

Utopías domésticas

La casa del Futuro de Alison y Peter Smithson

NIEVES FERNÁNDEZ VILLALOBOS

Nieves Fernández Villalobos

Nieves Fernández Villalobos (Salamanca, 1975) es arquitecta por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Valladolid (2001) y doctora por la misma universidad (2007), con la tesis doctoral *La casa del Futuro. Utopías domésticas de Alison y Peter Smithson*, Premio Extraordinario de Doctorado. Obtuvo una beca de colaboración con el departamento de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos (2000-2004), para la redacción de proyectos de arquitectura, paisaje y patrimonio, dentro del grupo de investigación JMAD Arquitectos. Es profesora del área de Composición Arquitectónica del Departamento de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos desde 2003, impartiendo fundamentalmente docencia en asignaturas de diseño y en el Máster de Investigación en Arquitectura. Miembro del Laboratorio para la investigación e intervención en el paisaje arquitectónico, patrimonial y cultural, del Grupo de Investigación Reconocido de la Universidad de Valladolid. Ha publicado artículos relacionados con la arquitectura, el paisaje, el cine y el diseño, e impartido numerosas conferencias y cursos sobre dichos temas en Valladolid, Madrid, Valencia, Amberes, Lisboa, Oporto y Panamá. Colabora con Andrés Jiménez Sanz, desarrollando proyectos de arquitectura, paisaje y diseño.



Utopías domésticas

La casa del Futuro de Alison y Peter Smithson

NIEVES FERNÁNDEZ VILLALOBOS

Utopías domésticas

La casa del Futuro de Alison y Peter Smithson

NIEVES FERNÁNDEZ VILLALOBOS



fundación caja de arquitectos

Utopías domésticas

La casa del Futuro de Alison y Peter Smithson

NIEVES FERNÁNDEZ VILLALOBOS

Colección arquia/tesis, núm. 37

DIRECTOR DE LA COLECCIÓN

Carlos Martí Arís

EDICIÓN

FUNDACIÓN CAJA DE ARQUITECTOS

Arcs, 1, 08002 BARCELONA

www.arquia.es/fundacion

COORDINACIÓN

Marta Rojals

DISEÑO GRÁFICO

Estudi Tere Moral

IMPRESIÓN

FOTOMECÁNICA

Igol

D.L. B-1888-2013

I.S.B.N 978-84-940343-1-2

© de esta edición,
Fundación Caja de Arquitectos, 2012

© del texto, su autora

© de las fotografías, sus autores

Portada:

Photo: Jeremy Baker.

© Smithson Family Collection

PATRONATO FUNDACIÓN

CAJA DE ARQUITECTOS

PRESIDENTE

Javier Navarro Martínez

VICEPRESIDENTE 1.º

Federico Orellana Ortega

VICEPRESIDENTE 2.º

Alberto Alonso Saezmiera

SECRETARIO

Antonio Ortiz Leyba

PATRONOS

Carlos Gómez Agustí

Covadonga Alonso Landeta

Marta Cervelló Casanova

José Argudín González

Sol Candela Alcover

Montserrat Nogués Teixidor

Emilio Tuñón Álvarez

Francisco Javier Cabrera Cabrera

Fernando Díaz-Pinés Mateo

Jesús Hernández González

Antonio Ferrer Vega

DIRECTOR

Gerardo García-Ventosa López

La tesis doctoral *La casa del Futuro. Utopías domésticas en la arquitectura de Alison y Peter Smithson*, dirigida por Darío Álvarez Álvarez, fue leída en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Valladolid en 2007 ante un tribunal formado por Miguel Ángel Aníbarro Rodríguez, Juan Carlos Arnuncio Pastor, Sofía Dieguez Patao, Iñigo Magro de Orbe y Ramón Rodríguez Llera. Fue premio extraordinario de doctorado de la ETSAV (2006-2007) y ha sido premiada en el VII Concurso de Tesis de la Fundación Caja de Arquitectos en la convocatoria de 2009, cuyo jurado estaba formado por Juan Carlos Arnuncio Pastor, Alberto Campo Baeza, María Rubert de Ventós y Fernando Díaz-Pinés Mateo.

La edición de este libro ha sido posible gracias a la financiación obtenida del Fondo de Educación y Promoción de la Caja de Arquitectos.

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra, solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la Ley. La edición de este libro ha sido posible gracias a la financiación obtenida del Fondo de Educación y Promoción de la Caja de Arquitectos. Dirijase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) www.cedro.org si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

ÍNDICE

6	Agradecimientos
9	Prefacio. Darío Álvarez
15	Introducción
	CAPÍTULO 1
21	Lo necesario y lo realizable
	CAPÍTULO 2
53	La casa del Futuro
	CAPÍTULO 3
73	La protección de un paraíso
	CAPÍTULO 4
101	La cueva de plástico
	CAPÍTULO 5
131	La estética del usar y tirar
	CAPÍTULO 6
147	La casa Electrodoméstico
	CAPÍTULO 7
183	La casa-cápsula
	CAPÍTULO 8
239	Habitar el paraíso
260	Bibliografía
267	Créditos de las ilustraciones

AGRADECIMIENTOS

Gracias a todas las personas que facilitaron mi labor de investigación, en especial a Simon Smithson, que amablemente respondió a todas las preguntas con una sensibilidad extraordinaria, y a Carmen Márquez, que pacientemente planificó nuestros encuentros; a Mary Daniels e Inés Zaldueño, de la Frances Loeb Library del Harvard Design School, en Cambridge, Massachussets; a Anne-Marie Sigouin, del Centre Canadien d'Architecture, en Montreal; a Tanishka Kachru, del Victoria & Albert Museum en Londres; a Paul Laurent del Frac Centre, en Orléans; a Gary van Zante del Museo del Massachussets Institute of Technology, y a Bob Whittier, autor de la casa del Futuro de Monsanto. Gracias también a todos los que han hecho posible este libro y a aquellos que lo juzgaron merecedor de uno de sus premios.

Quiero subrayar la labor de Darío Álvarez. Él me ha proporcionado sabios consejos y sus palabras siempre han sido de aliento y optimismo. Le agradezco su cercanía y confianza, y su ilimitada capacidad de ilusionarse e ilusionar a los demás en todo aquello que se propone. Destacar también las manifestaciones de ánimo de Josefina González, las fértiles enseñanzas de Miguel Ángel de la Iglesia y su constante afecto, y las valiosas aportaciones de los miembros del tribunal que juzgaron este trabajo: Miguel Ángel Aníbarro, Juan Carlos Arnuncio, Sofía Dieguez, Iñigo Magro y Ramón Rodríguez Llera, siempre próximo.

Valoro especialmente el apoyo incondicional de mis padres y hermana, así como la paciencia infinita de Andrés, la persona que día a día ha estado a mi lado; él se halla también entre estas páginas.

PARAÍOS DE UN FUTURO PASADO

Resulta sorprendente descubrir que la *Future House*, la casa del Futuro ideada en 1956 por la pareja de arquitectos británicos Alison y Peter Smithson, una de las propuestas más singulares y sugerentes de la arquitectura de la segunda mitad del siglo xx, pensada como icono de una visión doméstica del futuro, está inspirada, como nos revela Nieves Fernández Villalobos en este libro, en una pintura tardomedieval de tema religioso y carácter simbólico, *La Virgen María en el jardín del Paraíso* (Maestro del Alto Rin, ca. 1420), una escena ambientada en un delicioso *hortus conclusus*, uno de los modelos primigenios de jardín cerrado de la tradición europea. En el cuadro, el autor anónimo sintetizó un prototipo de paisaje idealizado, un paraíso casi imposible en su rara belleza, que serviría de modelo a otro paraíso sintetizado, imaginado varios siglos después por los Smithson, no exento de una fuerte carga poética y emocional: una casa concebida como escenario de la vida moderna, adelantada a su tiempo, una casa de marcado carácter literario pero también funcional, que pretendía dar respuesta a uno de los grandes problemas de la arquitectura, a partir de la imagen de un jardín ideal.

La casa del Futuro representa la idea de los Smithson de la casa como refugio primordial pero al mismo tiempo como laboratorio de ideas, y esta doble condición, que se mueve entre lo familiar y lo experimental, es la que significaría muchas de las aventuras arquitectónicas de carácter doméstico que emprendieron a lo largo de su rica trayectoria profesional y que se condensan en ese proyecto. La casa como laboratorio formal y social, como lugar de la investigación y, por lo tanto, del error, sin el cual no habrían sido posibles los grandes logros de la humanidad a lo largo de los siglos. Resulta fascinante, todavía hoy en día, la idea de laboratorio aplicada al espacio doméstico, el espacio en donde el hombre vive, se alimenta, crece, ama, se reproduce, envejece, enferma y, finalmente, muere. La casa entendida como una extensión del ser humano, una proyección real y tangible, una representación de su modo de entender la vida familiar; así parecen resumirlo los Smithson en su elaborada filosofía arquitectónica, que permite imaginar espacios futuros, realizados con materiales novedosos y desarrollando incipientes tecnologías, pero conteniendo emociones domésticas, intensamente vitales, que se derraman por todos los rincones de la casa, tenga esta la forma que tenga.

La arquitecta y profesora Nieves Fernández Villalobos, especialista en la relación intrínseca entre el diseño y la arquitectura, estudia la investigación llevada a cabo por los Smithson a lo largo de su trayectoria vital y profesional, en este libro, exquisito y riguroso, realizado desde un conocimiento erudito y con una sensibilidad muy cercana a los ideales de

los dos arquitectos, que quisieron trasladar su concepción de la familia a la arquitectura de vanguardia. Como todo arte, la arquitectura siempre plantea el problema del distanciamiento del autor con respecto a la obra, algo que no sucede, en modo alguno, con las arquitecturas de los Smithson y, en particular, con su idea de lo doméstico, tal y como se reconoce en la práctica totalidad de su obra.

El libro nos presenta una sucesión de episodios que ilustran, de manera brillante, el devenir de la modernidad, desde sus orígenes hasta sus epígonos, leídos y explicados a partir de las experiencias de la pareja inglesa; una modernidad que se instala en la sociedad del siglo xx para transformarla o, al menos, para intentar transformarla. Con la excusa, del todo pertinente, de narrar la génesis y el desarrollo de la casa del Futuro, la autora construye un fascinante discurso que recorre multitud de espacios domésticos y que nos lleva desde las propuestas más realistas al mundo de los sueños y de las visiones más idealistas, deteniéndose en aspectos aparentemente nimios pero tras de los cuales se esconden universos enteros, como la incorporación paulatina de los electrodomésticos a la casa. El arquitecto americano Charles Moore (*La casa: forma y diseño*) acuñó los tres órdenes domésticos modernos («máquinas, habitaciones y sueños») y descubrió que el «orden de las máquinas» permitía llegar al «orden de los sueños», singularizado en aquellos momentos en los que cada avance en la mecanización del hogar representaba un escalón en el proceso de liberación de las ataduras ancestrales del habitar y del trabajar en el interior de la casa, sobre todo para la mujer. La obra de los Smithson, y en especial la casa del Futuro, se convierte en paradigma de ese proceso.

Y lo más fascinante es que detrás de todo sigue latiendo la idea de la construcción del paraíso. Un paraíso cerrado, propio, personal, intransferible, ese paraíso al que todo humano tiene derecho, su jardín de las delicias, sobre el cual reina, alejado de los peligros y las incertidumbres cotidianas. Este es, probablemente, el mayor hallazgo de la modernidad: ya no son necesarios fabulosos palacios o inconmensurables jardines de perspectivas ilimitadas con fastuosos juegos de agua ni complicadas iconografías para construir el sueño del paraíso, todo es posible dentro de un espacio limitado, cerrado por paredes, de madera o de plástico, en las cuales se proyecta el sentido del orden emocional de la familia que lo habita, que lo hace humano. En este sentido resulta sorprendente comparar las imágenes de los modelos encargados de mostrar la casa del Futuro en la Exposición de 1956 con las imágenes familiares de los propios Smithson: es imposible imaginar a la propia Alison, siempre tan seria en las fotografías de la época, travestida en ninfa de plexiglás, carente de toda emoción.

¿Qué se esconde tras las propuestas domésticas de la brillante pareja de arquitectos ingleses? ¿Qué afán renovador les mueve y, al mismo tiempo, les conmueve, para intentar modelar las maravillosas sensaciones que compatriotas suyos habían iniciado en los albores del siglo xx?, ifabuloso siglo xx —para todos aquellos que lo hemos vivido—! Aquellos visionarios del *Arts and Crafts* que rompieron moldes de siglos y quisieron, y supieron, introducir un nuevo hálito que hacía tabla rasa con el pasado y con toda su grandilocuencia. Esos artistas-artesanos, con personajes de la talla de un Voysey a la cabeza, que imaginaban

espacios a la medida del hombre, muebles para el tacto de su mano, espacios para su mirada, revestimientos para su sensibilidad y jardines para su espíritu pero también para su recreo, para el placer del paseo, del juego, de la contemplación del nacimiento de una rosa o del sencillo acto de tomar una taza de té. ¿Utopías domésticas? En el propio título de este libro se halla al mismo tiempo una gran verdad y una tremenda contradicción: ¿es posible una utopía doméstica? ¿Quizá el carácter de lo doméstico parece contraponerse en exceso a la idea de la vieja utopía? La respuesta está en el libro, por el que desfilan todos los modelos posibles, contruidos o imaginados, de casas entendidas como mecanismos, casas como artefactos, casas como vestidos, casas como automóviles, casas como casas del futuro. Un futuro que se mueve entre la ensoñación febril de la ciencia ficción, origen de muchas certezas del presente, y la ironía del cómic o del *cartoon* animado, las muestras, los divertimentos o las más serias experimentaciones como las de Buckminster Fuller, padre de una generación de disciplinados inventores de mundos posibles desde lo imposible. A lo largo del libro nos encontramos con abundantes experimentos domésticos que pueblan el siglo xx y que nos llevan desde Le Corbusier hasta los Eames, desde Paul Nelson hasta Archigram, desde el ideal del *american way of life*, identificado con una espléndida cocina para deleite de las amas de casa, hasta el modelo de vida en una cápsula como solución a los problemas de la humanidad apresada por un desarrollismo desaforado sin control.

El libro de Nieves Fernández Villalobos es una investigación minuciosa que sorprende en los tiempos actuales, acostumbrados como estamos a estudios apresurados, a menudo aproximaciones superficiales, incompletas, solo justificadas por su propia imperfección. Aquí, por el contrario, nos encontramos ante una obra madura de análisis arquitectónico, realizado mediante una cirugía de incisiones penetrantes, efectivas, un trabajo difícil de superar en su erudición y en su amplitud de conocimiento, en el que la autora emplea el dibujo como herramienta de investigación propia de la arquitectura, a través de sus cuidadosas elaboraciones gráficas que permiten un mejor entendimiento de los ejemplos estudiados, aportando nuevos puntos de comprensión visual. Al mismo tiempo, el libro es un homenaje emocionado a dos arquitectos que, lejos del estereotipo de las grandes figuras de la modernidad, fueron minuciosos investigadores de la arquitectura, en eterna persecución de ese ansiado paraíso doméstico, ya estuviera delimitado por paredes de plástico en la casa del Futuro o significado por un muro, un pozo y un árbol en el pabellón de Upper Lawn.

El paraíso del hombre moderno no está en los grandes espacios abiertos, está en su casa, en su jardín, en su automóvil, en la tranquilidad que le produce este pequeño bienestar frente a un mundo que le es cada vez más conocido y más ajeno al mismo tiempo. Tras muchos siglos de evolución social, el hombre occidental y desarrollado ha logrado finalmente cumplir su sueño. Las grandes utopías del pasado no tienen sentido en la cultura moderna. Solo la breve y confortable realidad doméstica del presente se asemeja al paraíso. Esta parece ser la lección callada que nos ofrece la obra de Alison y Peter Smithson y la conclusión que se extrae de este libro. La idea de paraíso aparece vinculada a la de la cueva, entendida como refugio primigenio, más que la cabaña de Laugier. La cueva que imaginan los Smithson, más expresionista que racionalista, representa la vuelta al vientre materno, del que quizá el

hombre nunca llega a salir del todo, la alusión a la protección de un exterior ajeno, incluso agresivo, a pesar de los grandes adelantos que la humanidad ha vivido en los últimos poco más de cien años. La cueva es el lugar del abandono, de los placeres simples, inmediatos, de la satisfacción sencilla de las necesidades vitales, las que todavía perviven y pervivirán como herencia del hombre primitivo.

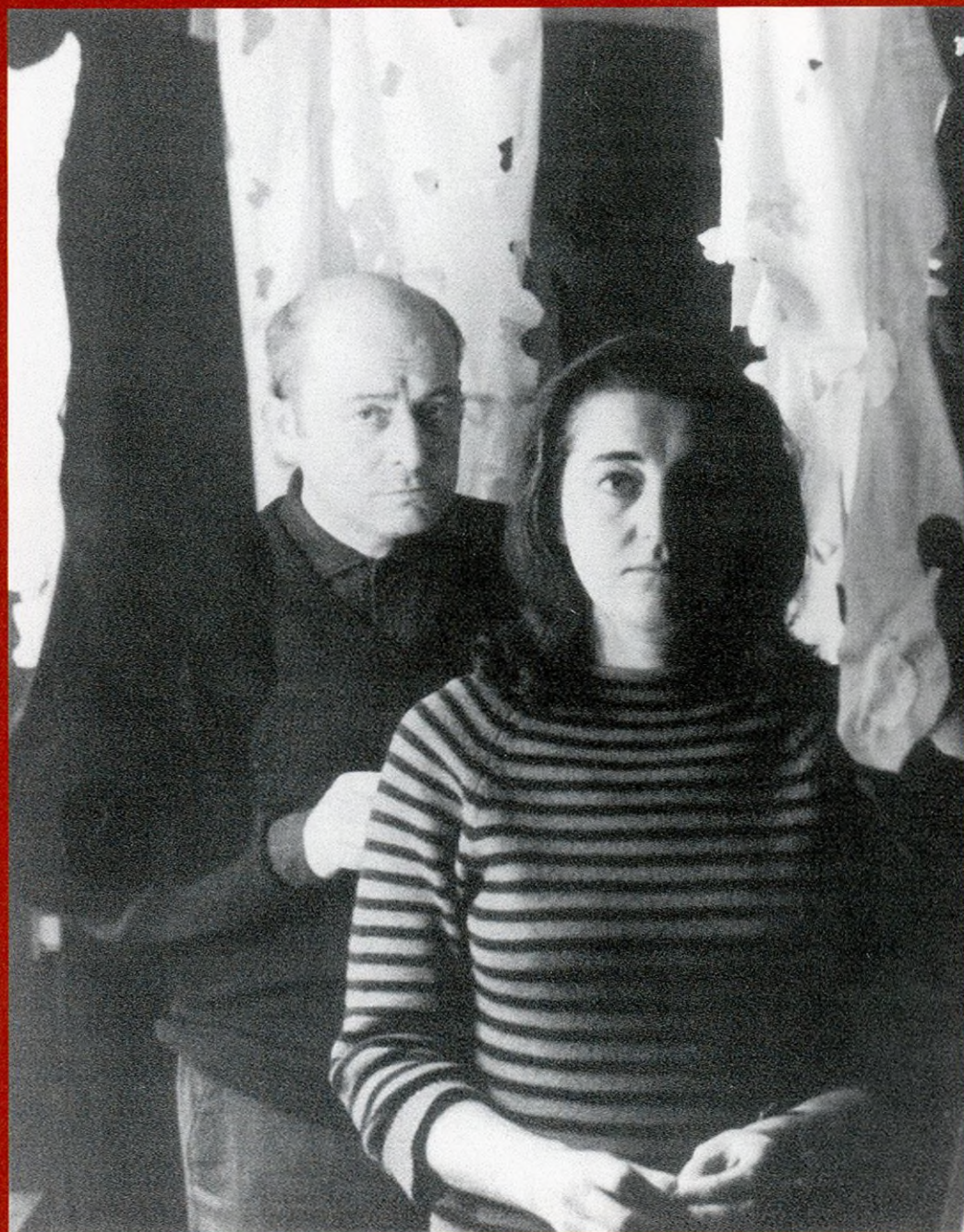
En la tabla del Maestro del Alto Rin, que despertó el interés de la adusta Alison Smithson, no se vislumbra el exterior o simplemente no existe. En la tradición artística medieval, el paisaje exterior apenas se representa, no podemos hablar de una cultura del «paisaje del hombre», en la terminología de Geoffrey Jellicoe, pues los hombres andaban ocupados en asuntos más serios como la vida o la muerte. El paisaje exterior es sustituido por el jardín interior, celosamente guardado por imponentes muros almenados, un espacio cargado de simbolismo en el que la Virgen, cual mujer moderna, lee sentada en un almohadón sobre el verde prado, como anticipo de algunas de las cautivadoras imágenes que ilustraron los jardines experimentales en las vanguardias arquitectónicas del siglo xx (baste recordar alguna de las fotografías recogidas por Christopher Tunnard en su libro de 1938 *Gardens in the Modern Landscape*). El jardín representa un anhelo de sosiego, de una paz tan improbable en el siglo xv como lo era en 1956, en plena Guerra Fría y con la amenaza nuclear, tan improbable como lo es en la actualidad. Y sin embargo tanto el jardín del cuadro como el situado en el corazón de la casa del Futuro construyen ese anhelo, ese deseo de paz familiar. Un paraíso ni antiguo ni moderno, simplemente atemporal. La casa del Futuro imagina un tiempo que estaba por venir, un tiempo que, para nosotros, quizá ya haya pasado. Sin embargo el sueño del paraíso (que ha dado lugar a lo largo de la historia a jardines tan notables —construidos con materiales reales pero también con sueños— como el patio de los Leones de la Alhambra de Granada, el *karesansui* del templo de Ryoan-ji en Kioto, la villa Lante en Bagnaia, Vaux-le-Vicomte en Melun o el Taj Mahal en Agra, por citar solo algunos de los ejemplos más conspicuos) sigue presente, en otros formatos, en otras escalas más humanas. Como en el *hortus conclusus* del cuadro, los paraísos proyectados por Alison y Peter Smithson no son artificiales, existen y están representados en la casa y en su jardín. Poco importa que sean paraísos concebidos para un futuro ya pasado, pues para nosotros, gracias a este libro, ese futuro siempre estará por suceder.

Darío Álvarez

A Andrés, que camina siempre a mi lado, pacientemente.

A Javier, que vino al mundo mientras la tesis se convertía en libro.

A mi padre, especialmente, que devoraba las revistas de arquitectura con la única intención de sentirse más cerca de mí. Él hubiera sido el primero en leer este libro.



INTRODUCCIÓN

El 5 de marzo de 1956, un grupo de sorprendidos visitantes contemplaron a través de unas ventanas la visión del «hogar del futuro» que se mostraba en el Olympia Exhibition Hall de Londres. Se amontonaban divertidos, y algunos escandalizados, observando cómo vivían los habitantes en su interior. Muchos trataban de imaginarse a ellos mismos, pasados algunos años, repitiendo las acciones contempladas y habitando una casa similar a la expuesta. Otros se marchaban añorando su hogar, esperando que las predicciones insinuadas por la vivienda nunca se hicieran realidad. Los artífices de esta provocadora propuesta futura eran dos jóvenes arquitectos: Alison y Peter Smithson.

Peter Denham Smithson (Stock-on-Tees, 18-9-1923/ Londres 3-3-2003) y Alison Margaret Gill (Sheffield, 22-6-1928/ Londres, 14-8-1993) se conocieron en la Escuela de Arquitectura en la Universidad de Durham, en Newcastle-upon-Tyne. Finalizaron sus carreras en 1948 y 1949, respectivamente, ya que Peter interrumpió sus estudios de 1942 a 1945 para hacer el servicio militar. En ese último año se casaron y frecuentaron la Royal Academy School de Londres. Comenzaron también a trabajar en el County Council School Division, actividad que abandonaron en 1950 para abrir, juntos, un estudio profesional que no cesó durante sus vidas. Compaginaron el trabajo profesional con una apasionada labor ensayística y una comprometida actividad docente.

Podemos observar, en una peculiar fotografía, sus rostros serios en contraste con unas banderas festivas que diseñó Alison en 1965; algo en esta imagen nos hace sospechar que tras la gravedad de sus gestos se esconde una actitud diferente. Con su aparente seriedad y una postura comprometida y revolucionaria dentro del contexto británico de posguerra, vivieron la arquitectura con una gran intensidad hasta alcanzar un papel protagonista en la segunda mitad del siglo xx. La «Tercera Generación del Movimiento Moderno» se caracteriza por defender una arquitectura empírica, que ponga especial interés en la evolución, el contexto y la variedad, así como en el aspecto social de la arquitectura y el deber moral del arquitecto. Los Smithson destacaron en ella por ser fieles al desarrollo continuado, y a la vez crítico, del Movimiento Moderno. En los años cincuenta propusieron unas obras de carácter efímero que abrieron las puertas a un cambio profundo en los años sesenta. El período de posguerra y sus utopías domésticas se revela como un tiempo de cambio y esperanza, en el que los arquitectos inventaron sistemas revolucionarios en su afán por adelantarse a los tiempos y proponer nuevos modos de habitar.

La creación de un ambiente adecuado apoyado en los avances científicos será la meta de muchos de los proyectos, más o menos utópicos, de estos años. Los Smithson, con sus propuestas de «futuro», encabezan una gran lista de viviendas que manifiestan esa intención. Pero el espacio doméstico proporciona el contexto adecuado para la búsqueda de respuestas críticas a la cultura consumista, por lo que sus proyectos expresan también una

¹ Los rostros serios de Alison y Peter Smithson contrastan con las banderas festivas diseñadas por Alison, que se muestran tras ellos, 1965.

fuerte carga existencialista y moral, que confiere gran importancia al sentido de identidad del habitante y al valor auténtico de lo cotidiano.

La ruptura con el racionalismo funcionalista fue asumida por los Smithson como un paso adelante en la evolución madura de la modernidad, de la que debe surgir una arquitectura responsable, destinada al hombre. Primaron la imaginación, aunque siempre rechazaron la arquitectura como un sistema conceptual elaborado previamente para la expresión individual del arquitecto.

Las ideas de los jóvenes arquitectos, con las aportaciones de los grupos en los que participaron, se fueron perfilando y concretando al mismo tiempo que llevaban a cabo dos propuestas que, a modo de reflexión sobre «el porvenir del habitar», se expusieron en 1956: *This is Tomorrow* y la *Casa del Futuro* avanzan paralelamente un planteamiento genérico y simbólico, y una solución concreta.

La segunda en exponerse, *This is Tomorrow*, constituye una síntesis del modo de pensar de los autores durante estos años, tanto desde el punto de vista ideológico como formal. Evocadora de sentimientos variados, presenta el mundo utópico de los Smithson a través de una aparente y turbadora realidad.

La primera, la *Casa del Futuro*, pieza central de esta investigación, permite ser estudiada a partir de distintos puntos de vista: desde lo que los autores pretenden, lo que mostraron en la exposición y lo que la vivienda puede sugerir.

La continuidad temporal de estos dos proyectos y la divergencia formal que aparentan despertaron mi interés y curiosidad. También, probablemente, fui presa del hechizo que provocan los proyectos efímeros, cuya imposibilidad de ser visitados despierta el deseo de conocerlos e imaginarlos. Cautivada por ellos llevé a cabo una primera investigación en la que esboqué las líneas de estudio principales que debía desarrollar. Poco después falleció Peter Smithson y con él se fue mi oportunidad de conocerle personalmente. A raíz de su muerte, se editaron varios escritos referentes a la pareja. La revista *L'architecture d'aujourd'hui* dedicó un número monográfico a los Smithson, en enero-febrero de 2003, cuya publicación se convirtió en un incipiente acto de reconocimiento a su obra. A modo de homenaje póstumo, destaca el libro *Architecture is not made with the Brain. The labour of Alison and Peter Smithson* que, bajo la iniciativa de Mohsen Mostafavi, reúne diversos artículos escritos por personas cercanas a la pareja (empleados, clientes, críticos y amigos) y ofrecen una visión más intimista de sus personas.

La aproximación más completa a la obra de los Smithson es la realizada por Marco Vidotto, quien publicó las primeras monografías de los autores. Estos escritos se ven consolidados con la edición de las obras completas, por iniciativa de los Smithson, con el elocuente título unificador *The Charged Void*.

La documentación más valiosa son sus propios escritos, en los que abordaron temas y tiempos diversos que desvelan su interés general por la historia. A pesar del papel protagonista que adquirieron en la arquitectura de posguerra, es interesante subrayar que los Smithson proyectaron toda su vida desde sus casas; en un pequeño estudio, sin ambicionar

mayor profesionalización ni ansias de expansión. Al contrario, su estudio «casero» era pequeño, y a veces pasó por períodos duros que aprovecharon para investigar, reflexionar y transmitir sus pensamientos en una extensa obra ensayística, que comprende numerosos artículos, reseñas, comentarios y libros. Se establecerán referencias constantes a ellos a lo largo de las siguientes páginas; tan solo subrayar, en relación con este trabajo, los libros *The Shift* (1982) y *Changing the Art of Inhabitation* (1994) (*Cambiando el Arte de Habitar*), y los numerosos artículos escritos por los autores de 1956 a 1960, en los que, de un modo u otro, se hace referencia a las obras analizadas.

También los textos de Reyner Banham son documentos de especial interés, tanto por su sensibilidad hacia la espontaneidad del primer pop y su actitud crítica frente a los defensores de la modernidad ortodoxa como por la proximidad a los Smithson y los continuos «debates personales» en que se enzarzaron.

Por otra parte, el carácter transitorio de las obras estudiadas hace que hayan sido examinadas no solo como propuestas arquitectónicas sino también, y expresamente, como imágenes; por ejemplo, a través de su publicación en periódicos y de su representación en revistas, fotografías, anuncios y catálogos, que —como los propios autores defienden— constituyen una parte crucial de nuestro repertorio colectivo. La lectura de esas imágenes nos ofrece un nuevo significado de «habitar» un espacio en el que nunca podremos vivir.

Con esa misma intención se ha recurrido a herramientas de estudio específicamente arquitectónicas: la reelaboración sobre sus planos de algunos dibujos detallados que posibiliten un análisis más preciso; la preparación de vistas y fotomontajes que sugieran los diferentes espacios ahora imposibles de visitar; la ejecución de un modelo aproximado, a escala 1:25, para ayudar a la imaginación a introducirse en la vivienda; y la realización de esquemas analíticos y comparativos, que faciliten tanto una aproximación más personal a los proyectos como la explicación de determinados aspectos que pudieran pasar desapercibidos en el material existente.

Las preguntas que jamás pude hacer a los protagonistas se han suplido con varias entrevistas encontradas que han sido de gran ayuda; entre ellas cabe destacar la efectuada por Francisco Javier Sánchez Medina en 1994 para la realización de su tesis doctoral y la realizada por Beatriz Colomina en el año 2000, que, publicada con el título «Friends of the Future» («Amigos del Futuro: una conversación con Peter Smithson»), aborda fundamentalmente la primera etapa de los autores. De especial relevancia, en este sentido, ha sido la estrecha relación mantenida con Simon Smithson, el hijo mayor de los arquitectos, quien, siempre amable y accesible, me ha proporcionado una visión más cálida y próxima de los autores, desde su «doble sensibilidad», como hijo y como arquitecto. Conocerle personalmente ha hecho que las fotografías encontradas en los libros adquirieran movimiento y vida. Él me ha facilitado, además, el estudio de la documentación original que, en el año 2003, fue donada al Harvard Design School. Allí se encuentra la mayor parte del trabajo generado por los autores, los numerosos recortes de prensa que *coleccionaron*, así como la correspondencia mantenida por los arquitectos con los distintos fabricantes y organizadores de la exposición,

en torno a la casa del Futuro. En sus archivos, entre los numerosos manuscritos, pequeños croquis y fotografías, uno puede sentir la dimensión personal que encierra toda su obra. Aunque en Harvard existen copias de los planos de la casa del Futuro, casi toda la información gráfica original de la misma y de las casas Electrodoméstico se halla en Montreal, en el Centre Canadien d'Architecture (CCA), desde 1995.

A partir del fallecimiento de Peter Smithson, también se han llevado a cabo algunas exposiciones con la intención de reconocer y difundir su obra. Especialmente interesante fue la muestra celebrada entre el 6 de diciembre de 2003 y el 29 de febrero de 2004, en el Design Museum de Londres, organizada por Max Risselada y Dirk van den Heuvel. La muestra y su catálogo, con el título *Alison and Peter Smithson - from the House of the Future to a house of today* (*Alison y Peter Smithson. De la Casa del Futuro a la casa de hoy*), se centran en la obra doméstica de los Smithson, de manera que me ayudaron tanto a corroborar lo afirmado en mi primera investigación como a conocer el modo en que los propios autores habitaron sus casas. En el catálogo se incluyen, junto a algún artículo reeditado de la pareja británica, escritos de los comisarios y de Beatriz Colomina, tres de los incansables admiradores de los Smithson que ya en 1991 habían dedicado un número monográfico a los arquitectos en la revista *Oase: Rearrangements, A Smithsons Celebrations*. Esta muestra itinerante forma parte de un proyecto de investigación más amplio llevado a cabo por la Facultad de Arquitectura de la Delft University of Technology centrado en el Team X, cuyo resultado se mostró en la exposición: *Team 10 - A Utopia of the Present*, que se celebró en el Netherlands Architecture Institute (NAI) del 24 de septiembre de 2005 al 8 de enero de 2006, acompañada de un completísimo catálogo homónimo acerca del Team X. También hay que destacar la exposición *As Found*, organizada por Thomas Schreggenberger junto con Claude Lichtenstein, en el Museum für Gestaltung de Zúrich, en el año 2001. Esta muestra se concentra en distintas manifestaciones artísticas de la posguerra británica, afines al posicionamiento más realista de los Smithson. Anteriores a esta, se han realizado otras exposiciones acerca de la obra de los arquitectos, aunque con un enfoque más específico, abordando obras concretas.

Los capítulos que a continuación se desarrollan pretenden desentrañar el pensamiento de juventud de los Smithson, a través de sus primeras obras percederas y soñadoras, aproximándonos, inicialmente, a sus planteamientos teóricos y actividades ligadas al Independent Group. Se estudia después la casa del Futuro, realizada en un período especialmente fructífero de los Smithson, que alimentó la propuesta de reflexiones individuales y comunes, por lo que se convierte en parte central de la investigación. A pesar de su corta vida, esta obra fue planteada como un proyecto más amplio con el que analizar diferentes aspectos del habitar. En el resultado, como veremos, concurren poéticamente sueños de la casa pasados, presentes y futuros. El centro de la utopía es el sujeto que la habita, sus recuerdos, anhelos, y necesidades.

De carácter efímero y vocación utópica, la casa del Futuro muestra el rostro más optimista y alegre de sus autores, a la vez que abre vías para nuevos caminos de habitar; por

este motivo se exponen brevemente varios proyectos utópicos que recogieron algunos de esos conceptos apuntados por los Smithson en su obra. Ellos muestran los sueños de toda una época que, desde la realidad y la ciencia ficción, contribuyen a esclarecer las intenciones de la propuesta futura de la pareja británica.

Imaginamos a los Smithson en su pequeño estudio «hogareño». Cada uno delante de una mesa de dibujo, situados frente a frente, trabajando detalladamente en las distintas partes de cada proyecto. A menudo, uno de los dos se levanta para hacer una reflexión conjunta y así desarrollar esta actividad compartida que discurrió, siempre, paralelamente a sus vidas; en palabras de Alison:

La arquitectura absorbe todo el tiempo. No es únicamente nuestro trabajo, es el impulso de todas nuestras emociones.¹

1. *Sunday Times Magazine*, (30.10.1987). Cit. en Marco Vidotto: *Alison + Peter Smithson*, pág. 18.

pollock



Painting, 1955—abstract composition in action.

benderson

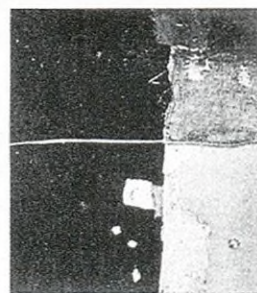


Sketches on a window (photograph)—image of house as well as formal value.



Parade of Life and Art—exhibition of 100 Brutalist images.

burri



NEW BRUTALISM

Painting on burlap—typically Brutalist in his attitude to materials, Burri regards the burlap the same visual value as the paint it carries.

cordell



Figure, 1955—"anti-aesthetic" human image.

paolozzi



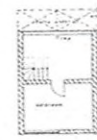
Head, 1955—"sophisticated primitivism."



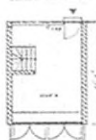
SOUTH FACADE



NORTH FACADE



GROUND FLOOR



FIRST FLOOR



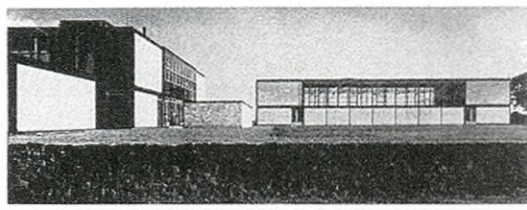
SECOND FLOOR



THIRD FLOOR

The first building to be categorized as Brutalist, this project for a house in Sahn (A. & P. Smithson) exhibits not only the emphasis on materials and structure, but

also the compositional formality of early Brutalism.



School at Hunsdon (A. & P. Smithson), first completed New Brutalist building, view toward gymnasium.

LO NECESARIO Y LO REALIZABLE

La Segunda Guerra Mundial dejó a las naciones europeas sumidas en un estado de gran precariedad económica. Gran Bretaña destacó por un clima de absoluta austeridad que se prolongaría hasta 1954. En 1945, cuando el Gobierno laborista llegó al poder, se instauró el Estado de bienestar. Una de las políticas gubernamentales que más influencia tuvo en la arquitectura de posguerra fue la *New Towns Act* de 1946 que, dirigida a descongestionar Londres mediante la creación de ciudades de población limitada, complementaba el Greater London Plan, de Abercrombie y Forshaw, de 1944. Este decreto, que daba continuidad a la tradición británica —el ideal ruskiniano de hacer compatible lo rural y lo urbano y el concepto de ciudad-jardín de Ebenezer Howard— nacía de los nuevos planteamientos del urbanismo racionalista. Una buena parte de los arquitectos del London County Council (LCC) tomaron como ejemplo a los socialistas suecos y su filosofía arquitectónica, que planteaba la psicología y la objetividad frente al funcionalismo, para humanizar la arquitectura moderna, lo que N. Pevsner y J.M. Richards —editores de la revista *Architectural Review* (AR)— comenzaron a denominar «nuevo empirismo» o «nuevo humanismo». El modelo sueco proponía el empleo de métodos de construcción tradicional a base de muros de ladrillo visto con tejados a dos aguas y carpinterías de madera. Frente a esta tendencia pintoresca, otros miembros del departamento de Arquitectura del LCC promovían la imagen internacional de la caja moderna corbuseriana y sus nuevas tipologías habitacionales.

Al programa de reconstrucción potenciado por el Estado de bienestar habría que añadir la celebración del Festival de Gran Bretaña en 1951, que, además de conmemorar el centenario de la Gran Exposición, pretendía demostrar que el país estaba capacitado para ser líder en diseño; algo que ya se había intentado cinco años antes con la explícita muestra *Britain can Make It*, en el museo Victoria & Albert. A modo de «tónico para la nación», el festival obvió la austeridad en la que el país vivía y, rechazando las formas que podían asociarse con ideologías opresoras del pasado, proponía una arquitectura colorista, ligera y móvil, que tenía su origen en la concepción de «nueva monumentalidad» de Giedion.¹

En este contexto, no es de extrañar que la arquitectura británica de posguerra haya sido definida como un «campo de batalla» en el que se produce un desarrollo coherente desde unas posiciones a otras, siendo precisamente esa dialéctica crítica la que generará los progresos arquitectónicos.² La secuencia de ideas y formas oscila entre diversos extremos: «lo único» frente a «lo repetible»; «la arquitectura como arte» frente a «la función social de la arquitectura»; «lo indeterminado» frente a «lo simbólico»; «lo pop» frente a «lo no pop»; el «nuevo brutalismo» frente al «nuevo empirismo», etcétera. En este proceso dialéctico una joven pareja de arquitectos, Alison y Peter Smithson, participó activamente en diversos frentes.

2 Página del artículo «The New Brutalism», escrito por R. Banham en 1955. El autor incluye diversas ilustraciones para mostrar el paralelismo entre el arte contemporáneo y la arquitectura brutalista: una pintura de Jackson Pollock de 1953, *Una composición aformatada en acción*; la fotografía de Nigel Henderson: *Sgraffiti on a window*; una fotografía de la exposición *Parallel of Life and Art*; una obra de Burri, «típicamente brutalista en su actitud con los materiales»; una «antiestética» imagen humana de Magda Cordell, de 1955; la escultura de Paolozzi, *Cabeza* (1953), de «primitivismo sofisticado»; la casa en Soho, de A. y P. Smithson, como el primer proyecto brutalista, y la Escuela de Hunstanton, como el primer edificio construido del nuevo brutalismo.

1. Véanse respectivamente M. Banham y B. Hillier (eds.): *A Tonic to the Nation: The Festival of Britain 1951*; y Xavier Costa y Guido Hartray: «Nueve Puntos sobre la Monumentalidad», en *Sert: Arquitecto en Nueva York*, pág. 15.

2. Charles Jenks: *Movimientos Modernos en Arquitectura*, pág. 239.

EL NUEVO BRUTALISMO

A mediados de la década de 1950, los arquitectos más jóvenes comenzaron a mostrar una fuerte insatisfacción por el monumentalismo y el romanticismo de esta arquitectura «neohumanista», que evidenciaba una creciente falta de atención hacia el contexto en que se desarrollaba. El crítico Reyner Banham calificó esta visión pragmática de las New Towns británicas de «retirada sueca de la arquitectura moderna»,³ y los Smithson manifestaron un rotundo rechazo al lenguaje «mixtificado» que la arquitectura pública estaba empleando. A pesar de que los editores de *AR* habían sido los mayores defensores del nuevo empirismo, la mayor crítica a este movimiento se publicó en sus páginas, a finales de 1955, con el artículo de Banham «The New Brutalism», que proponía a los Smithson como principales protagonistas del movimiento en Inglaterra. El origen del término contiene cierta confusión, tanto en el citado escrito como en el libro *The New Brutalism: Ethic or Aesthetic?*, que Banham publicaría casi diez años más tarde. Con todo, el nombre *Neo-Brutalist* había sido empleado por primera vez en una carta que Hans Asplund (hijo de Gunnar Asplund) envió a Eric de Maré, en enero de 1950, y que se publicó en *AR* en agosto de 1956.⁴

Pero a diferencia de otros movimientos del siglo xx, el nuevo brutalismo careció de un documento fundacional o manifiesto, por lo que su significado debe sondearse entre los escritos que sus protagonistas dejaron; y en ellos tampoco faltan contradicciones. Si en el artículo inicial Banham proponía una definición formalista del nuevo brutalismo, procedente de Tomás de Aquino y basada en la imagen —«aquella que al ser vista afecta a las emociones»—, en su libro diferenció entre «neobrutalismo» y «nuevo brutalismo» para designar la etiqueta estilística y la actitud ética, respectivamente.⁵ Probablemente, el cambio de actitud de Banham se debía a las numerosas objeciones que los Smithson habían lanzado al crítico inglés en la revista *Architectural Design (AD)*:

Todo análisis acerca del brutalismo errará si no toma en cuenta la tentativa brutalista de ser objetiva respecto de la «realidad», de los fines culturales de la sociedad, de sus necesidades, de sus técnicas, etcétera. El brutalismo trata de enfrentarse a una sociedad marcada por la producción en masa y de extraer una áspera poesía de las fuerzas confusas y poderosas que la caracterizan. Hasta ahora, el brutalismo ha sido analizado estéticamente, cuando en realidad su esencia es ética.⁶

Para los Smithson, existe una ética propia del edificio que proviene de su verdad constructiva, entendida ni solo desde el punto de vista material. Creen que las leyes modernas de verdad y autenticidad, constructiva, estructural y proyectual, poseen esa capacidad de imprimir integridad a un objeto. Defienden que el lenguaje nunca es algo a priori, sino que se forma según las exigencias del proyecto, desarrollándose coherentemente a medida que se va detallando. Fruto de ese compromiso ideológico, de evitar *la impronta del arquitecto* a favor de la verdadera naturaleza del edificio, se puede observar una discontinuidad formal entre sus obras, especialmente notable en los proyectos de su primera época.

