, un imaginario colectivo que por medio del descarte y la discusión comienza a detallarse y que finalmente, con la incorporación del ingeniero Ronald Jenkins, deciden exponer en el ICA (Institute of Contemporary Arts) bajo el nombre de "Parallel of Life and Art"

15. Malraux, *Le Musée Imaginaire de la sculpture mondiale*.

16. Malraux, *El museo imaginario*.

17. Cabello, *Ensamblaje: desde la película de Patio & Pavillon*, 123.



45. André Malraux. Foto por Maurice Jarnoux para "Paris Match".



46. La Caja Verde (The Green Box). Marcel Duchamp. 1934.



47. Fotografía de la instalación de la exposición. Nigel Henderson. 1953.



48. Fotografía de la instalación de la exposición. Nigel Henderson. 1953.

En la exposición podemos ver una colección de imágenes de diferentes campos, con una fuerte presencia del ámbito tecnológico, fotomontajes y constantes cambios de escala, desde microorganismos y texturas hasta imágenes aéreas y fotografías “estresadas”.

El objetivo de la exposición en palabras de los protagonistas fue *ampliar el campo de visión del hombre, mas allá de los límites impuestos por las generaciones anteriores*,¹⁸ mostrando un gran interés por las asociaciones debidas a la ambigüedad de los encuentros resultantes, además de su carácter temporal y cambiante.

En el discurso inaugural de la exposición Nigel Henderson describe el proyecto:

*Durante algún tiempo nos ha interesado intercambiar imágenes de nuestros "museos imaginarios" propios. Recordarán que este es el modo en que André Malraux discute el ensamblaje del material fotográfico en forma impresa, reunidos desde muchos puntos dispersos en el espacio y en el tiempo, y representando el trabajo creativo de artistas de todas las épocas y civilizaciones. En nuestro caso, sin embargo, los contenidos de estos museos se extienden más allá de los términos normales del arte, para incluir fotografías producidas por motivos técnicos. A menudo descubrimos que este intercambio confirma nuestra creencia de que hemos dado con algo significativo, que otros responden también del mismo modo al impacto visual de una imagen particular. Hasta cierto punto, descubrimos que tenemos una estética de trabajo común, aunque ninguno de nosotros podría formular una base verbal para ello. Finalmente, decidimos reunir el material que ya teníamos y seguir coleccionando, en un intento de dilucidar qué tenemos en común y la naturaleza del material que nos conmueve. En este punto ciertas agrupaciones comienzan a manifestarse... en estos términos... y luego empiezan a reproducirse en nuestra selección y condicionan la elección de imágenes posteriores.*¹⁹

18. Robbins, *El Independent Group: La postguerra británica y la estética de la abundancia*, 201.

19. Walsh, *Nigel Henderson: Parallel of life and art*, 92.

En la exposición, el observador, se convierte en protagonista de la obra, reaccionando ante los estímulos en los que se le ha sumergido, provocando un sinfín de analogías que lo envuelven y lo recogen, en un ámbito construido para él, como actor principal de la escena.

Marcel Duchamp expresa esta relación necesaria entre la obra y el artista en su ensayo “El Acto Creativo”:

En el acto creativo, el artista transita desde las intenciones a la realización a través de una cadena de reacciones totalmente subjetivas. Su pelea hacia la consumación es una serie de esfuerzos, dolores, satisfacciones, negaciones, decisiones, que no pueden y no deben ser plenamente conscientes, al menos en el plano estético. El resultado de esta batalla es la diferencia entre la intención inicial y su consumación, una diferencia de la que el artista no está al tanto.

Consecuentemente, en la cadena de reacciones que acompaña al acto creativo falta un eslabón. Esta falta, que representa la incapacidad del artista de expresar completamente sus intenciones, esta diferencia entre lo que pretendía conseguir y lo conseguido, es el ‘coeficiente de arte’ personal que contiene la obra.

En otras palabras, el ‘coeficiente de arte’ personal es como una relación aritmética entre lo inexpressado pero pretendido y lo inconscientemente expresado.

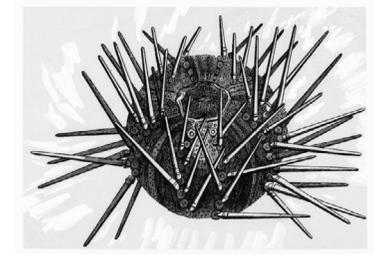
Para evitar equívocos, debemos recordar que este ‘coeficiente de arte’ es una expresión personal de arte à l’état brut, esto es, todavía en bruto, que debe ‘refinarse’ como azúcar puro de remolacha por el espectador; el número de este coeficiente no tiene influencia alguna en su veredicto. El acto creativo toma otro aspecto cuando el espectador experimenta el fenómeno de la transmutación: a través del cambio de materia inerte en obra de arte, una verdadera transubstanciación ha tenido lugar, y el papel del espectador es determinar el peso de la obra en la escala estética.

De manera general, el acto creativo no lo realiza sólo el artista; el espectador pone a la obra en contacto con el mundo exterior descifrando e interpretando su cualificación interna y así añade su contribución al acto creativo. Esto resulta aún más obvio cuando la posteridad da un veredicto final y rehabilita, a veces, a un artista olvidado.²⁰

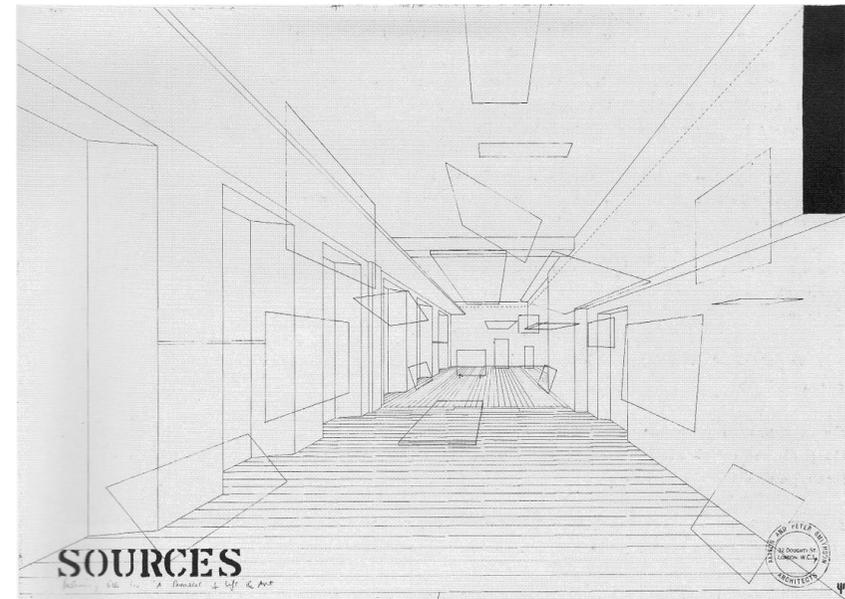
20. Duchamp, Marcel. “El acto creativo”. CIRCO n° 68.



49. Fotograma utilizado para la portada del catálogo de la exposición.



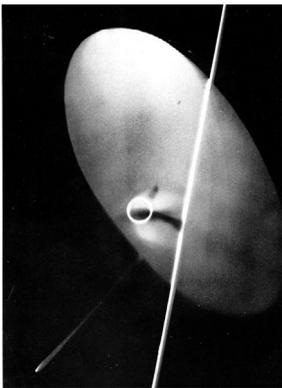
50. Imagen no. 72 en el catálogo de la exposición.



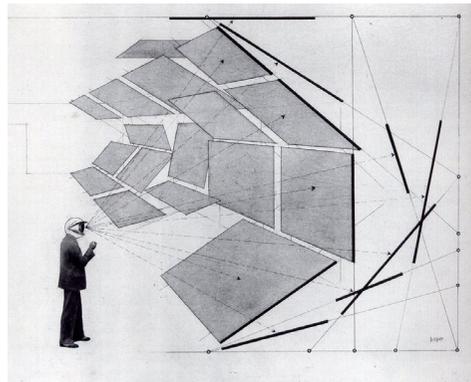
51. Perspectiva de la exposición. Peter Smithson.



52. Exposition de la Société des artistes Décorateurs de Paris. Herbert Bayer. 1930.



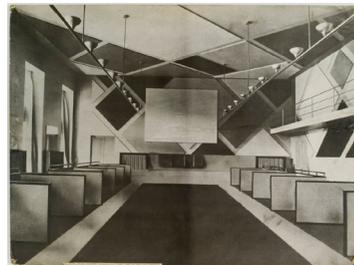
53. Moholy-Nagy. Fotograma. 1923.



54. Diagrama del campo de la Visión. Herbert Bayer. 1930.



55. Exposición "0-10- La última Exposición Futurista de Imágenes". 1915.



56. Café L'Aubette. 1926.

Para la realización de la exposición, se consideraba tan importante el material expuesto como la manera de presentarlo, es por ello, que de la misma forma que realizaron un proceso de selección y reflexión sobre las imágenes que formaban la exposición, hicieron lo mismo con la manera de exponerlas.

Mezclaron no solo las imágenes que habían supuesto un impacto visual sino también una larga lista de exposiciones que, desarrolladas en continuidad desde los comienzos del siglo XX, habían ido desplazándose en el interior de la Caja como propuestas para una representación visual de éste nuevo museo en miniatura. (...) imágenes como "Desnudo bajando una escalera no.2" de Duchamp o "Bailes en Primavera" de Picabia, (...) "La Section D'Or" de Paris en 1912, (...) la sala dedicada a Malevich en la exposición "010-La Última Exposición Futurista de Imágenes" (Figura 12), el "Café L'Aubette" diseñado por Sophie Theauber-Arp y Theo Van Doesburg (Figura 13) y la exposición "First Papers of Surrealism" de André Breton y Marcel Duchamp.²¹

El lenguaje visual utilizado en "Vision in Motion" por Moholy-Nagy y la exposición de la Werkbund que organiza Herbert Bayer para la "Exposition de la Société des artistes Décorateurs de Paris" en 1930 (Figura 52), son claves en la intencionalidad del cuarteto.

Bayer deja constancia de cómo realizar una exposición:

Una exposición... pinturas, fotografías etc. forma parte... de un nuevo y complejo medio de comunicación. El tema exhibido debe penetrar y dejar su impresión sobre el visitante, debe dirigirlo hacia una planeada y directa reacción... El organismo de una exitosa y diseñada exposición incluye... movilidad... contundencia... interpretación e intersección... el movimiento del individuo.²²

En "Diagrama del Campo de Visión" (Figura 54) podemos observar la preocupación de Bayer por la interacción entre el observador y el objeto expuesto, pues se dibuja la trayectoria del espectador, proyectando los diferentes campos visuales que se generan sobre las imágenes expuestas, colocadas en diferentes ángulos y tamaños.

21. Cabello, *Ensamblaje desde la filmina de Patio & Pavilion*, 123.

22. Dörner, *The way Beyond 'Art' - The work of Herbert Bayer*, 17-24.

Golden Lane Housing

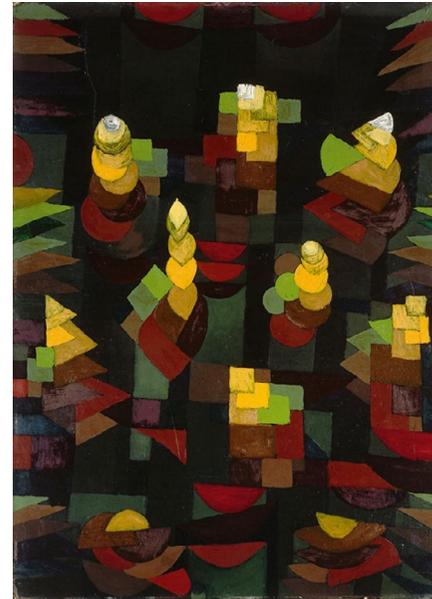
La exposición de "Parallel of Life and Art" es clave a la hora de asentar ciertos estrategias y objetivos que suceden en los proyectos posteriores realizados por Alison y Peter Smithson, principalmente, la reacción que sucede entre las distintas analogías, entre el observador y lo observado. En uno de los textos que escriben Alison y Peter para explicar la intencionalidad de la exposición, la clasifican como una especie de Piedra Rosetta, pues la reflexión que precede al montaje de la exposición, clarifica la actitud con la que abordarán los siguientes proyectos.

Estas imágenes no pueden ordenarse para formar una declaración consecutiva. En su lugar, establecerán una enrevesada serie de relaciones cruzadas entre diferentes campos del arte y la técnica. Se trata de un amplio abanico de asociaciones y de fructíferas analogías... una especie de piedra Rosetta.²³

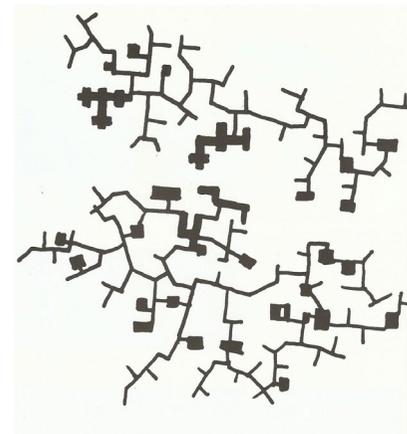
De la misma forma que buscan la analogía y las asociaciones en la exposición, trasladan su preocupación al concurso Golden Lane Housing realizado en 1952. En la introducción del capítulo "Graphics of Movement" del libro "The Charged Void: Architecture", se referencia la pintura de Paul Klee, argumentando como las formas que dibuja de manera independiente, constituyen un conjunto que trabaja de forma simultánea, para finalmente, extender la estrategia a los edificios. En el cuadro titulado "crecimiento" (Figura X) se puede observar como las formas y los colores se superponen, dando la sensación de tridimensionalidad, se podría decir que evoca el movimiento orgánico de un vegetal en crecimiento. Los esquemas de los Smithson, de la misma manera, se superponen al tejido de la ciudad, incitando el crecimiento de las ciudades a través de formas orgánicas que abrazan lo existente.

Intelectualmente, se podría decir que los gráficos indicativos fueron inventados por Paul Klee: extendidos como un gráfico de enseñanza para transmitir la capacidad de las formas de trabajar juntas -como si fueran las patas rasposas de un saltador de hierba- transmitiendo un mensaje de que era posible un nuevo orden para la creación de imágenes, como un lenguaje comprensible.

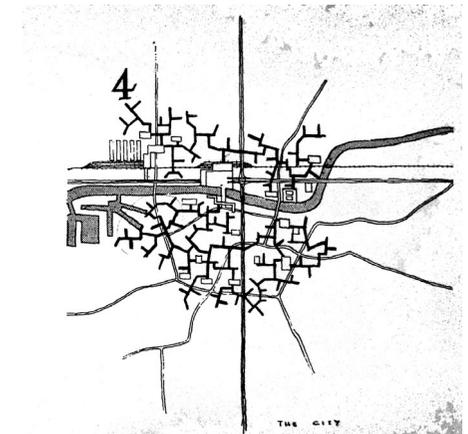
23. Smithson, *The charged void: architecture*, 118.



57. Pflanzenwachstum. Paul Klee. 1921.



58. Dibujos de Alison y Peter Smithson en relación a Golden Lane Housing.



59. Dibujos de Alison y Peter Smithson en relación a Golden Lane Housing.

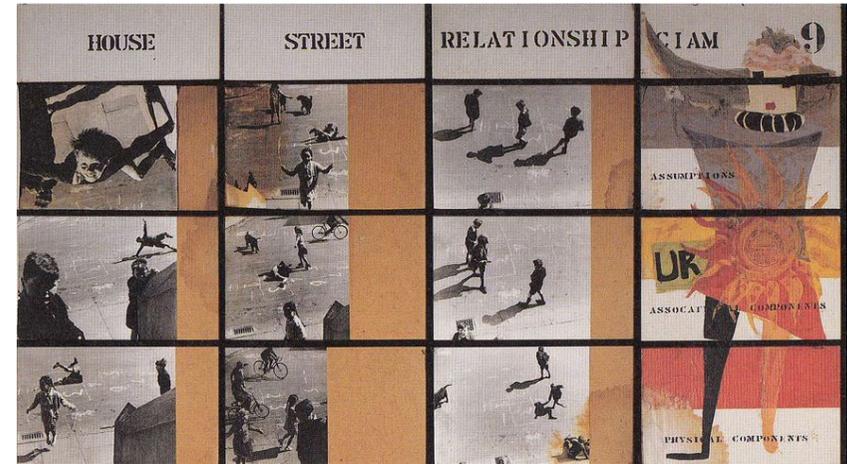
Klee inventó las formas que dispuso... y al juzgar sus campos de magnetismo apropiados/necesarios, ordenó su disposición; su disposición tomando posesión de un vacío y cargándolo así con una potencia que responde al nuevo espíritu de la invención. Una vez que se ha introducido en la mente la idea de un grafismo indicativo, que reconoce nuevos patrones de asociación, de uso, de identidad y de movimiento, es posible extenderlo a la idea de que el orden de un edificio puede ser lo suficientemente comprensible como para indicar un posible uso creativo y que está abierto al cambio.²⁴

A raíz de esto, Alison y Peter Smithson comienzan a involucrarse en el diseño de las ciudades, pues además habían recibido la invitación para participar en el noveno CIAM de Aix-en-Provence como parte del grupo británico MARS.

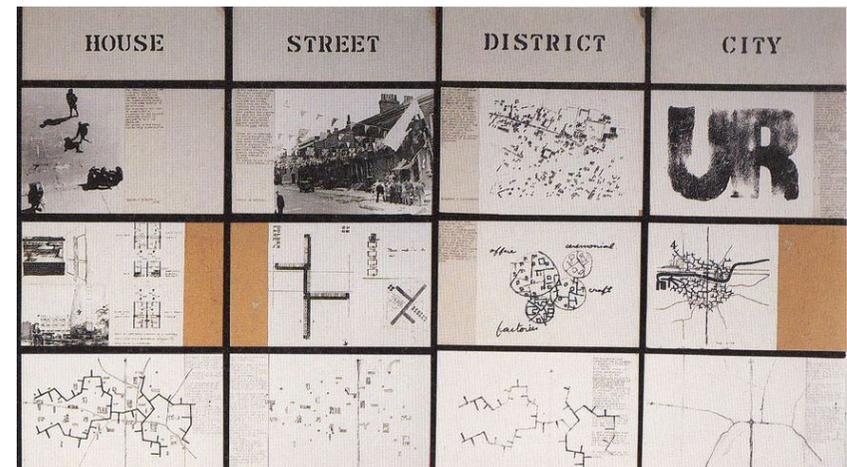
El concurso de Golden Lane que realizaron en 1952, compone, junto con las fotografías de Bethnal Green realizadas por Nigel Henderson, la rejilla del CIAM Grille para el congreso de Aix en Provence. La propuesta se argumenta bajo el concepto de “Urban Re-identification”, en oposición a la ciudad funcional referenciada en la Carta de Atenas para el IV CIAM a bordo del Patris II.

En “Urban Re-identification” se diferencian lo que Alison y Peter Smithson llamaron “elementos urbanos”; la casa, la calle, el distrito y la ciudad. Estos “elementos urbanos” eran los lugares, de menor a mayor escala, donde se realizaba la relación social, oponiéndose a la falta de identidad y la pérdida de significado de los espacios urbanos del momento, basados en la ciudad funcionalista y cálculos de población, que dominaban las nuevas ciudades en ese momento. Los “elementos urbanos” nacen de la “cotidianeidad” de la sociedad, del significado de la casa, de la calle, del barrio, donde se realizaban la mayor parte de las relaciones sociales de la población.

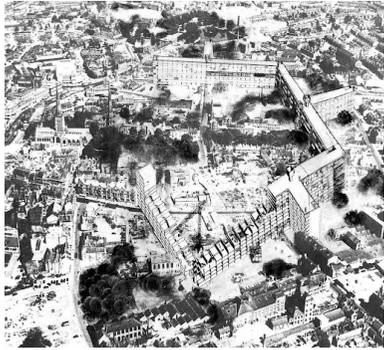
24. Smithson, *The charged void: architecture*, 84.



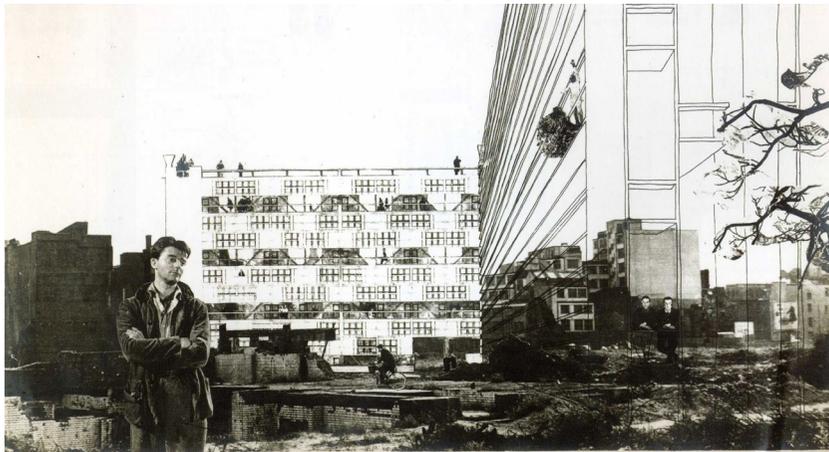
60. CIAM GRILLE (Rejilla del CIAM), 1953. Alison y Peter Smithson. Fotografías de Nigel Henderson en Bethnal Green, 1951.



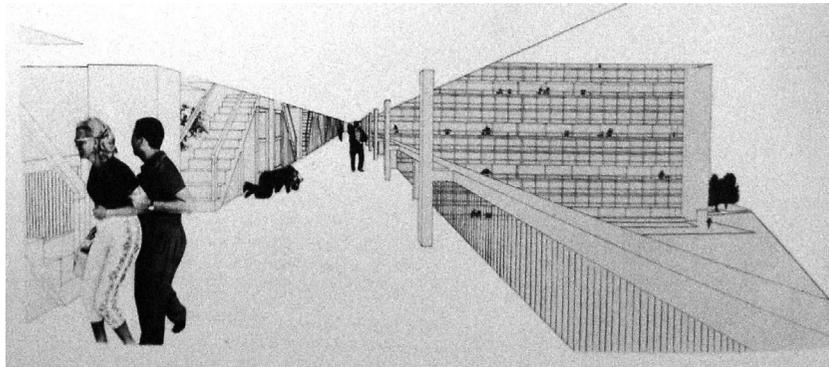
61. CIAM GRILLE (Rejilla del CIAM), 1953. Alison y Peter Smithson. Fotografías de Nigel Henderson en Bethnal Green, 1951.



62. Fotomontaje para Concurso Golden Lane Housing.



63. Fotomontaje para Concurso Golden Lane Housing.



64. Fotomontaje para Concurso Golden Lane Housing.

El proyecto para Golden Lane consistía en asociar de manera peatonal, los diferentes “elementos urbanos” representados en grandes volúmenes, través de lo que ellos denominan “Streets in the Air”(Calles en el Aire), asumiendo, tal y como hacían Nigel Henderson en sus fotografías de la calle ó Eduardo Paolozzi en sus collages, la ciudad existente, lo “Así hallado”.

Establecen una trama, que se superpone sobre el tejido de la ciudad, permitiendo la asociación. Alison y Peter Smithson escriben:

*Golden Lane es una pieza de forma urbana de conexión con tamaño suficiente para igualar en escala a las últimas piezas urbanas. La construcción inmediata de la época post-Stephenson que aún es visible en nuestras ciudades indica que el arte del urbanismo puede revitalizarse: el nervio urbano puede ser transmitido o creado por la existencia de otras formas de confianza.*²⁵

En Golden Lane se traslada el concepto de “calle” al interior del edificio como espacio de relación social, de espontaneidad e identidad.

*La calle no es solamente un medio de acceso, sino también un escenario para la expresión social*²⁶

*Las calles deberían ser lugares, y no corredores o galerías [...] Las calles principales pueden alojar tiendas, buzones, cabinas telefónicas, kioscos, etc.- El bloque de viviendas desaparece y vivir en vertical se convierte en una realidad.*²⁷

La implantación en el lugar no es puramente formal, se busca la relación con los edificios y el entorno en el que se implanta. En las imágenes presentadas para el concurso, se puede observar una clara intencionalidad por la representación de lo “Así hallado”. Nunca se parte del papel en blanco, en cambio se utiliza el recurso de la yuxtaposición como diálogo con lo “existente”, se dibuja sobre el tejido de la ciudad, sobre la ruina.

25. Smithson, *The charged void: architecture*, 84.

26. Smithson, *Urban Structuring: studies of Alison & Peter Smithson*, 15.

27. Smithson, *The charged void: architecture*, 86.

Economist Building

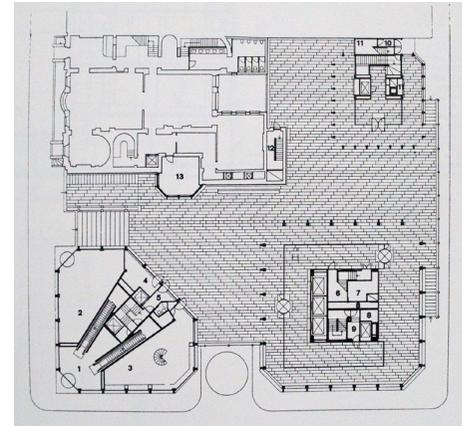
En 1959, Alison y Peter Smithson comenzaron a construir las nuevas oficinas para el periódico británico "The Economist", situada en el corazón de Londres. La lectura del lugar y los edificios "existentes" son clave a la hora de dirigir la propuesta.

La relación de la propuesta con el tejido de la ciudad destaca por su armonía con los edificios setecentistas que rodean la parcela a través de las esquinas en chaflán y la volumetría cúbica. En los dibujos de la propuesta, se puede observar la preocupación de los arquitectos por ajustar las volumetrías de cada edificio a la perspectiva de la calle por medio de fotomontajes y maquetas.

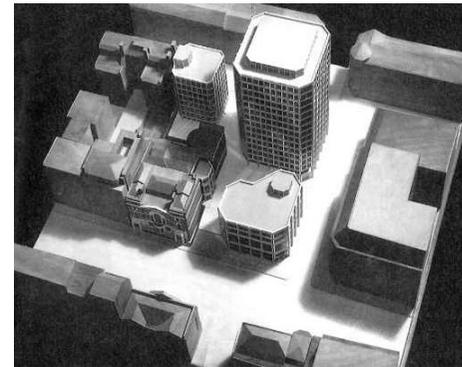
Los edificios, diferenciados por su uso programático se relacionan a través de la plaza, un "vacío cargado" ligeramente elevado que cose los tres programas a modo de espacio intermedio, donde poder prepararse mentalmente antes de entrar en los edificios, entablar una conversación o simplemente sentarse.

El gesto de elevar la plaza, soluciona un aparcamiento de vehículos bajo rasante, diferenciando el recorrido peatonal y de automóviles, además, aporta al espacio de plaza, cierta seguridad e independencia de las ruidosas y densificadas calles colindantes, ofreciendo al peatón un recorrido alternativo en la ciudad, utilizando el pórtico como estrategia para enraizar el edificio y la plaza.

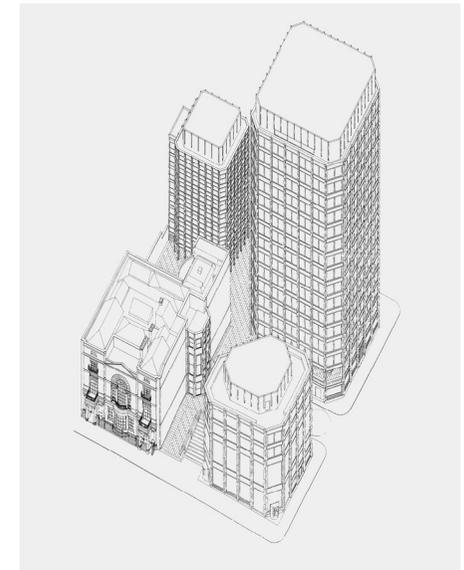
La materialidad y construcción de los edificios, corresponden al discurso teórico de los Smithson, que manifiestan en el ensayo "The As Found and the Found", la veracidad del material y la manifestación de la estructura que lo sostiene, en este caso, se utilizó una estructura prefabricada de hormigón y una piedra arenisca Portland, rica en fósiles marinos que aporta textura y profundidad al material relacionándolo con la pintura informalista de la época.



65. Economist Plaza. Alison y Peter Smithson.



66. Maqueta de la propuesta.



67. Axonometría del proyecto.



68. Fotomontaje.



69. Fotomontaje.

Estábamos interesados en ver los materiales como lo que eran: la madera en su calidad de madera; la arena en su calidad de arena. Con esto llegó la aversión por lo simulado, como por ejemplo los nuevos plásticos del momento, impresos y coloreados para imitar productos anteriores como materiales 'naturales'.²⁹

El proyecto busca, de la misma forma que “Las calles en el Aire”, trasladar el espacio público al conjunto de edificios, se entiende como un ejercicio de asociación de los elementos “existentes” a través de un “vacío cargado”, un foco de energía convertido en espacio, capaz de unificar los tres bloques que conforman la manzana y relacionarlo con el entorno a través de visuales cruzadas, encuentros y recorridos alternativos.

El plano de la plaza que se extiende ante el edificio Economist, un poco elevado en relación a las calles que la rodean, ofrece un espacio peatonal previo a la entrada para recomponer sensibilidades, un espacio de preparación al hecho de acceder al edificio para trabajar o para hacer una visita. La ciudad queda fuera de los límites del terreno; pero a la misma se le aporta otra clase de espacio intermedio y, si, como ocurrió en el pasado, muchos propietarios facilitan estos intervalos, cabrá otros modelos de circulación; el hombre de la calle puede optar por encontrar en la ciudad su "camino secreto".³⁰

29. Robbins, *El Independent Group: La postguerra británica y la estética de la abundancia*, 201.
30. Vidotto, Alison + Peter Smithson, 104.



70. Escena de la película *Blow-Up*. 1966.



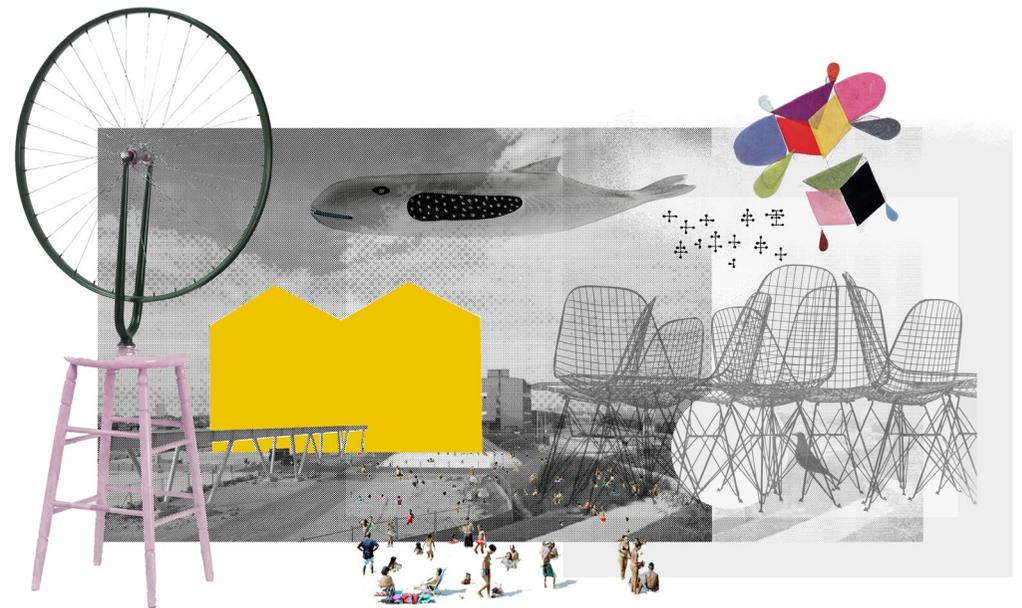
71. Economist Plaza.