3 *Arts of the As Found (El arte de Según se encuentra)*. Alison y Peter Smithson. Mural de azulejos para el Old People's Club Room, en los Robin Hood Gardens (1968-1972), compuesto por fragmentos recogidos en los jardines por Alison y su hijo, Simon, colocados después en cemento moldeado con la tapa de una caja de madera.

Los Smithson reconocieron en diversas declaraciones la importancia de Rudolf Wittkover al terminar la guerra y la influencia de su libro *Architecture Principles in the Age of Humanism*, publicado en 1949 (*Los fundamentos de la arquitectura en la edad del humanismo*). En los escritos de Peter, que valoraba especialmente las nuevas miradas hacia el mundo antiguo, puede apreciarse la importancia que confiere al clasicismo y al análisis de sus principios en la arquitectura de diversas épocas. Como señala Banham en «The New Brutalism», la huella de Wittkover en los Smithson puede observarse en su proyecto para la catedral de Coventry (1951), «su última planta formalista». Se evidencian también referencias históricas de orden palladiano en la Escuela Secundaria Moderna de Hunstanton (1949-1954), que precisamente sería considerada el primer edificio construido del nuevo brutalismo. Más reconocida por los autores es la influencia de Mies van der Rohe en esta obra, cuyo lenguaje arquitectónico fue empleado con cierta intencionalidad didáctica. La pareja admitió que la escuela debía «tanto a Mies como a la arquitectura japonesa». Esta última había seducido a los arquitectos desde comienzos del siglo XX: a Wright, en la planta libre; a Le Corbusier, en la estética purista de mamparas deslizantes y espacio continuo; a Mies van der Rohe, en el orden estructural y compositivo, etcétera. Los Smithson lo confirmaron así:

Nuestra comprensión —y, consecuentemente, podría haber sido también así para Mies— era que, para los japoneses, *la forma* era solo parte de la concepción general de la vida, una clase de reverencia al mundo natural y, desde ella, a los materiales del mundo construido. Es precisamente este respeto a los materiales lo que estaba en las bases de nuestra manera de ver y pensar sobre el nuevo brutalismo.⁷

AS FOUND

El «respeto a los materiales», que los autores subrayan respecto al nuevo brutalismo, significaba valorarlos por sus cualidades intrínsecas, *tal y como se habían encontrado*. Aunque la primera vez que los Smithson escribieron sobre esta idea fue en 1990, en un artículo titulado «The “As Found” and “The Found”» (El «según se encuentra» y «lo encontrado»), lo hicieron —como ellos mismos señalaron— bajo una mirada retrospectiva, ya que era un concepto presente en toda su obra.⁸ De hecho, fue incluido ya por Banham en su artículo «The New Brutalism», al hacer una primera valoración de las características que debía tener un edificio brutalista: 1) la legibilidad formal de la planta; 2) la clara exhibición de la estructura, y 3) la valoración de los materiales por sus cualidades inherentes (*As Found*). Siguiendo la evolución de los proyectos de los Smithson, Banham reemplazó después el primer rasgo por un nuevo precepto: «la memorabilidad como imagen». Con este gesto estaba incluyendo proyectos como la reconstrucción del Golden Lane o la Universidad de Sheffield, señalaba la relevancia de la imagen por sí misma y explicaba, en fin, que su valor reside en la capacidad para conmover a quien la contempla.



3

3. R. Banham: *The New Brutalism: Ethic or Aesthetic?*, pág. 12.
4. K. Frampton: *Historia crítica de la arquitectura moderna*, pág. 266.
5. Véanse respectivamente Banham: «El Nuevo Brutalismo», David Robbins (ed.): *El Independent Group: La postguerra Británica y La estética de la Abundancia*, pág. 172 o *Cuadernos Summa Nueva Visión*, núms. 24/25, pág. 7 (publicado originalmente en *AR*, núm. 118 (diciembre 1955)) y Banham: *The New Brutalism: Ethic or Aesthetic?*, pág. 10.
6. A. y P. Smithson: «Respuesta sobre el nuevo Brutalismo», *Cuadernos Summa Nueva Visión*, núms. 24/25, pág. 9.
7. Ídem: *Without Rhetoric*, pág. 6.
8. Ídem: «The “As Found” and “The Found”», en D. Robbins (ed.): op. cit., págs. 201-202.

Pero con la expresión *As Found* los Smithson exponían algo más complejo. El *As Found* conlleva una manera concreta de mirar el mundo que nos rodea, de los métodos de trabajo y del «proceso de encontrar». Así lo definieron en el inicio de su artículo:

El «según se encuentra», donde el arte se encuentra en recoger, dar la vuelta y poner con... y lo «encontrado», donde el arte está en proceso y en el ojo observador...

Más adelante, los mismos autores precisaron:

El «según se encuentra» era una nueva manera de ver 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.

Paralelamente a «ese enfrentamiento con el mundo de posguerra» de los jóvenes arquitectos, se desarrollaron otras manifestaciones artísticas del mundo de la literatura y del teatro. Respecto al primero, destacaron los novelistas conocidos como *Red Brick*, que fueron el origen de la protesta de posguerra. Los *Angry Young Men*, capitaneados por John Osborne, se sumaron desde el teatro a la crítica intelectual, social y política con obras realistas e incisivas. Todos ellos fueron incluidos en la expresión *Kitchen Sink School* y habitualmente tuvieron lugar en el norte de Inglaterra, bastión de la clase trabajadora industrial. También en el cine, un grupo de jóvenes pasó a la acción creando el movimiento independiente Free Cinema, que surgió tras la proyección de un conjunto de cortometrajes en el National Film Theatre londinense, entre febrero de 1956 y marzo de 1959. El Free Cinema, siguiendo la línea del cine documental y del neorrealismo italiano, trataba de aproximarse a los seres anónimos de la sociedad mediante un cine rodado al margen de los estudios, con escasos medios. Como afirmaron en su primer manifiesto, les unía una actitud común: «Una actitud significa un estilo. Un estilo significa una actitud»;⁹ idea relacionada con la creencia de los Smithson de que la estética brutalista responde a una actitud ética. Sus obras mostraban un compromiso social valiente con un enfoque humano en el que lo cotidiano adquiere una importancia singular. Reivindicaban un cine auténticamente independiente y hacían uso también del *As Found* como proceso creativo.

PLAY BRUBRECK!

El *As Found* no señalaba algo cerrado, concreto, sino que se refería más bien a un proceso, a algo abierto. En este sentido, los Smithson no solo participaron del *As Found* en sus obras, sino también en el *proceso* de sus propias vidas. A lo largo de ellas, fueron «encontrando» personas que influyeron notablemente en su trayectoria personal y laboral y cuya manera de hacer y pensar supieron «recoger e interpretar». El interés de los Smithson por la experimentación y las innovaciones técnicas les vinculó al estudio de ingeniería

Ove Arup, fundamentalmente con Ronald Jenkins. Su actitud vital e intereses artísticos les llevó a participar en la formación del Independent Group (IG), y su actitud ética en la arquitectura y la defensa de la función moral del arquitecto les proporcionó un papel protagonista en la formación y desarrollo del Team X.

Cuando, en los años cincuenta, los Smithson se reunían con varios artistas en Londres para formar el IG, les vinculaba la admiración por el *Beton Brut* de Le Corbusier y la pureza estructural de Mies van der Rohe, el interés por el *Art Brut* de Dubuffet y las pinturas del expresionista abstracto Jackson Pollock, así como el análisis de diversas obras de arquitectura, pintura, escultura y fotografía que ellos mismos realizaban. A lo largo de los escritos de los arquitectos pueden apreciarse estos intereses. Pero en ningún caso se trataba de una admiración ciega e incondicional. Ponían como base una visión humanista que tenía sus raíces en las ciencias sociales modernas y en el pensamiento del existencialismo francés. Su actitud crítica les llevó a posicionarse contra el funcionalismo y a intervenir activamente en la construcción de una nueva cultura arquitectónica y urbana:

Es preciso crear una arquitectura de la realidad [...]. Una arquitectura que arranque del período de 1910 –del De Stijl, del dadá y del cubismo– y que ignore el daño ocurrido tras las cuatro funciones (habitar, trabajar, recrearse y circular). Un arte preocupado por el orden natural, por la relación poética entre los seres vivos y el entorno.¹⁰

Tras la Segunda Guerra Mundial, los CIAM, fundados en 1928, se habían convertido en una tribuna pública para algunos de los maestros del Movimiento Moderno (Le Corbusier, Gropius, Giedion y Sert), quienes animaron a los arquitectos jóvenes a participar en las conferencias. En 1951 los Smithson asistieron por primera vez al CIAM VIII, en Hoddesdon, con el propósito de escuchar a Le Corbusier, y allí conocieron a Jaap Bakema, Georges Candilis y Aldo van Eyck. En el noveno congreso, en Aix-en-Provence en 1953, se encargó la preparación del CIAM X al equipo formado por los tres arquitectos mencionados, Rolf Gutmann y cuatro arquitectos ingleses: John Voelcker, William Howell y Alison y Peter Smithson. Este grupo se llamó a sí mismo Team X. Su núcleo principal lo formarían los tres primeros junto con los Smithson, a los que después se sumaron Shadrach Woods y Giancarlo De Carlo. El nuevo equipo entró en la discusión que originó la dispersión final del CIAM, en el décimo congreso (Dubrovnik, 1956), en relación con la Carta de Atenas –respetada como un dogma por los miembros veteranos, pero calificada de incongruente por los arquitectos jóvenes–. Pensar en las cuatro funciones obligaba a considerar edificios en altura, pero también a zonificar la ciudad, con cada sector rodeado por un cinturón verde; lo cual se acercaba a las concepciones de Ciudad Jardín de Ebenezer Howard que la planificación estatal británica estaba favoreciendo.

Los Smithson se referían a menudo al Team X como la «gran familia». El clima amistoso se puede observar en la correspondencia y las diferentes fotografías del grupo. En una de ellas, se ve incluso a sus tres hijos mezclados entre los miembros. Alison tuvo un papel protagonista en esas relaciones, como explicaba Peter: «Era ella quien descubría a las personas.

9. Claude Lichtenstein & Thomas Schreglenberger (eds.): *As Found: The Discovery of the ordinary*, pág. 257.

10. Cit. en M. Vidotto: *Alison + Peter Smithson*, pág. 12. Originalmente publicado *AR* (abril 1954).



4

4 Encuentro del Team X en Londres, en 1969, organizado por A. y P. Smithson. Señalada en rojo toda la familia Smithson: Peter, Samantha, Alison con Soraya, y Simon a la derecha.

5 Play Brubreck. Ideograma de una red de relaciones humanas, 1962. Peter Smithson.

Era ella quien tomaba contacto con ellas: los invitados a las reuniones del Team X eran todos escogidos por Alison». ¹¹ Y es que los arquitectos estaban preocupados por trabajar no tanto sobre las cosas como sobre las *relaciones* que se establecen entre ellas. Esta es una idea que se puede explicar bien con el esquema que Peter dibujó en 1962, denominado *Play Brubeck*, que se materializa a distintos niveles y en varios proyectos. ¹² Fue publicado en el *Team X Primer* con la siguiente leyenda:

Ideograma de una red de relaciones humanas. Una constelación de partes de diferente valor, en una red inmensamente complicada de líneas que se cruzan y entrelazan. Brubeck! De aquí puede surgir una trama. ¹³

Esa *colección* de puntos, reunidos en un mismo tiempo y espacio, no muestra una jerarquía clara, sino múltiples líneas que dibujan conexiones libres entre ellos. Eran tan importantes los nodos como los trazos que los conectaban.

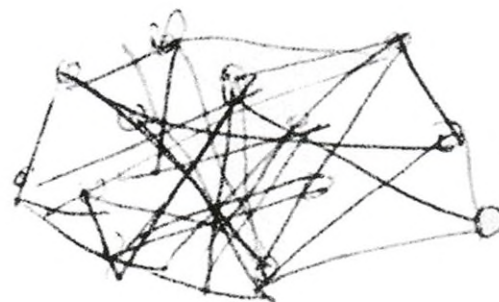
De esta manera, el Team X en general y los Smithson en particular precisan de manera radical y consciente, mediante algunos de sus proyectos, la postura conceptual que defienden en lo referente al debate del lenguaje arquitectónico. Su crítica a la popular simplificación de la arquitectura que dio cuerpo a la reforma social inglesa iba, de modo más profundo, contra el esquematismo con que se interpretaban las necesidades sociales. Propusieron, por ello, objetivos y modelos innovadores para la organización del tejido urbano a través de proyectos libres de preconditionamientos lingüísticos. El nuevo brutalismo nacía para describir aquello que proponían; era un instrumento que permitía establecer relaciones complejas entre el ser humano y sus necesidades de asociación, la naturaleza que le rodea y la construcción que lo hace posible.

Banham, el mayor propagador del brutalismo, en su libro *The New Brutalism: Ethic or Aesthetic?*, parecía querer responderse a sí mismo la pregunta del título, y al hacerlo seguía ofreciendo cierta confusión a través de los dispares ejemplos que incluía entre sus páginas, destacables por su *estética* o su *ética*. Sin embargo, dejaba clara la postura de aquellos a quienes había considerado padres del movimiento. Lo afirmaba con estas palabras referidas a los Smithson: «No ofrecen un estilo, sino una serie de responsabilidades morales», y también al valorar ese aspecto personalmente:

El mundo puede no estar de acuerdo con la estética brutalista; pero la conciencia arquitectónica mundial se ha enriquecido de un modo permanente con la ética del brutalismo. ¹⁴

El interrogante de Banham podría responderse también con una bella frase de Ernesto Katzenstein:

Es que los sueños de los Smithson poseen la dignidad de lo necesario y la fuerza de lo realizable... ¹⁵



5

11. Entrevista a P. Smithson en Simona Pierini: «Amigos de Coderch», pág. 4.

12. Nombre que hace referencia al famoso músico de jazz, Dave Brubeck. Véase Bruno Krucker: «Complex Ordinarity», en *Architecture is not made with the Brain*, pág. 84.

13. A. Smithson (ed.): *Manual del Team 10*, pág. 34. Originalmente publicado en *AD*, (diciembre 1962).

14. R. Banham: *The New Brutalism: Ethic or Aesthetic?*, pág. 135.

15. E. Katzenstein: «Alison y Peter Smithson: Ideas y Realizaciones», *Cuadernos Summa-Nueva Visión*, núm. 14, pág. 2.

EL INDEPENDENT GROUP

El Institute of Contemporary Arts (ICA) fue fundado y administrado por Roland Penrose y Herbert Read, dos portavoces del arte moderno que habían desarrollado sus carreras culturales antes de la Segunda Guerra Mundial. En cambio, los miembros que formaron el IG, en su mayoría nacidos entre 1920 y 1925, influenciados por sus experiencias durante la contienda, desarrollaron una visión inconformista sobre la postura dominante del Movimiento Moderno, por considerarla mansa y aguada. En 1952 se había organizado un grupo de discusión de élite entre aquellos que frecuentaban el ICA, con el apoyo de su directora, Dorothy Morland. Pronto se les conoció como el Independent Group, nombre que reflejaba sus propias diferencias así como su libertad respecto al ICA. El núcleo central lo constituían los críticos R. Banham y Lawrence Alloway, el diseñador y crítico Toni del Renzio, el músico Frank Cordell, los artistas plásticos Magda Cordell, Richard Hamilton, Nigel Henderson, John McHale, Eduardo Paolozzi y William Turnbull, y los arquitectos A. y P. Smithson, Geoffrey Holroyd, James Stirling y Colin St. John Wilson. Pero no se puede hablar de una lista cerrada, ya que el grupo contaba regularmente con la participación de otros amigos, entre los que hay que destacar al arquitecto y editor Theo Crosby, que desempeñó un papel fundamental al publicar sus ideas en la revista *AD*.

La tarea básica del grupo parecía clara desde un principio: crear una estética plenamente integrada en la vida contemporánea. Como modelo tomaron los movimientos de vanguardia de principios de siglo: el compromiso con la tecnología característica del futurismo, el gusto del surrealismo por la ciudad y la apropiación dadaísta del *collage* y los «objetos encontrados». De hecho, el *As Found* que defienden los Smithson está directamente relacionado con el *objet trouvé* dadaísta. Nigel Henderson, a través de su madre, Wyn Henderson (que desde 1938 era la directora de la galería Peggy Guggenheim de Londres), había tenido fácil acceso al mundo de vanguardia antes de la guerra. El fotógrafo había conocido a Marcel Duchamp y es muy probable que, por mediación de él, el concepto vanguardista influyera en Paolozzi y en la pareja de arquitectos.

La posguerra británica estaba dominada por la tecnología americana y la cultura popular, incluyendo diseños de coches, publicidad, ciencia ficción, música popular, películas y arte. Los intelectuales veían con disgusto esta americanización de la cultura, pero, para el IG, América representaba el futuro de una nueva cultura global de masas.

Los jóvenes artistas disfrutaban del debate público en sus encuentros, que se produjeron de manera fluida en dos etapas, entre 1952 y 1955. Estas reuniones (algunas formales en el ICA, otras más irregulares en el French Pub del Soho o en casa de los Banham) aseguraban la continuidad de las ideas entre los distintos miembros, además de conferir un carácter más informal al propio grupo, como correspondía a su juventud. Alison y Peter Smithson tenían veinticuatro y veintinueve años respectivamente cuando el IG se formó, por lo que no es de extrañar que definieran como «tardes alegres» sus improvisadas reuniones,¹⁶ y que hayan tratado de desmitificar el papel fundamental que tuvo el IG en la historia del arte:

Desde mi punto de vista, el IG era como una asociación de colegiales. Hago que parezca ridículo, pero todo aquello fue una especie de codeos de complicidad y unos ratos de risas; ya se sabe, el arte no es tan serio.¹⁷

A pesar de las diferencias de los distintos miembros del grupo y de sus dispares visiones retrospectivas, no se puede negar que colectivamente desafiaron a la tradición británica y lanzaron una estética de cambio, antielitista y antiacadémica, subversiva en cuanto a las jerarquías y orientada a la cultura de masas. Los miembros del IG fueron aclamados por ello como «padres del pop» —título del documental que les dedicó Julian Cooper en 1979—.

Era presumible que los humanistas y liberales del Estado de bienestar consideraran la cultura popular americana como un «ultraje»; sin embargo, la nueva sensibilidad del IG estaba dispuesta a admirarla y a considerarla «seria». Hicieron un importante redescubrimiento: la conexión entre forma y contenido es en gran parte arbitraria y, por tanto, susceptible de ser modificada. Los teóricos del pop se limitaron a tomar las fotografías de la revista *AR* de 1950 (la forma) y cambiaron los encabezamientos (el contenido). Alloway acuñó la expresión «erotismo mecanomórfico» para denominar ese elaborado reajuste. Era un sencillo acto que estaba, en realidad, exponiendo un comportamiento nuevo y casual hacia la cultura popular; algo que compartían y podían disfrutar sin obstáculos.

PARALLEL OF LIFE & ART

El IG, padre o no del pop, ha de considerarse pionero en la nueva dirección que tomó el discurso cultural de posguerra. Esa nueva actitud más casual, en torno al proceso y la forma, surgió en los miembros del IG, del movimiento conocido como *Action Painting*, tras una exposición inspirada en el influyente libro del escocés D'Arcy Thompson, *On Growth and Form* (*Sobre el Crecimiento y la Forma*), 1917, que relacionaba las formas y las estructuras de los organismos vivos. La muestra homónima, organizada por Hamilton, causó un gran asombro en el público debido al lenguaje empleado y, como dijo Le Corbusier en la inauguración, el 3 de julio de 1951, a la «unidad de pensamiento» que revelaba.¹⁸ Pero su innovador lenguaje alcanzó una formulación más explícita en otra exposición posterior. En julio de 1952, Paolozzi, Henderson y los Smithson (junto a R. Jenkins, como coorganizador) propusieron al ICA una muestra con el título *Sources* —rótulo que aparece en los planos de los Smithson—. Ese nombre nacía de las diversas «fuentes» o campos que iban a ser tratados en las imágenes. Posteriormente pasó a denominarse *Documents*⁵³, para sugerir que dichas fuentes se extraían de la realidad. Finalmente se materializó como *Parallel of Life and Art*, anunciando una nueva mirada a la vida, y se exhibió en 1953 en el ICA, del 10 de septiembre al 18 de octubre, y en la sede de la *Architectural Association* (AA), del 2 al 6 de diciembre. Los protagonistas recogieron más de un centenar de imágenes de la «vida» (radiografías, fotografías de prensa, imágenes de ruinas, material antropológico y dibujos infantiles) y las expusieron junto a objetos de arte antiguo, ejemplos históricos de fotografía cinética de

16. Entrevista a P. Smithson de Francisco. J. Sánchez Merina: *Debates en la arquitectura anglosajona sobre el uso de la «Historia»*, pág. 32.

17. P. Smithson: *Conversaciones con estudiantes*, pág. 41.

18. D. Robbins (ed.), op. cit., pág. 17.

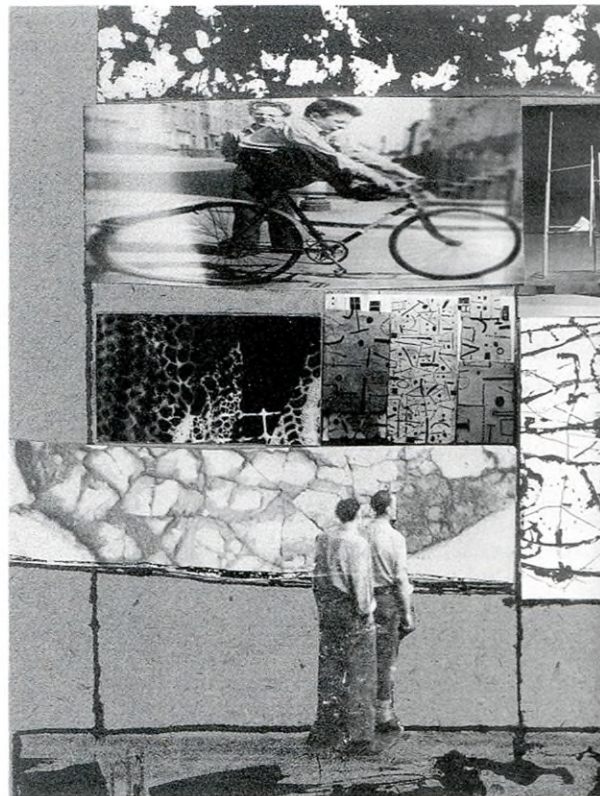


6

6 Fotografía de la exposición *Growth and Form*, organizada por Richard Hamilton en el ICA, en julio de 1951.

7 Fragmento de un estudio para *Parallel of Life and Art*, en el que se percibe la influencia de los diferentes movimientos de vanguardia en el gusto del grupo. Fotografía, bolígrafo y lápiz sobre cartón. Nigel Henderson.

8 El Museo Imaginario. André Malraux eligiendo las fotografías para *Les Voix du Silence*, 1950. Fotografía realizada por Maurice Jarnoux para *Paris Match*.



7

Étienne-Jules Marey y Eadweard Muybridge, y obras de Dubuffet y Pollock. El «paralelismo» que establecían consistía en una actitud común. Las imágenes presumían de una violencia forzada; parecían arrancadas de su contexto para lograr, juntas, un impacto inmediato.

Este método de exposición casi espontánea de imágenes ya había sido utilizado anteriormente. En abril de 1952, Paolozzi organizó una reunión al margen del ICA a la que asistieron cerca de treinta y cinco invitados del incipiente IG, que por entonces se denominaba Young Group. El artista proyectó con un epidiascopio una serie heterogénea de mensajes a partir de las cubiertas de revistas de ciencia ficción, anuncios de automóviles, fragmentos de películas animadas e imágenes militares. Las fotografías, sin un patrón temático consciente, no mostraban ningún orden ni jerarquía particular. Conformaban una especie de *collage* visual, habitualmente bautizado como *Bunk*.

Si esta intervención de Paolozzi sentó un precedente clave para *Parallel of Life and Art*, la figura de Henderson sería aún más importante. No hay duda de la influencia que causó el fotógrafo en los otros tres miembros. Henderson instó a sus compañeros a la lectura de autores como Moholy-Nagy y Gyorgy Kepes. Este último caló en los arquitectos hasta el punto de referirse a un «nuevo paisaje» en la descripción de *Parallel of life and Art*, término acuñado por Kepes en su primer libro, *Language of Vision* de 1944 (*El Lenguaje de la Visión*), y que en 1956 reutilizaría en *The New Landscape in Art and Science*:

La exposición proporcionará la primera clave a un nuevo mundo, por el que los descubrimientos de las ciencias y las artes pueden ser vistos como aspectos de una misma entidad. Fenómenos relacionados, partes del nuevo paisaje que las ciencias experimentales han revelado y que los artistas y teóricos han creado [...] El método usado presentará una pintura de los tiempos dramática pero racional, una especie de piedra Rosetta.¹⁹

Kepes no sería el único artista al que los autores harían alusión. En la inauguración, Henderson hizo unas declaraciones en las que explicaba el método que habían seguido para realizar la muestra, y no faltaron las menciones a André Malraux y su ensayo *Le Musée Imaginaire*, de 1947:

Estuvimos durante un tiempo interesados en intercambiar imágenes de nuestros propios «museos imaginarios». Recordemos que esta es la manera en que André Malraux trataba el ensamblaje de material fotográfico, reuniéndolas desde diversos puntos, dispersas en el espacio y tiempo y representando el trabajo creativo de artistas de todas las edades y civilizaciones...²⁰

En 1951, cuando Henderson visitó a Paolozzi en París, Malraux había publicado de nuevo este artículo en *Les Voix du Silence* (*Las voces del silencio*), en el que hablaba del papel que históricamente tiene el arte en los museos, la posibilidad de un museo sin paredes y la importancia de la fotografía en este campo, porque permite la reproducción masiva de las obras de arte. Pero las imágenes de *Parallel of Life and Art* no mostraban solo obras de arte. Muchas fotografías eran escenas distorsionadas de violencia y destrucción, o visiones



8

19. Cit. en Victoria Walsh: *Parallel of Life and Art*, pág. 90.

20. Ibidem, pág. 92.



26

la idea de la cabaña como un recordatorio al arquitecto de su obligación de ceñirse a la simplicidad de la naturaleza, incluso en los aspectos más ínfimos de su arte. La alusión a Bethnal Green se debe a que, en 1945, los Henderson se mudaron a esa área de Londres y vivieron allí durante nueve años, a lo largo de los cuales estudiaron con detenimiento la vida del barrio herido, desde dos miradas distintas pero complementarias: la de una socióloga y la de un fotógrafo. Por ello Banham, al igual que otros miembros del IG, quiso ver en *Patio & Pavilion* una parodia del patio trasero de la humilde casa de Henderson en el East End. Pero Peter, conocedor de esa comparación, la negó rotundamente. Se trataba de algo mucho más ambiguo, sin un modelo concreto. Era la expresión de una idea, de lo que llamaron «la teoría del habitar».

Debido a la ambigüedad de la exposición, las respuestas que provoca *Patio & Pavilion* son siempre distintas. Su «secreto» no es desvelado al espectador. A su manera, ofrece un medio de mirar el futuro, como el título pretendía: el mañana será un «hoy» lleno de huellas del «ayer».

La magia de lo cotidiano

El montaje servía de soporte para presentar los requerimientos fundamentales del hábitat humano. Los Smithson dejaron claro que lo que consideraban como la primera necesidad humana era el dominio de una porción del mundo, el patio; y la segunda, la cobertura de un espacio acotado, el pabellón, que aísla un trozo de espacio y lo aleja de las miradas exteriores. Así lo explicaban ellos:

En *Patio & Pavilion* habíamos trabajado con un tipo de hábitat simbólico en el que, de una u otra forma, habíamos encontrado respuesta a las necesidades básicas del ser humano —una vista del cielo, un pedazo de tierra, la presencia de la naturaleza y de los animales cuando se los necesita—, y a los impulsos básicos del ser humano —expandirse y controlar, moverse—.³⁷

Las páginas del catálogo muestran singularmente la diferencia de este ambiente respecto de los otros de la exposición. No alardean de formalismos gráficos ni de tipografías originales, sino que presentan una perspectiva del pabellón, visto desde arriba y representado con gran sencillez; su interior contiene crudamente las imágenes de los objetos primitivos expuestos. Son hojas repletas de anotaciones de Henderson, que describe y explica los *signos de ocupación* con escritura infantil y mediante frases concisas:

La cabeza —del propio hombre—, su cerebro y sus máquinas
 La imagen del árbol, para la naturaleza
 La roca y los objetos naturales, para la estabilidad y la decoración artesanal de los espacios
 La caja de luz, para el hogar y la familia
 Artefactos y caprichos, para las urgencias irracionales
 La rana y el perro, como el resto de los animales
 La rueda y el avión, para el movimiento y la máquina.³⁸

26 Nigel, Judith y Drusilla Henderson en el jardín de su casa de Bethnal Green, en Chisenhale Road núm. 46, 1952.

27 *Patio & Pavilion* vacío, esperando los «signos de ocupación» de sus habitantes, como fruto del «arte de habitar». P. Smithson. Dibujo para el catálogo de la exposición, septiembre de 1956.

28 Páginas del catálogo de *This is Tomorrow* correspondientes al grupo 6: *Patio & Pavilion*. Concepción general de la instalación con un dibujo desde la parte superior, objetos mostrados y su significado, y autores de la muestra sentados frente al domicilio de los Smithson, en Limerston Street.

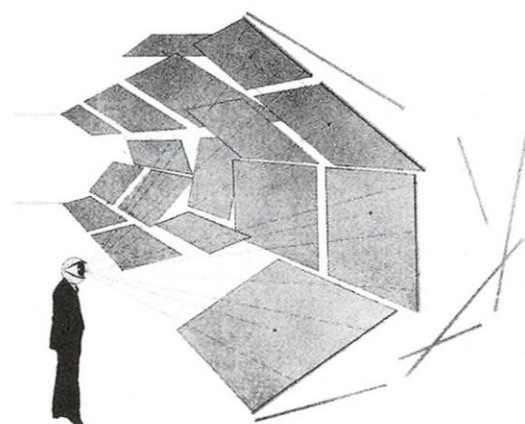
Henderson de un dibujo en una ventana, «una imagen de valor tan humano como formal». Bajo la imagen de la muestra escribió «Exposición de 100 imágenes brutalistas», a pesar de que los organizadores todavía no la habían designado bajo estos términos. Con su gesto, definía la exposición como un ejemplo notable de nuevo brutalismo con carácter retroactivo. Sus autores habían tratado de ir más lejos de la valoración individual de cada fotografía, introduciendo al espectador en un juego de asociaciones. Como les había enseñado Malraux, cuando se reproduce una obra, se la está privando de su color, de su materia, de su volumen y, fundamentalmente, de sus verdaderas dimensiones. La obra despojada de sus atributos esenciales ya no es la misma cosa. Se produce una auténtica catástrofe visual de interesantes consecuencias: la *pérdida* individual conduce a *ganar* algo en conjunto, ya que cada imagen entra en fuerte sintonía con otras obras que parecían ajenas a ella. *Play Brubeck!*

Como pasó con el nuevo brutalismo y con el debate entre su origen ético o estético, *Parallel of Life and Art* dio lugar también a distintas interpretaciones. Si los organizadores afirmaban que el trasfondo de la muestra era registrar la actitud nueva de todo un período, tal como había hecho el pabellón de L'Esprit Nouveau en 1925, Banham subrayaría sus cualidades estéticas afirmando que «la fotografía descubre similitudes y paralelismos entre los objetos y los acontecimientos registrados, incluso aunque no los haya».²⁵ De ahí que, según el crítico, los autores emplearan «los ojos de la cámara» para establecer una equivalencia visual entre las fotografías y dividir las en temas según los siguientes epígrafes: anatomía, arquitectura, arte, caligrafía, fecha 1901, paisaje, movimiento, naturaleza, primitivismo, escala humana, estrés, estructuras *estresadas*, ciencia ficción, medicina, geología, metal y cerámica.

Frente a lo expuesto por Banham, los Smithson, al finalizar la presentación de la muestra, emplearon unas palabras de James Joyce —«Este es un movimiento que yo llamo epifanía» (*Stephen Hero*, 1904-1906)—, para invitar a los visitantes a profundizar en las imágenes y a descubrir «la realidad que hay detrás de la apariencia», aquello que estaba implícito en la muestra, pero oculto al ojo desnudo.²⁶ El modo en que prepararon la exposición recalca esta idea de búsqueda de conexiones. Los cuatro miembros compilaron por separado las fotografías y se reunían periódicamente con la intención de «formar una especie de comunidad de imágenes y tal vez una madeja de ideas para ver qué ocurría en realidad, si se producía algo más tangible y aprovechable».²⁷

El sistema ideado por los Smithson destacaba el aparente azar de las imágenes expuestas. Las fotografías no se disponían formando una relación consecutiva en función de las rúbricas marcadas; al contrario, escondían una serie intrincada de relaciones cruzadas entre los distintos campos. Se suspendían del techo o colgaban inclinadas en las paredes como si flotaran en el espacio. Los Smithson parecían conocer los diagramas de campos de visión de Herbert Bayer: el espectador no tenía que inclinarse sobre las imágenes, sino que estas se colocaban dentro de su campo de visión. De esta manera conseguían la percepción simultánea de las fotografías, el impacto que sugieren todas ellas a la vez.

El visitante dibujaba mentalmente numerosas líneas vinculando las imágenes. Pero esas conexiones no eran estáticas. En una primera visión, el espectador establece unas asociaciones, que van variando a medida que avanza por la habitación, y ante él aparecen



10

21. Ch. Jenks, op. cit., pág. 255.

22. K. Frampton: op. cit., pág. 269.

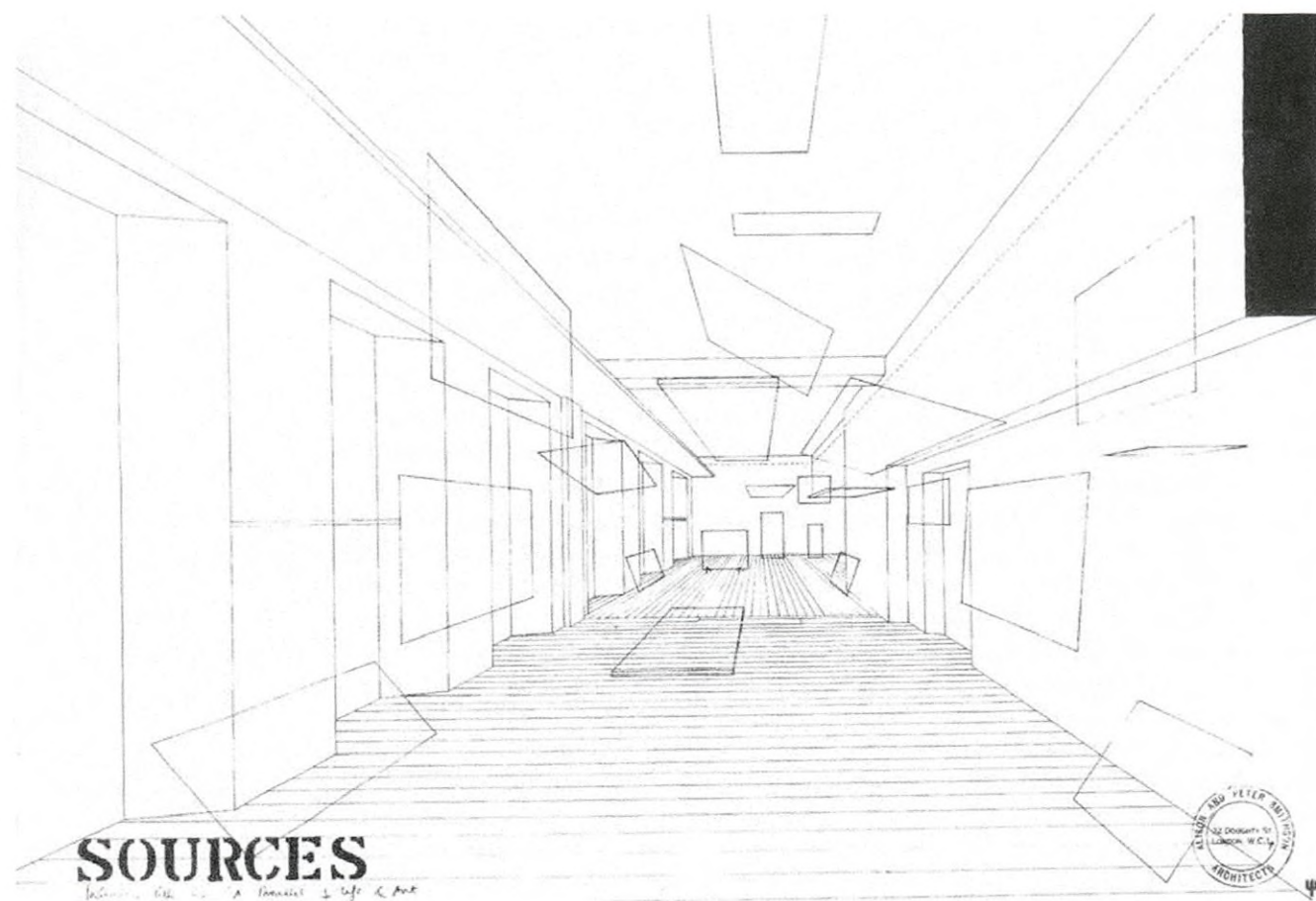
23. R. Banham: «Parallel of Life and art», en D. Robbins (ed.), op. cit., pág. 170.

24. Pie de foto en V. Walsh, pág. 51.

25. R. Banham: «Parallel of Life and art», pág. 171.

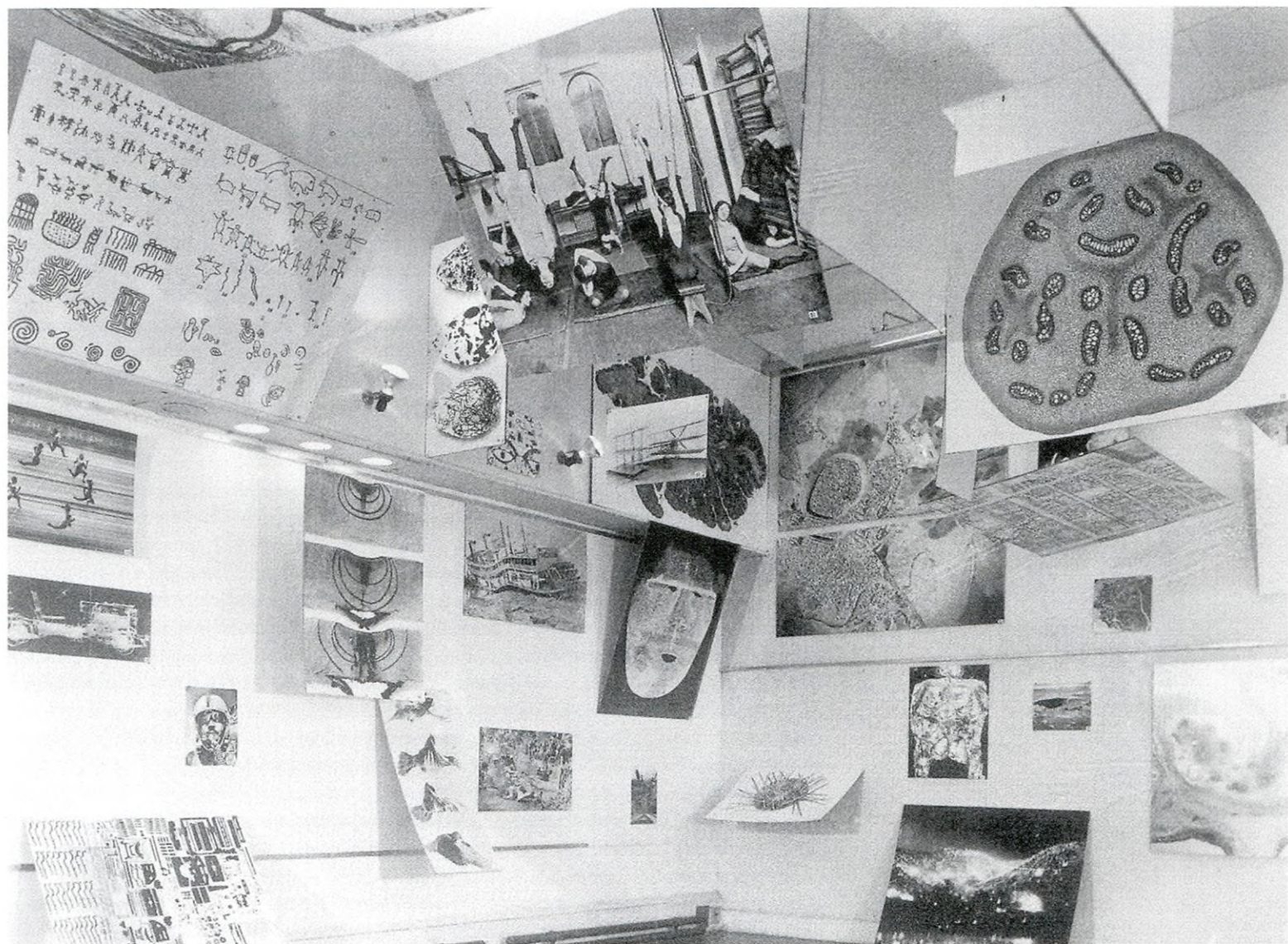
26. A. y P. Smithson: «Agenda...», en D. Robbins (ed.), pág. 129.

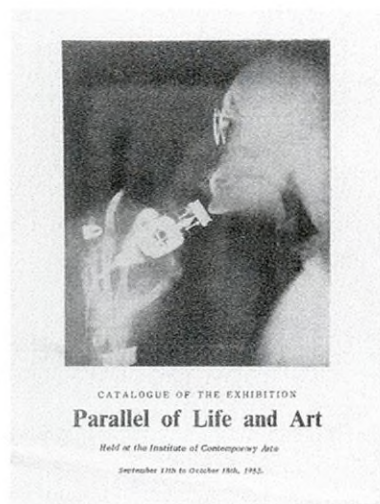
27. N. Henderson: Conversación con R. Banham, 7/07/1976, grabada para *Fathers of Pop*, aunque no utilizada en la película. Cit. en D. Robbins (ed.): op. cit., pág. 125.