72. Acceso a la plaza desde St James's Street.

TERCER ESTADIO. TRANSFORMACIÓN. El arte de habitar

- Charles y Ray Eames
- This is Tomorrow. Patio & Pavilion
- Casa Electrodoméstico
- Sheffield University



73. Collage. Elaboración Propia.

Biblioteca de Imágenes: 1. Lacaton y Vassal, Fotografía FRAC / 2. Massimo Vitali, Piscinão do Ramos / 3. Duchamp, Rueda de Bicicleta / 4. Charles & Ray Eames, Silla DKR / 5. Charles & Ray Eames, Eames House Whale / 6. Charles & Ray Eames, Cut- Paper Collage for a kite design.

Charles y Ray Eames

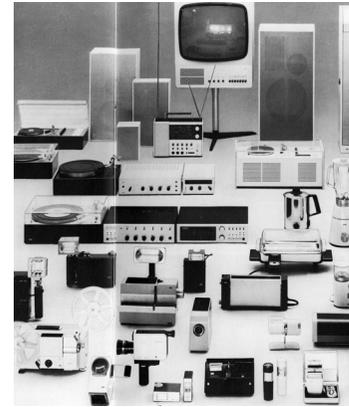
Tras la Segunda Guerra mundial, aumentó de manera considerable el diseño industrial y la fabricación de elementos prefabricados. Los arquitectos, que hasta el momento habían sido “creadores totales” de todo lo que conformaba la casa, comienzan a reflexionar sobre como amueblar sus espacios interiores y que objetos domésticos conformarían la imagen final de sus propuestas.

Reyner Banham extrae el concepto de “Elección Creativa” del mobiliario dispuesto por Le Corbusier para el pabellón de L’Esprit Nouveau de 1925, donde manifiesta la actitud de Le Corbusier para amueblar su espacio doméstico, seleccionando artículos de catálogo específicos para oficinas y fábricas. El mobiliario y los objetos cotidianos de Le Corbusier, potencian el mensaje que el pabellón de L’Esprit Nouveau quería transmitir bajo la estética de la máquina; perfiles de ingeniería, geometrías simples y materiales industriales.

Alison y Peter Smithson introducen en su libro “Cambiando el arte de habitar” el trabajo de la pareja de diseñadores Charles y Ray Eames, a partir de la silla “DKR” de malla de alambre que realizaron en 1951, resaltando como las sillas, han sido precursoras de un cambio en el mundo del diseño, tal y como previamente pasó con la silla de Rietveld o la de Mackintosh. La silla de los Eames ya no se consideraba un mueble pesado e integro de la casa sino un objeto ligero y personalizable sin una posición fija.

*Antes de los Eames, ninguna silla del canon moderno disfrutaba de varias versiones en color, ni resultaba ligera de peso, ni era básicamente rectangular en planta, como las sillas de Rietveld, Stam, Breuer, Le Corbusier, Mies o Aalto. Las sillas de Los Eames son las primeras sillas que se pueden colocar en cualquier posición en una habitación vacía.*³¹

31. Smithson, *Cambiando el arte de habitar: Piezas de Mies, Sueños de los Eames, Los Smithson*, 96.



74. Braun Produktpalette. Dieter Rams.



75. DKR wire chair. Charles and Ray Eames.



76. Sillón LC2. Le Corbusier.



77. Eames House Bird.



78. Solar Do-Nothing-Machine. Charles y Ray Eames. 1957.



79. Side Chair. Rennie Mackintosh.

El carácter flexible, ligero y cambiante que refleja la silla de los Eames, aparece posteriormente en la “Casa Eames” situada en Santa Mónica, California. (Case Study House n. 8, construida en 1949).

De la misma manera que Le Corbusier seleccionó cuidadosamente sus objetos domésticos y cotidianos para el Pabellón de L’Esprit Nouveau, Charles y Ray Eames seleccionaron los objetos cotidianos que conformarían el interior de la casa. Se trataba de objetos extravagantes, provenientes de diferentes culturas y aparentemente sin una posición fija, de carácter espontáneo y con cierto grado de azar. En la imagen podemos encontrar el mirlo de madera sobre el suelo, como si acabara de posarse, un tigre en miniatura de apariencia africana, velas sobre el suelo, cojines, alfombras con motivos exóticos, una careta de cerdo, juguetes y a los propios Eames posando en el centro de la imagen, sobre el suelo o en una posición baja, como si fueran un objeto más, dejado caer en el espacio habitado.

La diferencia en la disposición de los objetos cotidianos de Le Corbusier y los Eames reside en el grado de estaticidad. Los muebles de Le Corbusier se asemejan a una obra pictórica, como si se tratara de una naturaleza muerta, donde los objetos domésticos conforman la imagen con geometrías puras y estáticas, formando una composición, una “armonía de siluetas”. En cambio, la disposición de los objetos “encontrados” de los Eames, no dispone de composición fija, los objetos pertenecen a los “habitantes”, el encuadre se vuelve más dinámico y los cuerpos se funden con el espacio, siendo difícil reconocer el carácter de los objetos. Ya no se trata de una sola imagen, sino que se siente la necesidad de recorrer el espacio y descubrirlo desde diferentes ángulos y perspectivas.



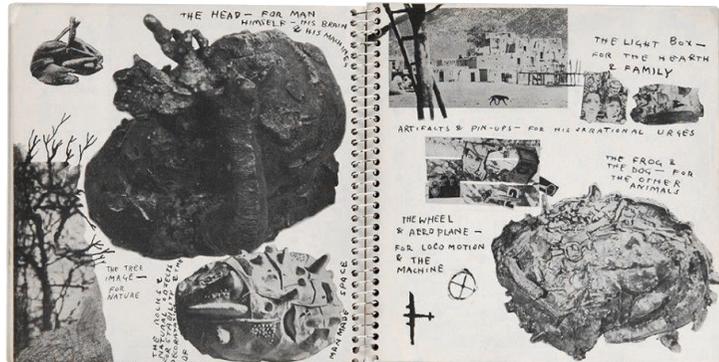
80. Pavillon de L’Esprit Nouveau. Le Corbusier. 1925.



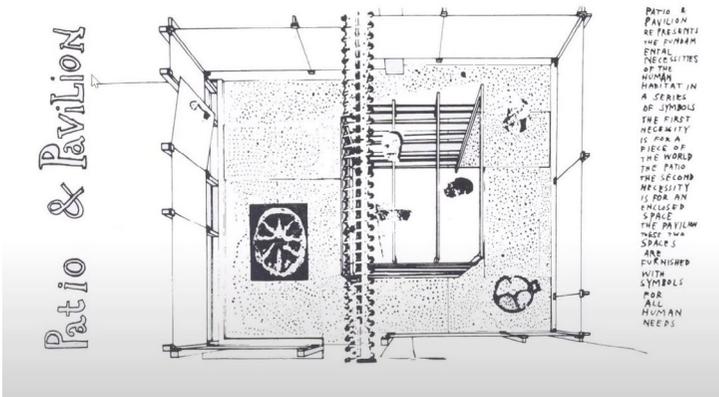
81. Case Study House n°8. Charles y Ray Eames. 1949.



82. Recorrido de la exposición *This is Tomorrow*.



83. Catálogo de la exposición *This is Tomorrow*. Grupo 6.



84. Grupo 6. Patio & Pavilion.

This is Tomorrow. Patio & Pavilion

De la misma manera que Charles y Ray Eames “ocuparon” su Case Study House nº8 con multitud de objetos y mobiliario independiente de la casa, Alison y Peter Smithson, influenciados por la pareja de diseñadores, tomaron la misma posición en la instalación de Patio & Pavilion en 1956.

Cabe destacar que en el libro “el arte de habitar” los Smithson afirman que *se pueden considerar la casa de los Eames y Patio & Pavilion como fenómenos paralelos.*³²

La instalación de Patio & Pavilion (Patio y Pabellón) que realizaron Alison y Peter Smithson junto con Eduardo Paolozzi y Nigel Henderson, forma parte de la exposición *This is Tomorrow*, organizada en la Whitechapel Art Gallery de Londres en 1956.

“*This is Tomorrow*” fue una exposición colectiva, organizada principalmente por Theo Crosby cuya intención residía en unificar en una sola exposición a jóvenes pintores, escultores y arquitectos. La década de 1950 trajo consigo múltiples aproximaciones a diferentes conceptos y corrientes artísticas, entre ellas el conocido “Pop Art Británico” bajo el colectivo del “Independent Group”. Es por ello que la exposición se dividió en doce grupos, con artistas tan influyentes en la actualidad como Richard Hamilton, James Stirling, Lawrence Alloway o John Ernest.

Aunque se haya incluido a Alison y Peter Smithson dentro del “Independent Group”, en el ensayo “The As found and the Found” Alison, afirma que aunque la exposición de Patio & Pavilion formó parte de la exposición de “*This is Tomorrow*” nada tenía que ver con las reflexiones del colectivo.

32. Smithson, *Cambiando el arte de habitar: Piezas de Mies, Sueños de los Eames, Los Smithson*, 121.

Nigel Henderson, conjuntamente con nosotros y Eduardo Paolozzi, fue parte del cuarteto que manifestó un aspecto intelectualmente diferente del Independent Group. Esta diferencia -incluso cierto aislamiento- puede verse en nuestra exposición *Parallel of life and art* de 1953, que, aunque fue montada en la sala delantera del Institute of Contemporary Arts (ICA), no tenía nada que ver con el Independent Group.

Igualmente, nuestro *Patio and pavilion* de 1956 no tuvo absolutamente nada que ver con el Independent Group, sino que formaba parte de la exposición "*This is Tomorrow*".³³

Es por ello, que en el trabajo se estudia únicamente la instalación realizada por el Grupo 6, formado por Alison y Peter Smithson, Eduardo Paolozzi y Nigel Henderson.

En palabras de los Smithson:

La intención de la instalación fue ' la creación de un 'hábitat' simbólico, donde se encuentran de un modo u otro modo, las necesidades básicas humanas - un pedazo de suelo, una vista del cielo, intimidad, la presencia de la naturaleza y de los animales - cuando las necesitamos, - y símbolos de los impulsos básicos humanos - con fines de extensión, control y movimiento.

La morfología real es muy sencilla: un patio, o espacio cerrado, donde implantar el pabellón. Patio y Pabellón cuentan con una dotación de objetos que simbolizan lo que necesitamos; por ejemplo, una rueda, imagen del movimiento y de las máquinas. La metodología de trabajo de grupo ha sido acordar una idea general; por parte de los arquitectos, suministrar una estructura y, por parte de los artistas, facilitar los objetos. Según esto, las tareas de los arquitectos de brindar un contexto donde las personas se realicen y la de los artistas de dar signos e imágenes a los escenarios de esta relación, concurren en un acto único, lleno de las inconsistencias y de las aparentes irrelevancias de todo momento.



85. Patio&Pavilion. This is tomorrow, 1956.



86. Patio&Pavilion. This is tomorrow, 1956.

*La estructura era de madera, reutilizada; las paredes del patio se revistieron con paneles de contrachapado acabados con aluminio reflectante; la cubierta del pabellón se resolvió con placa ondulada de plástico translúcido para que pudieran verse los objetos colocados encima. El suelo se cubrió de arena. 'El conjunto tenía un carácter intemporal; era más una declaración sobre el alojamiento y el territorio que un programa que anunciase un estilo o un enfoque particular.'*³⁴

La instalación supuso el comienzo de lo que los Smithson llamaron "El arte de habitar".

El "arte de habitar" corresponde al habitante, a la persona que va a ocupar el espacio "encontrado", donde según su personalidad y sus necesidades, comenzará a vestir el espacio proyectado por el arquitecto. La finalidad del arquitecto es construir una estructura capaz, y así como hicieron los Eames en su Case Study House nº8 o Nigel Henderson y Eduardo Paolozzi con Patio & Pavilion, dotar al espacio de identidad propia a través de la magia de los objetos cotidianos, adueñándose del espacio, haciéndolo suyo.

Éste concepto de apropiación del espacio dio lugar a proyectos posteriores como "La Casa Electrodoméstico".

34. Vidotto, Alison + Peter Smithson, 91.



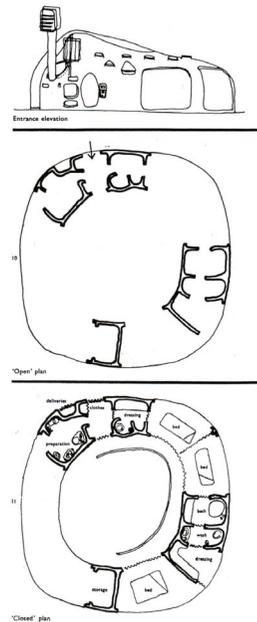
87. Patio&Pavilion. This is tomorrow, 1956.



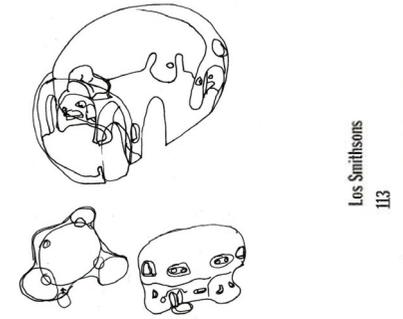
88. Patio&Pavilion. This is tomorrow, 1956.



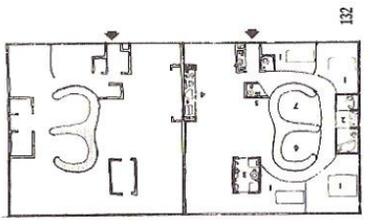
89. Anuncio de un electrodoméstico alrededor de 1950.



90. Casa Electrodoméstico.



91. Esbozo del pueblo de Casas Pan.



92. Casa Franja.



93. Casa Franja.

Casa Electrodoméstico

El diseño industrializado permitió al usuario apropiarse del espacio habitado, de cambiar los objetos de posición y adaptarlos a las necesidades de cada uno. En cambio, la invención de los electrodomésticos y su constante publicidad principalmente promovida por los Estados Unidos, proclamaba un nuevo estilo de vida.

La aparición del electrodoméstico supuso un cambio a la hora de proyectar el espacio habitable. Los electrodomésticos eran una realidad a la hora de diseñar el espacio de la casa, necesitaban de un sitio fijo, permanente, un suministro de agua y electricidad constante, no tenía el carácter de los objetos “encontrados” y efímeros que personalizaban el espacio.

Alison y Peter Smithson, realizan entre 1957 y 1959 ciertos ensayos a los que denominan “Casas Electrodomésticos”; la Casa Bola de Nieve, la Casa Tira y la Casa Retiro.

El denominador común de todas éstas, reside en la diferenciación de zonas definidas en las que se recogían los elementos fijos de la casa, permitiendo la flexibilidad y el movimiento alrededor de éstos puntos fijos.

*La “Casa Electrodoméstico” proporcionó al electrodomestico zonas definidas en las que operar. Los “cubículos” de los electrodomésticos contenían todas las conexiones de servicios, todo el almacenaje, todo el equipo y aparatos, y mantenían su ruido, su vibración y su movimiento dentro del cubículo. La cáscara del cubículo formaba la estructura permanente que definía el espacio de la vivienda, mientras que el interior se podía vaciar y volver a equipar según los dueños, la moda y los cambios que las necesidades demandasen.*³⁵

35. Smithson, *Cambiando el arte de habitar: Piezas de Mies, Sueños de los Eames, Los Smithson*, 71.

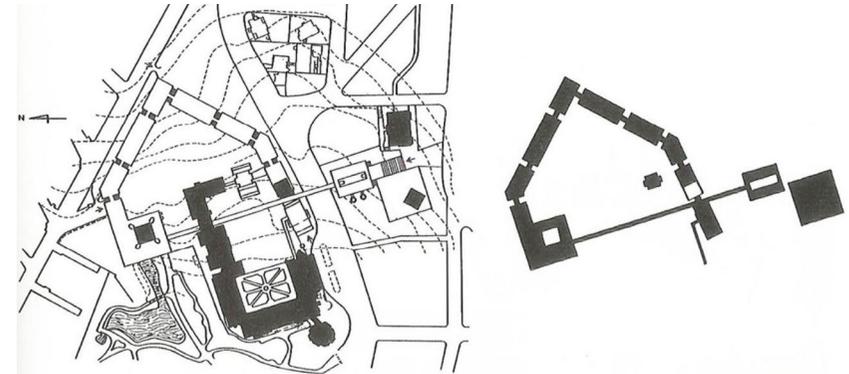
Sheffield University

El concepto de transformación del espacio queda patente en el concurso para la Universidad de Sheffield en 1953.

La implantación reacciona ante el edificio existente, completando dos nuevos accesos en la dirección Norte-Sur, y facilitando la circulación en la universidad, a través de una gran pasarela, heredera de las "Calles en el aire" de Golden Lane, que asocia los diferentes departamentos. Los nuevos edificios proyectados, trabajan como si fueran una prótesis sobre el edificio existente, solucionando el problema de espacio y generando nuevos recorridos.

La preocupación de los Smithson por responder a las necesidades del edificio en el tiempo se manifiesta, igual que en "La Casa Electrodoméstico", en la estrategia de lo transitorio y lo permanente. La universidad de Sheffield cuenta con una estructura de hormigón reforzado y sobredimensionado, y una subestructura ligera de acero prefabricado. El carácter flexible y reorganizable reside en la existencia de un forjado intermedio de acero prefabricado entre los forjados principales de hormigón, con la ventaja que el forjado intermedio se puede modificar según las necesidades del programa, generando dobles alturas o modificando el volumen de las salas. Por tanto, tabiques, forjados intermedios pueden ser modificados a voluntad transformando el edificio "encontrado" sin dañar la estructura permanente. Se trata de un ejercicio de apropiación del edificio, una gran estructura capaz de ser transformada y reutilizada en el tiempo.

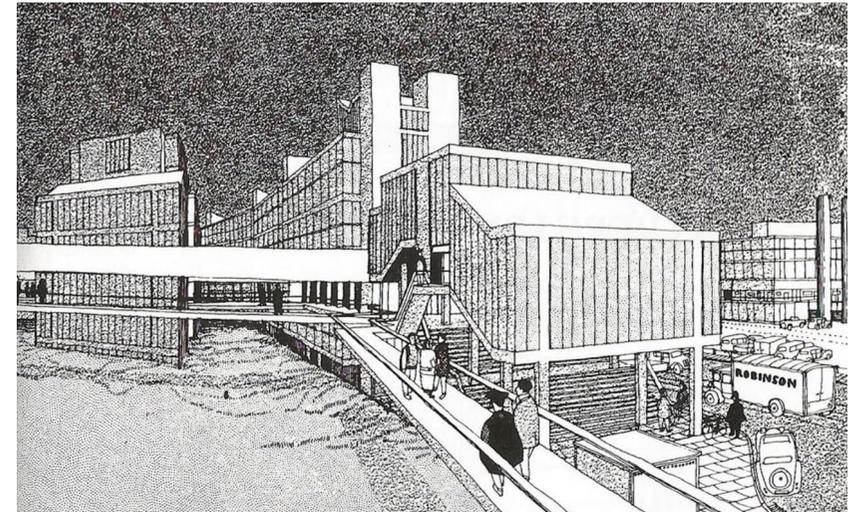
*La intencionalidad técnica de buena parte de la universidad apunta, además, hacia edificios que tengan máxima flexibilidad -es decir, que los laboratorios de hoy puedan ser mañana salas de ensayo o agrupaciones de estudio- (...). Así el espacio puede ser grande o pequeño, el volumen único o doble (...). La identidad de los edificios obedece más a la modalidad de uso que al "diseño", a la Estética del cambio.*³⁶



94. Plano ampliación de la Universidad de Sheffield.



95. Hombre con una prótesis comiendo.



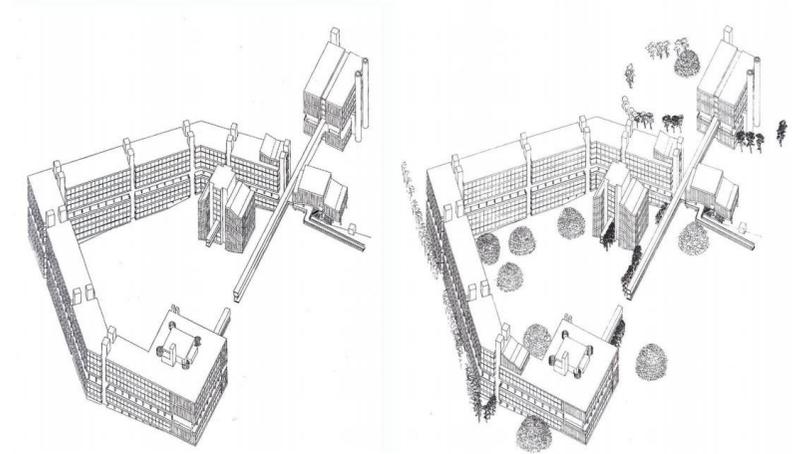
96. Perspectiva de la Universidad de Sheffield.

La preocupación de Alison y Peter Smithson por la durabilidad y en consecuencia, el factor del tiempo, está presente en muchos de sus proyectos. Mientras realizaron la Escuela en Hunstanton, su primera gran obra como estudio, escribieron sobre la transformación del edificio.

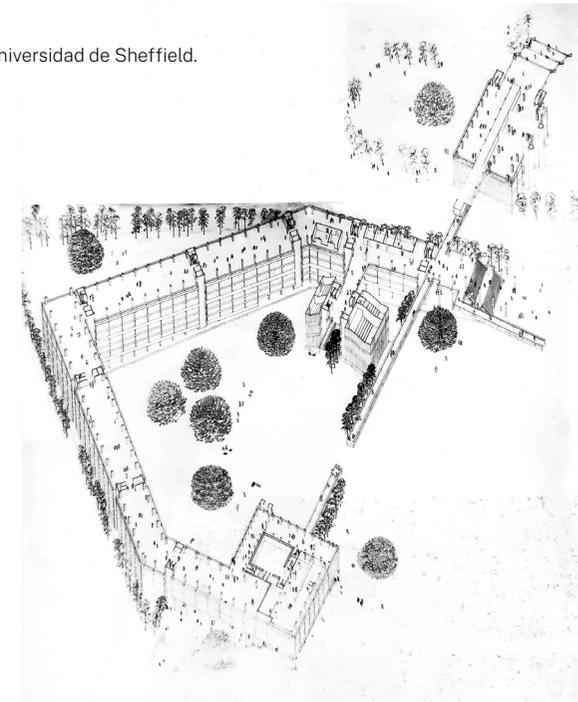
*Mañana sólo heredaremos el espacio. Nuestra responsabilidad primordial es la creación de un espacio noble. De ahí que la Escuela de Hunstanton posea dos vidas: una vida cotidiana de enseñanza a los niños, ruido, muebles y polvo de tiza, iguales a los elementos edificados, y que juntos dan sentido a la palabra "Escuela". Y una vida secreta de puro espacio, la permanente forma construida que persistirá cuando la Escuela se haya encaminado hacia el Museo o el Almacén, la cual continuará existiendo como idea cuando la Forma Construida haya desaparecido.*³⁷

36.. Vidotto, Alison + Peter Smithson, 42.

37. Smithson, *The charged void: architecture*, 42.



97. Axonometrías de la Universidad de Sheffield.



98. Axonometría mostrando la estructura del edificio.



99. Mural en azulejos para el Old's People Club Room, compuesto por fragmentos recogidos en el terreno de los jardines Robin Hood por Alison Smithson y su hijo. 1968-1970.

Posibles líneas de Investigación

A continuación, y tras haber estudiado el concepto "As Found" desde la práctica de Alison y Peter Smithson, se relaciona con la actualidad, tratando de descubrir nuevas líneas de investigación que permitan desarrollarlo y ampliarlo.

En el presente, existen diferentes estudios de Arquitectura y otras disciplinas interesados en desarrollar una línea de trabajo siempre a partir de lo existente, con el fin de proporcionar una nueva vida a las cosas, una nueva generación.

En el campo del diseño industrial destacan los productos de Curro Claret o de la cooperativa Rotor, en las artes plásticas aparecen los collages de John Baldessari y en Arquitectura, se encuentra el estudio Lacaton & Vassal, premio Pritzker 2021, el colectivo n'UNDO o el estudio de Flores & Prats, el cual se desarrollará en profundidad a través de su proyecto para la Nueva Sala Beckett como conclusión de este trabajo, relacionándolo con los tres estadios identificados previamente y con la definición que los Smithson dieron sobre "As Found".

Lo "Así hallado", donde el arte consiste en recoger, dar la vuelta y poner cosas juntas...³⁸

38. Robbins, El Independent Group: La postguerra británica y la estética de la abundancia, 201.

CASO DE ESTUDIO

Nueva Sala Beckett - *Flores & Prats Arquitectos.*

La Sala Beckett, situada en un principio en el Barrio de Gracia en Barcelona, constituye uno de los espacios de dramaturgia más importantes de la ciudad, desde su fundación, a finales de la década de 1920 hasta la actualidad. En el año 2011, se decide, con el apoyo de la Administración Pública de Barcelona y a través de un concurso público, trasladar su sede al barrio de Poble Nou, en el edificio de la Antigua Cooperativa Obrera Pau i Justícia. El concurso fue ganado por el estudio de arquitectura Flores & Prats, apostando por trabajar con lo existente.

Cabe destacar la relación de los arquitectos con el concepto “As Found”, y el discurso de los Smithson, pues Eva Prats, defendió en 2019 su tesis titulada “To observe with the client, to draw with the existing. Three cases of architecture dealing with the As-Found”, además de haber conocido a Alison y Peter Smithson mientras trabajaba en el estudio de Enric Miralles y Carme Pinós desde 1986 hasta 1994. En 2016 es invitada a presentar el libro “The Space Between”, tercer volumen de la trilogía sobre el trabajo de Alison y Peter Smithson, junto a Max Risselada, Louisa Hutton, Dirk Van del Heuvel y la familia Smithson. En la actualidad, participa en múltiples conferencias y simposios relacionados con el tema.



100. Fachada Nueva Sala Beckett. Flores y Prats Arquitectos.



101. Detalle del interior de la Nueva Sala Beckett.

PRIMER ESTADIO. OBSERVACIÓN.

Recoger

Recoger implica observar atentamente... con el fin de extraer “todas aquellas señales que constituyen los recuerdos de un lugar y que hay que leerlos averiguando cómo la construcción que hay en el lugar había llegado a estar como estaba”.³⁹

1.1. Reconocer el lugar

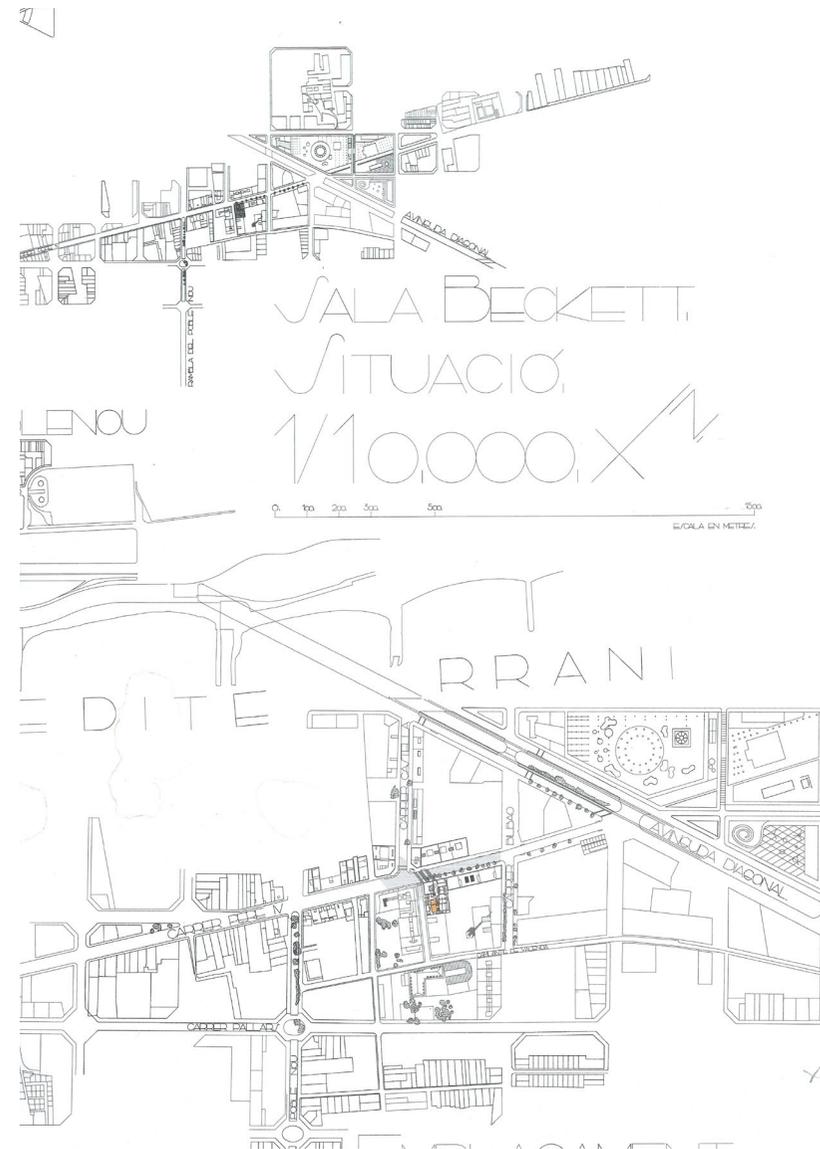
Es importante analizar en profundidad, no sólo el emplazamiento y el tejido existente donde se sitúa el elemento en cuestión, sino la relación que este ejerce sobre la gente a su alrededor, el papel que ha desempeñado a lo largo del tiempo y el valor histórico y social que ha provocado.

La Cooperativa Pau i Justicia

El barrio de Poble Nou, es un barrio con un pasado industrial, la Cooperativa Pau i Justicia, donde se instala el nuevo teatro, se construyó en la calle Pere IV por los trabajadores de la industria del barrio. Esta calle, fue una antigua carretera de salida de Barcelona a Francia por la costa, anterior a la creación del Ensanche de Barcelona, donde se construyeron grandes naves industriales y almacenes.

La Cooperativa Pau i Justicia se funda en el año 1897, con el fin de colectivizar los gastos de un grupo de personas, para poder acceder a comprar productos de primera necesidad a un precio reducido, eliminando los intermediarios. En 1924 inauguran su nueva sede en la Calle Pere IV de Poble Nou, un edificio de planta baja y planta primera proyectado por el maestro de obras Josep Masdeu. El espacio se organizaba a través de un espacio central que conecta dos naves paralelas, en planta baja se situaba una tienda de alimentación y los almacenes, en planta primera se encontraba la Sala de Baile con un escenario, una cocina y un salón de café.