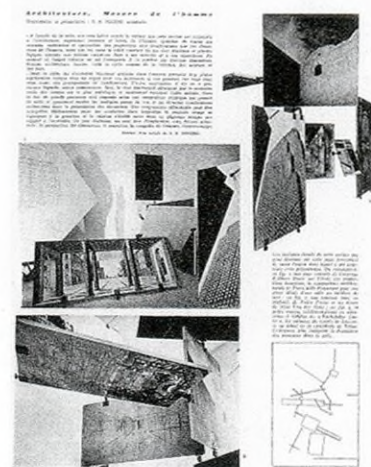
11 Dibujo en perspectiva de la exposición *Parallel of Life and Art*, 1953. Tinta sobre papel, 55,9 x 83,8 cm. Alison y Peter Smithson

12 Vista general de la exposición *Parallel of Life and Art* en el ICA, 1953.





13



14

13 Portada del catálogo de la exposición *Parallel of Life and Art*. La fotografía en rayos X del hombre afeitándose pertenece al libro de Moholy-Nagy, *Vision in Motion*, de 1947.

14 Recorte sobre la contribución de Ernesto N. Rogers a la Trienal de Milán de 1951, encontrado en los archivos de los Smithson.

15 *House of cards*, 1942. Charles y Ray Eames.

16 Variaciones sobre las cajas Cornell: «Kleine Wunderkammer». Diseñadas por Alison Smithson para Tecta, 1988.

nuevas imágenes. Así, la exposición se convierte en una manifestación del concepto del «espacio-tiempo» variable, defendido en 1945 por Moholy-Nagy en *Vision in Motion*. Pero lo que seguramente más influyó en la idea expositiva de los Smithson fue el proyecto realizado por Ernesto N. Rogers para la Trienal de Arquitectura de Milán de 1951, con el tema de «Arquitectura en movimiento». Este arquitecto italiano participó en algunos de los encuentros del Team X, y los Smithson guardaban un recorte de periódico que explicaba la instalación:

En el hall, las fotografías, libremente esparcidas alrededor del espacio, se llenan de significado cuando las miras, con tus sentimientos y tu mente, porque así tú también te haces protagonista de la arquitectura. No hay más explicación que esa, no hay subtítulos, no hay comentarios... Para este fin, se han colocado grandes paneles que generan múltiples puntos de vista y combinaciones variadas de fotografías de modo que puedan ser comprendidas y recreadas. Una comparación que ya haya sido realizada puede interpretarse de diferente manera [...] Todo lo que puede exponerse como explicación se resume en cinco temas esenciales: perspectiva, dimensiones, sensación, conquista del espacio y espacio-tiempo.²⁸

Respecto a las relaciones cruzadas y las imágenes mostradas en distintos planos en la exposición, Victoria Walsh señala una cierta similitud entre *Parallel of Life and Art* y el juego *House of Cards*, de Charles y Ray Eames, realizado en 1952, aunque los Smithson lo conocieron con posterioridad a la muestra. La escala, el color, la textura y la temática confieren un carácter más existencialista a las fotografías de la exposición, frente al rasgo más festivo que caracteriza a los naipes; pero el paralelismo es perfectamente válido por tratarse en ambos casos de *colecciones de imágenes* que se posicionan libremente en distintos planos y de las que surgen inevitables asociaciones. La admiración que los Smithson profesaban por los Eames se volcaba de un modo muy especial en ese pequeño juego. Entendían la baraja como un resumen de toda una manera de hacer que, por su simplicidad, era accesible a todo el mundo. Los Smithson se referirán a la «estética Eames» para describir los mecanismos de composición que usaban, como «Select and arrange» (escoger y disponer) y «Concealment and display» (ocultar y exponer): «Cada objeto se ve ensalzado y habla más claramente de sí mismo por la virtud de su disposición».²⁹ En definitiva, la estética Eames hablaba de la actitud de un *coleccionista*. De aquel que en diferentes lugares «encuentra» cosas y que, como Malraux en su *Museo imaginario*, las saca de su contexto inicial para colocarlas en otro ambiente en el que adquieren un nuevo valor. El juego de cartas de los Eames apoyó el afán por el coleccionismo de la pareja británica. Como había hecho previamente Henderson, los Eames enseñaron a los Smithson a mirar las cosas de su alrededor con nuevos ojos. Alison lo reconoció:

Es posible que Nigel Henderson fuese capaz de acercarnos a lo efímero de la vida —los silbatos a un penique, el juguete de plástico de Woolworth o los adornos navideños, el juguete alemán de latón y los robots que andan— mediante fotografías de botas viejas, de puertas, de trozos

de tela de saco. Aun así, creo que les debemos a Ray y Charles Eames la extravagancia de las adquisiciones de la gente: objetos efímeros llenos de color, frescura y belleza.³⁰

Así, en las fotografías de sus casas podemos ver el concepto aprendido: colecciones diversas de teteras de porcelana, banderas japonesas, etc., posan sobre mesas y estanterías. Otros objetos pequeños se esconden, cuidadosamente ordenados, en las elegantes cajas rojas y blancas que Alison diseñó en 1985 para Tecta, creadas respectivamente «para él o ella». Ese afán por el coleccionismo les llevaría a diseñar una serie de muebles como tributo a las personas que les habían ayudado a apreciar la realidad con «esa mirada atenta»: la *Mesa del Coleccionista*, en 1983, como homenaje a los Eames, y las *Cajas Cornell*, concebidas a finales de los ochenta para celebrar el coleccionismo de Joseph Cornell, quien a lo largo de su vida había creado evocadoras cajas para todo tipo de artículos, empleando la huella surrealista de yuxtaposición irracional. Como muestra de la gratitud y admiración que profesaban a Henderson, le dedicaron en 1988 la caja Cornell más elaborada, que titularon: «Nigel Henderson im Wunderkammer».

Podemos afirmar que *Parallel of Life and Art* fue una primera colección conjunta. Los versos de la ruda y cambiante poesía visual eran una inmensa colección de ampliaciones fotográficas de imágenes extraídas de la vida, la naturaleza, la industria y las artes. La actitud de los autores, reuniéndose semanalmente durante su preparación, era similar a la de cuatro amigos que a la salida del colegio quedan para intercambiar los cromos coleccionados.

Esta exposición fue históricamente decisiva, tanto por la alteración de los supuestos humanistas convencionales como por el énfasis en el empleo de la imagen. A pesar de que había sido realizada únicamente por cuatro miembros del IG, presentaba muchos aspectos que la relacionaban con el grupo: la yuxtaposición de imágenes en ausencia de jerarquía, la ruptura de fronteras entre las distintas disciplinas e incluso un sencillo catálogo de hojas plegadas, diseñado deliberadamente como objeto desechable. La exposición tuvo influencia directa en otras muestras del IG, como *Man, Machine & Motion* de Hamilton, que se expondría en el ICA dos años más tarde, aunque con un sistema modular más rígido y estático que *Parallel of Life and Art*.

Esa nueva estética de cambio que el IG buscaba parecía haber dado un paso importante con esta muestra. Los cuatro artistas ofrecían un *collage* de ideas que, yuxtapuestas, iban a caminar en paralelo con sus vidas: el coleccionismo, el valor artístico del «según se encuentra», la estética de la abundancia y la confianza en la técnica inspirarían sucesivas intervenciones.

THIS IS TOMORROW

Desde el 8 de agosto hasta el 9 de septiembre de 1956, el IG celebró en la Whitechapel Art Gallery de Londres una exposición titulada proféticamente *This is Tomorrow*. Varios miembros del grupo, junto con otros artistas invitados, se dividieron en doce equipos



15

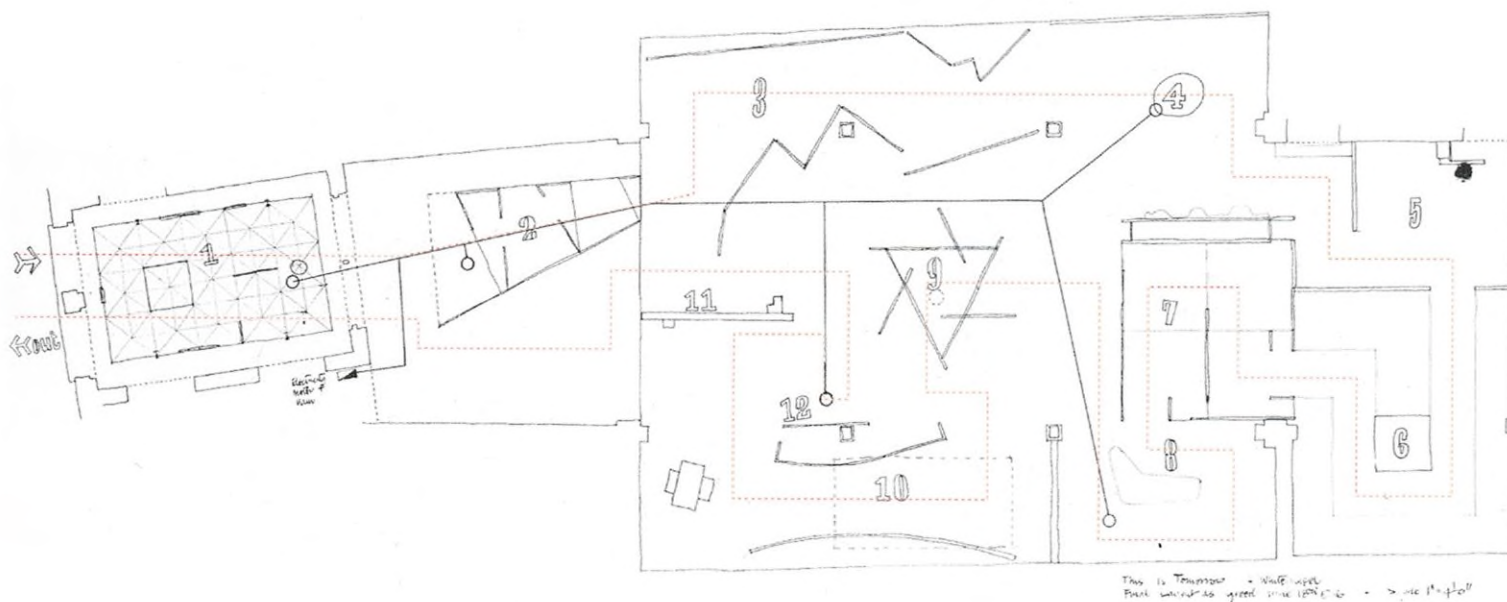


16

28. Cit. en V. Walsh, op. cit., pág. 99.

29. P. Smithson: «Lo oculto y lo expuesto: meditaciones sobre Braun», *Cambiando el Arte de Habitar*, pág. 79.

30. A. Smithson: «Eames: y encima los Dhamas se están extinguiendo en Japón», *Cambiando el Arte de Habitar*, pág. 77.



17 Exposición *This is Tomorrow*, 8 de agosto - 9 de septiembre de 1956. Planta de la Whitechapel Art Gallery en la que se muestra el emplazamiento de los doce grupos. (Dibujo de Colin St. John Wilson.)

Grupo 1: Theo Crosby, Germano Facetti, William Turnbull y Edward Wright.

Grupo 2: Richard Hamilton, John McHale y John Voelcker.

Grupo 3: J.D.H. Catleugh, James Hull y Leslie Thornton.

Grupo 4: Anthony Jackson, Sarah Jackson y Emilio Scanavino.

Grupo 5: John Ernest, Anthony Hill y Denis Williams.

Grupo 6: Nigel Henderson, Eduardo Paolozzi, Alison y Peter Smithson.

Grupo 7: Erno Goldfinger, Victor Pasmore y Helen Philips.

Grupo 8: Richard Mathews, Michael Pine y James Stirling.

Grupo 9: Kenneth Martin, Mary Martin y John Weeks.

Grupo 10: Robert Adams, Peter Carter, Frank Newby y Colin St. John Wilson.

Grupo 11: Adrian Heath y John Weeks.

Grupo 12: Lawrence Alloway, Geoffrey Holroyd y Toni del Renzio.

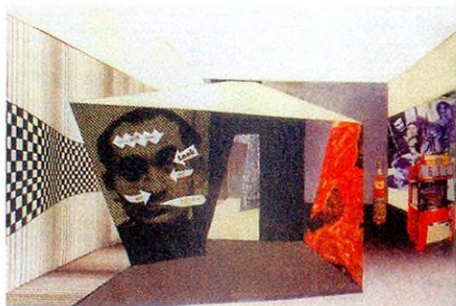
multidisciplinares. La idea había nacido en 1954 a partir del *Groupe Espace*, una asociación de artistas fundada en París en 1951 que entendía el arte como una actividad social. En representación del grupo, la pintora Paule Vézelay (presidenta de la rama británica) convocó a quienes estuvieran interesados en participar en la muestra, entre los que se encontraba Theo Crosby, que organizó finalmente la exposición a pesar de que el grupo francés retiró su apoyo.

Si bien el propio IG se caracterizaba precisamente por su heterogeneidad y no carecía de conflictos internos, se consiguió una fructífera colaboración de los diferentes equipos, que desembocó en un nuevo universo visual, situado en el mundo fronterizo entre la arquitectura y las artes plásticas. La muestra consiguió una gran popularidad, debido en gran parte a que Alloway publicitó con ahínco la exposición a través de los medios de comunicación, valorando fundamentalmente la diversidad de conceptos y teorías estéticas que allí podían encontrarse. Esa pluralidad se manifestaba claramente en los distintos carteles para la exposición, así como en las páginas del catálogo, diseñado por Edward Wright a partir de las aportaciones materiales de cada grupo. De las doce muestras, una estaba definida por el imaginario habitual del IG (grupo 12); algunas eran de carácter claramente constructivista (grupos 5, 7, 9); otras tipificaban diferentes acercamientos a la cultura urbana (grupos 2 y 6), y el resto no presentaba una inclinación artística definida. En junio de 1956 se estableció la posición de cada uno de los grupos dentro de la galería. El visitante era recibido por Robbie el Robot, estrella del recién estrenado filme *Planeta Prohibido* (Fred M. Wilcox, 1956) y recorría después, en dirección contraria a las agujas del reloj, cada uno de los doce ambientes.

De las diferentes secciones, las más comentadas fueron las realizadas por los grupos 2 y 6. Banham, en su reseña para la revista *AR*, se refirió al nuevo brutalismo al comentar las dos instalaciones.³¹ Curiosamente, definió el pabellón del grupo 2 como el que «tiene más en común con el de los nuevos brutalistas que cualquiera de los demás», por la ejemplaridad de las imágenes. De ambos subrayaba que «[...] se resisten a una clara significación por las disciplinas geométricas que dominan la mayoría de los pabellones». A pesar de haber sido incluidos por Banham dentro del nuevo brutalismo, el carácter de ambos pabellones era sustancialmente distinto, sobre todo en lo referente al aspecto temporal. Mientras que el grupo 2 mostraba imágenes populares de variados objetos de consumo, desechables y representativos de un momento concreto, el carácter del pabellón del grupo 6 era fundamentalmente simbólico y atemporal.

El grupo 2 (Richard Hamilton, John McHale y John Voelcker, con la colaboración de Frank y Magda Cordell) presentó la primera encarnación «declarada» de la estética del arte pop en la historiografía de este movimiento. El pabellón, diseñado por Voelcker y bautizado como *Fun House*, reflejaba el tema topológico y contenía dos tipos de imágenes: las que hacían alusión al tema de la percepción, referentes a estímulos sensoriales e ilusiones ópticas de Duchamp y la escuela de la Bauhaus, y las que recurrían a la imagería popular, incluyendo cine, ciencia ficción y arte popular. Los miembros del grupo no trabajaron siempre en términos de cooperación amistosa, debido a la discutida procedencia de algunos elementos incluidos en la muestra. A pesar de ello, su contribución fue considerada la más lograda de la

31. Cit. en María Teresa Valcarce Labrador: «El Nuevo Brutalismo: Otra vuelta de tuerca», pág. 129.



18

18 Collage de Richard Hamilton, John McHale y John Voelker, sobre su pabellón *Fun House*, utilizando el retrato de Pierre Mendès France, por entonces, primer ministro francés.

19 *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?* Richard Hamilton (Grupo 2). Collage, 26 x 25 cm, 1956. Hamilton y McHale confeccionaron una lista de temas para la obra que decía: hombre, mujer, comida, historia, periódicos, electrodomésticos, coches, espacio, cómics, televisión, teléfono, información.

20 *For Käte*, Kurt Schwitters. Collage, 9,8 x 13 cm, 1947.

21 *I was a rich man's plaything* (Yo era el juguete de un hombre rico), Eduardo Paolozzi. Collage, 35,9 x 23,8 cm, hacia 1947, Londres, Tate Gallery.



19

exposición. Todo en ella atraía poderosamente la atención del visitante: la imagen de cinco metros de altura de Robbie el Robot; Marilyn Monroe con sus faldas volando sobre la rejilla del metro en la escena más famosa de *La tentación vive arriba* (Billy Wilder, 1955); una botella gigante de Guinness; el suelo esponjoso que al pisarlo desprendía olor a fresa; un corredor de «ilusión óptica»; el efecto *collage* del panel en Cinemascope; incluso la reproducción de *Los Girasoles* de Van Gogh, que se incluyó por tratarse de la copia de arte más vendida en la National Gallery, dando lugar a cierta ambigüedad entre el arte que utilizaba la imaginería popular y el que se convertía en popular sin intención inicial de serlo.

El *collage* que presentaba este grupo en su cartel, con el título *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?* [¿Qué es lo que hace que las casas de hoy sean tan diferentes, tan atractivas?], no era menos sorprendente. La mayoría de las imágenes que lo conformaban procedían de la colección de anuncios americanos coleccionados por McHale, «el baúl americano», que fueron seleccionados por su mujer, Magda Cordell, y Terry Hamilton siguiendo la lista de intereses del autor, y que clasificaron en categorías generales: comida, tecnología, historia, cine, hombre y mujer. Hamilton hizo la selección final y la ordenó creando un espacio habitable con techo planetario, amueblado con varios muebles daneses, una alfombra abstracta, una gran lata de jamón cocido sobre una mesa baja, un televisor que mostraba a una mujer hablando alegremente por teléfono y una aspiradora cuyo tubo, de imposible extensión, agarra un ama de casa incluida en la escena. Un cómic enmarcado colgaba de la pared junto a un retrato victoriano, y en la esquina se situaba una lámpara decorada con la insignia automovilística de Ford. Los protagonistas de la escena son una pareja desnuda: Charles Atlas, el modelo culturista de los cómics, que sostiene entre sus manos un enorme chupa-chups (un lollipop, «Tootsie POP» —reza el envoltorio—, aludiendo al término artístico) y se convierte en «el Adán desnudo de la Eva encarnada en la suculeta pin-up», la mujer que le acompaña sentada en el sillón, que se pone por sombrero la pantalla de una lámpara.³² En primer término se incluye una innovación tecnológica, la cinta magnética; otra, cinematográfica, se puede observar tras la ventana abierta en forma de anuncio, con la «llegada del sonido» a través de la mímica negra de Al Jolson en *El cantor de jazz* (Alan Crosland, 1927).

Aunque esta obra es considerada como uno de los *collages* originarios del Pop Art, ya en 1947 Paolozzi había trabajado con composiciones basadas en historietas de cómics y recortes de revistas, como su irónico *I was a Rich Man's Plaything*, una clara alusión a la sociedad de consumo y el juego con los valores de lo que los medios de comunicación consideran real. Esta obra se presentó el mismo año en que Kurt Schwitters, estando exiliado en Londres, creó el famoso *collage For Käthe*; es decir, nueve años antes de la exposición *This is Tomorrow*.

Si las versiones sobre los autores del famoso *collage* generaron ciertas asperezas entre los miembros del equipo 2, los Smithson repitieron la configuración de *Parallel of Life and Art*, para conformar, con Henderson y Paolozzi, un armonioso grupo 6. Juntos crearon la muestra *Patio & Pavilion*, aprovechando precisamente la condición preliminar de generar grupos interdisciplinarios para aportar diferentes aspectos a la reflexión común.

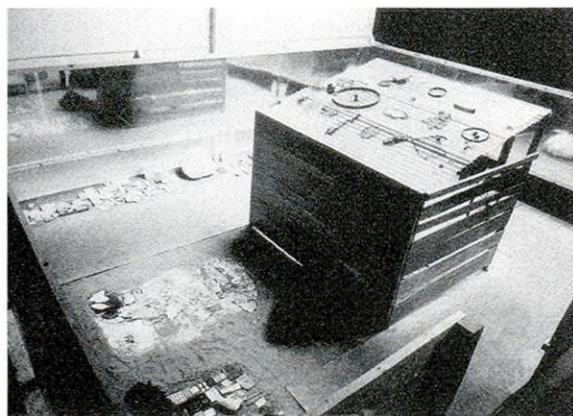


20

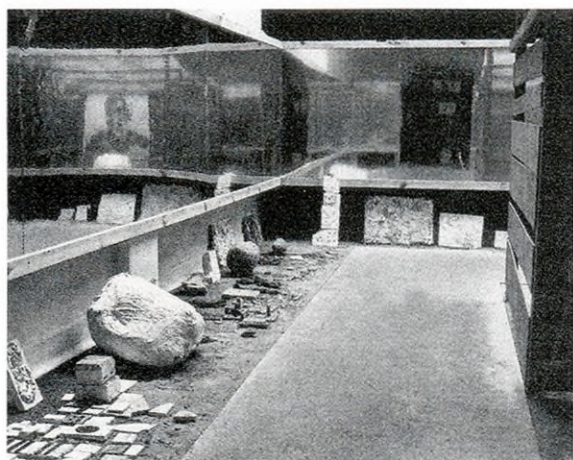


21

32. Thomas Crow: *El esplendor de los sesenta*, págs. 44 y 46.



22



23

22 *Patio & Pavilion*, 1956. Instalación del Grupo 6 (Alison y Peter Smithson, Nigel Henderson y Eduardo Paolozzi).

23 El camino alrededor del pabellón, con los restos cerámicos y piedras sobre la arena. El recubrimiento de aluminio del cierre refleja de forma desconcertante todo lo que acontece en el interior del recinto.

24 Vista del interior del pabellón.



24

Patio & Pavilion

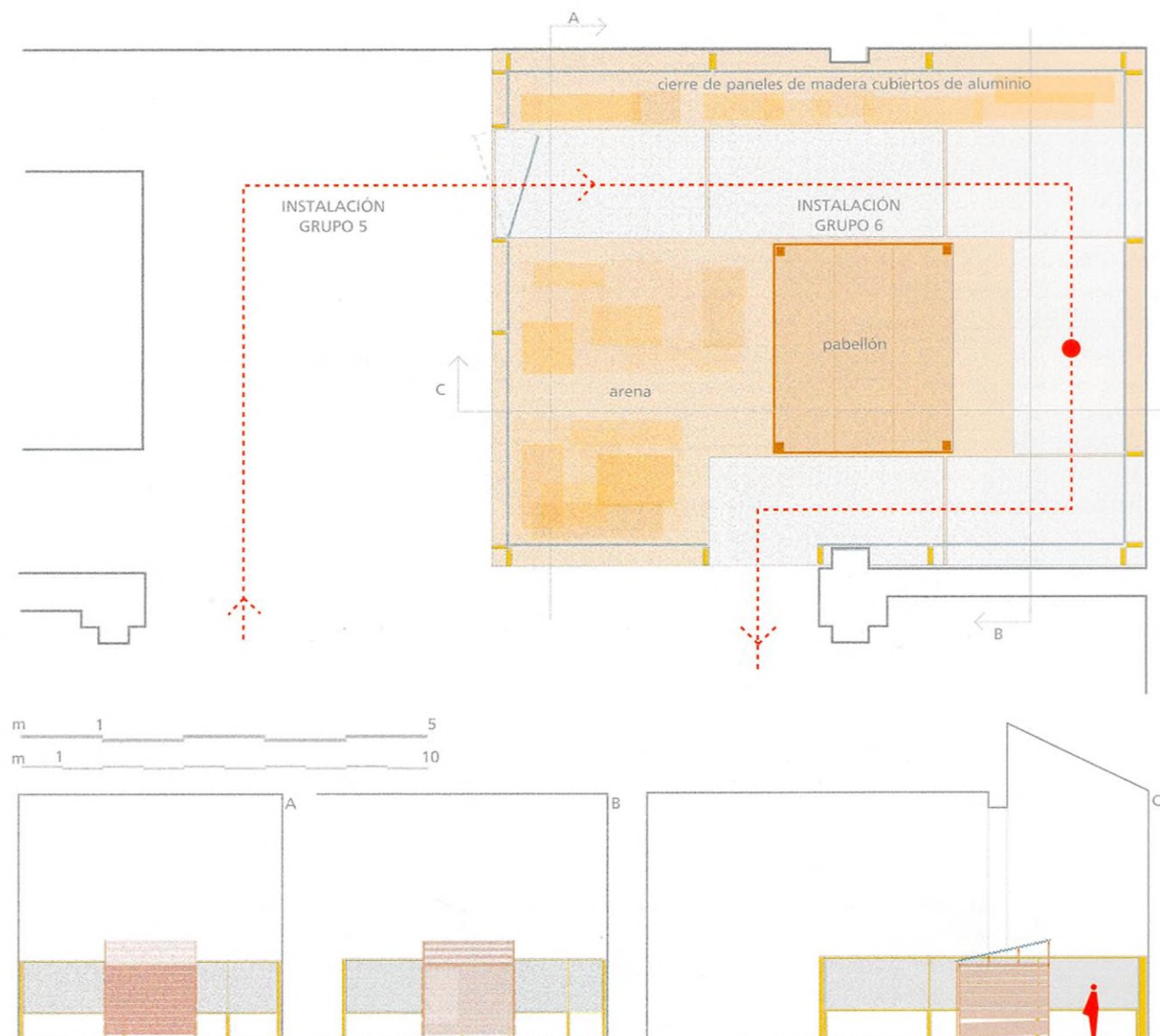
A diferencia del ambiente lúdico de la muestra del grupo 2, los miembros del grupo 6 tomaron una dirección completamente diferente, de carácter existencialista. *Patio & Pavilion* era un hábitat simbólico, más allá de un tiempo o un lugar concretos, que pretendía hacer reflexionar al visitante acerca de las necesidades humanas fundamentales —espacio, cobijo e intimidad— y sus actividades básicas —el movimiento, la contemplación y el pensamiento—.

Si bien el título *This is Tomorrow* perseguía transmitir la idea implícita de «progreso», la estructura del grupo 6, como expresa Banham, «era una anomalía dentro de los otros ambientes presentados, que se acercaban a las nuevas tecnologías, a las nuevas formas de la imaginería popular y a las nuevas teorías de comunicación».³³ *Patio & Pavilion* comprende una estructura de madera, a modo de cobertizo, situada dentro de un área vallada en cuyo suelo se ofrecía un *collage* de apariencia prehistórica, la fosilización de la vida animal. En el fondo del recinto, fijado a la pared, aparece otro *collage* que sugiere la vida vegetal. El cierre del patio se cubre de aluminio, de manera que los múltiples objetos cerámicos, dispuestos en el lugar, aparecen mudamente reflejados, esperando ser inspeccionados. Las personas que visitan la instalación también se reflejan vagamente en estas paredes. ¿Dejarán igualmente su huella sobre la arena, mientras el espejo insinuará el mañana en su vago reflejo? El carácter atemporal subyace en variados y sutiles matices.

Toda la instalación está dominada por la estructura del pabellón, en el cual destaca un extraño torso masculino ambivalente, entre amenazante y arrepentido. Se trata de un *collage* realizado por Henderson, *Head of a Man*, que a cierta distancia sugiere una composición homogénea pero de cerca desconcierta por la variedad de materiales que lo forman: fragmentos yuxtapuestos de paisajes, estratos de rocas y otras formas naturales. Su configuración comparte afinidades con el trabajo incluido en la exposición organizada en el ICA en 1953, *Wonder and Horror of the human Head*, y con el trabajo de Dubuffet, fundamentalmente con su *Chevaux de Sylvain*, realizada ese mismo año a base de mariposas. También se relaciona con los *collages* de Max Ernst y con el trabajo de Arcimboldo, al que los surrealistas habían resucitado de la historia. Pero como reconoció el artista, sus primeras influencias proceden del trabajo de Laurence Vail y, fundamentalmente, de Len Lye, a quien su madre había diseñado la cubierta de un libro cuando trabajaba en el Hours Press. De aquel trabajo de su madre Henderson proporcionó retrospectivamente una lectura apocalíptica, que situaba al hombre en un proceso de decadencia y putrefacción. En otras declaraciones hizo referencia a la relación del hombre con la naturaleza, que aquella obra trazaba. En cualquier caso, *Head of a Man* era una manifestación más, conceptual y material, de esa filosofía del *As Found*; una transformación directa del *objet trouvé* surrealista y dadaísta.

Si *Head of a Man* se puede definir como un *collage* brutalista, la muestra completa de *Patio & Pavilion* lo era igualmente. En el interior del pabellón, colocados frente a esta figura descarnada, se exhiben una serie de artículos sobre una mesa: una vieja trompeta, una escultura desfigurada de Paolozzi y una pistola entre dos objetos circulares inidentificables.

33. R. Banham: «This is Tomorrow», *AR* (septiembre 1956), págs 186-188.



Sobre la arena, más fragmentos cerámicos de Paolozzi y una gran roca. Suspendida de una de las paredes de madera se percibe una rueda, cuya silueta se adivina también sobre el techo translúcido. La cubierta de plástico corrugado muestra asimismo varias formas de objetos realizados por el hombre y pequeñas «ruinas» de material industrial.

La posición del espectador desempeñaba un papel esencial. Como explican los autores, el «visitante», reflejándose en los paneles, se transformaba en «habitante». Los autores involucran al observador en su juego de asociaciones, como antes habían hecho en *Parallel of Life and Art*. Allí el efecto se había logrado a partir de una colección de fotografías; en *Patio & Pavilion* se ofrece una extensa colección de objetos para que el espectador participe, busque analogías, interprete y haga su propia reconstrucción. Y de tal efecto surgen las diversas lecturas que se le han atribuido. Frente a la ausencia de jerarquía entre las imágenes mostradas en *Parallel of Life and Art*, aquí existe una evidente subordinación de todos los elementos expuestos al patio y al pabellón. Primero crearon un recinto dentro del gran espacio de la Whitechapel Art Gallery, mediante el cierre reflectante. Como evidencian sus dibujos, los Smithson, a diferencia de los otros equipos, trataron de adaptarse al lugar que se les había asignado. Y dentro de ese terreno, construyeron otro interior, el pabellón, al que no se podía acceder: su entrada estaba sellada con un viejo alambre. Este aspecto, combinado con la meticulosa situación de cada uno de los objetos mostrados ante la inquietante cabeza, provocaba en el visitante la sensación de haber sido testigo de un «acontecimiento terrible». Es la imagen desconcertante de un pasado desenterrado y después expuesto. Los Smithson comentaron la penetrante sensación que la exposición provocaba:

Es como deambular por una casa abandonada por sus dueños en el transcurso de una cena, o hallarse en una mina en ruinas ya clausurada para impedir un desastre y que nunca más ha sido reabierta.³⁴

R. Banham apoyaba la descripción de los Smithson:

No era posible evitar la sensación de que ese particular cobertizo de jardín, con sus ruedas de bicicleta oxidadas, una trompeta maltrecha y otros trastos caseros, había sido excavada después del holocausto atómico y descubierta como parte de una tradición europea de planificación que se remontaba a la Grecia arcaica y todavía más allá.³⁵

También K. Frampton habló de *Patio & Pavilion* como la encarnación de «la estética del día después, del paisaje de lo devastado y la guerra», a la vez que asociaba la instalación de los Smithson con «el recinto de un templo griego simbólico, un cobertizo metafórico en un patio posterior igualmente metafórico, irónica representación de la cabaña primitiva de Laugier en 1753, en función de la realidad de los patios traseros de Bethnal Green».³⁶ Estas palabras hacen referencia al influyente *Essai sur l'Architecture* que publicó Marc-Antoine Laugier, en el que proponía, como punto de partida de toda reflexión arquitectónica,

34. P. Smithson: «Fenómeno en paralelo, la casa de los Eames, Patio & Pavilion», *Cambiando el Arte de Habitar*, pág. 99.

35. R. Banham: *Le Brutalisme en architecture, éthique ou esthétique?*, pág. 66.

36. K. Frampton, pág. 269.



26

la idea de la cabaña como un recordatorio al arquitecto de su obligación de ceñirse a la simplicidad de la naturaleza, incluso en los aspectos más ínfimos de su arte. La alusión a Bethnal Green se debe a que, en 1945, los Henderson se mudaron a esa área de Londres y vivieron allí durante nueve años, a lo largo de los cuales estudiaron con detenimiento la vida del barrio herido, desde dos miradas distintas pero complementarias: la de una socióloga y la de un fotógrafo. Por ello Banham, al igual que otros miembros del IG, quiso ver en *Patio & Pavilion* una parodia del patio trasero de la humilde casa de Henderson en el East End. Pero Peter, conocedor de esa comparación, la negó rotundamente. Se trataba de algo mucho más ambiguo, sin un modelo concreto. Era la expresión de una idea, de lo que llamaron «la teoría del habitar».

Debido a la ambigüedad de la exposición, las respuestas que provoca *Patio & Pavilion* son siempre distintas. Su «secreto» no es desvelado al espectador. A su manera, ofrece un medio de mirar el futuro, como el título pretendía: el mañana será un «hoy» lleno de huellas del «ayer».

La magia de lo cotidiano

El montaje servía de soporte para presentar los requerimientos fundamentales del hábitat humano. Los Smithson dejaron claro que lo que consideraban como la primera necesidad humana era el dominio de una porción del mundo, el patio; y la segunda, la cobertura de un espacio acotado, el pabellón, que aísla un trozo de espacio y lo aleja de las miradas exteriores. Así lo explicaban ellos:

En *Patio & Pavilion* habíamos trabajado con un tipo de hábitat simbólico en el que, de una u otra forma, habíamos encontrado respuesta a las necesidades básicas del ser humano —una vista del cielo, un pedazo de tierra, la presencia de la naturaleza y de los animales cuando se los necesita—, y a los impulsos básicos del ser humano —expandirse y controlar, moverse—.³⁷

Las páginas del catálogo muestran singularmente la diferencia de este ambiente respecto de los otros de la exposición. No alardean de formalismos gráficos ni de tipografías originales, sino que presentan una perspectiva del pabellón, visto desde arriba y representado con gran sencillez; su interior contiene crudamente las imágenes de los objetos primitivos expuestos. Son hojas repletas de anotaciones de Henderson, que describe y explica los *signos de ocupación* con escritura infantil y mediante frases concisas:

La cabeza —del propio hombre—, su cerebro y sus máquinas
La imagen del árbol, para la naturaleza
La roca y los objetos naturales, para la estabilidad y la decoración artesanal de los espacios
La caja de luz, para el hogar y la familia
Artefactos y caprichos, para las urgencias irracionales
La rana y el perro, como el resto de los animales
La rueda y el avión, para el movimiento y la máquina.³⁸

26 Nigel, Judith y Drusilla Henderson en el jardín de su casa de Bethnal Green, en Chisenhale Road núm. 46, 1952.

27 *Patio & Pavilion* vacío, esperando los «signos de ocupación» de sus habitantes, como fruto del «arte de habitar». P. Smithson. Dibujo para el catálogo de la exposición, septiembre de 1956.

28 Páginas del catálogo de *This is Tomorrow* correspondientes al grupo 6: *Patio & Pavilion*. Concepción general de la instalación con un dibujo desde la parte superior, objetos mostrados y su significado, y autores de la muestra sentados frente al domicilio de los Smithson, en Limerston Street.

Otra doble-página muestra la fotografía elegida por el grupo para su cartel individual de la exposición. En ella se presenta a los cuatro autores sentados, por sugerencia de los Smithson, frente a su domicilio del número 46 de Limerston Street, Chelsea. Como dirían los arquitectos, era una fotografía «muy Eames», concepto que aclaraba Peter: «Comunica cariño hacia el objeto fotografiado, una especie de referencia por la integridad del objeto».³⁹

Las sillas de la fotografía no habían sido seleccionadas arbitrariamente, sino que, como toda la instalación, estaban cargadas de significado: Eduardo descansa sobre un taburete de madera; Alison, sobre una silla en voladizo fabricada en tubo de acero cromado —una silla de Breuer correspondiente a la «tecnología de la bicicleta»—, y Nigel y Peter están sentados sobre dos modelos de sillas de alambre de los Eames. Quedaba claramente patente que esta última hablaba de una nueva era, de una nueva actitud. Los arquitectos escribieron:

Las sillas siempre han sido precursoras de un cambio en el mundo del diseño [...] Con una silla, Rietveld estableció un modo totalmente nuevo de diseñar, como lo hizo Mackintosh con la suya. En la década de los cuarenta, los Eames se alejaron del diseño de la estética de la máquina y de la tecnología de la bicicleta, donde había residido desde los años veinte, para introducirlo en el mundo de la visión cinematográfica y la tecnología de la producción aeronáutica. Del mundo de los pintores al de los diseñadores.

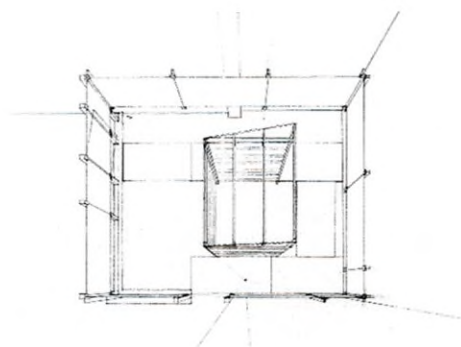
En cierto sentido, tanto la estética-máquina como la estética-Eames son formas artísticas de la vida cotidiana y de los objetos cotidianos vistos desde la perspectiva que considera también mágico lo cotidiano.⁴⁰

Las sillas en las que Nigel y Peter están sentados expresan fundamentalmente aquello que los autores de la exposición tienen en común: la honestidad «brutalista», la crudeza de todo lo expuesto, y esa bella consideración de «lo cotidiano como mágico».

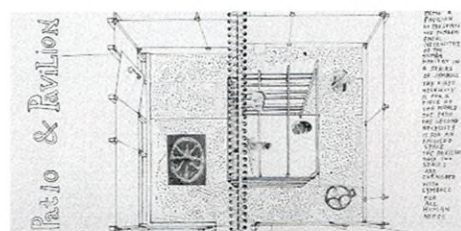
La elección de situarse en mitad de la calle muestra otro de los pensamientos que comparten: es ahí donde está el mañana. Resaltan así el importante papel de la «sociología de la calle» para el futuro. La contradicción de lo estático que expresa una silla, frente a la movilidad que implica una carretera, tampoco es casual: indica ese cambio necesario para poder mirar hacia delante, habitar la casa y su calle; la importancia del «espacio intermedio» y del «umbral».

Las huellas del cuerpo ausente

Cuando explican el «arte del según se encuentra», el *As Found*, los Smithson afirman que la imagen es descubierta en el *proceso* de realización de la obra, otorgando una importancia fundamental al «proceso». De ahí que la manifiesta admiración de la *pintura en acción* de Pollock se hubiera aplicado como *proceso* en la exposición de *Parallel of Life and Art* y quisiera aplicarse nuevamente en *Patio & Pavilion*, también como *proceso*, mediante lo que los arquitectos llamaron «el arte de habitar». Treinta y cuatro años después de la exposición, los Smithson escribieron:



27



28

37. P. Smithson: «Patio and Pavilion», *Cambiando el arte de habitar*, pág. 109.

38. Véase D. Robbins (ed.), op. cit., pág. 155.

39. P. Smithson: «Sólo unas sillas y una casa...», *Cambiando el Arte de Habitar*, pág. 74.

40. Ibídem, pág. 72.



29

29 Elementos de decoración efímera. Alison y Peter Smithson.

30 La casa Eames fotografiada por Peter Smithson en 1958.

Nuestro Patio y Pabellón respondía a un «programa» de nuestra propia factura, ofreciendo una manifestación definitiva de otra postura ante la «colaboración»: «vestir» un edificio, sin lugar, por el «arte del habitar».

[...] El «arte del según se encuentra» quedó de manifiesto con el tejado transparente del pabellón realizado para desplegar el conjunto de los «según se encuentra» 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.⁴¹

Los Smithson planificaron y construyeron el ambiente. Después pidieron a Henderson y Paolozzi que revistieran la estructura con «signos de ocupación»:

El pequeño cobertizo que dispusimos en el patio tiene ese techo transparente para que los objetos colocados encima de él hagan de signos de ocupación para quienes estén fuera, y se conviertan para quienes estén dentro en signos de posesión tanto como de ocupación.⁴²

En toda la exposición el «principio de identidad» cobra una gran relevancia y es transmitido al visitante mediante dos elementos. El primero de ellos es la identificación con un trozo de terreno protegido, el cual es «ofrecido» por los arquitectos, y se convierte en escenario para el segundo elemento, los «signos de ocupación» proporcionados por los artistas en su papel de «habitantes genéricos». Así, *Patio & Pavilion* resume el sueño de habitar tipológicamente (un trozo de mundo, por una parte, y un espacio cerrado, por otra), y simbólicamente (con los *signos de ocupación*). La instalación se ve poblada de objetos cotidianos, portadores de afectos y memoria, testigos de la verdadera identidad del sujeto y narradores de la historia de la casa.

La importancia que la pareja británica daba a los objetos cotidianos nace de un rito personal por coleccionar lo efímero. La elaboración de tarjetas de aniversario, felicitaciones de Navidad o adornos para fiestas tendrá para los Smithson el mismo sentido de humanizar la casa y la vida que la adquisición de pequeños recuerdos exóticos de sus viajes. Los Smithson escribieron acerca de «vestir la arquitectura» con toda clase de objetos provisionales, y subrayaron su privilegiada función de marcar momentos especiales. Esta inquietud fue aplicada a distintas escalas: en los objetos que diseñaron para Tecta, en sus proyectos domésticos, en las exposiciones... En algunas intervenciones, como *Wedding in the City* (Trienal de Milán, 1968), abarcaba incluso la escala urbana y señalaba también la importancia de «vestir la ciudad», en este caso Florencia. La valoración de lo efímero era algo que los Smithson admitían hacer desde principios de los años cincuenta:

Nosotros éramos personas que recogíamos todo lo que caía en nuestras manos y le dábamos burlonamente la vuelta, reconsiderándolo todo.⁴³

Esta costumbre de valorar las sencillas cosas coleccionadas como parte de uno mismo había sido aprendida también de los Eames y convertida en una pasión que compartieron con ellos como todo un estilo de vida. La «estética Eames» había nacido como respuesta a la «estética purista» de Le Corbusier, algo que se manifiesta ejemplarmente en su casa-estudio en Santa Mónica. Respecto a esta vivienda, Charles Jenks afirma:

En ella, las viguetas de alma reticulada valen tanto como las jardineras; los forjados vistos de plancha metálica se adecúan a los eucaliptos, y las carpinterías industrializadas son tan importantes como las flores exhibidas. Aunque la forma industrial actúa como telón de fondo del escenario humano, ambos tienen un peso emocional semejante.⁴⁴

La casa de los Eames se convirtió en el paradigma de muchos arquitectos ingleses. Los Smithson la visitaron en 1958 y la consideraron un fenómeno paralelo a la muestra *Patio & Pavilion*, pues ambos ejemplificaban el concepto de «contenedor y contenido»:

La estructura y la piel de los pabellones son una anotación contra la cual se desarrolla un contenido [...] La casa de los Eames y *Patio & Pavilion* se pueden considerar fenómenos paralelos.