39. Robbins, El Independent Group: La postguerra británica y la estética de la abundancia, 201.



102. Plano de emplazamiento.

En 1935, tras un aumento de los miembros que formaron la cooperativa decidieron ampliarla, construyendo una tercera nave perpendicular a las existentes en la parte posterior de la parcela con las mismas dimensiones, once metros de ancho por seis metros de alto. La planta baja de la nueva nave sirvió para ampliar la zona de almacenaje, mientras que la planta superior se organizó una escuela Primaria para los hijos de los cooperativistas.

El uso que tuvo el edificio tiene mucho que ver con gente en unas condiciones económicas muy problemáticas, con pocos recursos, que se agrupan y hacen un esfuerzo por organizarse, para garantizar su supervivencia, y este esfuerzo económico, inmediatamente se transforma en una actividad social y cultural, como reflejan los espacios que tenía la cooperativa, desde zonas para teatro, danza, coral o sardanas.⁴⁰

A finales de los años setenta, la cooperativa entra en crisis económica, debido a los cambios en el modelo de comercio, junto con la desaparición del espíritu cooperativista. En 1997 la cooperativa cierra sus puertas definitivamente.

El edificio acabó en manos privadas, funcionando esporádicamente como un gimnasio en planta baja. La estructura comenzó a degradarse, parte de las cubiertas se derruyeron y comenzó a entrar el agua, provocando el deterioro continuado del edificio. Los vecinos de la zona, muchos de ellos antiguos cooperativistas, observaban la decadencia del edificio y fueron responsables de su renovación. En 2011 el Ayuntamiento de Barcelona compró el edificio, que continuó degradándose hasta el año 2013, cuando empezaron las obras para realizar el proyecto de Flores & Prats.

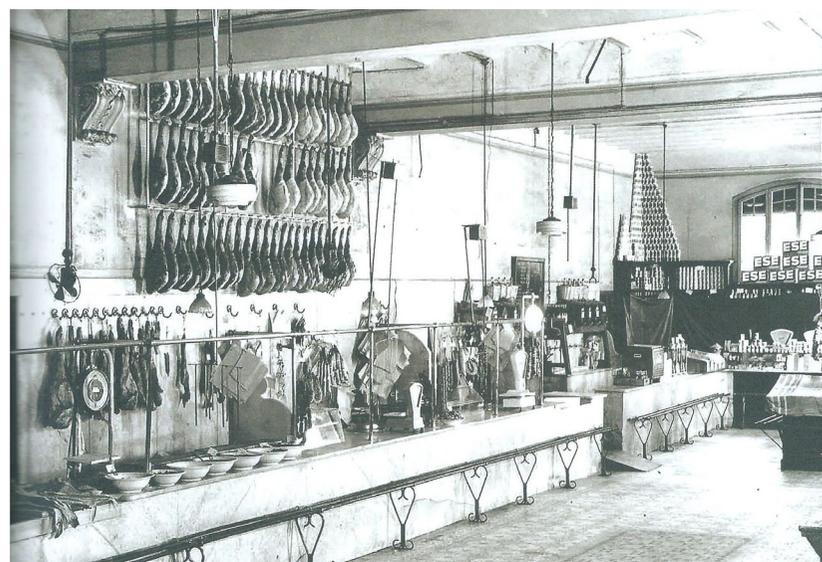
1.2. Dibujar para conocer

Conocer en profundidad, implica percibir el objeto como distinto de todo lo que no es él, ser capaz de reproducirlo por ti mismo y averiguar cada pieza que lo compone. Para ello, una herramienta fundamental es el dibujo.

40. Flores, Prats, Sala Beckett, *Obrador Internacional de Dramaturgia: rehabilitación de la antigua Cooperativa Pau i Justícia*, 38.



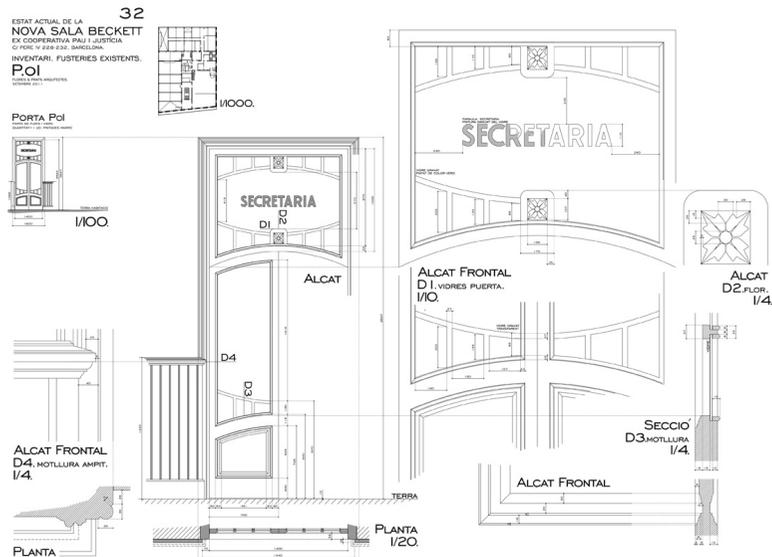
103. Integrantes de la Cooperativa Pau i Justicia.



104. Antigua tienda de alimentos en la Cooperativa.



105. Fotografía tras la primera visita en 2011. Adrià Goula.



106. Inventario. Carpintería existente.

Tras la primera visita en 2011...

Allí habían unas paredes resquebrajadas, los falsos techos derruidos, el pavimento a trozos, una superposición de las innumerables reformas que se habían acumulado a lo largo del tiempo y que habían convertido el edificio en un laberinto sin ninguna referencia tipológica, y en fin, restos de puertas, mamparas, ventanas, barandillas, molduras, rosetones, piezas cerámicas, nada más que ruinas, en una palabra, y muy baratas: Eso es lo que se encontraron Flores & Prats y en vez de limpiar las ruinas, decidieron conservarlas.⁴¹

Inventario

De esta manera el estudio Flores & Prats comienza a dibujar cada elemento aprovechable que encontraban en la antigua cooperativa: mosaicos, puertas, ventanas, barandillas, lámparas, rosetones... ordenando cada elemento y almacenándolo para su futuro uso, que en ese momento era incierto.

En las imágenes podemos observar el catálogo de los elementos como las carpinterías y la escalera, el pavimento o los rosetones.

De una manera más intuitiva que razonada, comenzamos a dibujar todo lo que veíamos, era una herramienta para conocerlo y tenerlo ordenado, de esta forma entraría a formar parte del futuro del proyecto. (...) descubriendo en el proceso que cada elemento tenía un carácter personal, cada uno era diferente. Todo nos interesaba y nos acercaba a la historia de un lugar, porque gracias a él, entendíamos lo que había pasado allí.⁴²

En julio de 2013, la Sala Beckett decide, mientras se espera la inversión económica para realizar las obras, instalarse temporalmente al edificio, ocupando la primera planta durante un año. Esto requería una pequeña adaptación de usos para poder utilizar la planta primera como lugar para ensayar, se adecentaron los servicios, los camerinos, algunas salas de ensayo y la cocina. De esta manera el edificio se sometió a un periodo de prueba donde se aprendió todavía más cosas de él, aportando más información sobre como incorporar la nueva ocupación a lo existente.

41. Flores, Prats, *Sala Beckett, Obrador Internacional de Dramaturgia: rehabilitación de la antigua Cooperativa Pau i Justícia*, 60.

42. Flores, Prats, *Sala Beckett, Obrador Internacional de Dramaturgia: rehabilitación de la antigua Cooperativa Pau i Justícia*, 192.

1.3. Retratar el proceso

El proceso se convierte en el protagonista del proyecto, la imagen final del edificio no está preconcebida desde el principio, en cambio, se va descubriendo poco a poco conforme se va avanzando en su desarrollo.

La fotografía de Adrià Goula

De la misma manera que Nigel Henderson fotografió el proceso constructivo de la Escuela en Hunstanton, Adrià Goula, fotógrafo de Arquitectura, se encargó de capturar las diferentes fases en las que se encontraba el edificio, representando en sus imágenes el movimiento, recordando a las imágenes publicadas en el libro Vision in Motion de Moholy-Nagy o las fotografías estresadas de Nigel Henderson.

Las fotografías que realiza Adrià Goula, poco tienen que ver con las fotografías puras y perfectas de las revistas de Arquitectura, en ellas se retratan los materiales en bruto, acompañados de gestos enérgicos, como arrancar, agujerear, rascar, cubrir etc. recordándonos a la pintura informal de la primera etapa de Jean Dubuffet o las esculturas de Eduardo Paolozzi.

En las imágenes se puede observar las diferentes acciones que se realizan sobre el espacio encontrado, cubriendo aquellas paredes que les interesaba conservar, agujereando los forjados para dejar pasar la luz y el aire, o arrancando el pavimento para almacenarlo.



107. Fotografía en obras. Adrià Goula.



108. Fotografía en obras. Adrià Goula.



109. Fotografía en obras. Adrià Goula.

SEGUNDO ESTADIO: REACCIÓN. Dar la vuelta

Dar la vuelta pasa por la reacción frente a lo encontrado, dotar a la pieza de un nuevo significado.

Una de las estrategias principales de intervención a la hora de desarrollar un proyecto es tratar el edificio de manera unitaria, de forma que lo nuevo y lo existente funcionen simultáneamente.

*La voluntad es conseguir un edificio donde todo funcione a la vez, donde no se distinga lo viejo de lo nuevo, donde haya señales de ocupaciones anteriores pero que todo esté actualizado al nuevo uso, edificio y decoración funcionando a la vez.*⁴³

2.1 Ajustar el programa

Para incorporar un nuevo programa sobre lo “Así hallado” es necesario reconocer su estructura, para así ocuparla y adaptarla a las nuevas necesidades que éste requiere.

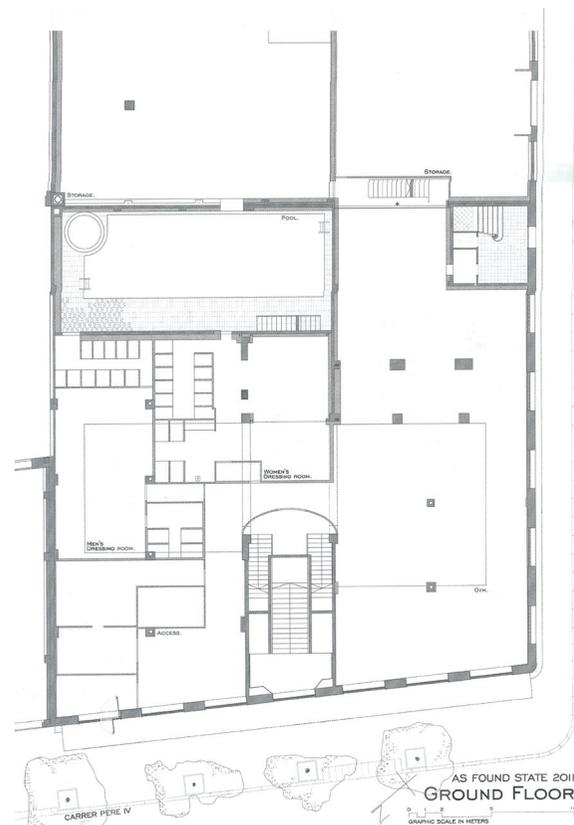
En la planta dibujada por el estudio, se observa en la leyenda la nomenclatura del plano “As Found State 2011”

Entre lo nuevo y lo existente

Para conseguirlo, se sometió el edificio a un criterio de selección, tomando decisiones sobre que debería conservarse, y que debería añadirse. De esta manera lo nuevo y lo existente establecerían una serie de analogías cargadas de posibles situaciones e interpretaciones. Se convierte en un proyecto abierto en el tiempo, donde no existe la conciencia de ser un edificio completamente acabado, sino que nos permite imaginar y avanzar hacia delante, ocupándolo y reconstruyéndolo cada vez.

*Entender como tratar y tocar estas paredes que nos gustaban tanto pero que teníamos que modificar para adaptarlas al nuevo programa, que tocar y que evitar modificar, que cosas de lo existente incorporaríamos y que, en cambio, podíamos perder a favor del nuevo centro de dramaturgia, fue una de las claves del proyecto. Era un trabajo de mucha intuición, pero una intuición que se apoyaba en la experiencia. Avanzamos movidos por reacciones a lo que veíamos delante nuestro, de una manera completamente empírica y directa, aunque nuestra memoria traía al plano de trabajo afinidades inconscientes con soluciones o referencias de nuestro pasado, que comenzaban a participar en el presente como parte del proyecto.*⁴⁴

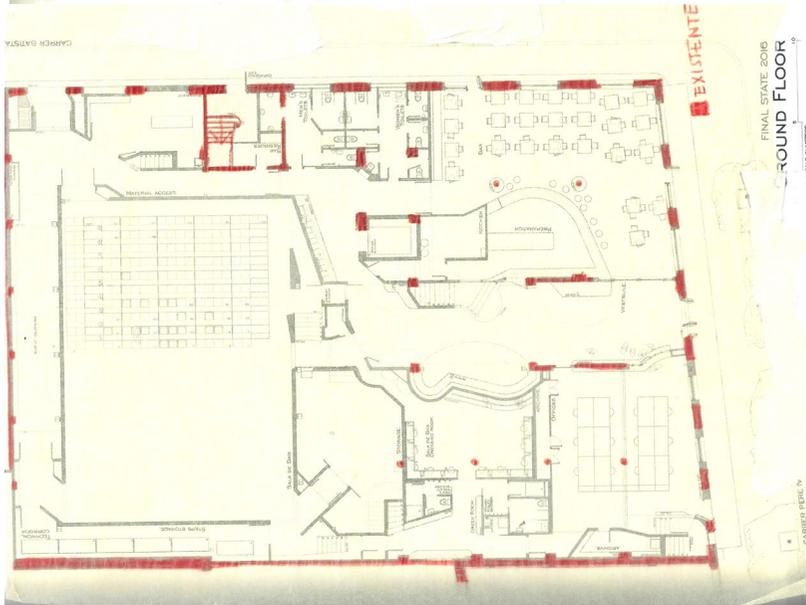
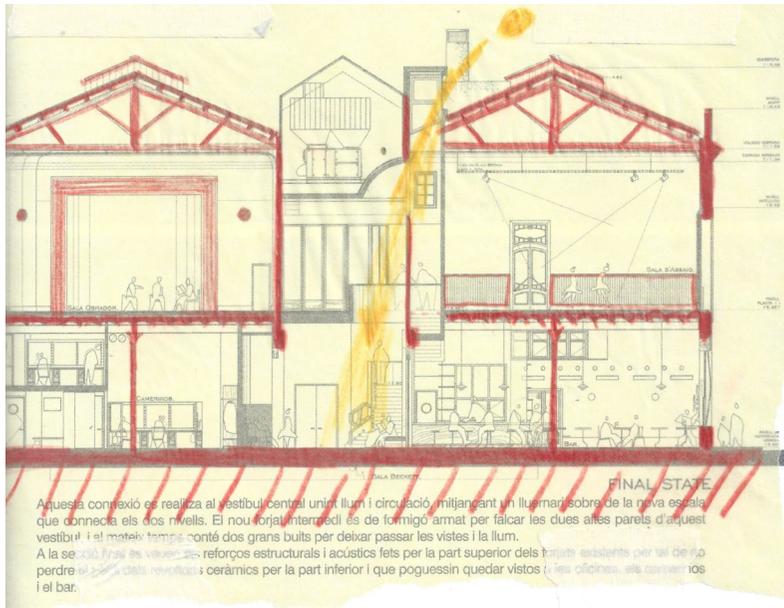
43. Flores, Prats, Sala Beckett, Obrador Internacional de Dramaturgia: rehabilitación de la antigua Cooperativa Pau i Justícia, 14.



110. Planta del edificio "As Found" en 2011.



111. Imagen interior.



112. Croquis sobre Planos originales. Elaboración Propia.

Como dijeron Alison y Peter Smithson en su ensayo “As found and the found”

*A su vez esto forzosamente dejaba constancia –visto con la capa de pintura blanca que renovaban el barco, 1957– de cómo lo nuevo podía reactivar la estructura existente.*⁴⁵

Las decisiones principales de proyecto para introducir el programa del teatro en el edificio fueron:

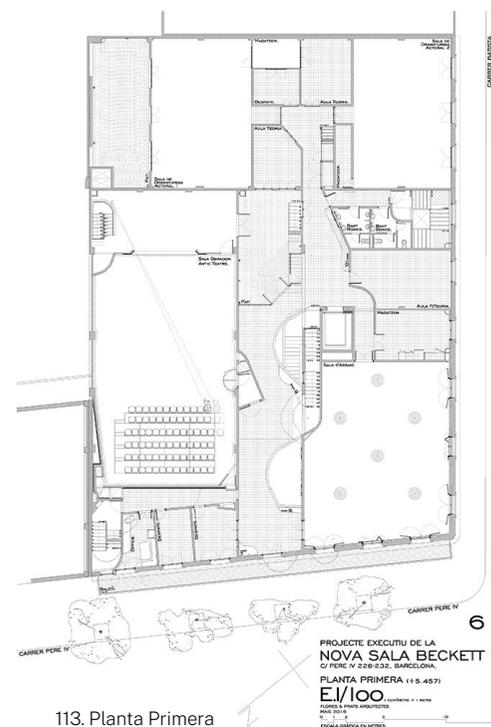
- Transformar la cubierta de la nave que hace esquina, haciéndola crecer dos plantas para conseguir albergar dos salas de ensayo, reutilizando las celosías de madera existentes. Aunque acabó sin hacerse por falta de presupuesto.
- Eliminar las escaleras situadas en el acceso por la calle Pere IV, construyendo una escalera nueva más al fondo y a un costado del vestíbulo.
- Recortar gran parte del forjado de primera planta para aportar luz natural al vestíbulo.
- Eliminar gran parte del forjado intermedio que se construyó en los últimos años de la Cooperativa, permitiendo devolver la altura libre de 6 metros a la planta baja del edificio
- Desnudar los pilares estructurales, devolviendo la estructura de acero esbelta original de la cooperativa.
- Abrir el lucernario de la escalera, además de ciertos huecos de ventanas para aportar más luz al edificio.
- Ampliar el patio de la planta primera
- Añadir recorrido a la escalera original del patio, por motivos de incumplimiento de normativa, se hizo coincidir el descansillo con una de las aulas, para poder salir al patio directamente.

45. Robbins, *El Independent Group: La postguerra británica y la estética de la abundancia*, 201.

- Reforzar estructuralmente las cubiertas y los forjados, sobre la cara superior siempre, para no perder los revoltones del forjado original.
- Excavar el terreno en la planta baja 1,20 metros para conseguir la altura libre de 5 metros desde la parrilla de iluminación hasta el suelo de la Sala Principal. Se tuvo que derribar una pared estructural del edificio original, de tal forma que se decidió colocar unos pórticos de acero que sujetaban el forjado de la sala. Generando un diálogo entre la nueva estructura y la existente.

Así el programa, se consiguió introducir en el edificio existente, reconociendo su estructura y a partir de ella, organizando el nuevo proyecto. Las grandes luces y los métodos constructivos de la época permitían, en cierto modo, ajustar el programa de la Nueva Sala Beckett sobre el edificio.

En las imágenes del proceso, se puede ver como se dibuja sobre la ruina, de la misma manera que realizaron Alison y Peter Smithson para el concurso de Golden Lane.



113. Planta Primera

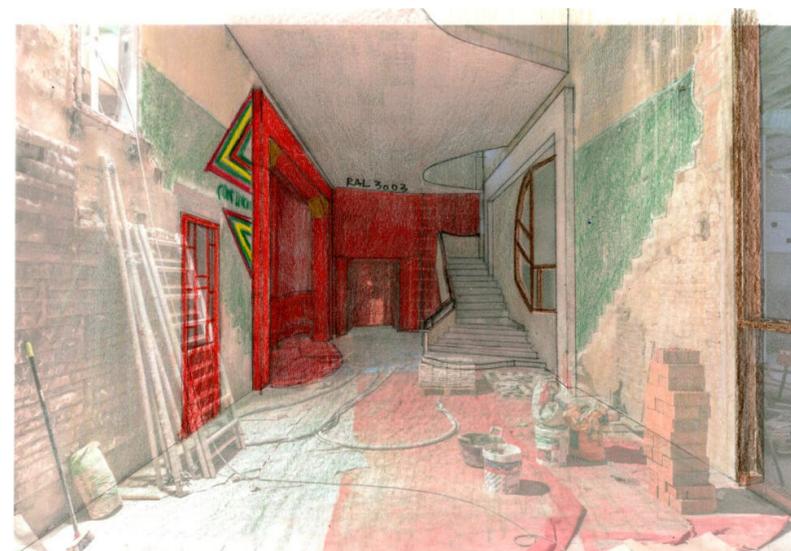
2.2 Definir la Circulación

La circulación en el edificio encontrado, determina como se va a ocupar, es capaz de anticiparse a las posibles acciones que se pueden dar en él, desde encuentros inesperados, pequeñas charlas o miradas cruzadas.

Movilizar un teatro

Proyectar como se iba a mover la gente, desde los trabajadores hasta los visitantes, en el nuevo edificio implica una serie de ajustes relevantes.

El programa de teatro y escuela que contiene el nuevo edificio, requiere de varias circulaciones, movilizándolo al mismo tiempo grandes flujos de gente, a los actores, los trabajadores o los vecinos.



114. Croquis sobre el espacio encontrado. Estudio Flores & Prats.

El edificio se organiza con una planta baja más pública donde aparece el bar, el vestíbulo, el lugar de llegada y espera o la entrada al teatro. El bar se coloca en la esquina para conectar con el barrio y el vestíbulo funciona como hall de entrada. Bar, vestíbulo y teatro funcionan en continuidad para poder absorber la gran cantidad de gente que puede llegar a aparecer en noches de representación. Una vez se colocan las grandes salas del programa dentro de la estructura, se comienza a colocar el resto de programa en los intersticios, espacios más pequeños que sirven a los de mayor volumen, como los camerinos, las oficinas, las taquillas, o la cocina.

Uno de los elementos protagonistas en la organización del edificio es el vestíbulo, un espacio de quince metros de altura y veinticinco metros de profundidad que resuelve el acceso principal y te dirige directamente a la sala de teatro. Se concibe como un pasaje interior que cruza el edificio, cubierto por un lucernario y asegurando la luz natural, que baja por las dobles alturas y el hueco de la escalera, de manera que orienta de manera involuntaria al visitante. Se convierte en el centro organizador del edificio, dejando a sus dos costados diferentes salas y programas, un espacio donde se abren la mayoría de puertas y ventanas del edificio.

En cuanto a los accesos, cada persona, según la finalidad de su visita al edificio, tiene un acceso diferente.

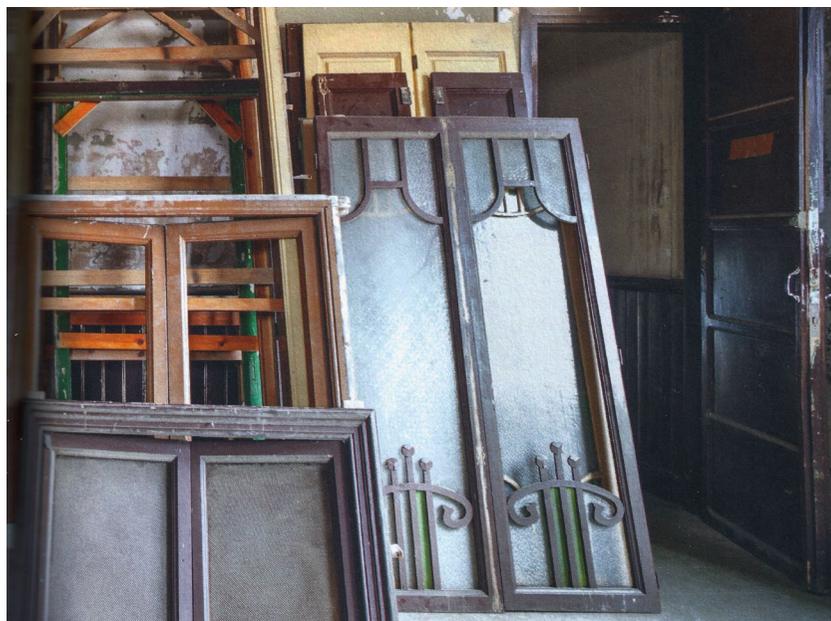
- El público y los participantes de los talleres, acceden por la entrada principal al vestíbulo o al bar desde la calle Pere IV.
- El personal de teatro y los actores acceden por la calle Pere IV de manera independiente al público.
- Los artistas invitados acceden por la calle Batista.
- La zona de carga y descarga, junto con la entrada del almacén y los talleres de construcción se coloca en el extremo del edificio en la calle Batista, de forma que no interfiere con el público.



115. Perspectiva interior mostrando el vestíbulo.



116. Perspectiva Interior desde el acceso a la cafetería.



117. Almacenaje de carpinterías.



118. Dibujos de las puertas reutilizadas. Estudio Flores & Prats.

ESTADIO 3. TRANSFORMACIÓN.

Poner al lado de...

Poner al lado de... provoca la transformación, la ocupación del espacio, donde el protagonista es el usuario, solo él es capaz de darle sentido al nuevo funcionamiento del objeto, utilizándolo

3.1 Reutilizar

Las obras comienzan y una de las primeras decisiones es extraer con mucho cuidado, todos los objetos encontrados en la obra y dibujados en las primeras fases del proyecto, para así organizarlos en grupos y almacenarlos, esperando su nuevo uso. Se plantea la nueva posición de los objetos, ajustando y arreglando, si así se requiere, ciertos elementos, por degradación, por dimensión o por cuestiones térmicas o acústicas.

Puertas y Ventanas

En el edificio se reutilizaron el noventa por ciento de puertas y ventanas que se encontraron, se desplazaron de su posición original, adaptándolas según las necesidades de cada sala, cada puerta era diferente y poseía una cualidad específica, algunas tenían vidrios de colores, cambiaba el parteluz o tenía motivos y molduras diferentes en la madera. Cada elemento se convirtió en físico y se colocó en la maqueta a escala 1.50.

En el caso de la puerta que conecta el vestíbulo y el bar, se escogieron puertas de más de 4 metros de alto, aunque para colocarlos en su nueva posición, todavía faltaba escala. Se dibujó una extensión para hacerlas más grandes sin alterar el elemento original, "una nueva generación de elementos a partir de los originales"⁴⁶

Para las puertas de la primera planta, el problema fue reajustar los 25cm que había subido el forjado a causa de los refuerzos estructurales y los aislantes acústicos. Se recortó esta dimensión por la zona central de la carpintería, evitando perder la proporción original.

46. Flores, Prats, *Sala Beckett, Obrador Internacional de Dramaturgia: rehabilitación de la antigua Cooperativa Pau i Justicia*, 197.

Para la adaptación a su nuevo uso, se recurrió a los carpinteros, que además de saber trabajar la madera, sabían dibujar, trayendo con ellos toda la cultura y el arte de su gremio.

Además, trabajaron en la propia obra evitando las emisiones de CO2 y otros contaminantes, asociados a la nueva producción y al transporte.

Para explicar la nueva posición y reutilización de los elementos, se realizó una película en "stop motion", que indicaba la posición y el estado original del elemento en el plano "As Found", de donde se levantaba y recorría el espacio hasta su nueva posición en el plano definitivo, expresando a la perfección el proceso mental que requirió su nueva colocación.

Pavimentos

Los azulejos del pavimento que se querían reutilizar, se extrajeron de su posición original con mucho cuidado, limpiando el mortero que se había quedado adherido por la cara posterior, con una pulidora de papel de vidrio. Se organizaron y catalogaron en palets, numerados según la sala a la que pertenecían.

La Sala Beckett quería para las salas de teatro pavimento de madera. Esto permitió recolocar todos los azulejos que se encontraban allí en diferentes lugares del edificio como los vestíbulos de planta baja y planta primera, el bar, las aulas, las oficinas y los vestuarios.

Se partía de que aproximadamente un 20% de los azulejos se perdería, por su mal estado, su manipulación o su extracción.

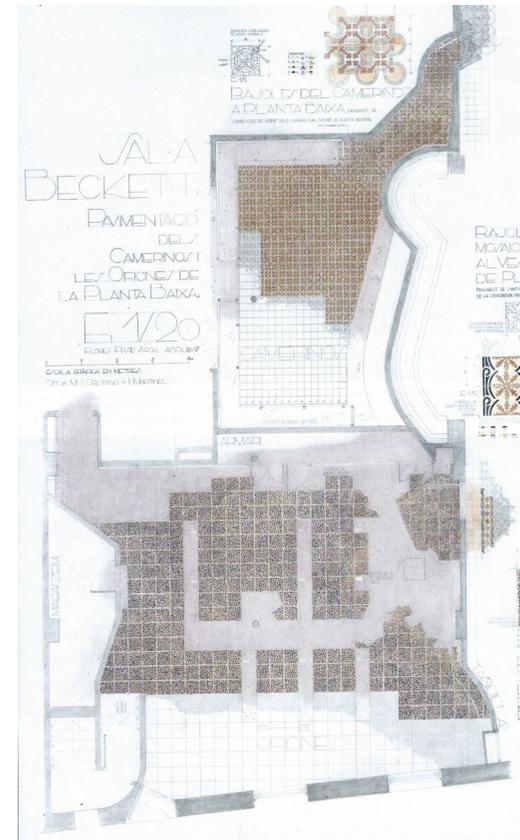
En el vestíbulo y en el bar, los azulejos de mosaico hidráulico refuerzan la circulación alrededor del núcleo de cocina y de la escalera, incorporando dinamismo a través de tramos curvos. Para adaptar dichos azulejos a la curva, se realizaron pruebas en el estudio, imprimiéndolos en papel y colocándolos a escala real.

Escaleras

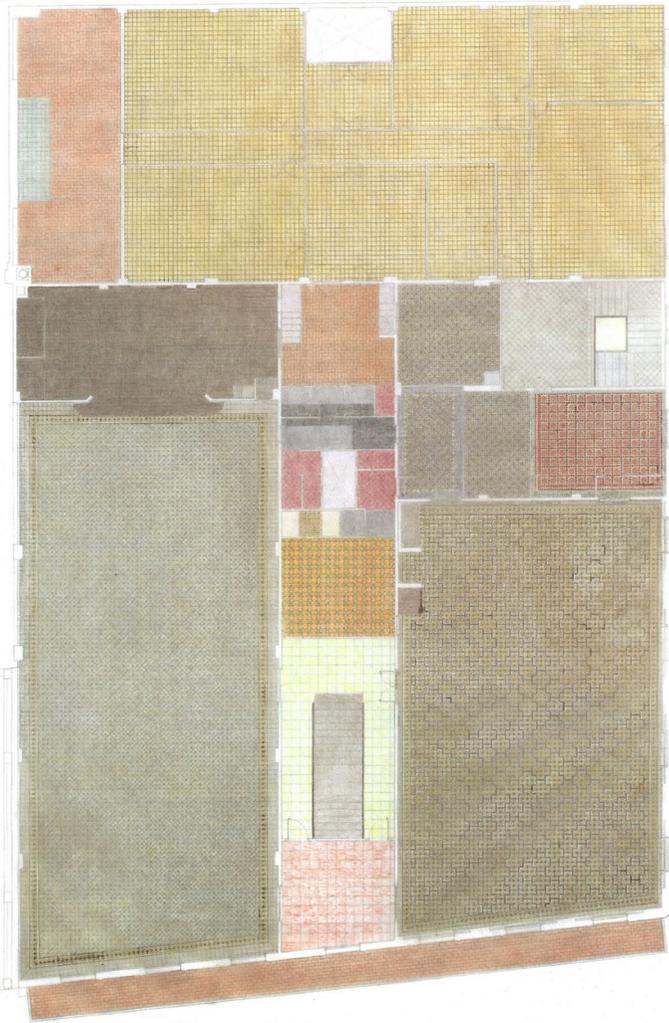
Se reutilizó la escalera antigua de madera que conectaba el antiguo café con el entresuelo en planta primera, donde los socios de la Cooperativa se inscribían en las actividades deportivas y culturales. Se desmontó la escalera y se colocó en el distribuidor de las aulas, se pintó del mismo color que los demás elementos de las aulas para que trabajaran en conjunto.