En *Patio & Pavilion*, la vaguedad de las imágenes reflejadas desde los muros cerrados del patio permitió un gran número de interpretaciones. [...] *Patio & Pavilion* ilustra los procesos artísticos de un período, que debe tenerse presente, del período de Becket/ Dubuffet/ Pollock/ Brecht. La casa de los Eames ilustra a los Eames.⁴⁵

Los dos pabellones son «telones de fondo de escenarios humanos». Pero a pesar del paralelismo trazado entre ambos, al ser entendidos como *colecciones de signos de ocupación* contenidos en un recinto cerrado, la diferencia fundamental estriba precisamente en la interpretación y el significado que en ellos se puede encontrar. La casa de los Eames muestra el modo de vivir de la pareja americana, mientras que *Patio & Pavilion* habla de la época de posguerra, del brutalismo, de un arte en proceso en el que los objetos invitan a ser interpretados. La casa de los Eames es tremendamente personal; ellos, y no otros, son sus habitantes. *Patio & Pavilion* tiene tantos habitantes como personas lo visiten y se sientan atrapadas por el reflejo del cerramiento o la posible identificación con los objetos y fragmentos expuestos.

La exposición *Parallel of Life and Art*, el Juego de Naipes de los Eames y su casa de Santa Mónica son el resultado de una *colección aditiva*: puede aumentar o disminuir sin perturbar la composición general. Esta estética abierta sugiere una relación, más familiar que posesiva, con la colección. *Patio & Pavilion* era también una *colección abierta*, compuesta de ruedas de bicicleta, volantes, clavos, arpilleras, teselas cerámicas, pinturas, fotografías, papeles arrugados, restos arqueológicos, etc., elementos que trataban de ser perfiles proyectados



30

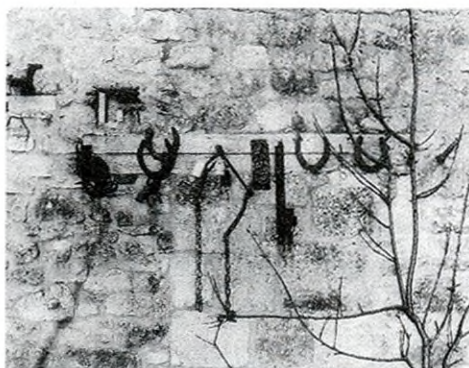
41. A. y P. Smithson: «El Según se encuentra...», op. cit., pág. 201.

42. P. Smithson: «Signs of occupancy», *AD* (febrero 1972), págs. 91-97.

43. A. y P. Smithson: *The Shift*, pág. 9.

44. Ch. Jenks, op. cit., pág. 215.

45. P. Smithson: «Fenómeno en paralelo, la casa de los Eames, *Patio & Pavilion*», op. cit., pág. 99.



31

de los habitantes, cuyas necesidades se presentaban por medio de señales, de sus huellas, de su ausencia, de la arqueología del habitar. Los mismos arquitectos afirmaron:

Con el «as found» nos referíamos no solo 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.⁴⁶

Se puede entender lo expuesto en *Patio & Pavilion* como una colección *As Found* y trazar un paralelismo con las vidas de los arquitectos. Así, por ejemplo, viejos «objetos encontrados» colgarán de un muro en su casa de Upper Lawn, coleccionados como un importante tesoro arqueológico: «herraduras, arneses, objetos de hierro, cosas desenterradas... en exposición»,⁴⁷ escribieron los Smithson bajo una fotografía de su vivienda, fechada en diciembre de 1968. Era una especie de retrato del inconsciente —una «arqueología personal», diría Banham— ensayada previamente en *This is Tomorrow*.⁴⁸

Al igual que *Parallel of Life and Art*, *Patio & Pavilion* trataba de ser una especie de piedra de Rosetta que permitiera establecer un amplio espectro de asociaciones y analogías del vivir. Sin embargo, la sensación más generalizada que transmitía la muestra, como hemos visto, es de *paisaje de lo devastado y la guerra*, en el que el habitante parece estar ausente. El modo en que se presenta —o deja de presentarse— este cuerpo ausente es un silencioso «no-estar» o, al menos, «no estar del todo», una oclusión del cuerpo, en consonancia con la lógica del discurso sobre el resto y la ceniza, en palabras de Derrida:

[...] la ceniza es lo que queda después de que una materia haya sido quemada, la ceniza de un cigarrillo, la ceniza de un puro, la ceniza de un cuerpo humano [...] la figura de todo aquello que pierde justamente su figura en la incineración y, por tanto, en una cierta desaparición del soporte o del cuerpo, del que la ceniza guarda la memoria.⁴⁹

En *Patio & Pavilion* los signos de ocupación sustituyen a la ceniza derridiana en ese «guardar la memoria» del cuerpo ausente. En este sentido, cabe comparar la instalación con algunas de las obras de Christian Boltanski, que, partiendo siempre de lo particular a lo universal, utiliza la fotografía como un testimonio que reconstruye la vida de los ya ausentes, y los objetos, como elementos en los que se descubre parte de su esencia. Como ocurría con *Patio & Pavilion*, los objetos que percibe el espectador parecen extraídos del olvido, por lo que es una obra abierta que invita al público a reconstruir y crear su historia personal. Así, en los signos de ocupación de la instalación hallamos ciertas nociones que coexisten a pesar de su disparidad: el objeto como elemento que sugiere a la vez la presencia y la ausencia de ser, ese «no estar del todo».

Si trazamos ese paralelismo estético y conceptual respecto a la carga temporal que transmiten los objetos, el mensaje existencialista de la exposición *Patio & Pavilion* era más abierto y positivo. Los Smithson decían a propósito de su instalación:

31 Alison Smithson: «Herraduras, arneses, objetos de hierro, cosas desenterradas... en exposición». Muro interior del patio de Upper Lawn. Diciembre de 1968.

32 *Vitrina de Referencia*, 1971. Caja de madera pintada cubierta con plexiglas, que contiene fotos, pelo, fragmentos de ropa del auror, un trozo de papel manuscrito, una página de su libro de lectura, 14 bolas de tierra, tres objetos hechos de tela, alambres y alfileres. Christian Boltanski.

De esta forma, el trabajo de los arquitectos, al proporcionar un contexto para que el individuo se reconociera a sí mismo en él, y el trabajo de los artistas, para proporcionar señales e imágenes a las etapas de ese reconocimiento, se unen en un solo acto, lleno de esas inconsistencias y aparentes irrelevancias de cada momento, pero lleno de vida.⁵⁰

El suelo del patio cubierto de arena, las baldosas de arcilla grabadas, los ladrillos, los *collages*, la disposición de los objetos como en una excavación arqueológica..., todo hacía pensar en un camino hacia el pasado, y no hacia el futuro como proponía el título de la exposición. Pero, como afirma K. Frampton, la muestra «no fue, ni mucho menos, enteramente retrospectiva, ya que en esa crítica y casi casual metáfora del cobertizo, el remoto pasado y el futuro inmediato se fundían entre sí».⁵¹ Las discrepancias respecto al carácter de la instalación se debían a esa cualidad intemporal; era una manifestación de ocupación y de territorio, una declaración teórica sobre el alojamiento más que un programa anunciado, un estilo o una propuesta. *Patio & Pavilion* era una reflexión teórica sobre el habitar, una expresión simbólica de los «Smithson artistas» dentro de lo que «fue el Mañana», pero no una vivienda. ¿Cuál era, entonces, la «casa para el Mañana» que proponían los «Smithson arquitectos»?

Una vez más, Alison y Peter estaban hablando de una actitud. La muestra *Patio & Pavilion* parecía formularse, en realidad, a modo de «respuesta».



32

46. A. y P. Smithson: «El según se encuentra...», op. cit., pág. 201.

47. Ídem: *Upper Lawn: Folly Solar Pavilion*, pág. 43.

48. Cit. en D. Robbins (ed.), op. cit., pág. 37.

49. Derrida J.: *Points de suspensión*, pág. 405, en Pedro A. Cruz Sánchez y Miguel Ángel Hernández Navarro: «Cartografías del Cuerpo», *Debats*, núm. 79 (invierno, 2003).

50. P. Smithson (julio 1956) en D. Robbins (ed.), op. cit., págs. 124 y 125.

51. K. Frampton, op. cit., pág. 269.



LA CASA DEL FUTURO

Tan solo unos meses antes de la exposición *This is Tomorrow*, los Smithson habían mostrado una vivienda bajo el título «House of Future». La casa del Futuro poseía el carácter simbólico de la instalación *Patio & Pavilion*, además de una innovadora riqueza espacial al materializarse como ejercicio práctico.

El periódico británico *Daily Mail* celebraba en 1956 su sexagésimo aniversario y decidió hacerlo con una exposición. Organizada por el *Ideal Home Exhibition*, mostraba el pasado y el futuro en dos secciones: «Sixty Years Back/ Sixty Years Ahead». La primera era una mezcla particular de nostalgia y exaltación de las últimas tecnologías, en la que los visitantes podían desde visitar la copia de un auténtico castillo francés hasta informarse de lo último en viajes espaciales. La segunda sección pretendía anticiparse en el tiempo y predecir los cambios que se producirían en los próximos sesenta años en la vivienda. Esta difícil tarea fue encomendada a Alison y Peter Smithson, por ser considerados una «joven pareja de arquitectos radicales».¹ Ellos, tras consultar con algunos expertos, argumentaron que solo se podía pronosticar con precisión para veinticinco años, ya que en ese período se producirían tantos cambios en el modo de vida, diseño y técnicas de construcción como en los pasados cien años.

Todo sucedió muy rápido. Trevor Smith, el arquitecto encargado de la exposición, les envió la propuesta el 11 de agosto de 1955. Comenzaron a trabajar el 29 de ese mismo mes, y tras varias llamadas y cartas intercambiadas con Kenneth Corney, el ayudante de organización, los Smithson pudieron exhibir su casa del Futuro del 5 al 31 de marzo de 1956, en el Olympia Exhibition Hall de Londres, y del 29 de junio al 14 de julio del mismo año, en el Waverley Market de Edimburgo. Los arquitectos dieron un gran paso dialéctico con esta vivienda, necesario en el ambivalente contexto arquitectónico de posguerra. Y si nadie podía discutir la huella *brutalista* de la exposición *Parallel of Life and Art* o de la instalación *Patio & Pavilion*, los críticos no dudaron en definir esta obra como «arquitectura pop». Así, Banham afirmó en una conferencia:

Peter Smithson, en su casa del Futuro, estaba diseñando una casa con estilo total con la finalidad de que fuera llamativa, para hacerla deseable. La casa del Futuro utilizaba bandas simbólicas cromadas pintadas alrededor, etcétera. Tenía que ser un producto completamente pop para que se moviera realistamente en el mercado pop; tenía la clase de artefactos que se creían necesarios entonces para hacerla viable en la escena pop.²

En completo desacuerdo se manifestó el aludido:

33 La casa del Futuro expositiva, con los habitantes en el dormitorio. Vista desde la plataforma superior.

1. Deborah Ryan: *Ideal Home: Trough the 20th Century*, pág. 112.

2. R. Banham: «The Atavism of the Short Distance Mini Cyclist», en *Design by Choice*, pág. 88.

Nunca la he visto de esa manera. Los mecanismos que maneja [...] son temas habituales a la hora de proyectar. Solo se han interpretado como pop.³

Existe un interesante capítulo en la historia del IG que atañe precisamente a este aspecto. Dos versiones diferentes, protagonizadas por Richard Hamilton y los Smithson, que afectan directamente a la definición de «arquitectura pop» e indirectamente a la casa del Futuro. El famoso *collage* del Grupo 2 que Hamilton presentó como cartel de la exposición *This is Tomorrow* era una parodia de los intentos de los Smithson de integrar, en su casa del Futuro, la cultura del *As found* con los principios de eficacia económica aplicados a la arquitectura doméstica. La pregunta que constituye el título, *Exactamente ¿qué es lo que hace que las casas de hoy en día sean tan diferentes, tan atractivas?*, encierra un comentario mordaz sobre la capacidad de los productos fabricados en serie para proporcionar una estética adecuada a la vida de posguerra. A pesar de que Hamilton niega esa insinuación, definió la casa del Futuro como una conversión «a la escala de la arquitectura doméstica de las ideas del Pop Art sobre el diseño industrial».⁴ Otros autores, como K. Frampton, apoyaron también la relación entre el *collage* del Grupo 2 y la vivienda:

La casa del Futuro de los Smithson tenía evidentemente la intención de presentarse como el hogar ideal para el musculoso hombre natural de Hamilton y su curvilíneo compañero.⁵

La alusión a los Smithson se hace evidente en una supuesta carta que Hamilton les envió, con fecha 16 de enero de 1957, donde definía el *pop art* y pedía su opinión a los arquitectos. La lista de características: «popular (diseñado para un público masivo), pasajero (solución a corto plazo), desechable (se olvida fácilmente), de bajo coste, producción en masa, joven (dirigido a la juventud), ingenioso, sexy, astuto publicitariamente, encantador, gran negocio...»⁶ retrata su propio *collage* y recoge muchos rasgos de la casa del Futuro. Los Smithson negaron haber recibido esta carta en distintas ocasiones.⁷ En cambio, Hamilton aseguró haberla enviado pero no obtenido respuesta. En cualquier caso, lo cierto es que los Smithson manifestaron un claro rechazo a que su arquitectura fuera calificada de pop. Las razones se hallan en las siguientes palabras de Banham:

El *cordon sanitaire* que hay entre la arquitectura y el pop art [...] representa el deseo bien arraigado [...] de que la profesión no sea contaminada por el comercialismo, de que la arquitectura siga siendo un servicio humano de asesoramiento para la humanidad, sin estilizarse en interés de la promoción de ventas.⁸

Peter, incluso, llegó a autodenominarse «antipop»:

Pienso que en realidad éramos fundamentalmente anti-pop. O sea, el interés por los fenómenos actuales, por la imaginaria actual —imágenes vomitadas por los medios de producción, la publicidad, etcétera, que se estudiaba en el IG—, prendía en cada miembro por razones diversas. Uno salía de allí

igual que entraba, con más información, con las propias líneas establecidas. Pero aquellos que usaban la información directamente —¿no es esta una bonita pintura o un bonito esquema para convertir en una parodia de las Bellas Artes?— caían en una actitud a la que no le veo ningún sentido.⁹

Aun admitiendo que, en el aspecto al que se refiere Peter, sí se aparta del arte pop, en otros muchos rasgos, como veremos, la casa del Futuro lo ejemplifica. El arquitecto niega rotundamente la influencia del IG en esta obra, pero no hay duda de que la admiración por América compartida con los distintos miembros del grupo, la reflexión conjunta sobre temas de actualidad, el coleccionismo, el consumismo, etc., tienen mucho que ver con este proyecto. La vivienda es fruto de las reflexiones de los Smithson acerca del habitar, pero su formalización espacial y la manera en que concibieron su construcción nacen de ese pensamiento común y la suma de las distintas aportaciones.

LA CASA EXPOSITIVA: UN ESCAPARATE

Los numerosos prototipos de casas del futuro siempre han generado un enorme interés, tanto entre los profesionales de la arquitectura como entre el público en general. Sin embargo, pocas veces pasan de la etapa de prototipo, debido habitualmente a los intereses de sus patrocinadores, quienes recurren a la arquitectura para que ejerza el papel de *anuncio* o señuelo, es decir, para que dirija la atención hacia algo distinto de sí misma. Así ocurre, por ejemplo, con la Dymaxion House de Buckminster Fuller, que se expuso en 1928 como ardid publicitario para que los potenciales clientes vieran la reciente gama de muebles franceses importados por los almacenes Marshall Fields de Chicago; o la Space House de Frederick Kiesler, que se creó para la Modernage Furniture Company de Nueva York en 1933. También la propuesta de los Smithson, patrocinada por el *Daily Mail* londinense, fue realizada para el *Ideal Home Exhibition*, el escaparate de prestigio para los constructores de casas y entusiastas del bricolaje. A pesar de la innovación arquitectónica que algunas de estas viviendas suponían, los visitantes las percibían como entretenimiento, más que como una posible realidad para el futuro.

Lo cierto es que, contemplada desde otro tiempo, cualquier casa expositiva se ve rodeada de un halo de misterio que reside en las condiciones de partida (una gestación breve, una existencia corta en el tiempo y un final súbito) y en los escasos restos de su vida fugaz (crónicas locales, descripciones de los visitantes, planos que no pueden ser cotejados con el modelo original, fotografías dispersas en varios archivos, etcétera). La casa de los Smithson, por su condición expositiva, se permite libertades que sus autores acotarán después para poder insertarla en el discurso general de su trayectoria arquitectónica. La frescura con la que nace permite diferenciarla de otros proyectos de *clientes reales*. A su vez, como cualquier vivienda que se exhibe, ha servido de *laboratorio* para otras arquitecturas, y su presencia puede ser rastreada en la propia obra de los autores y en la de otros arquitectos. Esta casa expositiva, aunque solo vivió cuarenta días, es digna de ser analizada por independiente, ya que esconde sugerentes aspectos que se desarrollaron al mismo tiempo que la vivienda propiamente dicha.

3. Entrevista a P. Smithson en B. Colomina: «Friends of Future: A conversation with Peter Smithson», *October*, núm. 94 (2000), págs. 17 y 18.

4. R. Hamilton: «Carta a Peter y Alison Smithson» (16/01/1957), en D. Robbins (ed.), op. cit., págs. 181-182.

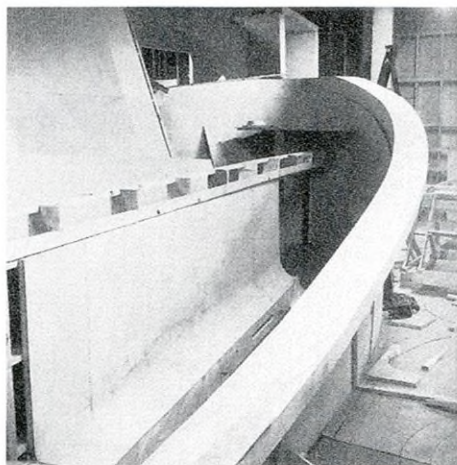
5. K. Frampton: *Historia crítica de la arquitectura moderna*, pág. 269.

6. R. Hamilton, op. cit., págs. 181-182.

7. Entrevistas a P. Smithson en B. Colomina: «Friends of Future...», pág. 5; y en F.J. Sánchez Merina: *Debates en la arquitectura anglosajona sobre el uso de la «Historia»*, pág. 34.

8. R. Banham: «Hacia una Arquitectura pop», en D. Robbins (ed.), pág. 175.

9. Conversación de P. Smithson con R. Banham en 1976, en D. Robbins (ed.), pág. 43.



34



35

LA SENSACIÓN DE LO PERMANENTE

Una de las primeras decisiones que los Smithson tomaron fue construir la casa del Futuro en plástico reforzado, un material ampliamente usado ya en la fabricación de productos, que había demostrado bastantes cualidades funcionales: era «moderno», rígido y luminoso, tenía buenas propiedades aislantes, era resistente a la corrosión, precisaba herramientas de bajo coste y era apropiado, por ejemplo, para construir caravanas (sobre las que Alison escribiría tres años más tarde). Con esa intención, los arquitectos contactaron con distintas empresas especializadas en el material, pero las rígidas condiciones del contrato y el escaso tiempo del que disponían no permitían un experimento técnico de gran envergadura que abordara toda la construcción en plástico. Por este motivo, la casa expositiva fue levantada en contrachapado y revestida de escayola y pintura, en tan solo dos semanas. Únicamente los elementos individuales —las cubetas para lavabos y fregaderos, la bañera y las sillas— se fabricaron con *el material del futuro*. Por tanto, la casa, aunque se soñó en plástico, fue una simulación, el «escenario de un teatro», tal como Peter explicaba:

Se hizo como en el teatro. No era auténtica. Estaba construida en contrachapado. Era como un avión antiguo, donde se hace una serie de formas y después se las envuelve con una piel... La casa se ejecutó en diez días. El contratista de la exposición fue increíblemente rápido. No era un prototipo. Era como el diseño de una máscara, como si fuera teatro. Lo cual es extraordinario.¹⁰

Pero lo que Peter describe como «extraordinario» es el motivo por el que la casa del Futuro ha sido subestimada y descrita como «decepcionante», «oportunidad perdida», «mero decorado» o «gran facsímil de una casa auténtica de plástico».¹¹ Sin embargo, los Smithson veían la arquitectura efímera como la «tradición arquitectónica renacentista», donde lo fundamental era estimular la creación de nuevas ideas. En esas instalaciones temporales, lo fundamental era «hacer creer», generar mediante lo efímero «la sensación de lo permanente».¹² Así, las juntas no eran reales, pues se pintaron sobre la «superficie continua». Tampoco se construyó la pared curvada transparente de plástico reforzado que rodeaba el patio interior, sino que se trataba de una ilusión creada por estrechos alambres cromados tensionados de suelo a techo. De hecho, una fotografía muestra como una de las *habitantes*, en un posible descuido, deja la chaqueta apoyada sobre el rodapié curvo, *atravesando* el supuesto vidrio y delatando la ausencia del cierre.

Los Smithson estudiaron varios proyectos arquitectónicos que, a lo largo del Movimiento Moderno, habían continuado la «tradición renacentista» de estimular ideas mediante exposiciones temporales y posicionaron su trabajo en una genealogía de «tres generaciones», donde cada una construye y transforma la visión de la anterior. Destacaron, dentro de la «primera generación», varios pabellones realizados por Le Corbusier, Gropius, Mies van der Rohe y Lilly Reich. Los Eames, en la «segunda generación», basaban sus estructuras ligeras en los sistemas de muros cortinas y esqueletos de acero de los años veinte y treinta. Ellos, pertenecientes a la «tercera generación», se convirtieron en los herederos de las dos anteriores:

34 y 35 Fotografías de la construcción de la casa del Futuro, 1956. Sam Lambert (arriba) y Peter Smithson (abajo).

36 Charles & Ray Eames posando teatralmente en el salón de su casa en Pacific Palisades, California, 1949.

37 Peter y Ann, los actores habitantes de la instalación, en el comedor-estar de la casa del Futuro, 1956.

La casa del Futuro, en el temprano 1956, aunque organizada como una casa expositiva, afrontaba los cambios de las máquinas domésticas, el consumismo emergente y la anticipada tecnología para los años ochenta, del mismo modo que dos generaciones antes, el pabellón de L'Esprit Nouveau había afrontado el uso de los productos y la tecnología, al asumir que pronto estarían a disposición general.¹³

Los Smithson imitaron el modo en que Le Corbusier llenaba sus viviendas con objetos comunes. Aunque las fotografías de casas en sus *Obras Completas* no muestran ningún habitante, indican mediante objetos cotidianos de estética purista que están ocupadas; siempre bajo «el verdadero afán de crear “casas de hombres” y no de arquitectos».¹⁴

Los Smithson destacaron también el papel desarrollado al respecto por la «segunda generación» y aprendieron de los Eames a transformar las imágenes en escenarios, dentro de la arquitectura:

[...] También en la Tercera Generación hemos visto que las ideas pueden materializarse en las exposiciones, como en un teatro, con materiales efímeros situados, sin embargo, en un espacio real. [...] El material de las exposiciones se convierte a menudo en una herramienta para organizar el espacio. El conocimiento de los materiales tenía el efecto de renovar los objetos que ellos (los Eames) mostraban de manera que pareciera que los veías por primera vez [...] Las exposiciones *A Parallel of Life and Art* (1953) y *Patio & Pavilion* (1956)... celebraban la estética «As Found», que iba a dominar las dos siguientes décadas, y en la que podían sentirse las huellas de «la estética Eames».¹⁵

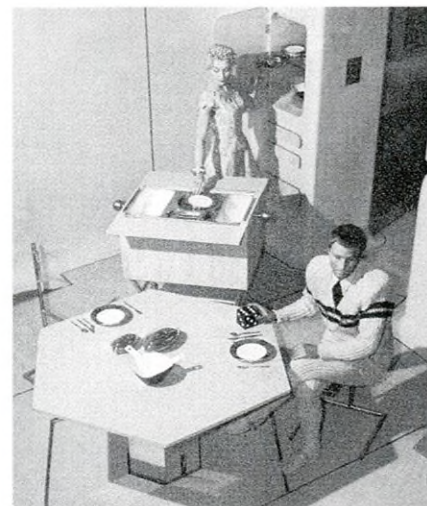
Los Smithson, haciendo uso de esa estética, parecen estar exponiendo en su casa del Futuro, más que el objeto en sí mismo, una imagen. Un anuncio de una casa de plástico que es, en sí misma, una huella. Tanto el suelo como las paredes de la casa quieren expresar un habitar que no se ha predeterminado, porque son el *habitante* y sus cosas los que terminan de definirlo. Es el principio heredado de la «estética Eames», que se plasma en las huellas más simbólicas de la exposición *Patio & Pavilion*. Pero no nos engañemos, no hay nada de indeterminación en la casa del Futuro. En este *escenario teatral*, todo está estudiado y planificado. Como auténticos directores de teatro, los Smithson indicaron a dos actores, los habitantes de la casa, *Peter y Ann*, cómo debían comportarse:

Habrà siempre un hombre y una mujer en la casa haciendo las demostraciones: debemos asumir que es un periodo típicamente de ocio, aunque la «esposa» hará una demostración de la limpieza con la aspiradora-pulidora, del funcionamiento del lavado, el uso del equipamiento de la cocina, la preparación de la comida y el desecho de los restos. A la vez que recorre la casa, la mujer hará todo tipo de movimientos, desde sentarse en las sillas bajas hasta deslizar las puertas correderas.¹⁶

Las formas blandas del espacio indican la intención de moldear un nuevo estilo de vida, algo que también sugería el vestuario de los actores. Los trajes de nailon, que debían



36



37

10. B. Colomina: «Friends of the Future...», pág. 24.

11. Véase respectivamente: A. Quarmby: *Materiales plásticos y arquitectura experimental*, pág. 56; el recorte «House of the Future», *House Beautiful*, págs. 56, 57 y 70; y C. Díaz Moreno y E. García Grinda: «Obsolescencia o Reciclabilidad», *Tectónica*, núm. 19, pág. 8.

12. A y P. Smithson: «Staging the Possible», en *Italian Thoughts*, pág. 16.

13. *Ibidem*, pág. 20.

14. Le Corbusier: *Precisiones*, pág. 25.

15. A y P. Smithson: «Staging the Possible», op. cit., pág. 20.

16. *Idem*: «Life in the House of the Future» (6/11/1955).



38

38 Comedor-estar de la casa del Futuro, 1956. Alison y Peter Smithson.

39 Diseños de Teddy Tinling para los habitantes de la casa del Futuro, 1956.

llevar a diario, fueron diseñados por Teddy Tinling, un importante diseñador de ropa deportiva que había realizado los modelos para Wimbledon y que —explicaba Peter— «conocía el lenguaje del movimiento».¹⁷ Aunque los Smithson no fueron los artífices de la indumentaria, especificaron lo que esperaban del diseñador, solicitaron revisar las propuestas antes de la muestra e indicaron a los actores cómo debían llevar sus trajes. Y subrayaron:

Los vestidos no deben provocar la risa, ni robar la atención a la casa y el equipamiento que se trata de mostrar. En conjunto, la impresión que se debe dar a los visitantes es de glamour.¹⁸

Para realizar sus diseños, Teddy Tinling pidió opinión al famoso historiador de moda histórica, James Laver, quien le dio algunas pautas sobre cómo sería la moda del futuro:

Las ropas que lleva el hombre son sencillas y sin ornamentos. Esto se mantiene con los tiempos, una especie de Superman tratando de adaptarse a la era espacial. Estoy seguro de que la tendencia, ya comenzada, de añadir color a la ropa masculina, se desarrollará más en el futuro. Especialmente en la casa, el hombre volverá a los brillantes colores que llevaba antes de la Revolución Industrial. Fuera de casa, las ropas de la mujer serán similares a las del hombre. Un traje espacial para la mujer, por ejemplo, tendrá que ser completamente igual que el del hombre. Como reacción a ello, estoy seguro de que querrá ligereza y ropas bonitas para llevar dentro de su casa calefactada. A través de la historia, la mujer ha resaltado su feminidad mediante escotes pronunciados, y nuestra mujer del futuro no será una excepción.¹⁹

Vestidas de claro, las mujeres lucían en la casa unos minivestidos salpicados de pequeñas flores y rematados con picos en escote, mangas y bajo. Las medias y los zapatos de tacón alto son una misma pieza. El peinado corto y rizado, muy elaborado, y los ojos marcados exageradamente, como señalaba la época. El rasgo más peculiar de los hombres eran los ceñidos leotardos de nailon, que provocaron esa denominación de «Superman». Por lo demás, salvo las grandes hombreras, el atuendo era convencional y poco futurista. Y es que la moda de los cincuenta, con el diseñador Christian Dior a la cabeza, buscaba ante todo la sofisticación de la mujer. Se marcaba mucho la cintura y el maquillaje resaltaba los ojos y delineaba cuidadosamente los labios. En poco tiempo se impondría la minifalda de Mary Quant y, con ella, la línea sería definitivamente joven, futurista, geométrica y erótica. Lo retratan bien algunas películas de la época, como *Blow Up* (1966) de Antonioni, cuyas primeras imágenes muestran precisamente el edificio de *The Economist* de los Smithson. Los trajes de los habitantes caminaban entre esas dos tendencias: la sofisticación de los cincuenta y las atrevidas minifaldas de los sesenta. Era un futurismo muy sajón, amable; sobre todo si lo comparamos con el más agresivo *estilo de la era espacial* de colores plateados y largas botas brillantes que, como veremos, sugieren algunas películas y revistas inmediatamente posteriores. A pesar de que hoy los atuendos puedan parecernos poco radicales, la prensa de la época muestra que fueron precisamente los trajes de los habitantes los que causaron mayor asombro:

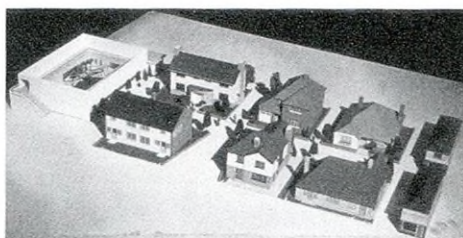


39

17. B. Colomina: *Friends of Future...*, op. cit., pág. 23.

18. Véase A. y P. Smithson: «Life in the House of the Future».

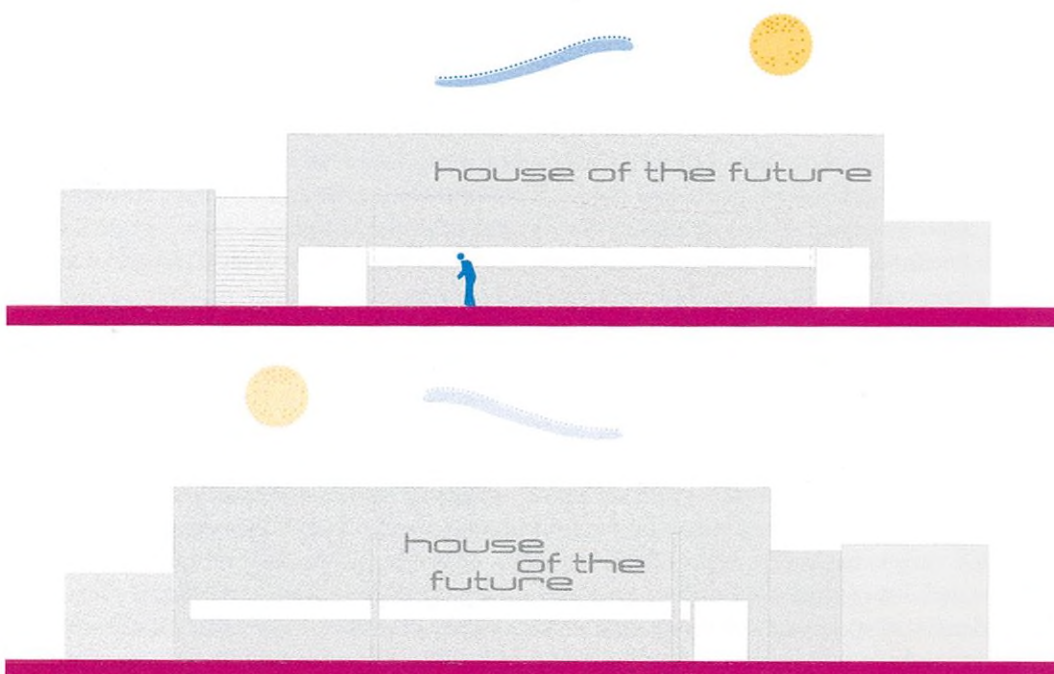
19. D. Ryan, op. cit., pág. 114.



40



41



42

40 Maqueta de «The Village of Today & Tomorrow», Olympia Hall Exhibition. Londres, 1956.

41 Dibujo de la calle principal de «The Village of Today & Tomorrow» con la casa del Futuro al final del recorrido y la caja exterior en sección.

42 Alzado frontal y posterior de la caja exterior. Dibujo realizado a partir del plano HF5526 (12:1:56) y HF1 (Ed. Wright, 24:1:56).

43 Fotografía de los Smithson, en 1956, en la exposición *This is Tomorrow*, observando su pabellón «habitado» por los objetos depositados por sus compañeros artistas, a la vuelta del CIAM X.

44 Ann, una de los habitantes de la casa, explicando a los espectadores las características de la vivienda.

El hombre con su pantalón ajustado parecía estar en ropa interior masculina y la mujer vestida ligeramente, con el pelo lleno de laca y voluminosos brazaletes.²⁰

Para percibir el cambio real que la moda planteaba en esta casa expositiva, no hay más que observar una fotografía de los Smithson de ese mismo año o mirar una imagen de la exposición y comparar la manera de vestir de los espectadores con la de los habitantes de la casa. Pero los habitantes y su vestuario eran tan solo una parte de toda la trama escenográfica. Por ejemplo, los elaborados planos de los arquitectos mostraban un generoso sol artificial —que finalmente no se construyó—, suspendido de la sala de la exposición, realizado con un esqueleto metálico que sujetaba radialmente pequeñas lámparas naranjas, acompañado por una nube flotante que reflejaba la luz desde la parte superior.²¹

LA ESTÉTICA DE LA CURIOSIDAD

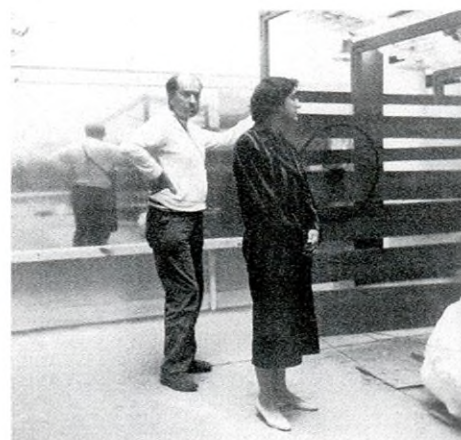
Lo más atractivo de la vivienda expositiva era su puesta en escena, el modo en que se preveía su descubrimiento. Los Smithson estudiaron la manera de captar la atención del espectador. Frente al *tiempo presente* tenían que mostrar el *tiempo futuro*; por ello, frente a lo mostrado, optaron por lo oculto, lo sugerido. Situaron su casa dentro de «The Village of Today and Tomorrow»: seis casas tradicionales prefabricadas dispuestas a lo largo de un paseo que acababa en una gran caja rectangular de madera, de paredes blancas. Al final de ese camino arbolado, sobre la pared alargada, los Smithson decidieron que las palabras «House of the Future» se encendieran y apagaran, anunciando lo que podía encontrarse dentro. Las letras negras, diseñadas por Edward Wright, fueron finalmente adosadas a la superficie de esa caja exterior.

A priori nada era desvelado. La casa del Futuro estaba encerrada en ese aséptico volumen, reflejando a la perfección lo que Laura Mulvey define como la «estética de la curiosidad»:

Mi interés en el mito de Pandora proviene originariamente de un deseo de considerar la estética de la curiosidad. Quiero señalar tres temas principales: primero, una mirada activa, asociada con lo femenino; segundo, el modo de descifrar, dirigido hacia los enigmas; tercero, una topografía de ocultación e investigación, el espacio de los secretos.

La curiosidad describe el deseo de saber algo que está oculto tan fuertemente que se experimenta como un paseo que conduce hacia la transgresión de lo prohibido.²²

Esa gran caja de Pandora que oculta la vivienda futura fue también diseñada por los arquitectos. Son dos estructuras diferenciadas —una dentro de la otra—, que no llegan a tocarse. A pesar de que la casa del Futuro se atribuye a la pareja, Peter anunció retrospectivamente la autoría única de Alison: «En la casa del Futuro, que fue completamente diseñada



43

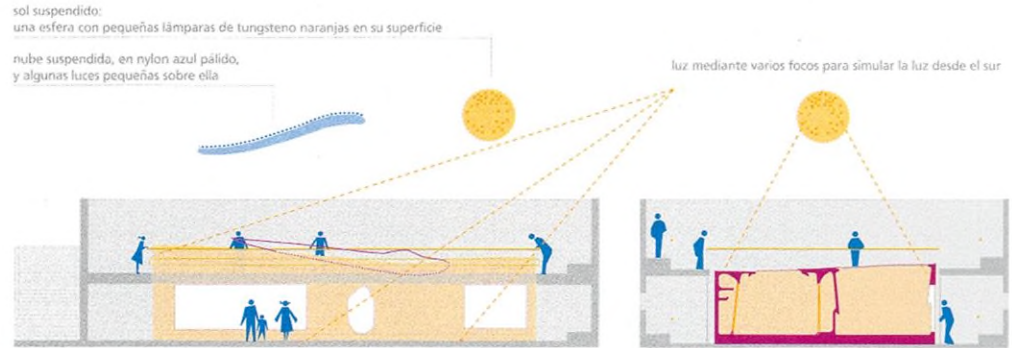


44

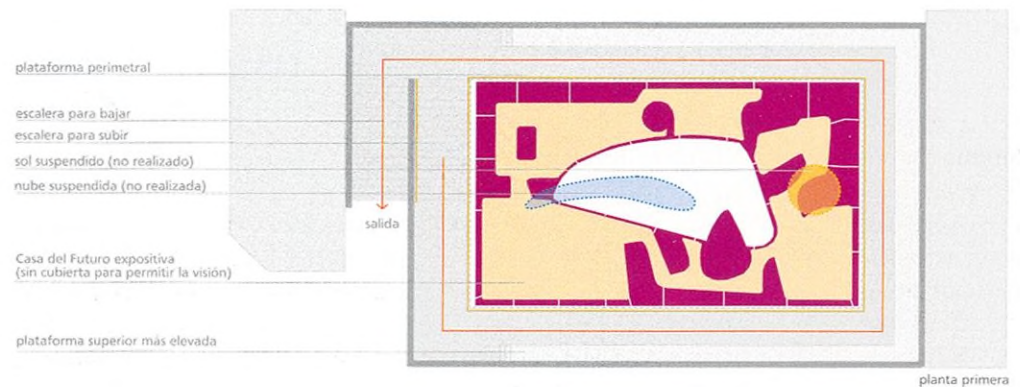
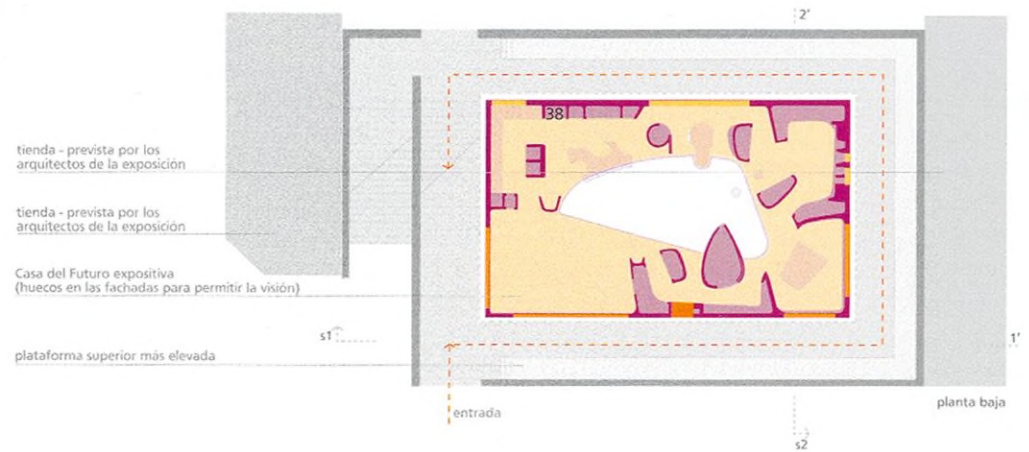
20. Patricia Keighran: «The House of the Future at the Ideal Home Exhibition at Olympia», *Model Housekeeping*, (mayo 1956), pág. 327.

21. A. y P. Smithson: «Suggestions for Outer Case and Viewing platforms». Véase también el plano 5.526 y los dibujos con los recorridos de la exposición.

22. L. Mulvey: «Pandora: Topographies of the Mask and Curiosity», *Sexuality & Space*, pág. 65.



45



45 Sección longitudinal de la caja exterior por la plataforma (S1-1'), y sección transversal de la caja exterior y la casa del Futuro en su interior (S2-2'). Dibujo realizado a partir del plano HF5526 y del «Key Plan». La nube y el sol suspendidos finalmente se realizaron.

46 Recorridos de la casa expositiva. Dibujo realizado a partir del plano HF5526.

47 Dibujos de la casa expositiva.

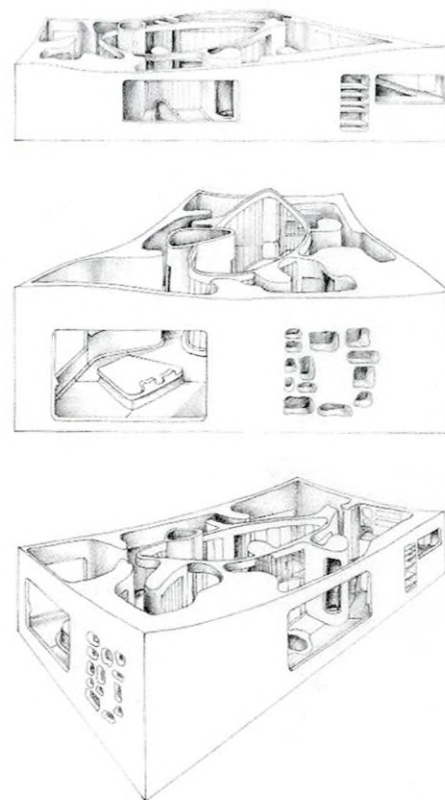
46

por Alison, la consistencia formal es extraordinaria». En otro momento declaró: «Si usted lo mira ahora, es increíble. Con cuántas cosas trató, y se hizo a una velocidad tremenda. Quiero decir, Alison hizo los dibujos en siete semanas, todo. Porque en una exposición trabajas rápidamente. Necesitas tener todas las ideas preparadas». ²³ Estos comentarios desvelan la constante admiración que el arquitecto profesaba a su mujer.

Anteriormente, mientras Alison vivía, Peter siempre se había referido a la casa del Futuro como un proyecto de los dos. La implicación de ambos en la construcción de la casa queda patente en los documentos de sus archivos. En cualquier caso, la caja exterior y la vivienda de la exposición, Peter y Alison Smithson, forman parte de un mismo ser compuesto de mitades complementarias, tal como Peter describe su colaboración:

Era una enemistad amigable. Éramos muy complementarios..., cada uno la otra mitad. Su talento y el mío eran completamente distintos... Cada dibujo tiene su autor y da cuenta de quién de los dos lleva el proyecto. En un proyecto de gran tamaño, ambos trabajábamos en él, sin embargo, uno de los dos era quien más había contribuido; alguien inventaba el formato y pasaba a ser la cabeza. No es un acto consciente, sino que uno toma la iniciativa a medida que el proyecto se desarrolla. ²⁴

Una caja exterior *masculina*, cúbica y aparentemente silenciosa, encerraba otra *femenina* en su interior, repleta de curvas y contenidos. En un acto inconsciente, como Peter explica, él se hizo cargo de una parte del proyecto —de la caja exterior—, y Alison llevó las riendas del desarrollo de la vivienda. La caja exterior es la que nos va a guiar en el paseo; la que controla nuestros movimientos y comienza a *provocar los acontecimientos narrativos*. Una ranura lineal horada la fachada externa a la altura de nuestros ojos. La curiosidad aumenta con la primera mirada: vemos personas que rodean otra caja y repiten nuestra acción. A la izquierda se abre un hueco por el que nos adentramos para dar comienzo al primer recorrido en un nivel similar al de la vivienda. Nos movemos por anchos pasillos. Ese movimiento inicial, alrededor de la casa, nos permite observar a través de los huecos que presentan los distintos alzados de la casa expositiva. Paseamos por el intersticio existente entre la caja exterior y la interior. A través de los huecos de la *nueva caja*, vemos formas complejas, curvas interminables, diferentes por completo a las de nuestra visión anterior. Se hace más evidente la división de géneros entre exterior e interior, entre los sentidos y la vista. Ahora los Smithson abren el muro impenetrable de la vivienda y nos invitan a hacernos con el interior femenino a través de los huecos, realizados únicamente para permitarnos observar a una pareja representando *la vida doméstica del futuro*. No es extraño, por ello, que la casa del Futuro fuera definida, ya en su época, como un *peep show*. ²⁵ Las visiones fragmentadas que ofrecen esos orificios parecen fotografías inconexas, solo relacionadas por las formas sinuosas de las superficies interiores. El diseño de los huecos es torpe, subrayando el sentido con el que han sido ejecutados. Especialmente los pequeños agujeros del vestuario, con formas orgánicas y libres, que se adecúan a las curvas irregulares del interior. Aunque esta mirada es engañosa, es la que más se aproxima a la del sujeto que la habita.

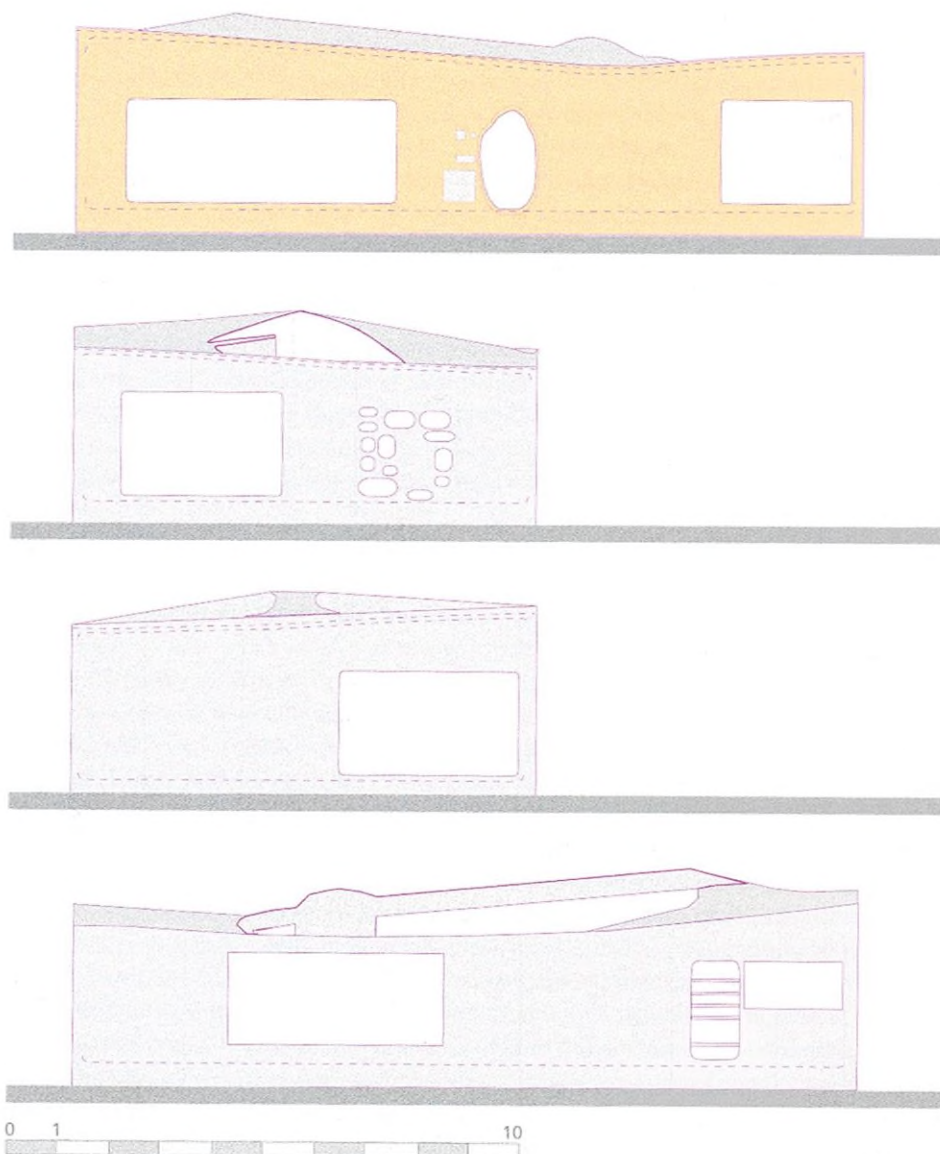


47

23. Véase respectivamente B. Colomina: «Friends of the Future...», pág. 18 y F.J. Sánchez Merina, op. cit., pág. 34.

24. P. Smithson: *Conversaciones con Estudiantes*, pág. 29.

25. Recorte de prensa encontrado en los archivos de A & P Smithson, Paul Reilly: «The Ideal Home: Fact and Fiction». Denominación que subraya B. Colomina, en «Unbreathed Air», op. cit. pág. 39.



48 Alzados de la casa expositiva. Excepto la fachada principal, los alzados y la cubierta se forran con una hoja de aluminio para indicar que las aperturas pertenecen únicamente a la casa expositiva.

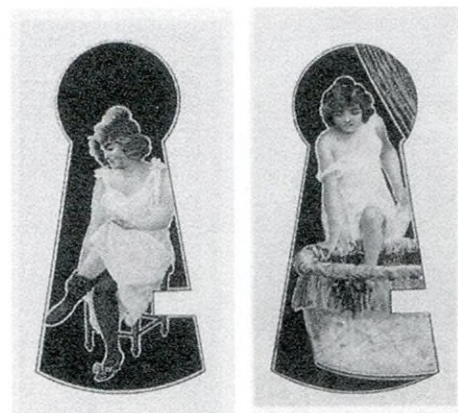
49 Postales de iconografía erótica popular, 1910.

50 John y Ann, los habitantes de la casa, en el dormitorio, ajenos a las miradas de los espectadores.

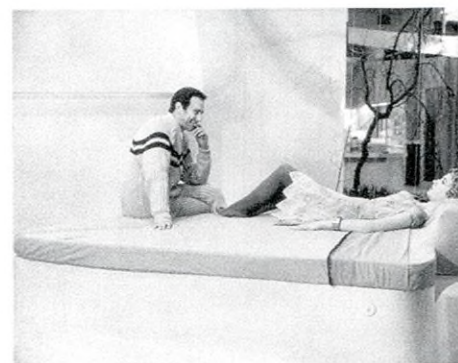
Obviamente, el mecanismo de mostrar la intimidad de los personajes es tan solo un pretexto para captar la atención del espectador. Los huecos invitan a la intriga. La sensualidad, acentuada por algunos elementos del interior, trata de asegurar el éxito. Las aperturas recortadas en los alzados de la casa del Futuro, con las esquinas redondeadas, parecen casi pantallas de televisión colocadas temporalmente en la vivienda para mostrar las acciones cotidianas de John y Ann. La televisión cobró una gran importancia en los años cincuenta y rápidamente pasó a formar parte consustancial del hogar. La televisión, la radio, las revistas, los anuncios, etc., proporcionaban, en principio, una visión de lo público. Pero como subrayan muchas instalaciones del artista americano Dan Graham, llegó un momento en que esa situación se invirtió, y los medios de comunicación se convirtieron en «ventanas», con la continua exposición de lo privado. La televisión, especialmente, se ha transformado en una auténtica *ventana indiscreta*. Las personas se encuentran cada vez más expuestas al ojo ávido de las grandes audiencias, como muestra la película *el Show de Truman* (Peter Weir, 1998) o el programa *Gran Hermano*, que tiene su origen en la famosa novela de George Orwell, 1984, publicada en 1949. Curiosamente, el modo en que la casa de los Smithson se exponía (la visión del «espía que mira a través de agujeros»), junto con la fecha que anticipaba (1981), hizo que pronto los periodistas comenzaran a denominar la casa del Futuro con el nombre de la «casa de 1984»: «El teléfono con altavoces, las paredes con hojas de aluminio que forman una membrana discontinua entre todas las casas, el omnipresente ojo, del color del aparato de la televisión —esto sugería 1984 más que 1981—», se leía, por ejemplo, en una entrevista de un periódico local.²⁶

En general, los huecos de la vivienda-expositiva son generosos, grandes pantallas de televisión que muestran esa «primera casa del Gran Hermano», excepto en el lugar donde el cuerpo se desnuda al completo, el vestidor. Aquí observamos por auténticas mirillas, los únicos agujeros que pueden ser cerrados, donde se deposita lo más íntimo. Unos huecos que rodean y a la vez son enmarcados por varios espejos. La idea de controlar absolutamente el punto de vista, de obligar a «espíar» al espectador a través de algún agujero, se relaciona con ciertos comportamientos artísticos tradicionales que fueron posteriormente retomados por las vanguardias. Si algunas postales de principios del siglo xx mostraban a la mujer desvestiéndose o bañándose, a través de una cerradura, las imágenes de 1956 ofrecían, a través de agujeros, la visión de Ann arreglándose, recostada en su cama o en el interior de su bañera antropomórfica.

Dirigimos nuestra furtiva mirada unas veces a la mujer, con su sexy minifalda, tumbada en la cama exenta, y al hombre sentado junto a ella. La bañera, visible desde el patio, indica que los habitantes son jóvenes, «cuando el cuerpo es todavía bonito y puede ser mostrado sin pudor», explicaba Peter.²⁷ Los colores elegidos para la vivienda acentúan esa sensación: la cama, la bañera y los lavabos son rojos; las cortinas crean sugerentes transparencias cuando permanecen corridas o se suman a las manchas rojas de color que generan los pocos muebles de la casa; las paredes son de color miel, parcialmente translúcidas, como si de la propia piel se tratara. Las formas orgánicas de la vivienda, su tersa piel, los rojos orificios en torno a una apertura central, plegada, hacen que la casa, en sí misma, haya sido



49



50

26. Recorte de prensa encontrado en los archivos de A & P Smithson: «Homes Past, Present and Future: The Ideal with a Touch of Fantasy», London Staff.

27. B. Colomina: «Friends of Future...», pág. 22.



51



52



53

51 *La Tierra*, 1938. André Masson.

52 *La casa del Futuro*. Los colores acentúan la sensualidad del espacio interior: las paredes son de color miel, y la cama, los lavabos y la bañera de color rojo intenso.

53 *La casa del Futuro*. La bañera, visible desde el patio, «indica que los habitantes son jóvenes». Las cortinas, también rojas, producen sugerentes transparencias.

54 y 55 R. Magritte: *La evidencia eterna*, 1930 y *Je ne vois pas la femme cachée dans la forêt*, 1929. *La Révolution Surrealiste*, núm. 12 (15.12.1929). «El cuerpo fragmentado/ el cuerpo reconstruido». Maqueta de «The Village of Today & Tomorrow», Olympia Hall Exhibition. Londres, 1956.

56 *Futurama*. Exposición Internacional de Nueva York, 1939.



54



55

interpretada por Beatriz Colomina como un objeto sexual, relacionado con el *Étant donnés* de Marcel Duchamp: «un órgano sexual colocado en la mirada del espectador».²⁸

METÁFORAS DEL CUERPO

Muchas imágenes arquitectónicas femeninas nacieron gracias a la sexualización del espacio, típica de los surrealistas, unida a la mitificación de la mujer. Relacionada con la obra de Duchamp, en el dibujo *La Tierra*, que André Masson realizó en 1938, vemos un paisaje-cuerpo claramente arquitectónico. Una gigantesca mujer tendida abre las piernas para acoger al visitante y muestra la entrada, que, haciéndose eco de las palabras de Freud, es el sexo femenino:

Los estuches, cajas, cajones y estufas corresponden al cuerpo femenino, como también las cuevas, los barcos y toda clase de recipientes. Las habitaciones son, casi siempre, en el sueño, mujeres, y la descripción de las diversas entradas y salidas suele confirmar esta interpretación.²⁹

Eso es la casa expositiva: una caja que encierra los encantos femeninos, un cofre, un joyero. En el mito de Pandora el secretismo también se refiere a una caja. El contenedor es para muchos artistas la metáfora del cuerpo femenino. De un modo u otro, la casa del Futuro es un *cuerpo*. La casa expositiva es primero un «cuerpo fragmentado», como *La evidencia eterna* de Magritte, un cuerpo de mujer al que se le ha sustraído su capacidad vertebradora hasta hacerle perder su *dimensión arquitectónica* para convertirlo en una suma de imágenes planas, enmarcadas por las ventanas, que retenemos y unificamos después en un «cuerpo reconstruido». Y es que el excitante paseo planificado por los Smithson nos ofrece otra oportunidad: un segundo recorrido se abre a nuestro paso, ahora desde lo alto. Si desde el plano inferior las intrincadas curvas que se observan tras los huecos proporcionan una sensación óptica de *laberinto*, desde las plataformas superiores se descifra el enigma.

La visión desde lo alto enfatiza la *proyección futura* de un modo similar al empleado en *Futurama*, una previsión de ciudad para 1960 que se presentó en la Exposición Internacional de 1939 de Nueva York. La exposición de la casa del Futuro permite disfrutar de ese segundo recorrido perimetral, desde el que uno adquiere una nueva visión más completa. El puzle parece resuelto. Se observan las uniones de las piezas, el modo en que la vivienda ha sido construida y la función que cada elemento desempeña. Si desde abajo mirábamos al *pasado*, ahora miramos al momento *presente*, a las inquietudes del hoy; pero también al *futuro*, soñando las formas probables del mañana.

EL OJO CONVERTIDO EN MANO

Los objetos, bien mediante su forma, o bien por medio de su organización, crean un espacio fluido dentro de la caja expositiva. Espacios que inducen al movimiento. A veces,



56

28. B. Colomina: «Unbreathed Air», pág. 40.

29. S. Freud: *La interpretación de los Sueños*, en *Obras Completas*, t. II, pág. 561.



57

57 La casa del Futuro. Visión desde la plataforma superior.

58 Prototipo de la Space House, expuesta en la Modernage Furniture Company de Nueva York. Frederick Kiesler, 1933.

como en *Parallel of Life and Art*, nos referimos al movimiento del ojo, ya que las relaciones cruzadas obligan a buscar con la mirada la ligazón entre las imágenes. El dinamismo potenciado con la inclinación predeterminada de las imágenes llega a configurar un espacio amorfo virtual, pasando inadvertida la rígida geometría del espacio en el que se inserta. Siempre una *matrioska espacial*: un volumen dentro de otro.

En el caso de *Patio & Pavilion* no son solo los objetos, sino también los visitantes y sus infinitos reflejos sobre la pared de aluminio los que originan varios flujos y «modifican la forma» de la caja expositiva. Una caja exterior y otra en su interior, a la que también se nos niega el acceso, haciéndonos participar de «la estética de la curiosidad»: en el recorrido previsto por los autores se entra por la *puerta trasera del patio*, intuyéndose, a través del reflejo, un rostro descarnado en el interior del pabellón.

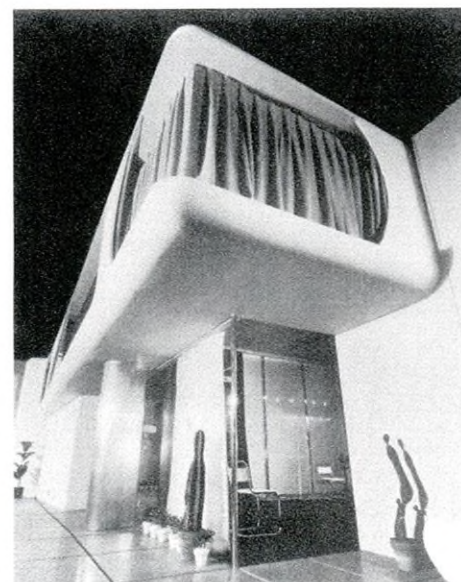
La casa del Futuro nos habla de tres movimientos. El primero, el del habitante, producido por la morfología de los distintos elementos de la casa y su disposición dentro de ella; el segundo, el del espectador que, metido en el espacio entre dos cajas, solo puede deambular alrededor de la casa-muestra; el tercero, el movimiento de sus ojos: ante los huecos o desde arriba, su mirada es dirigida hacia el habitante y la actividad que desarrolla.

Siempre miradas. En la vivienda expositiva hablamos constantemente de imagen, de percepción, del conocimiento de la casa a través de los ojos. Para valorar la propuesta de los Smithson y los aspectos que contribuyen a esa «estética de la curiosidad», conviene compararla con el modo en que se mostraron algunas viviendas expositivas de la modernidad. Así, por ejemplo, Mies van der Rohe creó en Berlín, en 1931, para la sección «La vivienda de nuestro tiempo», un pequeño apartamento para un soltero junto a una casa diseñada para una pareja sin hijos. El visitante podía adentrarse en los singulares espacios diseñados por Mies como una evolución de su aventura neoplasticista. Las transparencias, los reflejos y las sombras provocadas por las grandes superficies de mármol pulido y el vidrio coloreado, la alfombra negra, las cortinas moviéndose con el viento, las ligeras ondas sobre la superficie del agua, el espacio continuo generado por los difusos límites de cada ámbito... todo contribuía a una aproximación sensitiva del espacio, que el visitante percibía al caminar por la vivienda.

También la casa que Kiesler expuso dos años más tarde en Nueva York dejaba entrar a los visitantes e inducía a los posibles clientes a penetrar cada vez más en el edificio hasta que finalmente tomaban asiento en los comedores, salones y dormitorios. La Space House invitaba al espectador a que disfrutara sensorialmente del hogar. Los cronistas de la época recogían fundamentalmente la experimentación del hogar mediante la textura, el color y el tacto, y señalaban que el arquitecto había creado un auténtico «espacio de seducción», una casa de irresistible atractivo a través de materiales *extraños*: caucho, esponja, rayón y hule.

Esa experiencia táctil sería también potenciada en otras casas de plástico coetáneas, que eran mostradas desde el interior; podían ser tocadas y casi *habitadas* por los visitantes.

Hay, por tanto, una diferencia fundamental en el modo en que se muestra la casa del Futuro de los Smithson y estas otras viviendas expositivas: la incapacidad de acceder a ella, de tocarla. La experiencia erótica de la arquitectura, que la casa expositiva de los



58

Smithson sugiere mediante la mirada del «espía», se hace habitualmente a través del tacto, como señala Juhani Pallasmaa:

El elemento erótico de la arquitectura está representado por el tacto: el sentido que invita a juntarse y a ser uno con lo tocado, con el entorno.³⁰

Mientras que el tacto une al visitante con la obra arquitectónica, la visión lo excluye, por definición, de aquello que ve. Este aspecto es aprovechado por los Smithson para enfatizar los distintos tiempos —no puede olvidarse que es una *casa para el futuro*—, también para atrapar el interés del espectador con esa «estética de la curiosidad» y, sobre todo, para permitir el sueño libre del visitante, sin que el tacto le haga descubrir que la vivienda es una escenografía, una ficción. Repitiendo a Peter: «lo importante era hacer creer», y en el hacer creer, el «asalto razonador del tacto» podría no ayudar. Roland Barthes lo tenía claro: «el tacto es el más desmitificador de todos los sentidos, al contrario de la vista, que es el más mágico».³¹

Pero como aclaraba el arquitecto finlandés, la «hapticidad» de la arquitectura puede sugerirse desde la visión:

No solo la mano, el ojo convertido en mano: la redondez de las esquinas..., los pequeños detalles que te expulsan o te invitan a entrar.

Y, sin duda, la casa del Futuro te invita a entrar, tocarla y vivirla. Pero es un placer reservado únicamente a los habitantes; la casa expositiva solo puede ser rodeada. El espectador es convertido, lo quiera o no, en un *voyeur*.

Los tres elementos que citábamos al principio para conseguir «la estética de la curiosidad» están incluidos en el modo de exponer la casa del Futuro. Analizados en el orden inverso, *la topografía de la ocultación* corresponde a la caja exterior, que se percibe a lo lejos, cerrada e impenetrable, pues apenas deja pistas de lo que uno puede encontrar dentro: tan solo la ranura que invita a mirar y desvela el interior como un espacio lleno de secretos. *El modo de descifrar*, «un paseo que conduce hacia la transgresión de lo prohibido», que paulatinamente va ganando intensidad: esa primera ranura en la caja exterior, las visiones fragmentadas que ofrecen los huecos abiertos en la casa y la resolución final del enigma, con las visiones desde lo alto. Por último, *la mirada activa* del visitante que rodea las figuras cúbicas, las cajas, hasta descubrir, tras los huecos, un sinfín de curvas en color carne.

Pero no podemos olvidar a Pandora, la primera mujer que Zeus creó —como Eva en el Jardín del Paraíso— y la advertencia que el mito griego encierra:

La historia de la creación de Pandora, y la historia del propósito de su creación, también la sitúan como un origen mítico de la polaridad secreta/superficie que da una dimensión espacial o topo-

gráfica a la representación fantasmagórica de la seducción y el engaño femenino. Hay, en primer lugar, una dislocación entre la imagen de Pandora y su significado. Es un Caballo de Troya, un señuelo y una trampa, un trampantojo [...] El espacio tras la máscara representa la imagen de todos los secretos y espacios prohibidos que piden ser desvelados pero que también advierten: «Cuidado, mantenerse fuera». Sugiero que cuando intentamos asomarnos «dentro» del espacio fantasmal de misterio, seremos golpeados por la fascinación y frustración de la mirada en su literalidad, mirando, pero incapaces de comprender.³²

La casa expositiva, siempre vista desde fuera, desde el presente, indica que su espacio futuro es impenetrable. Vemos a los habitantes moverse por la casa, viviéndola. De repente, una mujer se para, alza la cabeza y nos avisa con su inquietante y sugerente mirada: ¡No entren, no están preparados aún!, ¡lo estarán dentro de unos años!

30. Entrevista de Anatxu Zabalbeascoa a Juhani Pallasmaa: «La arquitectura de hoy no es para la gente», *El País*, (12.08.2006).

31. R. Barthes: «El nuevo Citroën», en *Mitologías*, pág. 156.

32. L. Mulvey, op. cit., págs. 60 y 61.



LA PROTECCIÓN DE UN PARAÍSO

La vivienda descrita anteriormente es la casa del Futuro que los lectores del *Daily Mail* pudieron visitar en 1956. A pesar de su efímera existencia, el proyecto permaneció en las mentes de los Smithson durante muchos años hasta que, en 1997, Peter decidió reflejarlo en nuevos dibujos:

Los «famosos» dibujos de la casa del Futuro son planos de trabajo de la casa tal como se expuso en 1956. No representan la casa real, y hacen que el hombre y la mujer comunes la imaginen con ventanas en las paredes exteriores y en la cubierta, cuando ni las paredes ni la cubierta estaban perforadas. Los «agujeros» se realizaron para permitir a los visitantes mirar dentro (y hacia abajo) desde el exterior: desde el suelo y a un nivel superior. Además, a nadie le estaba permitido entrar en el espacio de la casa, excepto a los actores que interpretaban su ocupación. Realmente, la casa en su verdadero volumen no es conocida.¹

Analicemos, por tanto, la casa verdaderamente ideada y los numerosos conceptos que el proyecto encierra.

EL PRINCIPIO DE ASOCIACIÓN. LA CASA DENTRO DE LA COMUNIDAD

La casa del Futuro se considera, a menudo, una anomalía dentro de la arquitectura de la pareja británica. Sin embargo, los Smithson siempre han insistido en la conexión de este proyecto con su trabajo en el Team X y en su pertenencia a una investigación mucho más amplia sobre arquitectura doméstica. Así lo plasmó Peter en una nota que escribió en 1978 con el título: «1956... The DS: The HOF (and Dubrovnik!)». Los autores trataron de insertar la casa del Futuro, como el resto de sus primeras obras, dentro de los principios urbanísticos y conceptos sobre el habitar que, prácticamente a la vez, estaban defendiendo en los CIAM. Lo explicaban en el comienzo de la descripción del proyecto:

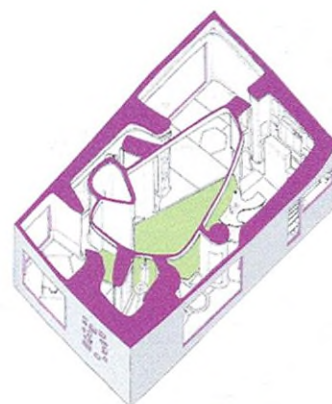
La casa de dentro de veinticinco años será diferente no solo en sí misma, sino también en la manera en que se asienta en la trama de la comunidad.²

No se trata de una vivienda aislada, sino que *se inserta en una comunidad*. Así, la casa del Futuro participa de una de las ideas iniciales de sus teorías, el «principio de asociación».

En la obra de Nigel Henderson, junto a las fotografías de carácter experimental, destacan toda una serie de imágenes que retratan singularmente la vida de posguerra. El fotógrafo llevaba a menudo a sus dos amigos a pasear por las calles del East London, heridas

59 Patio de la casa del Futuro, con la hierba y el pequeño árbol expresivo y natural.

60 «La casa expositiva/ la casa proyectada»: la casa del Futuro tal como se mostró en 1956 y la vivienda tal como se pensó realmente en 1956 y se redibujó en 1997. Dibujo realizado a partir del plano HF5602 (Alison Smithson, 1956).



60

1. P. Smithson: «A proposal for a model of the House of the Future» (24/01/2001).

2. A y P. Smithson: «The House of the Future, Ideal Home Exhibition, Olympia, end August 1955 to March 1956. Detailed Text», pág. 1.



61

		TITRE I																	TITRE II			
		10.	11.	12.	13.	14.	15.	16.	17.	18.	19.	20.	21.									
LES 4 FONCTIONS	HABITER 1								  						  							
	TRAVAILLER 2			  	  				  													
	CULTIVER LE CORPS ET L'ESPRIT 3																					
	CIRCULER 4																					
	DIVERS d																					

62

61 Alison & Peter Smithson: *Urban Re-Identification Grille*, 1953. En el IX CIAM, los Smithson, recientemente incorporados al MARS, trataron de reemplazar la división en las «cuatro funciones» (vivienda, trabajo, recreo y transporte) por interacciones entre las diferentes escalas de asociación: casa, calle, distrito y ciudad. Presentaron una rejilla provocativa para oponerse a la monumentalidad y defender, en cambio, lo cotidiano y humilde. Ofrecieron una visión poéticamente existencialista, basándose en las fotografías tomadas por Nigel Henderson en Benthall Green con niños jugando en las calles, y utilizaron su proyecto del Golden Lane con las «calles en el aire» como un ejemplo de concretar las ideas sugeridas en las fotografías.

62 ASCORAL: *Urban Grille*, 1947. Modelo de CIAM *Grille* para el análisis, síntesis y presentación de un tema urbanístico, creado por la ASCORAL (grupo parisino reconocido por el Comité de los CIAM, encargado de preparar el CIAM VII). En el eje vertical se situaban las cuatro funciones del Urbanismo, tal y como se habían definido en la Carta de Atenas. A cada una de ellas se le asignaba un color para una rápida identificación: VIVIENDA (verde), TRABAJO (rojo), CULTIVAR EL CUERPO Y EL ESPÍRITU (azul) y CIRCULAR (amarillo). Horizontalmente, se dividía en dos campos principales: 1. tema, y 2. reacción al tema; de los que surgían las siguientes subcuestiones a estudiar: 1.0. medio ambiente; 1.1. ocupación del territorio en

dos dimensiones; 1.2. volumen construido y uso del espacio en tres dimensiones; 1.3. instalaciones; 1.4. ética y estética; 1.5. impacto económico y social; 1.6. legislación; 1.7. financiación; 1.8. etapas de construcción; 1.9. diversos; 2.0. reacciones al orden racional; 2.1. reacciones al orden afectivo y espiritual.

63 Peter Samuels, 1951. Nigel Henderson.

64 Fotograma de *Together* (Lorenza Mazzetti, 1956).

durante la guerra, y por el barrio obrero de Benthall Green, donde vivía con su mujer, Judith Henderson (quien estaba realizando un estudio sociológico del vecindario para *Mass Observation*). Nigel aprovechaba la ocasión para fotografiar las calles y su gente, «según la encontraba». Así es como el fotógrafo introdujo a los Smithson en ese rico concepto del *As Found*. La pareja reconoció:

En arquitectura, la estética del «según se encuentra» era algo a lo que pensábamos que le habíamos puesto nombre al principio de los años cincuenta, 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 los lugares bombardeados, como una bota vieja, montones de clavos, trozos de saco o de malla, etcétera.³

Si estas imágenes proporcionaron una nueva mirada a Paolozzi y los Smithson, repercutieron también en los cineastas del Free Cinema. Basta con extraer algunos fotogramas de estas películas para evidenciar este paralelismo. Precisamente una de ellas, *Together*, dirigida por Lorenza Mazzetti en 1956, fue protagonizada por Paolozzi y el pintor Michael Andrews. La película, escrita por Denis Hone, es un poético estudio sobre el East End londinense —con sus lugares bombardeados, sus calles estrechas, las orillas del río, los almacenes, mercados y *pubs*—, mostrado a través de la vida de dos sordomudos estibadores, cuya discapacidad les aísla del mundo que les rodea. Más allá de la perturbadora trama, es interesante observar las múltiples escenas rodadas en las calles con actores anónimos, figuras reales capturadas para la película en el transcurso de su sencilla vida callejera, como también había hecho el fotógrafo inglés desde una formulación más artística y frontal.

En julio de 1953, en el IX CIAM, celebrado en Aix-en-Provence, los Smithson presentaron varias de las fotografías realizadas por Nigel Henderson. Conscientes de que enseñar las imágenes de las comunidades del East End podía parecer un simple historicismo, los arquitectos insistieron en la necesidad de crear equivalencias modernas de ciertos rasgos fundamentales en la creación de la vida comunitaria. Sostenían que la auténtica solución urbana consiste en la *asociación humana*, en oposición a la *segregación* que suponía la Carta de Atenas. Trataron de expresar la fuerza teórica de sus propuestas en sus *collages*, los cuales, como explicó Banham, causaron un gran impacto, «porque la presencia humana casi arrollaba a la arquitectura».⁴ El *CIAM Grille* de los Smithson, cuyo tema central era la «reidentificación urbana», nació del contexto de las fotografías de Henderson. Los Smithson colocaron en el centro un nuevo sol, como renuncia metafórica al famoso sol que Le Corbusier había impreso en la cubierta de sus *Obras Completas*. Frente a las cuatro zonas de uso único (vivienda, transporte, industria y recreo), la rejilla sugiere interconexiones funcionales entre cuatro escalas de habitación —vivienda, calle, distrito y ciudad—. Con la inclusión de las fotografías de Henderson de los niños jugando a la rayuela, saltando y montando en bici, la rejilla mostraba el tipo de actividades y de interacción social que los Smithson defendían, y que parecía no ser prioritaria en los nuevos tipos de vivienda europeos. La dirección de los CIAM, en



63



64

3. A. y P. Smithson: «El «según se encuentra» y «lo encontrado»», op. cit., pág. 201.

4. R. Banham: «El nuevo brutalismo», op. cit., pág. 7.



65

65 Aldo van Eyck, Alison Smithson, Peter Smithson y Jaap Bakema anuncian la muerte de los CIAM, en Otterlo, 1959.

66 Trabajo a partir de ideogramas: *Cluster*. *Arrow Diagram* (diagrama en flecha) y diagrama de *cluster* mostrando nuevos frutos sobre las viejas ramas, en las *Fold Houses* (Village). Alison Smithson.

67 Team X: Escalas de Asociación derivadas de la Sección del Valle, de Patrick Gueddes. Extraído del Manifiesto Doorn, 1954.

una demostración de apoyo y simpatía a sus ideas, invitó a los Smithson y los otros jóvenes arquitectos a conformar el Team X, que prepararía la agenda para la siguiente reunión de los CIAM, en 1956. En la historia de la arquitectura, ese CIAM de 1953, con la contribución de los Smithson, es considerado como un momento clave en la fragmentación del *período heroico del Movimiento Moderno*. En distintas entrevistas, Peter subrayó las motivaciones para esa ruptura y la importancia que concede a su amigo fotógrafo:

Por supuesto, aquellos que sepan algo del «cambio a lo específico» que ocurrió en los manifiestos y trabajos de los jóvenes arquitectos de los años cincuenta serán ya conscientes del modo en que ambos, Nigel y su esposa Judith, sin saberlo, fueron parte de ese cambio...⁵

A partir de ese momento, el grupo internacional de jóvenes arquitectos se sumó a los Smithson en su desafío a la *vieja guardia*. En un encuentro en Doorn (Países Bajos), en 1954, mientras planeaban el programa del CIAM X, redactaron el Manifiesto Doorn, en el que estudiaban diversos tipos de escala de asociación de acuerdo con una ejemplificación diagramática extraída de la *Sección del Valle* —concepto propuesto en 1925 por el biólogo y sociólogo escocés Patrick Geddes, para explicar cómo los patrones de asentamiento humano están relacionados con la topografía—. El Team X presentó, como núcleo del debate, el «urbanismo entendido como comunidades de grados variables de complejidad» estudiado en un campo de aplicación; un diagrama donde la *escala de asociación* incluía la vivienda aislada, el pueblo, la ciudad y la metrópoli.

Con la intención de superar los conceptos tradicionales de ciudad, que establecían anillos concéntricos con un patrón radial desde el nudo central histórico, y a la vez revisar gran parte de los principios del urbanismo racionalista, crearon cinco nuevos conceptos urbanos que fueron presentados en 1956, en el CIAM X de Dubrovnik: modelos de asociación, identidad, modelo de crecimiento, *cluster* y movilidad. El concepto de *cluster* (racimo) adquiriría especial protagonismo entre sus teorías. Establecía que no había un único centro, sino varios, y permitía a la estructura urbana crecer y ser claramente comprendida en cada etapa de desarrollo. Sin embargo, se trataba de un concepto general que convenía concretar. Por este motivo, los Smithson confeccionaron y sometieron a debate una retícula con diferentes modelos acompañados de esquemas y ejemplos de agrupación de viviendas. Mantenían la tesis de que para cada una de las escalas de asociación existía un modelo idóneo de edificación, una solución arquitectónica que debía ajustarse después a las necesidades y características específicas de cada proyecto. Por ello, en su presentación en el CIAM X, ofrecieron cinco modelos diferentes —*Burrows Lea Farm*, *Galleon Cottages*, *Fold Houses*, *Close Houses*, *South facing Terraced Houses* (*Crescent Terraced Houses*)— para los diferentes casos, respectivamente: casas aisladas, aldeas, pueblos, ciudades y metrópolis.

Como solución para la ciudad presentaron las *Close Houses*. Su nombre viene de *to be close* que significa «estar cerca», como consecuencia de la proximidad entre las casas dispuestas a lo largo de una espina peatonal, interior y transversal respecto al tejido residencial, que recibe la luz por arriba. En el primer panel mostraban tres imágenes: dos de ellas eran

ejemplos con agrupaciones lineales (unas tiendas de la guerra de Crimea y unos pozos de agua en el Sahara), y la tercera presentaba un patio holandés. De esta manera resumían las ideas principales de las *Close Houses*: el desarrollo lineal, que ofrece la posibilidad de un libre movimiento en la distribución de los elementos, y la idoneidad de la idea de patio para el hábitat humano.

La representación del patio era una pintura de Pieter de Hooch, *Mujer y su criada en el patio*, realizada en Delft, en 1660. El óleo muestra a dos mujeres embebidas en sus tareas cotidianas, en una escena repleta de una luz blanca y estática que colma la imagen de una atmósfera de tranquilidad. No es la única vez que los Smithson emplearon esta pintura, sino que la incluyeron también en el primer panel expositivo sobre vivienda aislada, *Burrows Lea Farm*. En esa ocasión, escribieron:

La pintura holandesa es significativa porque retrata dos tipos de «extensión de la vivienda» hacia el exterior: la del trabajo y la del recreo. Muestra la vida buena, posible para cualquier familia burguesa. Su equivalente se encuentra en los anuncios americanos.⁶

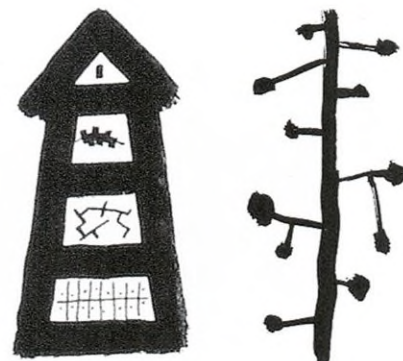
En el cuadro vemos también una puerta abierta desde el jardín hacia el exterior, con un pequeño paseo por el que avanza un caballero. El patio es el primero de una sucesión de espacios similares y, en este sentido, conecta bien con la idea propuesta para las *Close Houses*. Estas casas se distribuyen sobre caminos peatonales, a los que se adhieren las viviendas que los cubren parcialmente. Las bandas variadas se disponen sobre el camino, extendiéndose hacia los dos lados. Es un esquema vivo, rítmico, que permite cierta *manipulación plástica*. El diagrama de *cluster* de las *Close Houses* muestra cómo el tráfico rodado entra en este sistema vertebrado interrumpiéndose en las líneas construidas y en los parques, situados donde permiten los intersticios, sin penetrar más allá.

La casa del Futuro, al igual que las *Close Houses*, se configura como una casa de ciudad. Los Smithson especificaron:

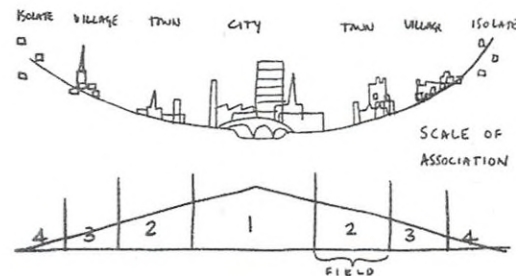
Esta casa particular ha sido pensada como una casa de ciudad (*town house*); pero no se asienta en su propio jardín sino que contiene un jardín dentro de ella. Este tipo de casas pueden colocarse juntas para formar una comunidad compacta (*mat-cluster*).⁷

La solución adoptada se basa, por tanto, en la agrupación de viviendas-patio, «de una altura, de un modo no muy distinto al de los antiguos romanos», como afirmaría Banham.⁸ Las casas-patio romanas, dispuestas unidas, pared a pared, habían estado en la mente de los arquitectos; de hecho, incluyeron un extenso plano de la ciudad de Pompeya, suspendido del techo, en la exposición *Parallel of Life and Art*. Como en muchos modelos realizados en el Movimiento Moderno, la unión de casas-patio se veía como el modo de combinar la alta densidad del interior de las ciudades con la calidad de vida del extrarradio.

Uno de los «abuelos arquitectónicos» de los Smithson, Mies van der Rohe, había aprendido la lección de la residencia pompeyana. El interés por crear una vivienda introver-



66



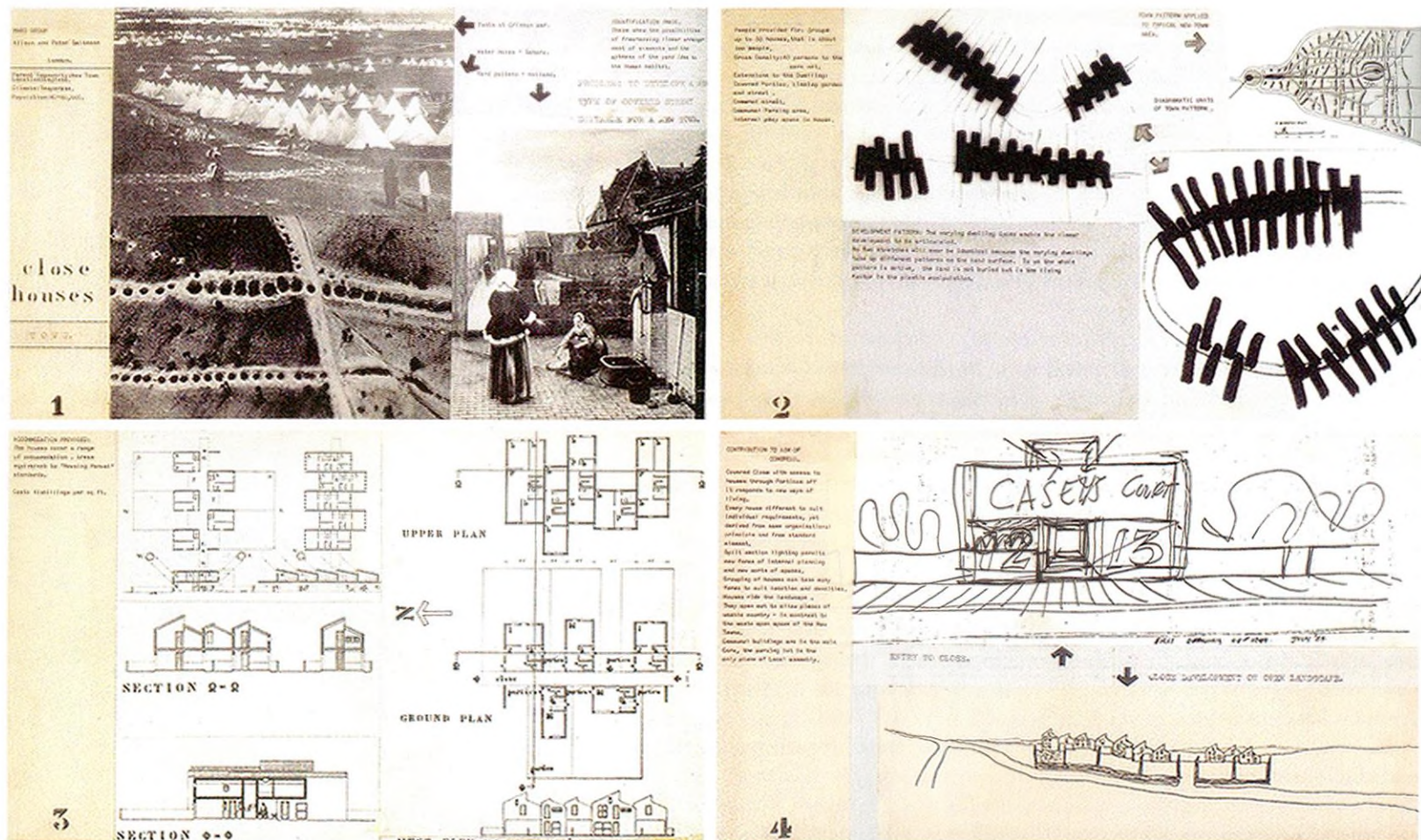
67

5. V. Wals: *Parallel of Life and Art*, págs. 55 y 150, y P. Smithson: *Conversaciones con estudiantes*, pág. 41.

6. A. y P. Smithson: *The Charged Void: Architecture*, pág. 132.

7. Ídem: «The House of the Future, Ideal Home Exhibition, Olympia, end August 1955 to March 1956. Detailed Text», pág. 1.