119. Dibujos para la película en "stop motion".



120. Propuesta de pavimento en la zona de Secretaría.



Estat original dels paviments de la planta primera. Inés Martinel, 2017.

SALA BECKETT,
 ESTAT ACTUAL PLANTA PRIMERA
 PAVIMENTS DE L'ANTIGA COOPERATIVA PAU I JUSTIÇA
 NOVEMBRE 2017
 FLORES & PRATS ARQS
 DIBUXTAT PER I. MARTINEL

0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

E 1/50

121. Pavimento original.



Estat final dels paviments de la planta primera. Inés Martinel i Majo Cristiano, 2017.

SALA BECKETT,
 PROJECTE
 PAVIMENTS HIDRÀULICS A PLANTA PRIMERA
 NOVEMBRE 2017
 FLORES & PRATS ARQS
 DIBUXTAT PER M.J. CRISTIANO I I. MARTINEL

0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

E 1/50

122. Propuesta de pavimento en la primera planta.

Mobiliario

Antes de que la gente que conformaba la antigua sala Beckett, situada en el barrio de Gracia, se decidió visitarla con la intención de reutilizar todo el mobiliario posible que tenían. De la misma manera que se hizo con los elementos encontrados en la Cooperativa, se realizó un inventario de los muebles existentes que se podían reutilizar para su nueva sede. Además permitió a los arquitectos, conocer como trabajaban y se organizaban.

Se planificaron varias reuniones, entre cliente, arquitectos y personal de la sala Beckett, para decidir entre todos donde se colocaría cada mueble. Una vez los integrantes se mudaron a la nueva sede, el mobiliario trasladado y que tenían familiarizado, les ayudó a apropiarse del espacio más fácilmente, sintiéndolo como suyo, como su casa.

Cuando comenzaron a trabajar en los espacios generosos de la antigua cooperativa, encontrarse con estas habitaciones extrañas con todos aquellos muebles conocidos les ayudó a apropiarse más fácilmente del nuevo lugar.⁴⁷

3.2 Habitar

Una vez los espacios ya están construidos, se procede a domesticar todos aquellos lugares donde es susceptible que ocurra cualquier actividad social, como un encuentro, una charla, un pequeño descanso o una llamada.

Todos estos espacios, requieren de una atención especial, un cuidado y un detalle que proporcione al habitante sentirse como en casa, moviéndose y ocupando el espacio.

Particularmente en un espacio de teatro, quieres que la gente sienta que realmente puede ocupar el espacio y moverse y articular su cuerpo en relación con el espacio. Así que creo que trabajaron mucho porque el sitio fuera relajado, lúdico y alegre, un espacio hecho para ser ocupado.⁴⁸

47. Flores, Prats, *Sala Beckett, Obrador Internacional de Dramaturgia: rehabilitación de la antigua Cooperativa Pau i Justícia*, 87.

48. Flores, Prats, *Sala Beckett, Obrador Internacional de Dramaturgia: rehabilitación de la antigua Cooperativa Pau i Justícia*, 217.



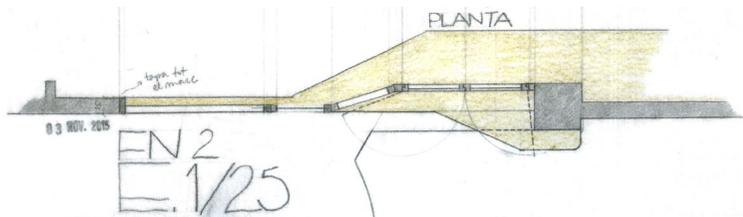
123. Mobiliario reutilizado de la Sala Beckett en Gràcia.



124. Sala de ensayos ocupada con el mobiliario reutilizado.



125. Perspectiva interior mostrando el vestíbulo de planta primera.



126. Detalle del encuentro de la barra del bar con la carpintería.



127. El sofá rojo en el vestíbulo.

Bancos, sofás, barandillas y reposabrazos

Organizar un espacio para hacer teatro, implica constantes flujos de gente, con espacios de transición donde se espera a que comienza la obra o se genera una pequeña reunión tras acabarla, se lee un guion antes de una clase o se charla tras acabarla.

La capacidad de acoger estas pequeñas actividades cotidianas en el edificio, se manifiesta en la creación de una serie de mobiliario fijo que coloniza los espacios intermedios.

Se colocan bancos en los accesos a las salas y en los vestíbulos, se utiliza la madera de roble encerada, por su calidez y su buen tacto. Con la misma madera se rematan los muros bajos y las barandillas, de manera que existe un recorrido continuo cuando se pasa la mano, la intención es apoyarse o recostarse, asomarse por la doble altura o mirar a través.

La barra del bar se convierte en un elemento dinamizador, generando un recorrido a su alrededor, hasta tal punto, que llega un momento que la barra invade el vestíbulo, generando a través de una ventana, una conexión entre el bar y el arranque de la escalera.

Se diseña un sofá de terciopelo rojo en el vestíbulo de la planta baja, acogedor, mullido y suave, recibiendo al espectador en el caso que tenga que esperar para el comienzo de la función. Está preparado para sentar a grandes grupos de personas, y se coloca dentro de una especie de hornacina que te recoge y te acomoda en un espacio casi privado, separándote de la circulación del vestíbulo. Curro Claret, diseñador industrial, respecto a el significado de los objetos dice:

*Hasta que punto los objetos también acompañan este momento, invitan, y casi predisponen, o insinúan, dan pistas; está claro, todos sabemos que un taburete no es solo para sentarse no? En un taburete pasan muchas cosas y comunica muchas cosas, entonces que nos disponga a actuar de cierta manera seguro que es un papel que es justo pedirle y que le toca.*⁴⁹

49. Flores, Prats, Sala Beckett, Obrador Internacional de Dramaturgia: rehabilitación de la antigua Cooperativa Pau i Justícia, 197.

Colores y rótulos

Para acabar de ocupar el espacio encontrado y transformado en teatro, se dispuso una serie de cartelería y señalización de los usos del edificio, con la colaboración del diseñador Enric Jardí, se decidieron las tipografías, tamaños y posiciones. Se imprimieron y se colocaron en un primer momento, para ver si funcionaban y eran claras, una vez se comprobó, se pintaron.

El uso del color en el edificio fue una estrategia que potenciaba el carácter fragmentado del espacio, se decidió pintar de diferentes colores, jugando con el ritmo de las paredes originales, de manera que cuando se pasa la mirada no se produjera un salto brusco entre lo encontrado y lo añadido, sino que se percibiera de manera unitaria. Cada sala tendría un color principal, dividiendo los espacios por escenas, en el vestíbulo por ejemplo se utiliza el rojo en determinadas paredes y detalles, en cambio en el bar aparece el color verde como principal.

Para coronar el gran edificio e indicar su nuevo uso, se fabricaron unas grandes letras en metacrilato pintado de negro, que contiene en su interior iluminación Led, de manera que cuando se alumbran desde detrás se iluminan.

Teatro de Papel

Soraya Smithson

En 2017, Soraya Smithson, hija de Alison y Peter Smithson, visita la obra acompañada de Ricardo Flores y Eva Prats, que le proponen participar en el proyecto. Soraya Smithson, artista y creadora de todo tipo de objetos y composiciones, realiza una interpretación del teatro en papel, utilizando las carpinterías pintadas de colores y los espacios que encierran, como pequeños escenarios donde imaginar tu propia historia en miniatura.

Eva y Ricardo querían que hiciera una intervención, porque gran parte de mi trabajo consiste en hacer objetos que casi puedes circular a su alrededor y ocupan espacio y puede ser que te pregunten como interactuar con ellos... convirtiendo los objetos en temas, para que sean cosas reales y no inanimadas.⁵⁰

50. Flores, Prats, Sala Beckett, *Obrador Internacional de Dramaturgia: rehabilitación de la antigua Cooperativa Pau i Justícia*, 209.

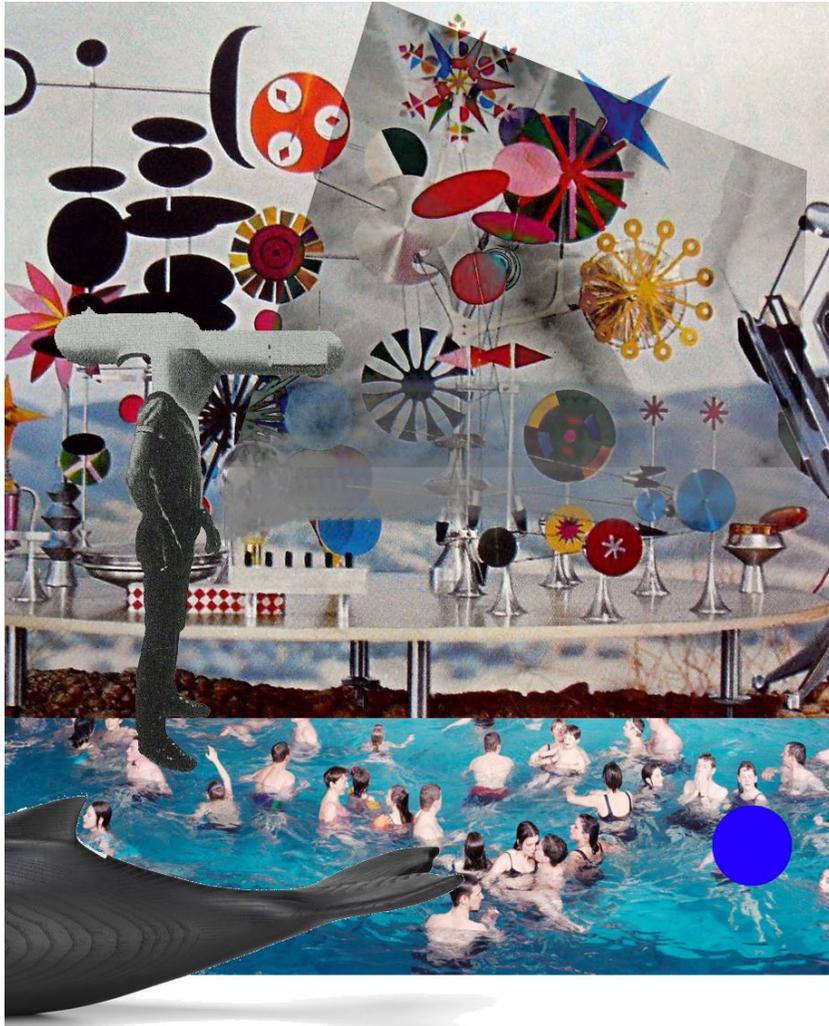


128. Coronación de la Nueva Sala Beckett.



129. Teatro de Papel. Soraya Smithson. 2017-2018.

Conclusiones



130. Collage. Elaboracion Propia.
Biblioteca de Imágenes: 1. Charles & Ray Eames. Máquina-que-no-hace-nada / 2. Massimo Vitali. De Haan Kiss. 3. Charles & Ray Eames. Eames House Whale.

Por lo tanto, lo "Así hallado" era una nueva mirada sobre lo ordinario, una evidencia de cómo las "cosas" prosaicas podían revitalizar nuestra actividad inventiva.⁵¹

Algunas conclusiones que emergen tras la reflexión del trabajo realizado *El valor de lo ordinario. El concepto 'As Found' como praxis en los proyectos de Alison y Peter Smithson:*

- Lo nuevo es capaz de reactivar lo existente.
- Cualquier intervención arquitectónica que se realice, aún siendo un edificio de nueva planta, siempre tiene un contexto y un lugar específico, es decir, siempre se trabaja con lo "Así hallado".
- Previamente a proyectar, se considera necesario entender y estudiar "todas aquellas señales que constituyen los recuerdos de un lugar y que hay que leerlos averiguando cómo la construcción que hay en el lugar había llegado a estar como estaba".
- La herramienta del collage permite crear situaciones a partir de elementos encontrados.
- La fotografía es capaz de documentar la realidad social de una época y una sociedad determinada.
- Trabajar con una actitud "As Found" implica acciones enérgicas como agujerear, arrancar, deshacer, frotar, ensamblar, cubrir, proteger, duplicar, superponer...
- Los árboles existentes nos hablan del tiempo, y se consideran estructuradores del espacio encontrado.
- Los objetos dotan de identidad y significado a un espacio.
- Se considera conveniente realizar un inventario de todos aquellos "objetos encontrados" en el lugar de actuación, para ponerlos en valor y reutilizarlos, con la función para la que se crearon o transformándolos.

51. Robbins, El Independent Group: La postguerra británica y la estética de la abundancia, 201.

- A la hora de intervenir en un edificio existente, es posible reutilizar las carpinterías, los pavimentos, el mobiliario, las barandillas y demás elementos que definen la obra.
- Conocer en profundidad en arquitectura pasa por dibujar detalladamente lo existente.
- La transformación de un edificio depende en gran parte de su estructura de partida.
- Es importante realizar "estructuras de soporte" capaces de cambiar su programa en el tiempo.
- Un edificio nunca se considera acabado hasta que no se derriba, y se somete a múltiples cambios durante su vida.
- La circulación y los recorridos se consideran imprescindibles a la hora de transformar un espacio.
- Los espacios de circulación provocan la relación social, se consideran espacios colectivos y representan la cotidianeidad.
- Los espacios de circulación se relacionan con la espontaneidad, la creatividad y el azar.
- El tiempo se refleja en las capas de un edificio.
- Trabajar con lo existente implica articular dos o más elementos y provoca la asociación.
- Trabajar con una actitud "As Found" implica que lo nuevo y lo existente funcionen simultáneamente.
- Habitar implica una actitud activa por parte del usuario, es contrario a alojar-se, que se considera una actitud pasiva.
- Todo lo que no se mueve se muere.

Por último, es preciso subrayar, que si bien en el artículo lo "Así hallado" y lo "hallado" se utiliza la expresión "la estética de lo así hallado" o las referencias principales hacen referencia al "objeto encontrado", el trabajo se ha enfocado en profundizar en el concepto, definiéndolo como una actitud, una manera de pensar y enfrentarse a cualquier actividad creativa.



131. Alison Smithson y Alex Bruchhäuser midiendo los cimientos del porche de Axel bajo la atenta mirada de Peter Smithson, 1986.



131. Montaje sobre *Photograph of Alison Smithson in a work room* y *Photograph of Peter Smithson in a work room*. Nigel Henderson.. Elaboración propia.

Bibliografía

Banham, Reyner. *La arquitectura del entorno bien climatizado*. Buenos Aires: Infinito, 1975.

Cabello, Juan. *Ensamblaje desde la filmina de Patio & Pavilion*. Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Madrid, 2010.

Casino, David. *Ground-notations: Estrategias de enraizamiento en la obra de Alison y Peter Smithson*. Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Madrid, 2017.

Dorner, Alexander. *The way Beyond 'Art' - The work of Herbert Bayer*. Nueva York: P.M. Magazine, 1949.

Druot, Frédéric, Anne Lacaton, y Jean-Philippe Vassal. *PLUS: la vivienda colectiva*. Barcelona: Gustavo Gili, 2007.