8. R. Banham: «La Casa del Futuro», en *Civiltà delle macchine*, núm. 4, pág. 36.



68 Paneles presentados por los Smithson para explicar las *Close Houses*, correspondientes a la ciudad.

69 *Mujer y su criada en el patio*, Pieter de Hooch. Óleo sobre lienzo, 73,7 x 62,6 cm, 1660. Londres, National Gallery.

70 Imagen de Marruecos presentada en el CIAM IX, en la rejilla denominada: «Habitat du plus grand nombre Grid», realizada por GAMMA (Groupe d'architectes modernes marocains).

71 En la *Close House* el espacio interior es geométrico frente a la agrupación urbana orgánica. En la casa del Futuro, por el contrario, el espacio interior es orgánico a diferencia de su rígida agrupación urbana.

tida, alrededor de patios, ocupó al arquitecto en varias propuestas experimentales durante los años treinta. Sus trabajos se apartan de los postulados racionalistas contemporáneos de la vivienda mínima, para disfrutar, en cambio, de cierta holgura espacial y programática. Sus casas-patio renuncian voluntariamente al exterior: optan por la abertura cenital como única referencia al mismo. La casa del Futuro comparte el carácter autocontemplativo de las viviendas de Mies; pero si éste utiliza los patios para cualificar los espacios de la vivienda y los coloca siempre en relación con los límites exteriores del recinto, el patio único de la casa del Futuro, que, en principio, parece responder a criterios pragmáticos, elimina toda posible jerarquía espacial entre los espacios interiores y mantiene la posición central del patio pompeyano. Es decir, frente a la modernidad de la organización centrífuga de las viviendas-patio del arquitecto alemán —ejemplares herederas de la lógica neoplasticista—, la casa del Futuro recurre a un esquema centrípeto, más tradicional.

Por otra parte, la arquitectura austera y desornamentada de las aldeas del M'Zab argelino y las casas aterrazadas de adobe blanco y rojo de la ciudad de Ghardaia parecían interesar a los Smithson, como previamente había ocurrido con Le Corbusier a raíz del viaje que realizó en 1931. De hecho, en el CIAM IX se presentaron, junto a la *Urban Re-Identification Grid* de los Smithson, varios proyectos relativos a Argelia, Marruecos, Chandigahr, Sardina y Jamaica, que capturaron la imaginación de los miembros jóvenes, especialmente de la pareja británica, por la manera en que se apropiaban de las condiciones locales y las tradiciones espirituales. Los Smithson, en familia, frecuentaron algunos de estos lugares a lo largo de varios años durante sus vacaciones, fundamentalmente Túnez. Y Alison incluyó una visita, durante el CIAM X, a las ciudades densas, de fachadas desnudas y texturas de cal, de Argelia. La casa del Futuro parecía querer ser excavada también dentro de esa fábrica urbana. Así, el *west ed-dar*, patio central de la casa argelina y lugar protagonista en la vivienda al que se ha retirado la expresión de la individualidad, presenta grandes similitudes, más formales que conceptuales, con el de la vivienda de los Smithson.

La casa del Futuro y la *Close House*, aunque emparentadas por los Smithson —por ser ambas soluciones de ciudad y por asociarse entre sí formando pequeños racimos—, presentan algunas diferencias fundamentales. Por una parte, existe una relación inversa entre el espacio interior de las viviendas y la agrupación urbana de estas. El interior de la *Close House* es geométrico y su modelo de agrupación se basa en líneas rítmicas que conforman un *cluster* dinámico (denominado «Bottle Diagram»), al contrario de la casa del Futuro, cuyo espacio es libre y orgánico frente a su rígido modelo de asociación. Por otra parte, la disposición lineal de las *Close Houses* es tan solo el primer paso dado en la agrupación de casas del Futuro; en el segundo, juntando varias líneas, consiguen una solución de mayor densidad: la trama o asociación en «alfombra» (*mat-cluster*), cuya morfología recuerda más a los tapices urbanos de los ejemplos históricos mencionados. Los Smithson denominaron específicamente su esquema urbano *Fougasse Layout*, a partir de un tipo de pan característico del sur de Francia, que habían podido disfrutar en su viaje al CIAM de 1953. El *cluster* dibujado para la casa del Futuro parece más compacto y no presenta áreas de juego comunes, como hacen los esquemas de las otras propuestas de ciudad, en los que, entre las líneas de



69



70

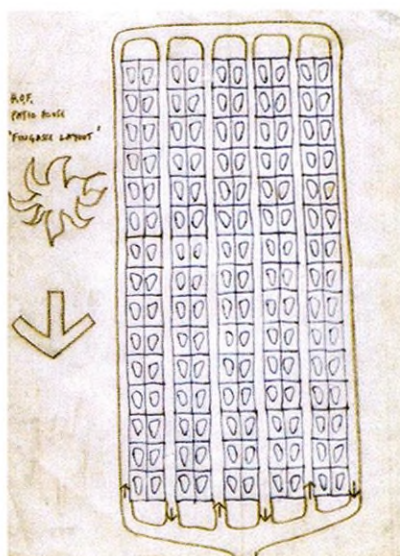
Close Houses



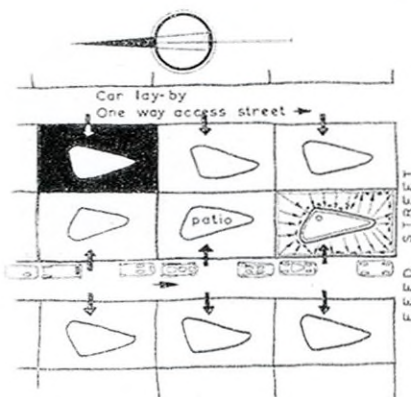
House of the Future



71



72



73

72 Fougasse Layout. Dibujo de Peter Smithson. 1955. (El Fougasse Layout supone una construcción en un mat de densidad entre setenta u ochenta casas por acre, aspecto quizá exagerado con la intención de contradecir la idea aceptada de que las casas prefabricadas deben ser adosadas y centradas en una parcela ajardinada.)

73 Esquema de patrón urbano para la HOF. Dibujo perteneciente a un recorte de periódico encontrado en los archivos de A. y P. Smithson. Enero o febrero de 1956.

74 Gillian Alexander skipping, Chisenhale Road, 1951. Fotografía de niños jugando en las calles del East End de Londres, tomada por Nigel Henderson desde la puerta de su casa en Benthall Green e incluida en el CIAM Grille, 1953.

viviendas, se ubican alternativamente «aparcamientos enterrados un metro sobre el nivel de la tierra, y zonas verdes, asignadas al juego de los niños».⁹

Las casas del Futuro se disponen simétricamente y conforman franjas dobles de quince viviendas (treinta casas por calle, como aconsejan los paneles de las *Close Houses*). En un esquema posterior, algo más desarrollado, las franjas se interrumpen en grupos dobles de tres o cinco viviendas, para dejar espacio a los aparcamientos, en los lados cortos de las mismas. Respecto a los aparcamientos, Alison escribió:

El dibujo muestra las calles de acceso con aparcamientos y cada casa tendrá un espacio para su coche con lavado de automóvil y un punto de calentador para el invierno [...] Estas calles de acceso dan a la Feed Street. Pensamos que cada calle de acceso sirva a cuarenta o cincuenta viviendas, ya que afirmamos, por un estudio realizado de las calles actuales, que este número es adecuado.¹⁰

En esta segunda descripción y en un dibujo a mayor escala, los aparcamientos se distribuyen a lo largo de las calles de acceso, cercanos a las puertas de entrada y no en las interrupciones de las franjas, como sugiere el esquema anterior.

EL JUEGO DE LOS NIÑOS

Cuando los Smithson describieron el jardín de la casa, en el texto explicativo original, afirmaron:

El diminuto jardín es obviamente inadecuado para el juego de un niño, así que debes imaginar que esta es la casa para una pareja, joven o mayor, quizá con un bebe o un niño pequeño.¹¹

Pero ¿qué ocurre cuando el niño crece? La vivienda precisa de un espacio mayor donde los pequeños puedan disfrutar. El juego de los niños era un elemento importante para la gran familia del Team X. Los Smithson fueron los primeros en introducir escenas de juego en el cluster de los arquitectos. En un encuentro en Ankara, en abril de 1989, Peter resumía un programa de televisión con estas palabras:

Todos los niños jugando solos, concentrados
cada uno en su propio juego privado,
un niño pequeño se sube a un patinete en el que se balancea,
se cae frecuentemente,
se pone en marcha alrededor del borde de apoyo en apoyo,
es visto por otro niño que le da el extremo de una cuerda de saltar y lo arrastra,
otro niño se suma al arrastre,
lo ven como algo únicamente posible si juegan juntos,

seis o siete empujan, un niño pequeño es arrastrado,
de repente el juego termina,
cada uno reanuda su propio juego.¹²

Imágenes similares se mostraban en *Together* e ilustraban la *Urban Re-Identification Grid* de los Smithson: entre las bicicletas, las cuerdas y las volteretas de los niños, hay incluso un pequeño con un patinete reclamando la atención de los perros del vecindario. Sus actividades ponen de manifiesto, de modo simbólico, algunos valores que el Team X pretende recoger: *la invención, la coreografía urbana, la flexibilidad territorial, una sociabilidad improvisada...* El juego de los niños constituye el mejor ejemplo para representar «las asociaciones vitales humanas» y las «relaciones intangibles, inconmensurables, inexpressables» del Team X para sintetizar la ética y responsabilidad moral que sus miembros quieren adoptar.¹³

«Una ciudad sin el juego particular de los niños es una paradoja», escribía Aldo van Eyck en uno de los paneles de su «Lost identity Grid», que presentó en el CIAM X. Las imágenes que mostraba se centran también en el juego de los niños. El arquitecto holandés se hacía eco de lo presentado por los Smithson en el anterior congreso, aunque aportando matices visuales. Las fotografías de Henderson participan de la poética del *As Found*: imágenes tomadas de lo ya existente, sacadas de su contexto habitual para expresar un concepto. Las ofrecidas por Van Eyck, en cambio, proponen *formalizaciones* de esos lugares, de esas asociaciones o *clusters*, a través de los proyectos de zonas de juego que había realizado para el Departamento de Obras Públicas de Ámsterdam. Son diseños con los que ya sugiere un lenguaje que, en 1959, será representado por su diagrama *Otterlo Circles*. En ambos casos, la imagen de los niños jugando se presenta como algo fundamental que se ha de estudiar: los niños descubren su *identidad* en la *asociación* y, fundamentalmente, en las raíces de lo sencillo y *ordinario*.

Este modo de pensar, obviamente, no es exclusivo del Team X. Responde a un contexto de posguerra en el que se hace necesario «rescatar el optimismo de lo olvidado». Prácticamente a la vez que los Smithson mostraban las fotografías de Henderson de la vida callejera de Bethnal Green, los sociólogos Michael Young y Peter Willmott publicaron en 1957 un libro, *Family and Kinship*, que recogía también investigaciones sobre el East End londinense, realizadas durante los años cincuenta. Banham observó que los estudios de estos dos sociólogos influyeron en el trabajo de los Smithson, especialmente en los proyectos del Golden Lane y la Universidad de Sheffield, con el entendimiento de «la calle como un agente social fundamental».¹⁴ Los Smithson, en uno de sus enfrentamientos escritos con el crítico inglés, declararon la influencia de otro artículo sociológico, «The Social Basis of Town Planning» escrito por Rattray Taylor en 1951, que criticaba la arquitectura del Movimiento Moderno por la falta de perspectivas en el entramado de las relaciones humanas y rechazaba el determinismo del entorno construido.¹⁵ En cualquier caso, no hay duda de que las afirmaciones de Young y Willmott sintonizaban con las ideas de los Smithson de las asociaciones humanas, la vecindad y las formas espontáneas de sociabilidad:



74

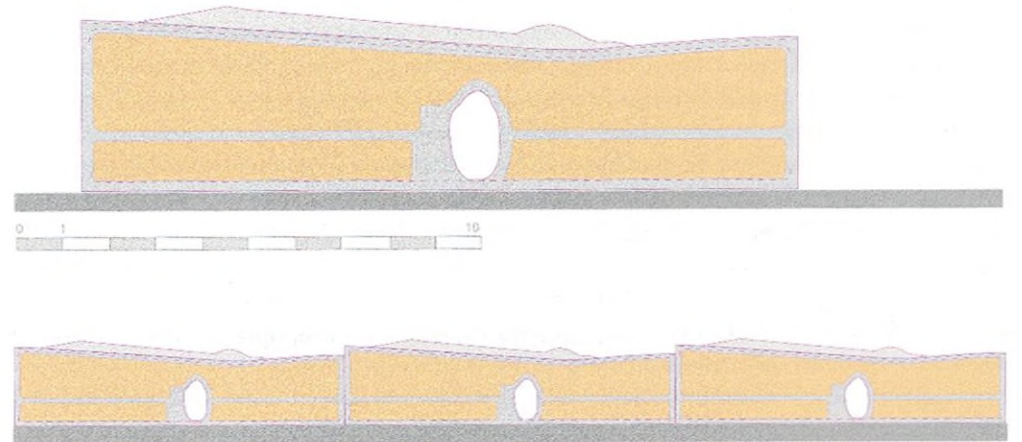
9. A. y P. Smithson: *The Charged Void: Urbanism*, pág. 79.
10. Carta escrita por A. Smithson a Mr Tingley (22.02.1956).
11. Ídem: «The House of the Future, Ideal Home Exhibition, Olympia, end August 1955 to March 1956. Detailed Text», pág. 1.
12. A. Smithson (ed.): *Team 10 Meetings: 1953-1984*, pág. 146.
13. Shadrach Woods: «What U can do», *Architecture at Rice*, núm. 27 (1970), pág. 8. Cit. en Ben Highmore: «Rescuing optimism from oblivion», en Max Risselada & Dirk van der Heuvel (ed.): *Team 10. 1953-1981...*, pág. 272.
14. R. Banham: *The New Brutalism: Ethic or Aesthetic?*, pág. 42.
15. A. y P. Smithson: «Banham's bumper book on brutalism, discussed by Alison and Peter Smithson», *Architects' Journal*, núm. 144 (diciembre 1966), pág. 1.590.



75

75 Hipótesis que plantea espacios de dispersión y sociabilidad entre los racimos de viviendas de casas del futuro, tal como sugieren los Smithson en sus escritos.

76 Alzado de la casa del Futuro proyectada, y posibilidad de calle, considerando la orientación solar y el esquema del *Fougasse Layout*. La puerta es el único hueco de la fachada. Las líneas del alzado se han extraído de la axonometría *Volumetric Drawings* (dibujada por Pablo Olalquiaga, 1997) y del escrito «Outline Exhibition Specifications» (A. & P. Smithson Archives). Cabría considerar la posibilidad de que las viviendas fueran colocadas simétricamente, respecto al alzado más corto también, en cuyo caso, una línea continua ondulante remataría el alzado de la calle. Si bien compositivamente sería una solución lógica, esa opción contradeciría la organización espacial interior y las alturas correspondientes de la vivienda, pensadas a partir de la orientación solar.



76

En las tardes cálidas de verano de las entrevistas, los niños estaban brincando en la carretera, mientras sus padres, cuando no miraban la televisión, se asomaban a las ventanas abiertas. Algunas de las personas mayores estaban sentadas en sillas depositadas en el pavimento, justo delante de sus casas, o en los callejones principales de las trascocinas, charlando unos con otros u observando a los niños jugar.¹⁶

Ese espacio grande de juego, percibido desde el interior de la vivienda, es mencionado en varios textos de los Smithson y se convierte en un rasgo fundamental de casi todos sus proyectos domésticos, por esto resulta extraño no poder observarlo en la configuración urbana de las casas del Futuro. Este es uno de los motivos por los que algunos críticos han defendido la discontinuidad absoluta existente entre lo promulgado por los autores en los CIAM y la casa del Futuro. El crítico Irénée Scalbert se muestra firme al respecto, al afirmar que «la sociología de aficionado que era tan importante para el Team X no tuvo ninguna influencia en este diseño».¹⁷ Sin embargo, en un texto posterior, los Smithson ampliaron su explicación al respecto:

[...] El diminuto jardín resulta inadecuado para que los niños jueguen en él, así que debes imaginar un conjunto de esas viviendas, con garajes y talleres donde sea necesario, intercalados con pequeñas áreas pavimentadas de juego y amplias líneas de parque a través de las áreas residenciales.¹⁸

Debemos entender, por tanto, que el esquema de *cluster* de las casas del Futuro es tan solo un primer diagrama poco desarrollado —sobre todo teniendo en cuenta la vocación expositiva con que había nacido el proyecto—. La variación de los aparcamientos a medida que se define, así lo indica. También la ausencia, en los dibujos, de esas zonas verdes intercaladas, que sí comentan en los textos. Podemos así, sobre la base de sus escritos y otros dibujos, aventurarnos a completar los diagramas urbanos de la casa del Futuro dibujando amplios espacios de dispersión y sociabilidad entre los racimos de viviendas.

Las *Close Houses* son un poco más extrovertidas que las casas del Futuro, aunque ambas sean propuestas de ciudad. Las primeras comparten el paseo peatonal cubierto, desde el cual se observan a ambos lados los distintos patios sobre los que se extienden las viviendas. Los Smithson hablan en ellas de «vecindad». Es cierto que, en el diagrama propuesto para las casas del Futuro, resulta difícil imaginarse entre las viviendas a los niños de las fotografías de Henderson. Visualizar el juego de los pequeños desde el interior es completamente imposible. El esquema urbano nos anuncia ya el hermetismo y la introversión con que se planteó la casa del Futuro. La disposición elegida obliga a que tres de sus cuatro alzados sean absolutamente ciegos. El cuarto, pudiendo abrirse a la calle, opta por hacer lo mismo y mirar hacia el interior.

Los autores fotografiaron dos sillas de la casa del Futuro, enfrentadas, en mitad de su calle, Limerston Street, en una posición muy similar a la del cartel de *This is Tomorrow*. Colocar así las sillas, como si la calle fuera un cuarto de estar, era un modo de expresar: «la

16. M. Young & P. Willmott: *Family and Kinship in East London*. Harmondsworth, 1990, pág. 38. Cit. en B. Highmore, op. cit., pág. 272.

17. I. Scalbert: «Towards a Formless architecture», pág. 38.

18. A. y P. Smithson: «The Scottish Daily Mail ideal Home Exhibition», pág. 1.



77



78

77 Imagen de Marruecos presentada en el CIAM IX, en la rejilla denominada: «Habitat du plus grand nombre Grid», realizada por GAMMA (Groupe d'architectes modernes marocains).

78 Imagen aproximada de una de las calles con casas del futuro, tal como se ha concebido su sistema de agrupación (Fougasse Layout).

79 Close Houses, 1955. Vista desde el pórtico central.

80 Diagramas de «Tubo vertical de aire puro privado», 1955-1956. Peter Smithson. A la izquierda, el esquema de la casa del Futuro, y a la derecha, el de las Close Houses.

81 Wokingham Infants School, 1958. Alison Smithson: «Croquis del techo de vidrio de "la calle-clase", con dos pájaros, uno volando y el otro posándose».

calle debe ser vivida». Peter señala la influencia de Henderson en su idea de que la *calle es un escenario de la vida*. A pesar de esta intención, si imagináramos las calles generadas por las casas del Futuro, podrían parecernos, incluso, aterradoras. Invitan poco a la sociabilidad defendida. Las dudas referentes al *cluster* de la casa del Futuro encuentran respuesta en las propias palabras del arquitecto, que explican que el esquema fue pensado a posteriori para poder acomodar coherentemente esta obra a sus teorías urbanas:

[...] Después viene el punto crítico; para inventar una casa has de inventar una calle. Uno siempre está atascado por no saber qué alternativa de calle poner. Hay que construir el ambiente para la casa. Por tanto, tomamos el caso opuesto, pesados muros y miradas hacia el interior, y se restringe su uso, conscientemente, diciendo que es para jóvenes sin niños o con niños pequeños [...]¹⁹

PRINCIPIO DE IDENTIDAD. LA CASA-PATIO

El esquema de la casa del Futuro nace de la negación de la vivienda aislada, de un intento de englobarla dentro de una comunidad. Los Smithson parten de la idea de casa con patio central, capaz de humanizar un territorio privado, y su geometría exterior pretende que sea una unidad agregable a otras similares. Basan en la posesión, física o emocional, de una parte de territorio, la consecución del *sentido de identidad*:

[...] el sentido de pertenencia a un lugar podía darse mediante la posesión de un pequeño trozo de territorio: un patio, un jardín en el interior de la vivienda, o bien un territorio mayor al que pertenezca esta. Habíamos comprendido que el sentimiento de identidad de las personas estaba relacionado directamente con el sentido de posesión de una parte de territorio inviolable... Por ejemplo, el espacio de la calle frente a la puerta de nuestra casa no debería sentirse amenazado ni por el continuo tránsito de la gente ni por el tráfico; es esta extensión espacial de la vivienda en el dominio público lo que debería poder sentirse como, al menos emocionalmente, una posesión de la vivienda, o mejor, físicamente tomada por los ocupantes de la vivienda; la llamada «doorstep philosophy».²⁰

La casa del Futuro consigue materializar ese *principio de identidad* con la posesión del patio interior; incluso lo potencia, al otorgar el protagonismo espacial a ese elemento mediante la testaruda introversión de la vivienda. Sin embargo, lo que los Smithson definen como «doorstep philosophy» —el umbral, el espacio de relación ante la puerta de la vivienda— es algo más cuestionable en el proyecto. Las calles que dan acceso a las casas, visualmente inaccesibles desde el interior, son de tráfico rodado, por lo que no ofrecen la misma «tranquilidad para el juego de los niños» que las existentes en las *Close Houses*, solo peatonales, o las famosas *Street Deck* que proyectaron para el Golden Lane, en 1952, y que lograron llevar a cabo en Robin Hood Gardens, en 1972.

En otro proyecto cercano en el tiempo a la casa del Futuro —un concurso para una escuela primaria en Wokingham, Berkshire, 1958—, los Smithson exponen los elementos básicos de la propuesta; son, una vez más, los que proporcionan el *principio de identidad*:

[...] es «introvertida» [...] pero tiene amplias vistas al cielo, los árboles y el sol. Una escuela enfocada hacia el terreno, parte del cual se integra en las clases en la misma medida que cualquier espacio construido [...] La escuela es diáfana y tiene una fuerte identidad.²¹

El paisaje vertical

En la casa del Futuro los Smithson invirtieron el esquema de la casa tradicional inglesa, la que sí dibujaron en sus *Close Houses*, pero sin abandonar la idea de *jardín protegido*. Altos muros cierran los jardines de las *Close Houses* (los autores escribieron sobre el dibujo «walled yard», (jardín cerrado) y unas flechas nacen de los patios dirigiéndose hacia el cielo. En la casa del Futuro todas las paredes permanecen cerradas, y la vivienda recibe la luz desde arriba a través de un *tubo vertical* que horada la caja. Los Smithson dibujaron, de nuevo, una flecha que nace del patio y señala al cielo. A diferencia de sus *Terraced Houses*, propuestas para las grandes ciudades, orientadas al paisaje horizontal como los proyectos de Le Corbusier, la casa del Futuro, de una sola altura, ignora ese paisaje horizontal para concentrarse únicamente en el vertical. Es una cámara enfocando al cielo. La palabra «focus» sobre las flechas de ambos esquemas nos hace pensar en cámaras fotográficas, como sugirieron los autores:

Al principio discutimos la posibilidad de poner un cierre para la estación de invierno —como el obturador de una cámara— sobre el patio.²²

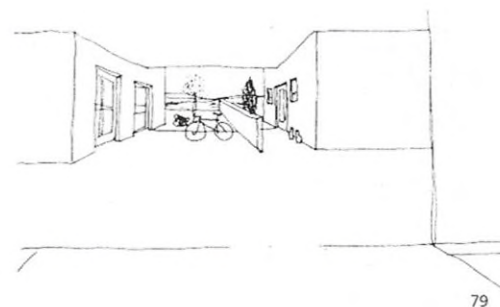
El cielo

Cuando los Smithson describieron las calles de conexión de los distintos pabellones de la escuela primaria de Wokingham, hablaban del «cielo como techo». El dibujo que Alison realizó de estos espacios se concentra únicamente en el cielo. A través del vidrio se observan pájaros, ramas de árboles y gotas de lluvia que caen de una nube negra, la cual contrasta con las otras blancas dibujadas en primer plano. El dibujo contiene, en su sencillez, el paso del tiempo narrado a través del cielo y sus elementos. Presenta el cielo en *continuo cambio*. Esta idea es recogida en uno de los textos explicativos de los jardines-patio del Golden Lane:

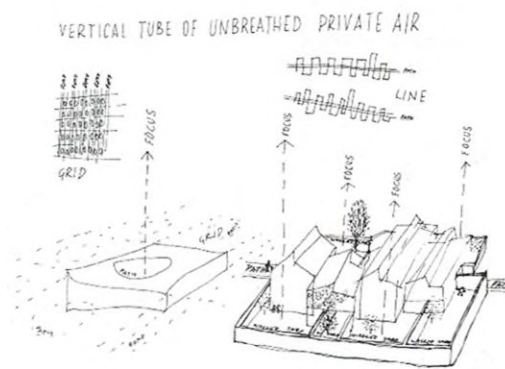
La penetración absoluta de los jardines-patio diluye el efecto de pared ciega, tan común en los bloques longitudinales al uso, y produce viñetas de vida y de cielo en continuo cambio.²³

Space-between

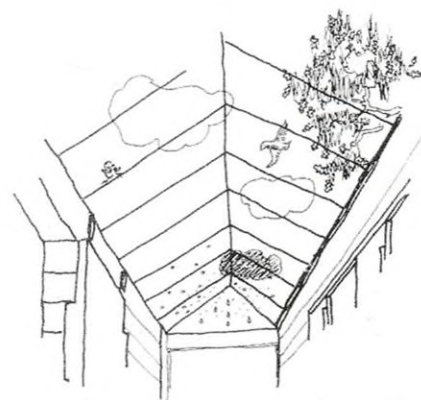
En sus últimas obras los Smithson concentraron su atención en el *space between*, el espacio intermedio. Con este término se referían al espacio que no posee la cualidad del vacío en



79



80



81

19. B.Colomina: «Friends of Future...», op. cit., pág. 9.

20. A. y P. Smithson: *The Shift*, pág. 28.

21. M. Vidotto: *Alison + Peter Smithson. Obras y Proyectos*, pág. 74.

22. A. y P. Smithson: «The House of the Future, Ideal Home Exhibition, Olympia, end August 1955 to March 1956. Detailed Text», pág. 1.

23. M. Vidotto: *Alison + Peter Smithson: Obras y Proyectos*, pág. 34.



82

el sentido generativo; no era algo apriorístico, sino resultado de la ubicación de la forma construida. Sin embargo, al considerar, utilizar y habitar esos *espacios intermedios*, conseguían la esencia del vacío con toda la belleza y ambigüedad que posee el término. Aunque no utilizaron esta expresión hasta la última etapa, podemos hallar su significado en toda su obra. *Patio & Pavilion*, por ejemplo, es un fragmento de territorio y un pabellón, un exterior semicerrado y un interior semiabierto, creados para que los artistas dibujen *su habitar* con signos de ocupación; un *espacio intermedio* convertido en espacio libre para la interpretación. El *space between* es también, para los Smithson, el espacio que permite la especulación, la conjetura y la meditación. Un escrito permite distintas lecturas, del mismo modo que un espacio puede ser habitado de diferentes maneras. La indeterminación del *space between* puede ser afortunada; llenar el texto y el espacio de *carga* y significados.

El *space between*, como espacio que está a medio camino entre el interior y el exterior, se convirtió en tema de discusión entre los miembros del Team X, especialmente entre los Smithson y Aldo van Eyck. Los primeros se refieren a *la cualidad* del espacio intermedio; el segundo pone el acento en su *forma*. Esta diferencia de planteamientos se aprecia en el encuentro que tuvo lugar en Róterdam, el 7 de abril de 1974. Alison recurrió, una vez más, a una pintura de Pieter de Hoogh, *En la puerta del sótano*, para esclarecer el concepto:

Si observas una pintura de Pieter de Hoogh, la cualidad y el placer de los materiales y las posesiones está en el interior de la casa y en el exterior de la casa, de una manera absolutamente igual.²⁴

El patio de la casa del Futuro posee algunas cualidades del *space-between*. Es un lugar a medio camino entre el interior y el exterior, que ofrece diversas lecturas. En los *espacios intermedios*, el cielo, y su transformación en el tiempo, tiene un papel protagonista:

Lo que tratamos de ofrecer es un urbanismo donde lo específico surge del «space between» y los proyectos, por lo tanto, han de ser vistos a la luz de esta ambición.

El «space-between» habla al cielo... el «space-between» llena de carga ese cielo.

El cielo ha cambiado. La respuesta a ello, por lo tanto, cambia.²⁵

El vacío

Lo *específico* en la casa del Futuro procede, como en muchos de los proyectos de los Smithson, del espacio vacío. En su consideración del vacío puede identificarse la marca existencialista de Martin Heidegger. El vacío *habita* en toda su obra, aunque probablemente al principio no buscaron conscientemente su *presencia*. Permanecía oculto, casi olvidado. Sin embargo, su trascendencia se declaró abiertamente a principios del siglo XXI, cuando se publicó una compilación de su trabajo en dos volúmenes, dedicados a la arquitectura y el urbanismo, con el título *The Charged Void (El vacío cargado)*. La esencia del espacio permanece en ese vacío libre, cuya identidad cambia con la actividad que allí se desarrolla,

82 *At the cellar door (o Woman and child in a pantry)*, Pieter de Hoogh. Óleo, 65 x 60,5 cm, 1658. Pintura utilizada por los Smithson en *Team 10: Meetings*.

83 Primer ideograma de la casa del Futuro, realizado por Alison Smithson en 1955.

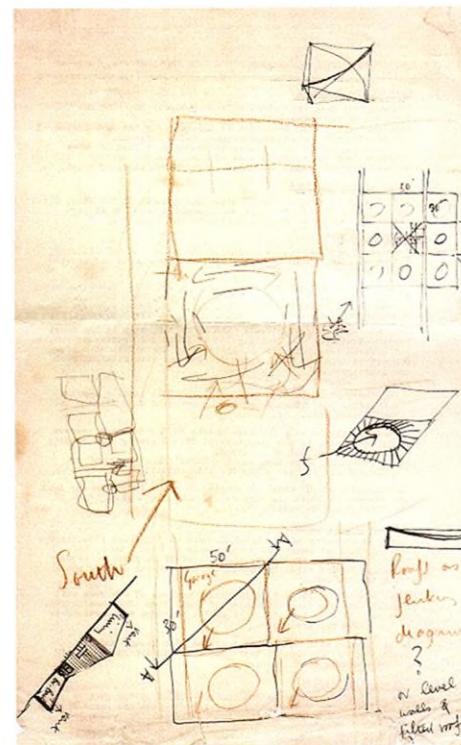
pero también con el transcurrir del tiempo, con el cambio de estación, con las emociones. Entonces el espacio vacío pasa a estar *cargado*, repleto de matices, de valores y de cuantiosa complejidad, y mantiene su esencia y *carga* incluso en la aparente *vacuidad* y soledad.

Peter habló en distintas ocasiones —aunque explícitamente solo en la madurez de su trayectoria— de la necesidad de recobrar el espacio y la idea del vacío. Señaló que, si bien no siempre es así (como manifiesta ejemplarmente la plaza peatonal elevada del Economist Group), en general la naturaleza representa la función del vacío. Salir y apoderarse del territorio es, como afirma el arquitecto, la sensibilidad de John Ruskin y el *legado del romanticismo*: «las principales características de este período fueron la importancia de la sensibilidad, la imaginación y la fantasía, en oposición a la razón y el orden; la sustitución del ideal grecorromano por la admiración de la Edad Media; valores nacionales y cristianos, incluso primitivos, y la vuelta a lo que se consideraba la naturaleza verdadera».²⁶ La casa del Futuro es una vivienda de ciudad que trata de apoderarse del vacío en su pequeño fragmento de paisaje, donde el romanticismo, de un modo simbólico, ha dejado también sus huellas.

Al comparar las obras de los Smithson a la vista de este elemento, cabe considerar, a priori, que la cualidad del vacío de la casa del Futuro es radicalmente distinta de la de sus otros proyectos; que el vacío se «aloja» en el interior de la vivienda, simulando estar perfectamente definido y acotado por ella, mientras que, en la mayoría de sus trabajos, los límites del vacío son difusos y abiertos, juegan al *espacio-intermedio*. Aunque la naturaleza del vacío es aquí diferente, no podemos olvidar la disolución de uno de sus límites, el superior, ni tampoco la cámara que enfoca el cielo. Mediante una fotografía atrapamos el cielo, lo poseemos, lo hacemos privado.

El aire

Pero los Smithson no emplearon las palabras «cielo privado» en sus dibujos. Ellos hablan de *Unbreathed Private Air*. El esquema de *aire puro privado* de la casa del Futuro muestra una planta de forma cuadrada con un patio circular en su interior. En uno de los primeros bocetos que Alison realizó para la vivienda se puede observar también la planta cuadrada con un círculo interior, aunque las medidas desvelan ya su forma rectangular —50 x 30 pies (15,24 x 9,15 m)—, que se mantiene hasta el final. En la evolución del proyecto, el patio se alarga hasta conformar una inquietante *forma de pulmón*. El símil se acentúa al duplicarse simétricamente, como muestra el dibujo que Peter elaboró en 1955 del *Fougasse Layout*. «¿Cuál es la base de la vida?: respirar», se preguntaba y respondía Le Corbusier mientras utilizaba la palabra «pulmón» para referirse a «la calma, al aire puro y no al aire viciado».²⁷ Beatriz Colomina explica en su artículo «Unbreathed Air» que en aquel tiempo se estaba introduciendo el aire acondicionado para uso doméstico en los Estados Unidos, y los anuncios utilizaban la visión de los pulmones a través de rayos-x para promocionarlo. El aire acondicionado se entendía más como una cuestión de salud que de confort.²⁸ Es posible que Alison conociera estos anuncios por su colección de revistas americanas y plasmara esta idea en la extraña forma del patio interior. La ciudad del Futuro será una ciudad de



83

24. A. Smithson (ed.): *Team 10: Meetings: 1953-1984*, pág. 114.

25. P. Smithson: *The Charged Void: Urbanism*, pág. 12.

26. Ídem: *Conversaciones con estudiantes*, pág. 75.

27. Le Corbusier: *Precisiones*, pág. 85 y *La Nueva Ciudad (Urbanisme)*, pág. 10.

28. B. Colomina: «Unbreathed air», pág. 46.

pulmones, de casas que parecen tener la necesidad de aislarse del exterior y mantener ese aire privado en el interior.

La protección

La vivienda se obtiene, por tanto, de cubrir un conjunto de espacios alrededor de ese *pequeño pulmón verde*: un fragmento idealizado del exterior, que los arquitectos parecen necesitar proteger. No es extraño, si tenemos en cuenta que los Smithson pertenecen a una generación que había crecido durante la guerra. Peter participó en la contienda y tuvo una experiencia que describe como «poco heroica».²⁹ Alison vivía en una zona cercana al Tyne, que sufría bombardeos aéreos constantemente, por lo que pronto fue enviada a Edimburgo con su abuela. Detalla su experiencia del período inmediatamente anterior a la declaración de la guerra en un artículo titulado «Outbreak of War, 1939». Cuando aún vivía en el Tyne, durante el período de bombardeos, recuerda haber pasado mucho tiempo «mirando al cielo» con el improvisado telescopio de su padre. A la vez veía como el jardín de su casa, que tenía altos muros, se transformaba, convirtiéndose al principio en «un refugio con traviesas de tren reutilizadas, y cuando la guerra estalló, se cubrió con una piel de hormigón...»³⁰

Para los Smithson, la importancia de las casas-patio de Mies reside en los mecanismos de protección que presentan. Será precisamente esa idea heredada del arquitecto alemán —la *protección del territorio*, adaptándola a la época correspondiente—, la que aliente muchos de sus proyectos y también la casa Futura:

Los dibujos que Mies realizó de las casas patio en los años treinta nos enseñaron cómo percibir el tipo de espacio que él maneja. El espacio nunca sangra salvo cuando está bajo control; esto es, sus edificios, sus muros, sus arbustos y demás protegen su territorio, el territorio de la visión del espacio de Mies. La mirada nunca se escapa hacia villas o fincas o coches aparcados que podrían trastornar el espacio [...] Se puede decir que siempre necesitamos protección; una protección diferente según la tribu y la época. Ahora mismo, en Europa Occidental existe una necesidad acuciante de protegerse de un exceso de ruido, de movimiento, de cosas...; necesitamos proteger nuestro territorio con más urgencia y de un modo muy diferente del que pudo imaginar Mies en los años treinta.³¹

Así, en el esquema de aire privado de las *Close Houses* solo las palabras «Focus» y «Walled yard» aparecen escritas. Proteger el jardín, privatizar ese trozo de tierra y aire, levantando altos muros alrededor de él, será el principal objetivo de las viviendas. *Patio & Pavilion* muestra ese «refugio de traviesas de tren» en el pequeño pabellón —similar al recordado por Alison—, mientras que el patio se rodea de un compacto cierre alto que devuelve la imagen completa al espectador al reflejarse en la superficie. No hay posibilidad de paisaje horizontal. El horizonte repite la imagen del habitante y de todo aquello que permanece dentro del patio. La cámara enfoca siempre el cielo. Alison aclaraba:

Muchas de las ideas de *Patio & Pavilion* habían sido exploradas ya en la primavera de ese mismo año en la casa del Futuro... *Patio & Pavilion* era un pabellón dentro de un patio. La casa del Futuro era un patio encapsulado en un pabellón.³²

Los dos proyectos efímeros que los Smithson desarrollaron en su primer período, la casa del Futuro y *Patio & Pavilion*, utilizan la idea de patio para organizar el espacio, a pesar de hacerlo de manera muy distinta. Aunque ambos son estudios sobre el *porvenir del habitar* (o al menos eso sugerían los títulos de las exposiciones, *This is Tomorrow* y *Sixty years Ahead*), en *Patio & Pavilion* ese contenido temporal parece camuflado bajo la reconsideración de la cabaña primitiva ejecutada con «materiales corrientes», en contraste con la casa del Futuro, que pretende ser una vivienda urbana moderna con su jardín en el centro y la exploración material de lo que por entonces era «alta tecnología». Ese juego de opuestos se lleva a la concepción espacial: ambos incluyen un fragmento de territorio y ejemplifican perfectamente dos mecanismos formales antagónicos pero ligados entre sí, que actúan con valor de negativo y positivo: el patio como fondo y figura. El cobertizo de *Patio & Pavilion* se sitúa en el centro, y los muros reflectantes encierran el patio que se entiende como fondo compositivo. De manera inversa, el pequeño jardín de la casa del Futuro horada la masa construida y se convierte en figura que ordena y relaciona las diferentes partes de la vivienda. En *Patio & Pavilion* el material construido es el *sujeto*, mientras que la casa del Futuro se construye alrededor del espacio abierto, haciendo que el vacío sea el *sujeto*. El esquema elegido para la casa del Futuro hace posible contemplar el jardín en su totalidad. La arquitectura permanece en el perímetro, rodeando el patio, y proporciona el marco perfecto para nuestra percepción.

El jardín de la casa del Futuro, con la experiencia reciente de la guerra, es rotundamente protegido por la propia vivienda. Es un trozo de campo encerrado, desde el que únicamente se mira el cielo, pero ahora para verlo despejado, libre de cualquier amenaza.

El árbol

Solo unas ramas aparecen ante nuestra mirada, ya que un pequeño árbol va a reinar en este jardín: «un avellano/ un abedul/ un pequeño pino/ un haya, se sitúa en el centro de la parte más ancha del jardín...», explicaron los Smithson.³³

El árbol de la casa del Futuro nunca aparece dibujado, ni en los croquis ni en los planos definitivos de la casa. Únicamente se muestra en el primer plano que Alison realizó de la vivienda. Posteriormente también es sugerido en los «Volumetric Drawings», dibujados por Pablo Olalquiaga en 1997, junto a dos pequeños helechos. Sin embargo, en otra descripción del jardín, los Smithson destacaron la importancia de este elemento:

El jardín está diseñado para ser lo más natural y campestre posible, y que necesite un mínimo mantenimiento. La hierba se deja larga, con flores naturales, y hay un pequeño árbol para CONFORMAR EL CENTRO.³⁴

29. B. Colomina: «Friends of Future», op. cit., pág. 10.

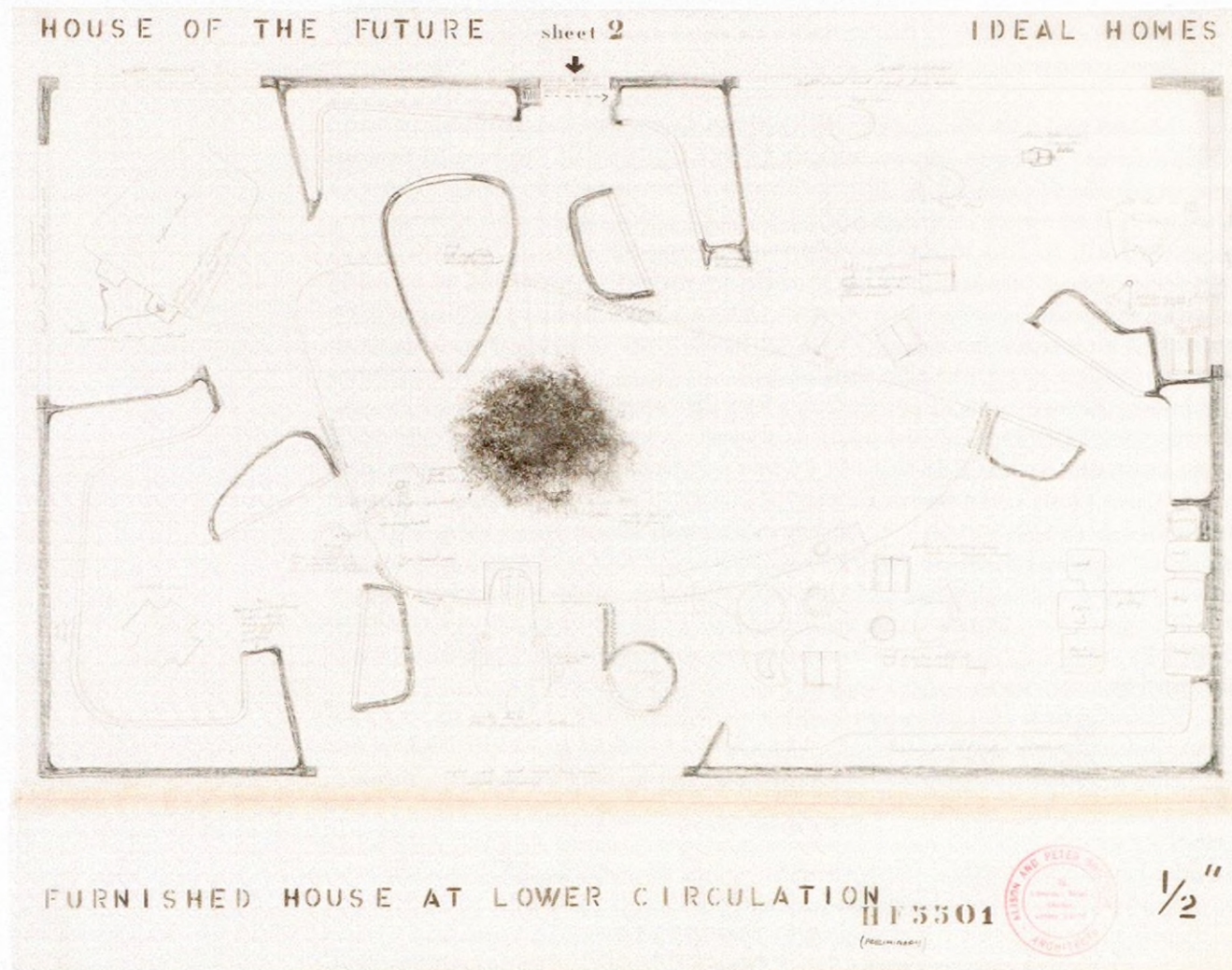
30. A. Smithson: «Outbreak of War, 1939», pág. 12.

31. P. Smithson: «Reflexiones sobre la protección» y «Mies van der Rohe: reflexiones tras la visita a Aquisgrán». Publicado en A. y P. Smithson: *Cambiando el Arte de Habitar*, pág. 47.

32. A. Smithson: «Patio & Pavilion», 1956. Reconstruido en U.S.A. 1990, *Places*, vol. 7, núm. 3, pág. 10.

33. A. y P. Smithson: «Ideal Homes "House of the Future", 1956» General Statement», 1956, pág. 4.

34. Ídem: «The Scottish Daily Mail Ideal Home Exhibition», pág. 8.



84 Plano HF5501. (*Preliminary*, 1955). Alison Smithson.
El primer plano de la vivienda y el único de los realizados originalmente en 1955 y 1956 que presenta el árbol dibujado.

85 Hexenhaus para Axel Bruchhhäuser, Bad Karlshafen, Hessen, Alemania, 1986-2002. Alison y Peter Smithson.
El árbol constituye el límite del espacio arquitectónico.

El árbol es uno de los elementos fundamentales en la larga trayectoria de los Smithson. Siempre respetado, el árbol a veces se convierte en el centro geométrico o simbólico; en ocasiones es curiosamente manipulado e «involucrado» en la vida familiar; eventualmente, se utiliza como idea generadora de un proyecto para después quedar olvidado o formalmente escondido, o, por el contrario, para manifestarse abiertamente mimetizando su forma en la construcción; a menudo el árbol se vuelve entramado y parece vestir a la arquitectura, protegerla; hasta llegar, al final de su obra, a configurar el límite formal.

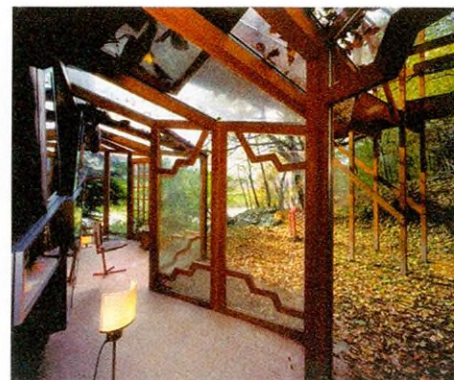
En la época en que proyectan la casa del Futuro, el *potencial* del árbol todavía había sido poco explorado por los autores; sin embargo, adquiere la fuerza de su sencillez y soledad. Se alza simbólico en el interior de ese *jardín de cielo y aire*. Tratándose de un proyecto efímero, los Smithson podían haber recurrido a un árbol ficticio, artificial o incluso construido, del mismo modo que habían simulado algunos materiales y objetos en la exposición. Pero la casa del Futuro se resistía a los condicionantes derivados de su vocación expositiva y se aferraba al *terreno*. Los autores optaron por la colocación de un árbol natural, de pequeño tamaño, pero con las ramas quebradas y expresivas. Como observa Luis Martínez Santa-María, los Smithson siempre «dibujan los árboles en movimiento, llenos de vida, afectados por una meteorología episódica».³⁵ En los planos definitivos de la casa del Futuro, el árbol no aparece *dibujado*, pero su vigorosa presencia puede sentirse en los textos. En varias descripciones de los Smithson se aprecia el papel del árbol como narrador del transcurso del tiempo y como portador y aglutinador de vida. En un lugar tan herméticamente cerrado como la casa del Futuro, el árbol es el *reloj*, el que nos habla del paso del tiempo. El árbol acompaña *al cielo en su continuo cambio* para narrar transformaciones en períodos más amplios. De la misma manera que ocurre con el pozo y los árboles de su casa en Fonthill, el árbol de la casa del Futuro potencia las ideas *de tubo vertical*, con las ramas prolongándose en el aire, y de *pertenencia a un lugar*, con las raíces arraigadas en ese pequeño trozo de tierra. De hecho, el árbol, anclado en el jardín, apoya la idea de *casa habitada*, la hace permanente y, en cierto modo, elimina el carácter efímero de la casa expositiva.

Lo salvaje

El árbol es, por tanto, el centro del patio, de un *jardín salvaje*, como los autores indican en los croquis de las secciones:

Hierba salvaje, mejor que cuidado césped —quizá incluso con una base de musgo y con flores primaverales dispersas (primulas salvajes y narcisos)—. Debe incluir unas ramitas de zarzas y de helechos frescos alrededor de la base de la fuente-cisterna... Y se deben situar en algún lugar una roca o cantos rodados..³⁶

La utilización del calificativo «salvaje» en todos los dibujos y descripciones de la casa del Futuro nos hace pensar en un lugar virgen, no excesivamente cuidado, donde la naturaleza puede desarrollarse libremente; un lugar de paz y descanso, ajeno a lo que acontece fuera de la vivienda, que permita disfrutar de la vida en ese fragmento de exterior



85

35. L. Martínez Santa-María: *El árbol, el camino, el estanque ante la casa*, pág. 43.

36. A. y P. Smithson: «Ideal Homes "House of the Future, 1956" General Statement», 1956, pág. 4.



resguardado. Los Smithson aprendieron de Henry David Thoreau que *todas las cosas buenas son libres y salvajes*. En varias ocasiones, la palabra «salvaje» va unida en sus escritos a otra muy significativa: «idilio».

El idilio

Cuando Alison escribió sobre la casa Farnsworth, la casa de los Eames y el pabellón Upper Lawn, utilizó así el término:

[...] Se considera que el pabellón es un lugar hecho idilio; un sueño de un estilo de vida sin estrés, un dominio (a menudo un gran jardín) que suele estar en lo pretendidamente salvaje, en la naturaleza.³⁷

La posesión de ese territorio, que apoya el principio de identidad, es fundamental para el estilo de vida deseado: «el territorio resulta necesario para mantener el pabellón como idilio, para permitir la ilusión de una vida idílica». En busca de ese *idilio*, los autores quisieron reproducir, en el pequeño patio de la casa del Futuro, una pintura alemana de 1410-1420, *El Jardín del Paraíso*, realizada por un autor anónimo del Alto Rin. Los Smithson guardaban en sus archivos una postal de la misma. Se trata de una miniatura que representa detalladamente una escena religiosa en un *hortus conclusus* medieval. El hombre de esa época, literal y metafóricamente, no estaba interesado por el horizonte. Su visión del mundo era introvertida y centralizada, y la infinitud era una cualidad atribuida únicamente a Dios; el mundo creado por Él era finito y limitado. Este concepto medieval del espacio se halla en la pintura, carente de perspectiva, donde la jerarquía simbólica se basa en la relación de los objetos e individuos retratados. La escena se desarrolla en un recinto amurallado. Un jardín, sin orden aparente, que recoge las actividades de diferentes personas. Sus rostros carecen de matices, por lo que han de ser identificados según su ubicación, actitud y los utensilios con los que históricamente han sido asociados. En el eje vertical, la Virgen María aparece sentada leyendo un libro sobre un cojín rojo, un *cómodo trono*. Se sitúa junto a una mesa de piedra hexagonal, de notable protagonismo visual, sobre la que están depositados un cáliz y un recipiente con frutas rojas —quizá manzanas—, algunas a medio comer. Debajo de María, ocupando también una posición central, el Niño Jesús se divierte tocando las cuerdas de un *instrumento musical de color dorado* (un salterio), que sostiene con paciencia una joven doncella, probablemente Santa Catalina de Siena. A la izquierda de María, Santa Dorotea recoge en su cesta los frutos de un frondoso cerezo. Santa Bárbara, en la esquina inferior izquierda, saca agua de la fuente con un cucharón, mientras se acerca un pájaro para beber. A la derecha, en primer plano, tres figuras masculinas conversan bajo un árbol. El artista representa aquí a San Jorge, ajeno al espectador y vestido de guerrero sobre un diminuto dragón, sentado junto a San Osvaldo y el Arcángel San Miguel, *acompañante de las almas a la eternidad* y *vencedor de Satanás*, que aparece también a su lado como un pequeño demonio junto a un tocón de árbol. A pesar de la última inclusión, nada inquieta en este plácido jardín. Todos realizan relajadamente sus actividades sobre una espesa pradera verde, en la que todo tipo

37. A. y P. Smithson: «Tres pabellones del siglo xx: la casa Farnsworth, la de los Eames y Upper Lawn», *Cambiando el arte de habitar*, pág. 141.



87-89

87 - 89 Actividades de ocio y entretenimiento en el paraíso medieval, representadas también en la casa del Futuro por diferentes objetos.

90 y 91 Santa Bárbara cogiendo agua de la fuente con un cucharón encadenado a la misma. Fragmento de la pintura *El Jardín del Paraíso*, 1410-1420.

Niños visitando la casa del Futuro. La niña bebe «inocentemente» del agua de la lluvia, recogida en el depósito, con el cucharón cónico que los Smithson han diseñado para tal fin. Simbólicamente tratan así de expresar el ciclo natural y el aprovechamiento del agua.



90-91

92 y 93 La mesa hexagonal del paraíso medieval, representada también en la casa del Futuro. Fragmento de la pintura *El Jardín del Paraíso*, que muestra la mesa hexagonal con distintos objetos depositados sobre ella.

Fotografía del estar de la casa del Futuro, con la mesa hexagonal. Esta puede adoptar dos alturas, para servir de mesa auxiliar o de comedor, e incluso ocultarse en el suelo.



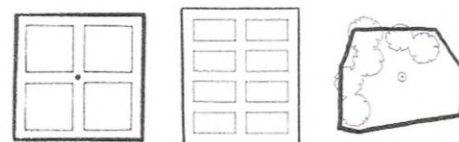
92-93

94 Tipologías del *hortus conclusus*: *hortus contemplationis*, *hortus catalogi* y *hortus ludi*. Bob Aben y Saskia de Wit.

de plantas alegóricas florecen a la vez: las primulas (llaves del cielo), las violetas (enseña de humildad), las azucenas blancas (que representan la pureza virginal) o las rosas sin espinas (símbolo medieval de la virginidad).

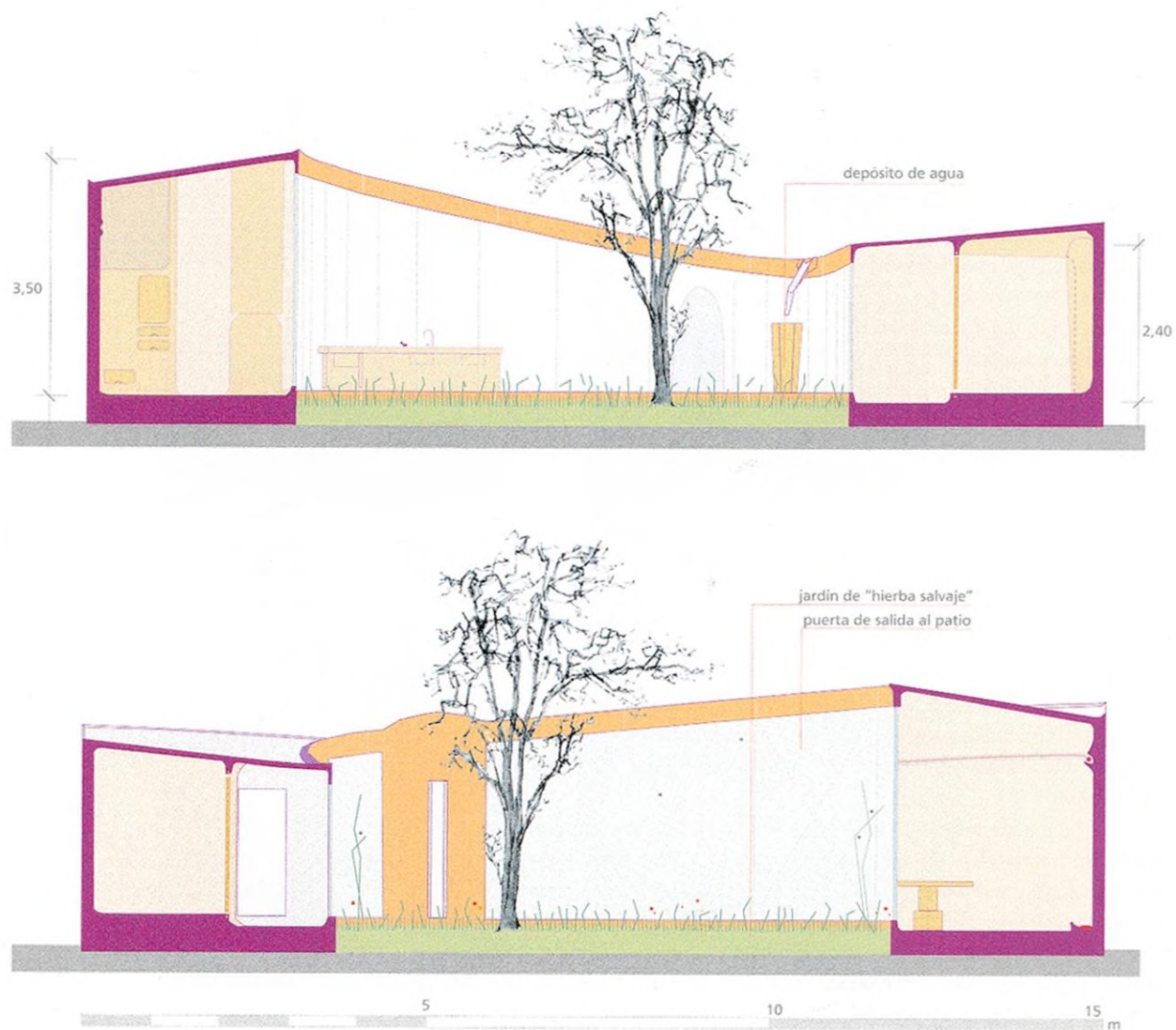
Aunque no comentan la pintura, los Smithson la utilizaron para ilustrar su artículo «Caravan: embryo appliance house?», incluido en el libro *Ordinariness and Light*, de 1970. Los diversos objetos de la pintura parecen retener la felicidad de ese lugar idílico, destinados a cumplir «el sueño de un estilo de vida sin estrés». En el mismo ensayo, a continuación del cuadro, aparece la imagen de *Patio & Pavilion*, amueblado con símbolos de las necesidades humanas. Estos atributos que, desde el cuadro, aparecen en la *reflexión teórica* sobre el habitar, se llevaron a la práctica de manera mucho más explícita. Los Smithson pidieron a los organizadores del *Daily Mail* la inclusión, en el jardín de la casa del Futuro, de los mismos elementos que muestra la pintura: la pradera, un árbol, las flores primaverales —repiten incluso las primulas—, «un instrumento musical del futuro (quizá en plástico coloreado en brillante dorado)», una fuente con agua y hasta un pájaro.³⁸ Los autores previeron incluso un pequeño recipiente, junto a la encimera de la lavandería, para que los pájaros «de la pintura» pudieran acercarse a beber o comer; y, como en el cuadro, las personas se aproximan *inocentemente* a beber de la fuente, empleando el recipiente cónico que los arquitectos habían diseñado para tal fin. Los colores de los objetos en la pintura: el rojo pimienta, el azul real y el amarillo limón también se trasladarán a la vivienda. Con esta «inspiración consciente», hasta repiten la forma hexagonal de la mesa en el interior de la casa. Los platos sobre la mesa, el mullido cojín en el suelo, la revista y el dado resumen las actividades de la imagen. El hecho de que la mesa de la casa tenga la misma forma que la de la pintura —que, junto con el depósito hexagonal, es la única forma angulosa del interior de la vivienda—, se nos ofrece casi como un juego, como una pista. Como juego también la posibilidad de ocultar su superficie en el suelo o elevarla a distintos niveles, sugerida en la pintura por la moldura de su base.

Sin duda resulta extraño que los Smithson escogieran esta imagen del *pasado* como fuente de inspiración de una *casa del futuro*. La respuesta debemos hallarla en la única frase que acompaña la ilustración del libro: «La vida fuera de casa en el paraíso». El *hortus conclusus* medieval representaba una imagen híbrida del paraíso, fruto de las influencias persa, clásica y cristiana. En primer lugar es un espacio cercado, «rodeado de paredes», como expresa la palabra persa *Pairidaeza*, origen de «Paraíso» (*Paradeisos*). Se trataba de un jardín geométrico, dividido en cuadrantes por canales (*chahar bagh*) y con el centro destacado por una fuente o pabellón. Por otra parte, es un lugar que manifiesta el amor a la naturaleza, el gusto por la música y el culto a la belleza que inspiraba la «Arcadia» del Peloponeso a los escritores clásicos: el resultado espontáneo de un modo de vida natural y pastoril. Es también el Jardín del Edén cristiano, el primer lugar que habita el hombre —un jardín con flores, árboles y agua, como narra el Génesis— pero también su último hogar, «morada de los bienaventurados», según el Nuevo Testamento. Debido a estas influencias, el *hortus conclusus* medieval se materializa, libre o geométrico, en diferentes soluciones. En función del programa al que ha de responder, Rob Aben y Saskia de Wit establecen tres tipologías: *hortus contemplationis*



94

38. A. y P. Smithson: «List of objects not covered by contract drawings or Architects».



Casa del Futuro:

95 Secciones longitudinales de la casa del Futuro, a través del patio. Dibujos realizados a partir de los planos HF5520 y HF5521. (Alison Smithson, 1956.)

96 Vista del patio desde el salón-comedor y mesa hexagonal en primer plano. Fotografía de John R. Pantlin, 1956.

97 Fotografía del lavamanos en el vestidor y de la cisterna en el patio.

(jardín de la reflexión), *bortus catalogi* (*herbarium*) y *el hortus ludi* (el jardín del placer).³⁹ Como manifiesta la pintura utilizada por los Smithson como fuente de inspiración, el jardín cerrado de la casa del Futuro es un *hortus ludi*. Se entiende el paraíso como lugar de delectación en el que se busca el espacio, la luz y el aire puro; la naturaleza en su estado más puro, *salvaje*.

A pesar de las coincidencias, algo no encaja. La variada actividad prevista en un *hortus ludi* —música y baile, escenas de cortejo, comidas, conversaciones y juegos—, parcialmente presente en la pintura del Paraíso medieval, solo es posible de un modo simbólico en el jardín de la casa del Futuro, cuyas diminutas dimensiones son hasta «inadecuadas para el juego de niños». Además de su pequeño tamaño, las escasas fotografías existentes con personas en el interior del patio confirman nuestra sospecha: la casa, en sí misma, es el *Jardín del Edén*. La colocación en su interior de la mesa hexagonal, en cierto modo, lo corrobora.

La vivienda no es una suma de estancias determinadas, más o menos acotadas para funciones distintas, sino un espacio único y fluido que aloja una serie de órganos artificiales. No existen particiones. Las paredes dilatadas o esos pequeños volúmenes funcionales, ayudados por las diferentes alturas y curvaturas de las superficies, señalan los distintos usos, a la vez que mantienen cierta privacidad en las estancias. El eje norte de la vivienda se alinearía con la diagonal de la planta. El salón y la cocina se situarían en el sur, y el dormitorio y el vestidor en el norte, de manera que la cubierta estaba diseñada para elevarse y dejar entrar toda la luz posible en el salón. Tenía la forma adecuada para que la superficie de agua pudiera recogerse en la parte sur del patio, por medio de una gárgola que dejaría caer el agua sobre la cisterna (un moderno impluvio de forma hexagonal y de considerable altura, para que los niños no pudieran caerse). El diagrama del incipiente croquis de la vivienda sugiere que la doble curvatura del tejado de la cubierta era una adaptación de la solución adoptada por los arquitectos, en 1950-1951, para el concurso de la catedral de Coventry; aunque en este caso con una apertura circular en el centro y, por tanto, utilizando el mecanismo de entrada de luz opuesto.

Fundamentalmente por su pequeño tamaño y representación simbólica, y por ser un elemento que se rodea, solo es accesible desde el estar, entendemos el patio como un fragmento de *paisaje*. La casa presume, como veíamos, de encerrar un jardín en su interior que incluye un árbol y almacena el agua recogida en la cubierta, en un intento de reproducir el ciclo biológico de la naturaleza como objeto de contemplación, pero que es engullido por la secuencia de espacios interiores. En este sentido, entendemos el jardín como un *microcosmos*, una unidad que, sin pretender ser completa, representa simbólicamente el *todo*.

Si miramos ahora con detenimiento el patio, su forma no es la de un pulmón o una almendra, sino que voluntariamente ha sido alterado por dos cuerpos: el del aseo y el de la bañera. Con la introducción de esos dos cuerpos acercándose entre sí, rompiendo la forma inicial del patio, el vacío resultante parece recordar la forma de un pez; uno de esos peces que Alison adoraba, como muestran varias fotografías del interior de su vivienda y estudio, o alguno de sus muebles más personales. El patio de la casa del Futuro ha sido también *amueblado* con la cisterna, el árbol y la roca. La rotunda permeabilidad del jardín lo convierte en otra de las fluidas estancias de la casa, participando de sus concavidades y convexidades

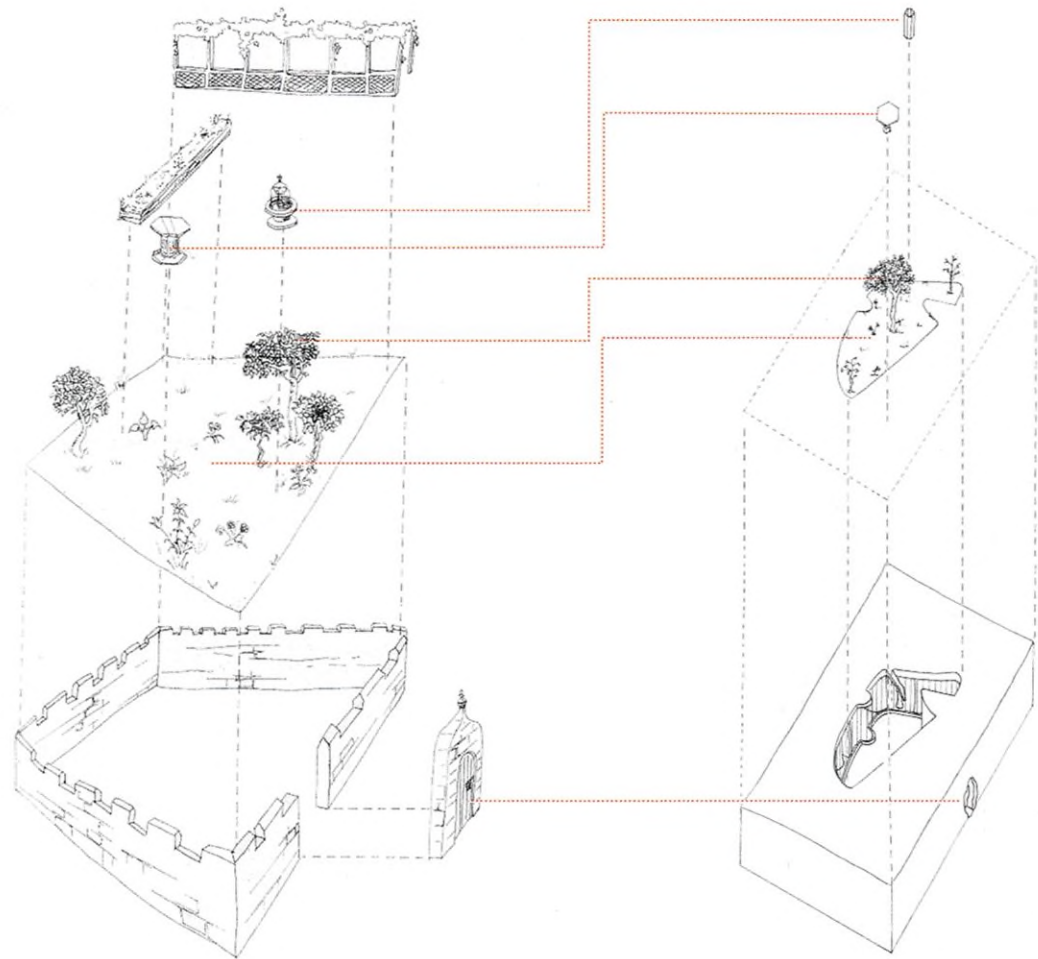


96



97

39. B. Aben y S. de Wit: *The Enclosed Garden*, pág. 37.



98 Dibujo de los elementos que componen un *hortus ludi* medieval (realizado por Rob Aben y Saskia de Wit), y su correspondencia en la casa del Futuro.

99 El patio y su simbólico árbol, en una posición privilegiada de la vivienda, foco indiscutible de todas las miradas. El jardín, a diferencia de cualquier otra estancia de la casa, es un elemento que se rodea, no se cruza. Solo tiene acceso desde el salón. Su pequeño tamaño y posición central, el árbol, la fuente que recoge el agua de la lluvia... contribuyen a entenderlo como un simbólico todo, como un MICROCOSMOS. Abajo, elementos que dialogan con el patio y trabajan para que el jardín se convierta en una habitación más de la casa, en FRAGMENTO.

que inducen al movimiento. Es «una habitación sin techo», una arquitectura cerrada, iluminada y ventilada verticalmente; un espacio con fuerte carácter simbólico en torno al cual se estructura toda la vivienda.

No existe orden ni simetría en el patio. Como buenos británicos, herederos del jardín pintoresco, los Smithson dispusieron todo para acentuar su apariencia natural. Sin embargo, los elementos, en posición aparentemente espontánea y libre, se sitúan adecuadamente en función de las visiones desde el espacio interior: el árbol, por ejemplo, es percibido desde todas las estancias; el aseo, que irrumpe en el interior del jardín buscando la luz, impide algunas visiones del dormitorio; la bañera se sitúa a mitad de camino, entre el interior y el exterior, para participar de las ventajas de ambos; la mesa de la recocina pretende lo mismo, aunque más tímidamente; y la fuente-cisterna, de un modo especial, busca una posición estratégica y encuentra su reflejo en el lavamanos del vestidor, que repite altura y proporción, a la vez que recuerda al usuario la procedencia natural del agua que emplea. Todos estos elementos trabajan para dar conexión al patio y la vivienda, y potencian la lectura del patio como *fragmento*.

Así, el patio de la casa del Futuro expresa perfectamente la dicotomía presente en el jardín cerrado: es *interior y exterior, arquitectura y paisaje, fragmento y unidad*. La ilusión del paraíso y la realidad de la vida doméstica aparecen indisolublemente unidas.

El espacio de la vivienda es comparable a las galerías cubiertas que en el *hortus conclusus* se sitúan entre el cierre y el jardín. La propia vivienda pasa a ser la envolvente del jardín, lo hace tridimensional. Mediante los esquemas *Vertical Tube of Unbreathed Private Air*, la palabra «walled yard» y la flecha enfocando el cielo, los Smithson estaban destacando los elementos clave que expresan la mayor paradoja del jardín cerrado: *lo limitado y lo infinito*. Esta polaridad emerge como su cualidad más distintiva. Los dos extremos son eficazmente potenciados por la presencia simultánea y las diminutas dimensiones del jardín de la casa del Futuro. La posibilidad de abarcarlo de un solo vistazo acentúa el carácter ambivalente. Las anchas *paredes* refuerzan su condición introvertida, a la vez que enfatizan la constricción del espacio y, por oposición, la infinitud del cielo.

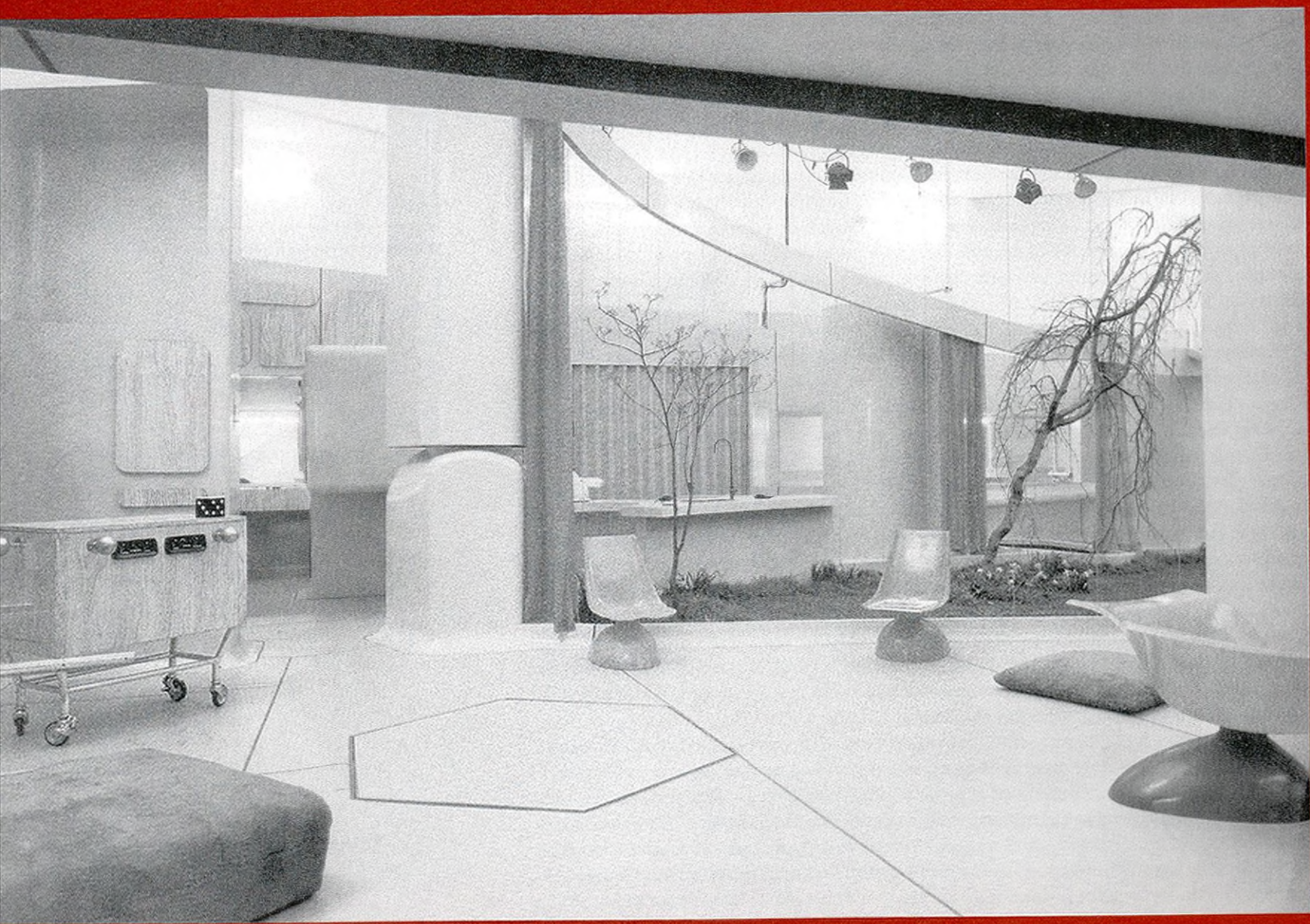
Dentro y fuera, tierra y cielo, convergen en el jardín cerrado de la casa del Futuro. El edificio «es elevado de la masa de la tierra, con el jardín como una cavidad en la masa. El espacio ilimitado del cielo penetra en el jardín y lo absorbe».⁴⁰ La pintura alemana mostraba un jardín protegido con un cierre claramente defensivo. Esa muralla es el cierre cubierto de aluminio de *Patio & Pavilion*, es el muro de piedra de Upper Lawn, es también la propia vivienda de la casa del Futuro. El color melocotón de las superficies trata de apoyar esta inspiración. En los archivos de los Smithson, tras una fotografía de la construcción de la casa del Futuro, hay una etiqueta en la que se indica que «el color interior de las paredes debe basarse en el color de la piedra del Jardín del Paraíso medieval que se encuentra ahora en Frankfurt-am-Main».

Si el cierre de *Patio & Pavilion* contiene simbólicamente nuestra imagen en el reflejo, en la casa del Futuro, literalmente, un muro de plástico nos permite habitar en su interior, nos envuelve y protege como lo haría una CUEVA.



99

40. B. Aben y S. de Wit: *The Enclosed Garden*, pág. 10.



LA CUEVA DE PLÁSTICO

La planta de la casa del Futuro parece una de esas fotografías de microorganismos y células, vistos desde el microscopio, que Henderson amplió para la exposición *Parallel of Life and Art*. La forma orgánica de la vivienda y su libre distribución hacen que la fluidez espacial sea una de sus principales características.

Como ya anunciaba Hugo Häring en 1932, la casa puede desarrollarse como una estructura orgánica, donde la forma es el resultado, no el punto de partida:

Una nueva técnica que trabaje con construcciones ligeras, materiales elásticos y flexibles, ya no exigirá una casa rectangular o cúbica sino que permitirá o hará realidad todas las formas que convierten la casa en un «órgano de morar».¹

El «órgano de morar» que proyectaron los Smithson tiene mucho que ver con la arquitectura mágica de los sueños expresionistas más sinuosos de Taut, Scheerbart o Finsterlin. Su forma externa rectangular nace del propósito de construir fácilmente viviendas adosadas. Pero el exterior tiene voluntad anónima, como muestran los alzados mudos, que no reflejan lo que ocurre en el interior; tan solo las distintas alturas que la cubierta presenta. Esa rotunda geometría ayuda, por oposición, a apreciar la riqueza espacial que las formas interiores prometen.

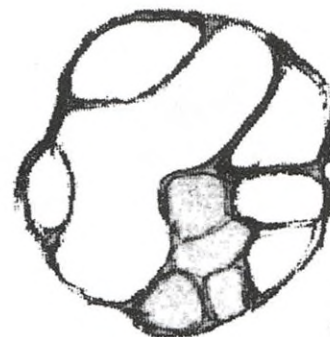
La intención de generar viviendas a modo de estructuras orgánicas obsesionó a los Smithson desde que hicieron esta casa. Así lo manifiestan algunos croquis que realizaron en los siguientes años, concebidos casi como variaciones de este proyecto; especialmente las primeras Appliance Houses (casas Electrodoméstico). Los dibujos de Alison para la Snowball House (casa Bola de Nieve), la Bread House (casa Pan) y, en menor medida, la Cupboard House o Cubicle House (casa Armario o casa Cubículo) manifiestan esta búsqueda de un nuevo espacio interior. El espacio de la casa del Futuro, y de algunas de estas viviendas, sorprende dentro de la obra global de los autores, y fundamentalmente en el marco de los proyectos arquitectónicos realizados hasta ese momento. Sus formas libres, que se repetirán después solo en la Iraqui House, 1960-1961, están emparentadas con los diagramas urbanos realizados para los CIAM e incluso con los atractivos estampados de algunos papeles de pared que diseñaron, con un cierto toque de primitivismo, y muestran la inconfundible huella de Pollock, del IG y, especialmente, de Eduardo Paolozzi. Peter así lo reconocía:

Uno especula... En nuestro trabajo, hay parte, efectivamente, de «la vida de las calles», de Nigel y Judith Henderson, y de las formas sueltas en las que empezamos a formular estas ideas de calles; de nuevo, ciertamente en parte, de los gráficos de Eduardo Paolozzi en este período.²

100 Vista del salón, la cocina y la antecocina, a través del patio.

101 Croquis de la Bread House, 1956. Alison Smithson.

102 Dibujo de células redondeadas, 1950. Peter Smithson.



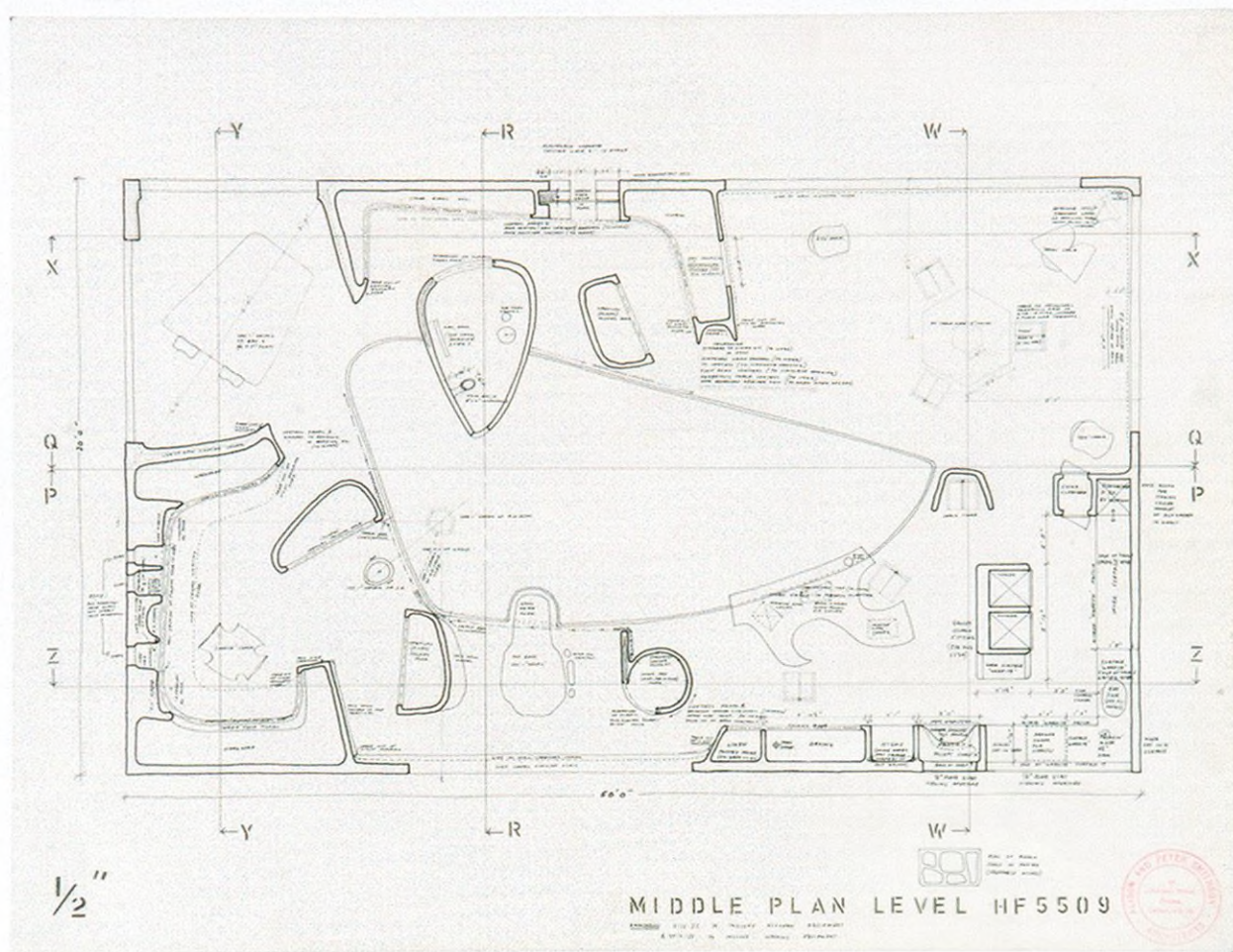
101



102

1. Hugo Häring: «La casa como estructura orgánica», 1932, en Ulrich Conrads: *Programas y Manifiestos de la Arquitectura del s. xx*, pág. 191.

2. Victoria Wals, pág. 151.



103 Planta final de la casa del Futuro. Plano HF5509. (Alison Smithson, 2.12.1955.)

104 Papel de pared, 1959. Peter Smithson.

Al fin y al cabo, los esquemas urbanísticos respondían a la intención de crear conexiones entre distintos lugares. Relacionar espacios hasta configurar uno solo y caracterizarlos desde su forma y uso particular es también el propósito de la casa del Futuro. Son procedimientos formales similares, trabajados a escalas distintas: desde una ciudad hasta una vivienda o hasta un papel de pared... Nunca es un dibujo cualquiera, sino que está repleto de significados.

Como los arquitectos explicaron, la concepción general de las viviendas Electrodoméstico y fundamentalmente de la casa del Futuro se basa «en que las habitaciones fluyan unas de otras igual que los compartimentos de una CUEVA; de esta manera, el paso oblicuo que enlaza unos espacios con otros logra mantener eficazmente la privacidad».³

Podemos hablar de una cierta continuidad con el Movimiento Moderno; no en las formas, sino en la libertad con que se disponen los distintos elementos, que hacen que el espacio de la casa pueda entenderse como un espacio único horadado por ese pequeño patio, cuya permeabilidad visual permite introducirlo en la secuencia de espacios interiores. El espíritu de los maestros modernos, aunque en su racionalidad más humanizada, alimenta la totalidad de la obra de los Smithson, y también la aventura de esta casa Futura. Ellos mismos reconocieron:

Una visita a la villa Mathes de Le Corbusier en el verano de 1957 nos confirmaba que aún podía existir una poética purista donde las cosas pudieran ser tocadas por la gente, o pasar muy cerca de ellas con sus esquinas redondeadas, y ser suaves a la vista.⁴

Algunas variantes de las casas Electrodoméstico nos recuerdan las viviendas de Le Corbusier. Es el caso, por ejemplo, de la Strip House, donde los vestidores se concentran en un núcleo central de superficies curvadas para acompañar el movimiento del habitante por la casa. Como ocurre en el primer proyecto de Le Corbusier para la vivienda del Palacio del Gobernador de Chandigarh, de 1952, las habitaciones son cubículos cerrados que aparecen flotando sobre la planta, mientras que el resto de la misma es un único espacio indefinido que es a la vez paso y estancia. Una fluidez espacial similar se produce en la casa Retiro o casa de Campo en Kent, proyectada por los Smithson en 1959. El espacio único queda dividido por los cubículos centrales, manteniendo la privacidad necesaria en la vivienda y dejando asomar, sobre su cubierta plana, unos volúmenes que reiteran la asociación con el maestro suizo. Sin embargo, la formalización de estos espacios, también fluidos, pierde intensidad con respecto al de la casa del Futuro.