Duchamp, Marcel. "El acto creativo". *CIRCO* n° 68, 1999.

Flores, Ricardo y Eva Prats. *Sala Beckett, Obrador Internacional de Dramaturgia: rehabilitación de la antigua Cooperativa Pau i Justicia*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 2020.

Habraken, John. *Soportes: Una alternativa al alojamiento de masas*. Madrid: Alberto Corazón, 1975.

Heuvel, Dirk van den, y Max Risselada. *Alison y Peter Smithson: de la Casa del Futuro a la casa de hoy*. Barcelona: Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, 2007.

Lacaton, Anne, y Jean-Philippe Vassal. *Actitud*. Barcelona: Gustavo Gili, 2017.

Lichtenstein, Claude, and Thomas Schreggenberger. *As found: the Discovery of the Ordinary. British Architecture and art of the 50s*. Baden: Lars Müller, 2001.

Malraux, Andre. *El museo imaginario*. Madrid: Cátedra, 2017.

- *Le Musée Imaginaire de la sculpture mondiale*. Paris: Gallimard, 1952.

- *Le musée imaginaire*. Paris: Gallimard, 1965.

Moholy-Nagy, László. *Vision in Motion*. Chicago: The Wisconsin Cuneo Press, 1947.

Pallasmaa, Juhani. "Inhabiting Time". *Architectural Design*, no. 86 (Enero 2016): 50-59.

Rasula, Jed. *Dadá: el cambio radical del siglo XX*. Barcelona: Anagrama, 2016.

Risselada, Max. *Alison & Peter Smithson: a critical anthology*. Barcelona, Polígrafa, 2011.

Risselada, Max, ed. *The space between. Alison y Peter Smithson*. Cologne: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2017.

Robbins, David, ed. *El Independent Group: La postguerra británica y la estética de la abundancia*. Valencia: Instituto Valenciano de Arte Moderno IVAM Centro Julio González, 1990.

- *The Independent Group: Postwar Britain and the Aesthetics of Plenty*. Cambridge: The MIT Press, 1990.

Serrano Avilés, Ramón. "As Found y Experiencia Del Fragmento" *Cuaderno de Notas*, no. 12 (Junio 2009): 135-50.

Smithson, Alison, y Peter Smithson. *Urban Structuring: studies of Alison & Peter Smithson*. Londres: Studio Vista, 1967.

- *Upper Lawn: Folly solar pavillion*. Barcelona: Universitat Politècnica de Catalunya, 1986.

- *The charged void: architecture*. New York: Monacelli Press, 2000.

- *The charged void: urbanism*. New York: Monacelli Press, 2000.

- *Cambiando el arte de habitar: Piezas de Mies, Sueños de los Eames, Los Smithson*. Barcelona: Gustavo Gili, 2001.

Spellman, Catherine. *Peter Smithson. Conversaciones con estudiantes: un espacio para nuestra generación*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.

Thompson, D'Arcy. *On growth and form*. Cambridge: Cambridge University Press, 1961.

Tomkins, Calvin, y Marcel Duchamp. *Duchamp*. Barcelona: Anagrama, 1999.

Vidotto, Marco. *Alison + Peter Smithson*. Barcelona: Gustavo Gili, 1997.

Walker, Enrique, ed. *Lo ordinario*. Barcelona: Gustavo Gili, 2010.

Walsh, Victoria. *Nigel Henderson: Parallel of life and art*. Londres: Thames & Hudson, 2001.

Yiakoumaki, Nayia, e Iwona Blazwick. *This is Tomorrow*. London: Whitechapel Gallery, 2011.

Enlaces web

Flores, Ricardo, y Eva Prats. Conferencia "Sala Beckett". Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Valencia. Valencia: Universitat Politècnica de València, 2020.

<https://media.upv.es/#/portal/video/fb41af60-0313-11eb-83bf-7d6307ecbcd9>

Anne, Lacaton. Conferencia "Reinvent: Enchanting the Existing". School of Architecture, Planning, and Preservation. New York: Columbia University, 2013.

<https://www.youtube.com/watch?v=pRkR8cXxC0g>

Biblioteca de Imágenes

Figura 1: <https://www.tate.org.uk/art/archive/items/tga-9211-10-9-2/henderson-photograph-showing-graffiti-on-walls>

Figura 2: Elaboración propia.

Figura 3: Elaboración propia. Enlace al video:
https://www.youtube.com/watch?v=UH5thwHTYNk&t=5s&ab_channel=APS

Figura 4: <https://www.tate.org.uk/art/archive/items/tga-9211-9-6-14/henderson-photograph-of-two-heads-through-a-pub-window>

Figura 5: https://elpais.com/cultura/2017/07/31/actualidad/1501516589_729225.html

Figura 6: <https://undiaunaarquitectura.wordpress.com/2015/06/06/blanche-lemco-1923/lemco-03/>

Figura 7: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/dubuffet-large-black-landscape-t07109>

Figura 8: <https://www.moma.org/collection/works/81631>

Figura 9: <http://www.artnet.com/artists/life-photographers/jackson-pollock-painting-in-his-studio-springs-ny-a-OpS7hxA11C-S0P-Q7blx6A2>

Figura 10: <https://www.tate.org.uk/search?q=Wig+Stall%2C+Petticoat+Lane>

Figura 11: Casino, David. *Ground-notations: Estrategias de enraizamiento en la obra de Alison y Peter Smithson*, 196.

Figura 12: <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/conference/cutting-edge-collage-britain>

Figura 13: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/paolozzi-title-not-known-page-from-a-scrapbook-t06937>

Figura 14: Elaboración propia.

Figura 15: <https://www.tate.org.uk/art/archive/items/tga-201011-3-1-73-4/photographer-unknown-photograph-showing-nigel-henderson-eduardo-paolozzi-alice-and-peter>

Figura 16: <https://thepsychologist.bps.org.uk/volume-32/march-2019/mass-observation-science-ourselves>

Figura 17: <https://boltonworktown.co.uk/photograph/post-office>

Figura 18: https://www.gittermangallery.com/exhibition/25/exhibition_works/182

Figura 19: Robbins, David, ed. *El Independent Group: La postguerra británica y la estética de la abundancia*, 71.

Figura 20: <https://www.tate.org.uk/art/artists/nigel-henderson-1268>

Figura 21: <https://www.tate.org.uk/art/archive/items/tga-201011-3-1-144-3/henderson-photograph-of-children-playing-on-chisenhale-road-london>

Figura 22: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/henderson-stressed-photograph-p79309>

Figura 23: <https://www.macba.cat/en/art-artists/artists/henderson-nigel/imagined-territory>

Figura 24: <https://www.mayorgallery.com/exhibitions/115-nigel-henderson-stressed-altered-photographs-1950-1982/>

Figura 25: <https://www.tate.org.uk/art/archive/items/tga-9211-9-6-425/henderson-photograph-showing-the-exterior-of-hunstanton-secondary-modern-school-norfolk>

Figura 26: <https://www.tate.org.uk/art/archive/items/tga-201011-3-1-27-10/henderson-photograph-showing-hunstanton-secondary-modern-school-norfolk-during>

Figuras 27-32: <https://www.tate.org.uk/art/archive/items/tga-201011-3-1-27-10/henderson-photograph-showing-hunstanton-secondary-modern-school-norfolk-during>

Figuras 35–38: Vidotto Marco. *Alison + Peter Smithson*, 98.

Figuras 39–43: Smithson Alison, y Peter Smithson. *Upper Lawn : Folly solar pavillion*, 18.

Figura 44: Elaboración Propia.

Figura 45: <http://kvadratinterwoven.com/museum-backstage-the-virtual-museum>

Figura 46: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/492389>

Figura 47: <https://www.tate.org.uk/art/archive/items/tga-9211-5-2-77/henderson-photograph-of-installation-view-of-parallel-of-life-and-art-exhibition>

Figura 48: <https://www.tate.org.uk/art/archive/items/tga-9211-5-2-89/henderson-photograph-of-installation-view-of-parallel-of-life-and-art-exhibition>

Figura 49: <https://www.tate.org.uk/art/archive/items/tga-9211-5-2-36/henderson-photograph-from-parallel-of-life-and-art-exhibition-catalogue-no-91>

Figura 50: <https://www.tate.org.uk/art/archive/items/tga-9211-5-2-30/henderson-photograph-from-parallel-of-life-and-art-exhibition-catalogue-no-72>

Figura 51: Smithson. Alison, y Peter. *The charged void: architecture*, 118.

Figura 52: <http://indexgrafik.fr/herbert-bayer/>

Figura 53: <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-st-ives/tate-st-ives-curators-tours/curators-tour-photography-and-bauhaus>

Figura 54: <http://indexgrafik.fr/herbert-bayer/>

Figura 55: https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:0.10_Exhibition.jpg

Figura 55: https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:0.10_Exhibition.jpg

Figura 56: <https://tecne.com/arquitectura/aubette/>

Figura 57: https://historia-arte.com/_/eyJ0eXAiOiJKV1QiLCJhbGciOiJIUzI1NiJ9.

Figura 58: Smithson. Alison, y Peter. *The charged void: architecture*, 118.

Figura 59: Smithson. Alison, y Peter. *The charged void: architecture*, 118.

Figura 60: Robbins, David, ed. *El Independent Group: La postguerra británica y la estética de la abundancia*, 71.

Figura 61: Robbins, David, ed. *El Independent Group: La postguerra británica y la estética de la abundancia*, 71.

Figuras 62–69: Smithson. Alison, y Peter. *The charged void: architecture*, 67.

Figura 70: <http://derbrutalismus.blogspot.com/2011/07/blow-up-y-economist-plaza.html>

Figura 71: http://psarchitect.org/case_studies/economist-plaza/

Figura 72: <https://www.architectsjournal.co.uk/news/row-erupts-over-economist-building-revamp>

Figura 73: Elaboración Propia.

Figura 74: <https://www.museumangewandtekunst.de/en/press/permanent-presentations/dieter-rams-a-style-room/>

Figura 75: <https://www.vitra.com/es-es/product/eames-house-bird>

Figura 76: <https://www.cassina.com/it/en/products/lc2-poltrona.html>

Figura 77: <https://www.vitra.com/es-es/product/eames-house-bird>

Figura 78: <https://www.eamesoffice.com/blog/the-solar-do-nothing-machine/>

Figura 79: <https://www.moma.org/collection/works/2293>

Figura 80: <https://www.lescouleurs.ch/en/journal/posts/pavilion-de-lesprit-nouveau>

Figuras 81: https://www.getty.edu/conservation/our_projects/field_projects/eameshouse/eames_overview.html

Figuras 82-84: Yiakoumaki, Nayia, e Iwona Blazwick. *This is Tomorrow*, 36.

Figuras 85-88: Smithson. Alison, y Peter. *The charged void: architecture*, 75.

Figura 89: <https://www.alamy.com/stock-image-1950s-old-vintage-original-advert-british-magazine-print-advertisement-167693771.html>

Figuras 90-94: Smithson. Alison, y Peter. *The charged void: architecture*, 75.

Figura 95: <https://collections.nlm.nih.gov/catalog/nlm:nlmuid-101442643-img>

Figuras 96-98: Smithson. Alison, y Peter. *The charged void: architecture*, 134.

Figura 99: Robbins, David, ed. *El Independent Group: La postguerra británica y la estética de la abundancia*, 200.

Figura 100: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2019/jun/16/sala-beckett-theatre-samuel-barcelona-what-where-flores-prats-roca-gallery>

Figura 101: <http://hicarquitectura.com/2016/09/flores-prats-arquitectos-sala-beckett/>

Figura 102: <http://hicarquitectura.com/2016/09/flores-prats-arquitectos-sala-beckett/>

Figuras 103-104: Flores, Ricardo y Eva Prats. *Sala Beckett, Obrador Internacional de Dramaturgia: rehabilitación de la antigua Cooperativa Pau i Justícia*, 35.

Figura 105: <https://www.experimenta.es/noticias/arquitectura/sala-becket-la-rehabilitacion-arqueologica-de-flores-prats-arquitectes/>

Figura 106: <http://hicarquitectura.com/2016/09/flores-prats-arquitectos-sala-beckett/>

Figura 107: <https://www.adriagoula.com/es/photos-commissioned-work/nueva-sala-becket-en-el-poblenou-en-obras-vi.html>

Figura 108: <https://www.adriagoula.com/es/photos-commissioned-work/nueva-sala-becket-en-el-poblenou-en-obras-vi.html>

Figura 109: <https://www.adriagoula.com/es/photos-commissioned-work/nueva-sala-becket-en-el-poblenou-en-obras-vi.html>

Figura 110: Flores, Ricardo y Eva Prats. *Sala Beckett, Obrador Internacional de Dramaturgia: rehabilitación de la antigua Cooperativa Pau i Justícia*, 48.

Figura 111: <https://tectonica.archi/projects/sala-beckett/>

Figuras 112-113: Flores, Ricardo y Eva Prats. *Sala Beckett, Obrador Internacional de Dramaturgia: rehabilitación de la antigua Cooperativa Pau i Justícia*, 199.

Figura 114: <https://www.architectural-review.com/buildings/ghost-storeys-sala-beckett-theatre-in-barcelona-spain-by-flores-prats>

Figura 115: <https://www.archilovers.com/projects/219095/sala-beckett.html>

Figura 116: <https://www.archilovers.com/projects/219095/sala-beckett.html>

Figuras 117: Flores, Ricardo y Eva Prats. *Sala Beckett, Obrador Internacional de Dramaturgia: rehabilitación de la antigua Cooperativa Pau i Justícia*, 199.

Figuras 119: Flores, Ricardo y Eva Prats. *Sala Beckett, Obrador Internacional de Dramaturgia: rehabilitación de la antigua Cooperativa Pau i Justícia*, 205.

Figuras 120: Flores, Ricardo y Eva Prats. *Sala Beckett, Obrador Internacional de Dramaturgia: rehabilitación de la antigua Cooperativa Pau i Justícia*, 162.

Figuras 121-122: Flores, Ricardo y Eva Prats. *Sala Beckett, Obrador Internacional de Dramaturgia: rehabilitación de la antigua Cooperativa Pau i Justícia*, 155.

Figura 123: Flores, Ricardo y Eva Prats. *Sala Beckett, Obrador Internacional de Dramaturgia: rehabilitación de la antigua Cooperativa Pau i Justícia*, 87.

Figura 124: <https://www.abc.es/catalunya/barcelona/20141018/abci-cuenta-atras-para-nueva-201410161152.html?ref=https%3A%2F%2Fwww.abc.es%2Fcatalogna%2F20141018%2Fabci-cuenta-atras-para-nueva-201410161152.html>

Figura 125: Flores, Ricardo y Eva Prats. *Sala Beckett, Obrador Internacional de Dramaturgia: rehabilitación de la antigua Cooperativa Pau i Justícia*, 217.

Figuras 127: Flores, Ricardo y Eva Prats. *Sala Beckett, Obrador Internacional de Dramaturgia: rehabilitación de la antigua Cooperativa Pau i Justícia*, 221.

Figuras 126: Flores, Ricardo y Eva Prats. *Sala Beckett, Obrador Internacional de Dramaturgia: rehabilitación de la antigua Cooperativa Pau i Justícia*, 196.

Figuras 128: Flores, Ricardo y Eva Prats. *Sala Beckett, Obrador Internacional de Dramaturgia: rehabilitación de la antigua Cooperativa Pau i Justícia*, 233.

Figuras 129: Flores, Ricardo y Eva Prats. *Sala Beckett, Obrador Internacional de Dramaturgia: rehabilitación de la antigua Cooperativa Pau i Justícia*, 208.

Figura 130: Elaboración Propia.

Figura 131: Heuvel, Dirk van den, y Max Risselada. Alison y Peter Smithson: de la Casa del Futuro a la casa de hoy, 284.

Figura 132: Elaboración Propia.