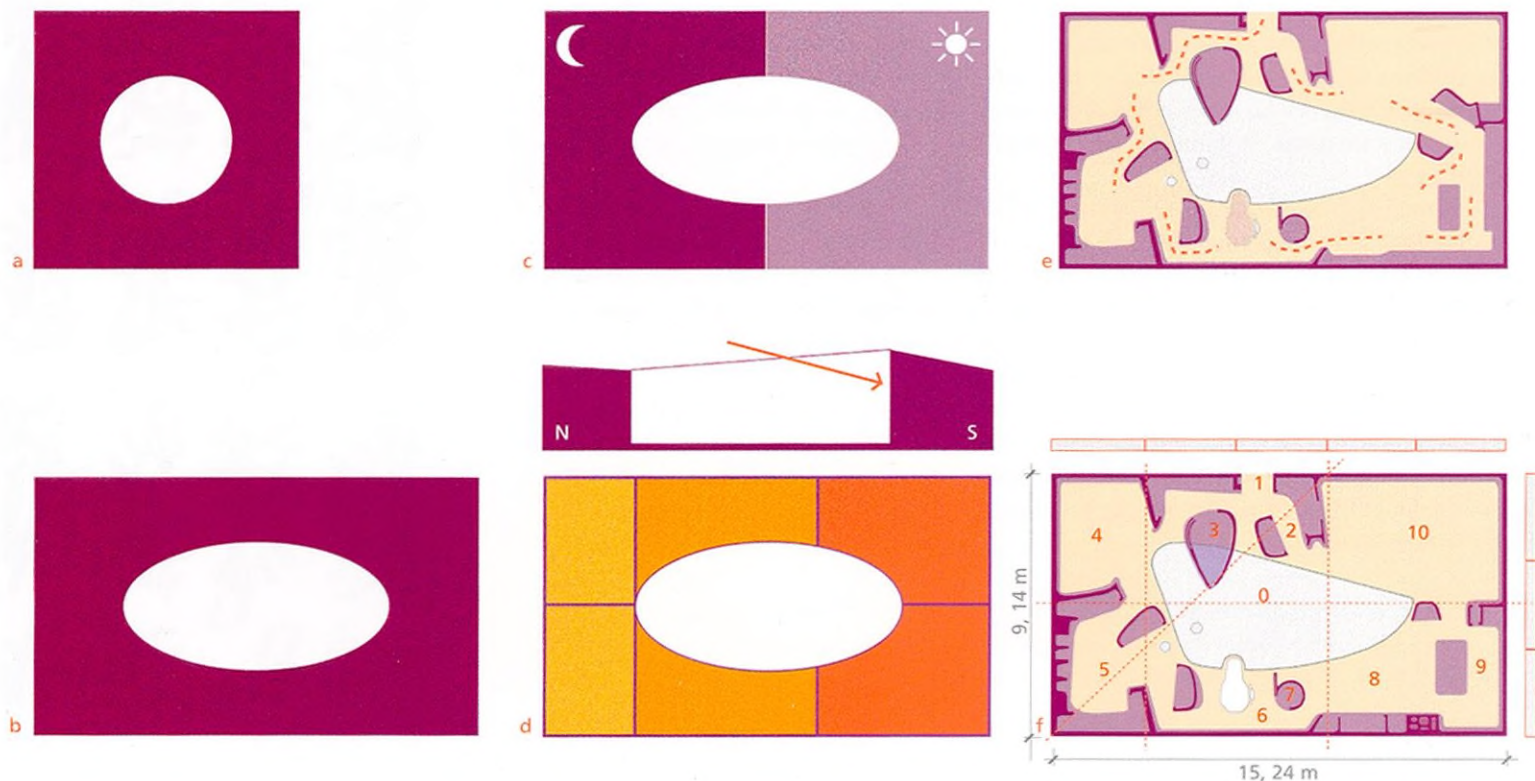
Pensada en plástico, cada estancia se presenta con distinto tamaño, superficie y altura. Las paredes, suelos y techos están moldeados de manera que parezcan superficies continuas y generen un espacio único, aunque distinto en cada parte de la vivienda. El techo se eleva en las zonas de día y desciende suavemente en el vestidor y dormitorio. Lo mismo ocurre con las paredes, que sufren protuberancias para contener en su interior distintas funciones y comprimir el espacio allí donde el uso lo requiere.



104

3. A. y P. Smithson: «The House of the Future, Ideal Home Exhibition, Olympia, end August 1955 to March 1956. Detailed Text», pág. 1.

4. Idem: *The Shift*, pág. 44.



105 La casa del Futuro: evolución del proyecto [a-b-c-d-e-f]. Zonas de día y de noche y entrada de luz (c). Aparente simetría en las proporciones de los usos (d). Planta inicial de la vivienda: movimientos que se conforman y son originados por el «espacio-cueva» (e). Planta final y geometría de base imperceptible. Usos: jardín (0), entrada (1), vestibulo-guardarropa (2), aseo (3), dormitorio (4), vestidor (5), baño (6), ducha (7), oficio (8), cocina (9), salón-comedor (10). Superficie de la vivienda: 94,60 m². Superficie del patio: 24,69 m².

106 Ilustración de uno de los artículos a los que Banham hace referencia. *Scientific American*, vol. 182, (enero 1950), págs. 18-31.

107 Escultura *Burbuja* realizada por el Grupo 8 (Richard Matthews, Michael Pine y James Stirling) para la exposición *This is Tomorrow*, 1956.

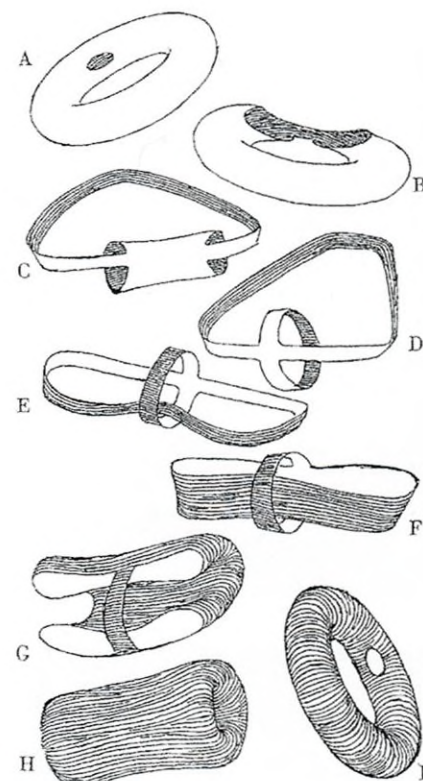
EL ESPACIO «SIN FORMA»

El entendimiento de la casa como cueva está íntimamente relacionado con la palabra «conectividad», utilizada por Banham para proponer otra interpretación del espacio de la casa del Futuro. Posteriormente los Smithson retomarían el término, que cobraría gran importancia en sus escritos. Era usado por pertenecer a las matemáticas de la topología; materia que estuvo de moda en los tempranos años cincuenta, cuyos conceptos y figuras características salpicaron las revistas del momento, motivando el interés de los miembros del IG. Banham, por ejemplo, cita artículos relacionados con la topología en las revistas *Scientific America* o en *Austanding Science Fiction*, donde imágenes como la famosa tira de Moebius o la botella de Klein parecían inspirar las formas de las fantasías espaciales que llenaban las páginas de las revistas.

No obstante, cuando los Smithson hablan de conectividad, lo hacen para referirse a otro proyecto (el concurso para la Universidad de Sheffield, de 1953), y a pesar de que el conocimiento que pudieran tener de topología, tanto ellos como Banham, fuera superficial, el proyecto de la casa del Futuro no podría haberse configurado sin este interés. El carácter de la vivienda como espacio interior y la continuidad de su superficie, o, empleando los mismos términos topológicos que utiliza Irénée Scalbert en su artículo «Towards a Formless Architecture», su «interioridad y conectividad» son las cualidades principales del espacio-cueva de la casa del Futuro.⁵ En el citado artículo, el autor se hace eco del escrito de Banham «Progress to a-formalism», en el que estudia la evolución de los Smithson desde la Escuela de Hunstanton, pasando por la catedral de Coventry y el concurso del Golden Lane, hasta llegar a Sheffield, en un camino de creciente aformalidad, donde lo aformal se refiere a la «no consideración» de técnicas compositivas o de cualquier tipo preconcebido. Incluimos en esa arquitectura aformal, como diría Banham, o *formless* (sin forma), como la denomina Scalbert, a la casa del Futuro.

Banham admiraba que el proyecto para la Universidad de Sheffield hubiera abandonado la composición geométrica para reemplazarla por «una aproximación intuitiva a la topología», algo que se hace más evidente si se compara la propuesta de los Smithson con la presentada por James Stirling al mismo concurso.⁶ Su esquema proporcionaba una alternativa fundamental al espacio euclidiano, al neoclasicismo inspirado por Rudolph Wittkower y a los trazados reguladores de Le Corbusier. Era un ejemplo de lo que Banham denominaría en 1955 *architecture autre*, adoptando la expresión del artículo del crítico francés Michel Tapié «Un Art Autre», de 1952, en el que desarrollaba la idea de un arte informal que aspiraba a trascender la estética formalista como *otro arte*, e incluía entre los *antiartistas* representativos a Pollock, Dubuffet y Paolozzi. Las arquitecturas sin forma se engloban en esa «Otra Arquitectura», aunque deben completarse con la creación de un ambiente. Según esto, aunque Banham no la nombrara explícitamente, la casa del Futuro de los Smithson es un ejemplo inmejorable de *architecture autre*, tanto por su concepción aformal del espacio interior como por la creación de un ambiente tecnológico.

La sensualidad de las esculturas de Henry Moore inspiró muchos trabajos de formas orgánicas que trascenderían el campo del arte. También el *biomorfismo* de Jean Arp tendría



106



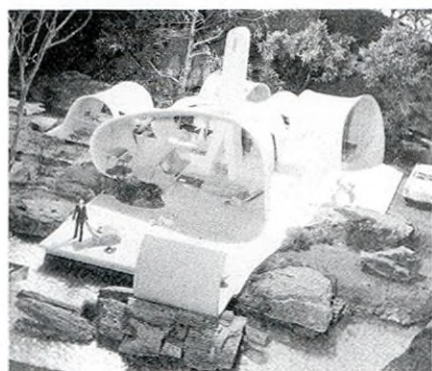
107

5. Irénée Scalbert: «Towards a Formless Architecture», pág. 45.

6. Darío Álvarez: «James Stirling, la contradicción como método», pág. 225.



108



109

108 Jean Dubuffet: *Jardin de invierno*, 1968-1970. Vista interior.

109 *Spray Form House*, 1954. J.M. Johansen. Fotografía de la maqueta.

110 *Endless House*, 1950-1959. F. Kiesler. Fotografía del interior de la maqueta, 2004.

111 *Earth Houses*, 1955. Paolo Soleri.

sus consecuencias. El artista francoalemán recibió estímulos del *collage* cubista, pero en lugar de aplicarlos en un diseño riguroso, aplicó el *azar controlado*, próximo al concepto del *As Found*. Asimismo, la escultura *Burbuja*, que realizó el Grupo 8 de *This is Tomorrow* a partir de un estudio fotográfico de unas burbujas de jabón, representaba una exploración sobre ese arte *aformal*. Sus autores, Richard Matthews, Michael Pine y James Stirling, influenciados por las imágenes orgánicas de la exposición *Growth and Form* y *Parallel of Life and Art*, desarrollaron una escultura que recuerda la casa de plástico de los Smithson y, más aún, los croquis de la casa Snowball. Esta obra connotaba una cierta aproximación sensorial al arte, resultado de la influencia que había causado en Stirling la capilla de Ronchamp de Le Corbusier.

Pero si existe un paralelismo entre la cueva de los Smithson y alguna escultura, es fundamentalmente con el trabajo de Dubuffet. El conocimiento personal de Henderson y Paolozzi del artista francés no sólo influyó en la obra de ambos, sino también en el de la pareja británica. En el ciclo de obras denominado *L'Hourlope*, Dubuffet pone en práctica una escritura en forma de meandros, ininterrumpida, que comenzó a desarrollar en 1962 en dos dimensiones. A partir de 1966, el descubrimiento del poliestireno expandido como material susceptible de ser esculpido añadió una dimensión más a su trabajo. El *lenguaje alveolar* que emplea recuerda el espacio de la casa del Futuro. *El Jardín de Invierno*, una escultura de gran tamaño ejecutada dos años antes, poseía unas superficies sinuosas con atractivas líneas negras que rememoran las paredes de la casa, fraccionada también por oscuras estrías. La puerta amorfa sugiere la entrada a una caverna. El paralelismo no es solo formal; la afición de Dubuffet por los lugares cerrados, que muestra en *Le Logis Fantastique*, de 1970, se observa asimismo en la introvertida vivienda de los Smithson.

También las *Esculturas-habitáculos* de André Bloc se emparentan espacialmente con la cueva de los Smithson. Y es que el purismo volumétrico del Movimiento Moderno no convenció enteramente a todos los arquitectos, de manera que muchos artistas se sintieron impulsados a rebelarse contra el pilar y el dintel, y a aportar numerosas soluciones de «arquitectura sin forma». Como dirían los Smithson, era la oportunidad de «ser libres de... *Le Poème de l'Angle Droit*».⁷

Uno de los pioneros rebeldes fue Eric Mendelsohn. Su obra ejerció un efecto apreciable, si bien inconsciente, en la mentalidad de muchos arquitectos jóvenes. Y cuando aparecieron los materiales que convertían en posibilidad práctica la realización de esas estructuras escultóricas, surgieron muchos de los primeros prototipos de formas libres. John M. Johansen se situó en la línea de Mendelsohn. Banham escribió bajo la imagen de una de sus obras: «la liberación con formas aerodinámicas desde el saber profesional».⁸ Al igual que los Smithson, Johansen proyectaba con la mirada puesta en los *splatter paintings* de Pollock; comenzaba sus trabajos bajo una moderna retícula estructural que se rendía, finalmente, para encontrar una forma libre y personal. Desde 1954 hasta 1957, Johansen diseñó las *Spray Form Houses*, tres estructuras imaginarias de formas curvilíneas en las que utilizaba la técnica de construcción de varas reforzadas por mallas de alambre autoportantes y cubiertas con hormigón rociado para conformar la estructura y el cerramiento. Cualquier forma parecía posible. En la *Spray House I*, la lámina de hormigón se pliega en distintas

direcciones, formando bajo ella una especie de cueva, y al mismo tiempo se extiende por el suelo apropiándose de él para conformar una terraza, buscando una continuidad con el espacio exterior, pero debilitándose, con este gesto, la lectura de caverna.

Esto no ocurre con la Endless House de 1950-1959, concebida por Kiesler, quien ha explorado mejor que nadie las posibilidades del espacio continuo. La *aformalidad* se lleva al extremo en este proyecto. Nacida como una idea, como un trabajo en progreso, se pensó para oponerse a la arquitectura deshumanizada del Estilo Internacional. A pesar de ello, conserva ciertos rasgos que se relacionan con la vivienda funcionalista, muchos de ellos compartidos con la casa del Futuro de los Smithson: una particular correspondencia entre forma y función que responde a criterios sensoriales, la testaruda confianza en los avances técnicos y su aplicación a la vivienda, y la desaparición de la fachada tradicional.

Al igual que los Smithson, Kiesler se declara perteneciente a una tercera generación, cuyos antecesores fueron Wagner y Loos. La consideración del *Raumplan* como un intento de crear espacios independientes funcionales y flexibles dentro de la cáscara estática, habla de la intención de Loos de generar un paisaje continuo en el interior de la vivienda. Esa búsqueda de Loos, con quien Kiesler trabajó en los años veinte, bien puede ser el origen del interés de Kiesler por los espacios sin fin. Por otra parte, en la descripción de Kiesler de algunos elementos de su casa, encontramos muchas semejanzas con la casa del Futuro:

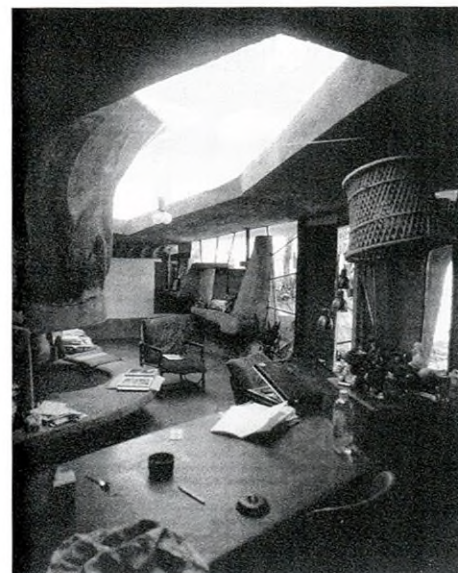
Los suelos solamente se curvan en los extremos puesto que se prolongan en las paredes y los techos [...] el mobiliario es una parte integral del concepto de la casa [...] El espacio de almacenamiento aparece provisto de dobles caparazones a lo largo de las paredes, especialmente en las habitaciones, la cocina y zonas de estar...⁹

En 1947 Kiesler había elaborado el «Manifiesto del Correalismo o los estados unidos de las artes plásticas» donde propugnaba, frente a la construcción ortogonal, regresar a la irregularidad de la caverna primitiva. Por eso creó la Endless House, una auténtica «caverna troglodita», con la que pretendía volver a los orígenes del arte. Lo importante era sentir el espacio, visualizarlo y después construirlo. Sin embargo, nunca dio el último paso, de ahí que la «vivienda de áspero cuerpo lunar» se convirtiera en un verdadero mito arquitectónico.

También Paolo Soleri confirió la apariencia de «paisaje lunar» a la proyectada Turnsole House, de 1948, y a la posteriormente construida Arizona House, de 1949. Ambas se ocultan en el terreno como un topo, y al igual que en la casa del Futuro, las estancias permanecen resguardadas del exterior, con un único agujero, en este caso cubierto, que deja ver el cielo. Más radicales son las Earth Houses que Soleri construyó en 1955 en Cosanti. Son viviendas dentro de la tierra, llenas de luz, aire, atmósfera y sonido. Nacían de un croquis soñador trazado en el cuaderno de dibujo y, a menudo, se hacían realidad con las propias manos del autor. Comenzaba desde la parte superior y llegaba hasta abajo creando espacios maleables. La excavación interior hacía que ese trabajo *en progreso* recordara las cavernas prehistóricas. Paso a paso, en su íntimo diálogo con la naturaleza, el arquitecto creaba formas, cavidades, texturas, colores, sensaciones táctiles y dinámicas enfatizando,



110

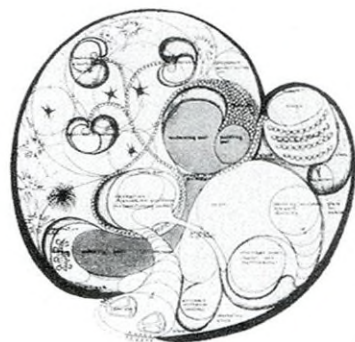


111

7. A. y P. Smithson: *The Shift*, pág. 10.

8. R. Banham: *Design by Choice*, pág. 54.

9. F. Kiesler: «Breves citas pertenecientes a la Casa Sin Fin» (1961), en José Alfonso Ballesteros Raga: *La Casa sin Fin, 1950-1959*, pág. 48.



112



113

112 Proyecto de casa y jardín, 1964. Planta. A. Quarmby.

113 «Sólidos y Cavidades», el espacio-cueva de la casa del Futuro.

114 Ilustraciones de Beatrix Potter para *The Tale of Mrs Tittlemouse*, *The Tale of Benjamin Bunny*. Publicadas por F. Warne & Co. Ltd., Alison Smithson las incluye en su artículo: «Beatrix Potter's Places».

115 Proyecto de casa en espuma plástica, 1962. David Greene.

mediante motivos orgánicos, la poesía de sus espacios. La cueva siempre quiere ser amable y proteger a los habitantes de las dificultades del desierto.

EL REFUGIO

Esa idea de casa protectora se respira dentro de la casa del Futuro. Aquí no existe el desierto como elemento amenazante, pero el recuerdo de la guerra está todavía muy presente. La vivienda se aísla completamente del exterior, exceptuando la puerta que se cierra entre dos paredes muy gruesas, y emplea las últimas tecnologías para potenciar la sensación de seguridad en sus habitantes.

Muchas de las propuestas de posguerra, temerosas ante una posible guerra nuclear, fueron diseñadas como casas subterráneas o estructuras especialmente protegidas, para que sus habitantes pudieran escapar del inminente Armagedón. Buen ejemplo de ello es la Atom Bomb House de Robert Scull y Jacques Martial, de 1946, una vivienda de formas aerodinámicas provista de un «ojo electrónico» en su cubierta que, ante el primer destello de una explosión atómica, sellaba todos los huecos.

Beatriz Colomina se refiere al aspecto defensivo de la cueva de los Smithson y la compara con un búnker, con las casas-refugio de los años de posguerra y, en particular, con la Underground House de Jay Swayze, presentada en la Feria de Nueva York de 1964.¹⁰ En esta vivienda, los visitantes descendían a una especie de cueva, un jardín artificial enterrado que contenía una casa suburbana tradicional, cuyo espacio interior es mucho menos interesante que el del refugio de los Smithson, sin embargo nos habla de una época que explica la enfática introversión de la casa del Futuro.

En Gran Bretaña, el primero en hacer de su propia casa una guarida, bajo los páramos de West Yorkshire, fue Arthur Quarmby. Este arquitecto, importante investigador de estructuras plásticas, soñó en 1964 con un hogar protegido de formas cavernosas, modeladas sobre una delgada malla de alambre siguiendo la técnica del rociado o enyesado —a la manera de Kiesler—, que se va levantando mientras la obra progresa. Su proyecto de casa y jardín es una especie de *Logis Fantásque*, envuelto por un muro curvo, que encierra múltiples plataformas y cascarones interiores. Influenciado por las ideas de Buckminster Fuller, decide cubrir todo con una cúpula inflada mecánicamente, de forma libre y doble pared, para vivir bajo el cielo en su *Jardín del Edén* particular, con un clima perfectamente controlado.

SÓLIDOS Y CAVIDADES

Tanto el temor como la confianza en los logros de la ciencia fueron caminando en paralelo y propiciaron una arquitectura de cambio que desembocó en provocadoras propuestas de estructuras-cueva durante los años sesenta. El arquitecto británico David Green, perteneciente al grupo Archigram, concibió diversas obras en las que se percibe la huella kiesleriana y una

evidente admiración por la casa del Futuro de los Smithson. En 1962, ideó una divertida e interesante vivienda, la Spray Plastic House, construida en tres fases: la primera, *burrow*, consistía en socavar una madriguera en un bloque de espuma de plástico; en la segunda, *dissolve*, se disolvía ese bloque en cuanto molde efímero del espacio conformado; y la tercera, *complete*, se basaba en la consolidación de la forma doméstica, nacida como reflejo de las necesidades y los sueños del habitante. El roce del cuerpo y el aire abren un hueco en la materia. El hogar obedece exclusivamente al modo de vida del habitante. El límite de su entorno es como una piel que, al igual que en la casa de los Smithson, es empujada y determinada desde el interior.

La inexpressividad exterior de la casa del Futuro es natural si tenemos en cuenta que los Smithson pretendieron crear específicamente eso: «un interior». Jugaron con el espacio vacío, con la cavidad que resulta de excavar un volumen macizo, como expone Oteen Eiler Rasmussen.¹¹ Este espacio singular no parece formarse por la adición material, sino al contrario, es el resultado de la sustracción del mismo. Recurriendo a la famosa figura de Edgar Rubin, aclaratoria del concepto «fondo-figura», que el arquitecto danés emplea para explicar los sólidos y las cavidades, debemos contemplar ahora la vivienda de los Smithson sin tener en cuenta ese perímetro que nada aporta al espacio-cueva; borrándolo, disolviéndolo, como hace literalmente la vivienda de David Greene en su segunda fase.

En este sentido, muchas de las obras mencionadas, y fundamentalmente esta última, se relacionan con la madriguera del popular conejito de dibujos para niños, Peter Rabbit. Juhani Pallasmaa ha elaborado un ingenioso estudio de los diversos modos en que los animales fabrican sus viviendas, que recoge en su libro *Animales Arquitectos*, de 2001. El método de moldeado se asemeja al escogido por David Greene para proyectar su Spray House. Al final del libro, Pallasmaa recurre a una imagen de uno de los cuentos infantiles de Beatrix Potter. Alison Smithson escribió un artículo en 1967 titulado «Beatrix Potter's Places», en el que describía los dibujos de los cuentos infantiles de la autora británica y los vinculaba a la arquitectura posbélica. La casa de Johansen, mencionada anteriormente, aparece citada en una nota de este artículo:

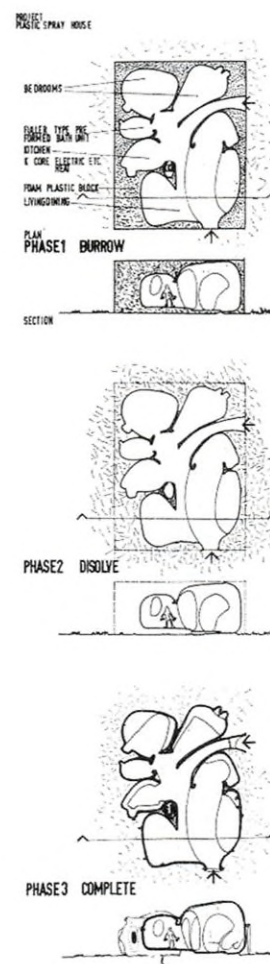
Un niño pequeño dice de la casa de Johansen: «Es la casa de un conejo».¹²

Una frase similar —«llamada por los niños la casa del conejo»— aparece detrás de uno de los croquis de la Snowball Appliance House, que se encuentra en los archivos de los arquitectos. Aunque la casa del Futuro no se menciona en el artículo, tomamos la descripción que Alison hace de algunas escenas diarias de los pequeños animales para explicar la vida en ella:

En los interiores de Beatrix Potter los objetos y utensilios de uso diario están situados convenientemente, a menudo colgados de ganchos o perchas individuales, y son toda la «decoración» que los «sencillos» espacios necesitan o que, de hecho, pueden permitirse. Los objetos de uso secundario o que deben guardarse largas temporadas se sitúan en cubículos especiales de almacenaje cuyas formas definen el propio espacio de la casa —además de ser espacios agradables en sí mismos—. Aquí hallamos, pues, las necesidades básicas elevadas a un nivel poético: la vida sencilla, bien hecha.



114

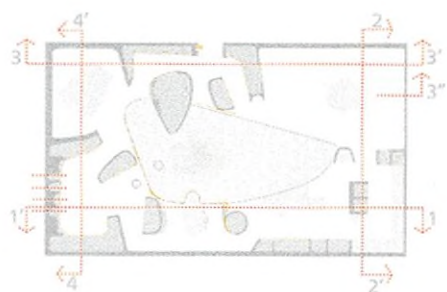


115

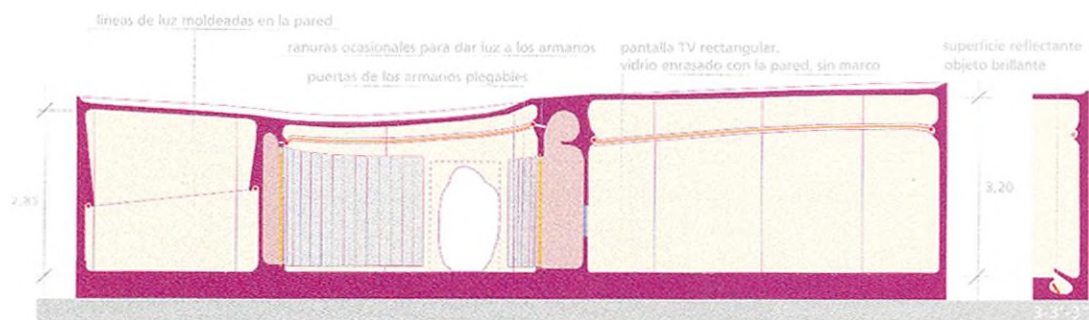
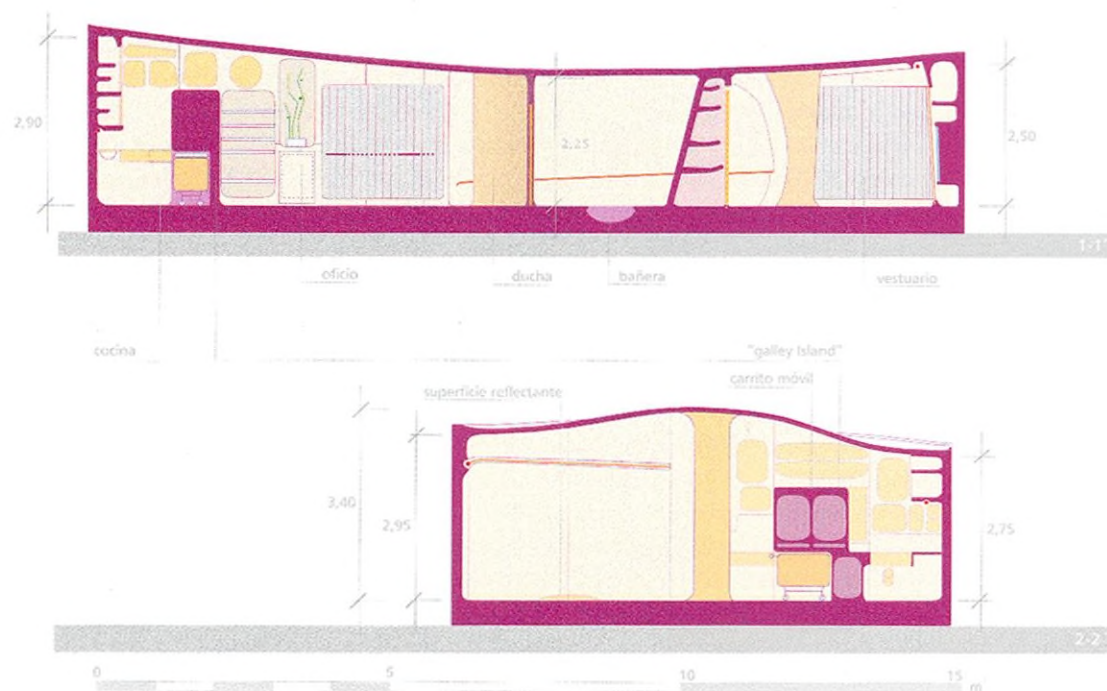
10. B. Colomina: «Unbreathed Air», pág. 43.

11. O. E. Rasmussen: *La experiencia de la arquitectura*, pág. 42.

12. A. Smithson: «Beatrix Potter's Places», *AD* (diciembre 1967), pág. 573.



116



117

116 y 117 Secciones de la casa del Futuro dibujadas a partir de los planos realizados por Alison Smithson en 1955. Las secciones desvelan que la altura no es uniforme, sino que se acomoda a las diferentes funciones. También varía para facilitar la entrada de luz en la zona de día y para permitir la adecuada evacuación de agua hacia la cisterna.

118 Apartamento de Wells Coates, 1936.

[...] Los interiores de Beatrix Potter se adaptan para satisfacer las necesidades del individuo, y el espacio individual está tallado a la medida de su función: el grupo de habitaciones responde directamente a su contexto en el entorno. Todo ello da la sensación de cueva, aunque no lo parezcan sus superficies molduradas.¹³

LA HUELLA DOMÉSTICA

El espacio de la casa del Futuro parece generarse también «tallando» el material, y cada utensilio encuentra su lugar particular. Las paredes se ensanchan hasta convertirse en cubículos de almacenamiento donde mantener todo ordenado. En ocasiones, se «excavan» pequeños huecos para alojar los objetos de uso diario. Esa es, como en los cuentos de Beatrix Potter, toda la decoración necesaria en la casa.

Este minucioso diseño de cada una de las partes y usos del hogar es típicamente británico. Promovido por el movimiento Arts and Crafts, se explicita en las secciones de la casa del Futuro y los minuciosos dibujos que Alison realizó de esta. En ellos aparecen detalladamente descritos los usos a los que se destinan cada una de las hornacinas que las paredes contienen, fundamentalmente en aquellas secciones que muestran la cocina y el vestidor. En «Beatrix Potter's Places», Alison habla de la tradición inglesa y de cómo evolucionaron el arquitecto Norman Shaw y los participantes del Arts & Crafts en la búsqueda y diferenciación de las proporciones adecuadas para cada espacio, pero no encontraron un nuevo lenguaje formal adecuado para ello. Beatrix Potter planteaba, en las madrigueras de sus pequeños animales, una imaginativa evolución de las formas, que recogerán los Smithson en su casa-cueva para sucesivas generaciones.

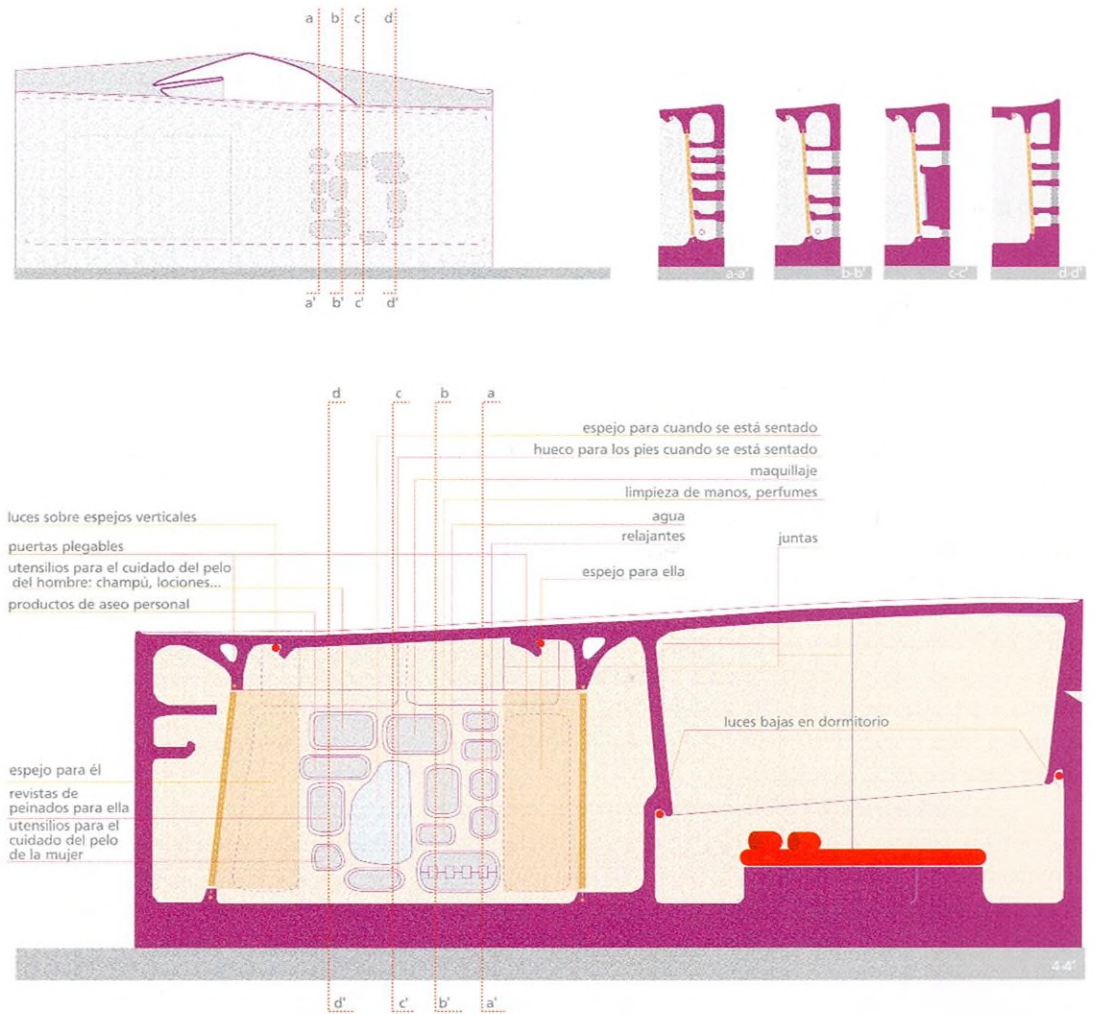
Alison apreciaba fundamentalmente las reflexiones acerca de la vida diaria realizadas por los autores del Arts & Crafts, que les llevaban a conformar la arquitectura desde el espacio interior. Admiraba la vida hogareña que planteaba el movimiento inglés, el valor de lo cotidiano, las reuniones delante del fuego... y estableció un paralelismo entre una «velada Arts & Crafts» y la vida que Beatrix Potter proponía para sus pequeños animales. Como reminiscencia del fuego aglutinador de la vida hogareña, la casa de los Smithson plantea el *glowing bowl*, un elemento en el suelo del salón que proporciona una luz cálida y vibrante, una especie de «chimenea del futuro».

El Arts & Crafts es el movimiento más arraigado en Gran Bretaña. Anticipó la arquitectura de Mackintosh y tiñó el Movimiento Moderno británico confiriéndole matices distintos. Una muestra de ello es el interesante apartamento que Wells Coates realizó para sí mismo en 1936, en el ático de una modesta casa en Londres. Auténtica máquina de habitar, la vivienda-barco conseguía ambientes diferentes en un pequeño espacio. Aprovechaba la altura interior de 3,60 m para situar dos zonas de dormir sobre los espacios transitables, el aseo y la cocina. Una escalera naval se levantaba para poder sacar al estar una pequeña cocina móvil. El gran ventanal, de doble carpintería, contenía jardineras y espejos en las jambas. La sinuosa curva de la estantería, la ventana-invernadero, las pragmáticas soluciones, etc. son



118

13. A. Smithson: «Beatrix Potter's Places», *AD* (diciembre 1967), pág. 573.



119 Alzado de la exposición y sección transversal de la casa del Futuro por el dormitorio y el vestidor, dibujados a partir de los planos realizados por Alison Smithson en 1955, repletos de indicaciones sobre el uso asignado a cada una de las pequeñas hornacinas del vestidor.

120 Evoluciones posibles de hábitat excavado. Planta y fotografía de Matmata, Túnez.

121 Fotografía tomada por Peter Smithson en las cuevas de Les Baux, en la Provenza, 1953.

122 Fotografía tomada por Peter Smithson en Les Baux, en 1953, que parece inspirar el vestidor de la casa del Futuro. Alison, sentada, a la derecha de la imagen.

muestras de las huellas que el movimiento británico había dejado. Si podemos entender el apartamento de Coates como un «Arts and Crafts modernista», la casa del Futuro es un «Arts and Crafts vanguardista». Las pinceladas del movimiento ayudan a que, conceptualmente, la casa sea un hogar y el futuro que promete resulte amable.

LA CUEVA

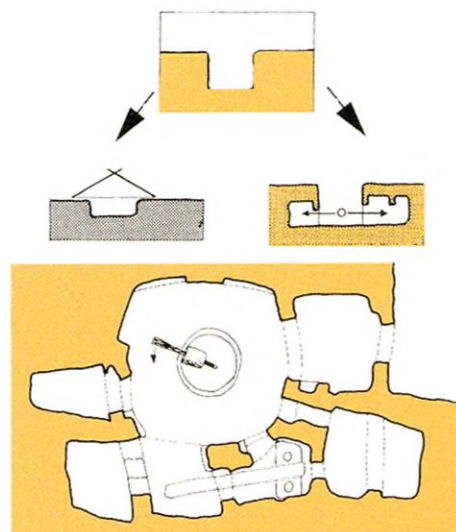
La similitud de la casa del Futuro con una cueva tallada en la tierra es prácticamente literal. No hay más que observar, por ejemplo, la planta de un hábitat natural en Matmata (Túnez), donde la organización de las habitaciones excavadas, que se abren alrededor de una gran fosa central, encuentra su expresión más completa. La excavación se realiza a partir de un pozo, circular o cuadrado. En la pared se abren agujeros para contener objetos diversos; antaño de cerámica y hoy de plástico o metal. Y si en el jardín de la casa del Futuro tenemos una cisterna y un árbol, en estas viviendas subterráneas a menudo hay un eucalipto en el fondo del patio, cuyo centro está ocupado por una cisterna que recoge el agua pluvial. La semejanza de la vivienda con una cueva no es casual. Peter confesó que se habían inspirado en una forma arcaica: las cuevas de Les Baux en la Provenza francesa, lugar que habían visitado tres años antes de la realización de la casa del Futuro, cuando acudían al IX CIAM. Los espacios de la vivienda, diferentes en forma, dimensión y altura, recuerdan a los «pasajes excavados que unen un compartimento con otro manteniendo la privacidad». Cada necesidad encuentra respuesta excavando en la roca:

[...] Se basaba en un lugar al sur de Francia, Les Baux, que es como en Túnez, donde excavan las casas en las rocas y hay contenedores recortados en ellas para todo, hasta para el cepillo de dientes, por ejemplo.¹⁴

Casi de forma literal actuarán ellos en la casa del Futuro: cepillos, lociones, maquillaje, perfumes..., cada cosa tiene su sitio en un nicho excavado en la pared de plástico. Una de las fotografías tomadas por Peter en ese viaje parece inspirar la zona del vestidor, probablemente la que tiene más aspecto de cueva de toda la vivienda. En ella, un arco enmarca una pared salpicada de pequeños nichos, en aparente orden. Lo que Peter retiene con su cámara, Alison, reflexiva, a la derecha de la imagen, parece guardarlo en su memoria.

EL CUERPO AUSENTE

Si hemos afirmado que la casa-expositiva es un cuerpo fragmentado y después reconstruido, la vivienda realmente proyectada se percibe como un cuerpo ausente, cargado de memoria. No es una cueva convencional; es la plasmación espontánea y libre de todo lo que en ella acontece. A esto se refiere Emilio Tuñón cuando explica la existencia, en todo



120



121



122

14. B. Colomina: «Friends of Future...», art. cit, pág. 24.



123

123 Ann, la habitante de la casa, sentada en la Saddle Bodour Chair, mientras la peinan en el vestidor. La forma del espejo se corresponde con su silueta sentada.

124 *Desaparición I* y *Desaparición II*, 1985. Juan Muñoz.

125 Puerta de la casa del Futuro, como la embocadura de una caverna.

126 Peter Smithson. Fotografía tomada en Saint-Rémy, 1953.



124

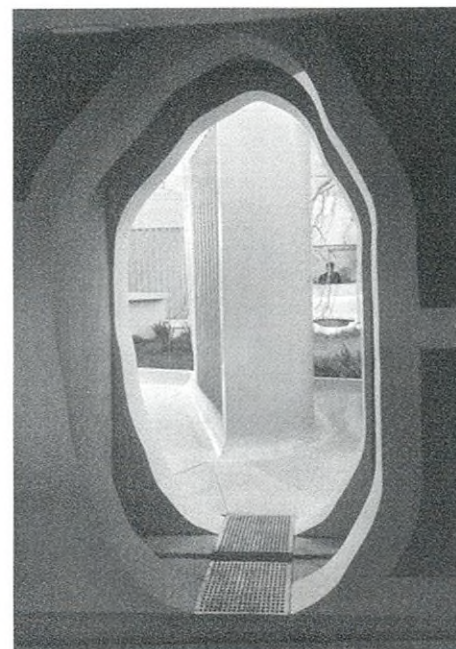
acto creativo, de la «proyección, la ausencia y la mirada»: *la proyección*, relacionada con el posicionamiento ante el mundo; *la ausencia*, con la huella; y *la mirada*, con el pensamiento.¹⁵ Las cavidades de esta vivienda se relacionan con la actividad creativa de Joseph Beuys, quien, junto con otros artistas del grupo Fluxus, ejemplifica el artista del arte en acción. Tras el desplazamiento del cuerpo se producen una serie de movimientos en el espacio que dejan huellas. Cuando el *happening* finaliza se produce la ausencia del que había ejecutado el movimiento. Finalmente, solo es posible la mirada, el recurso a la memoria a través de las huellas de la acción. Esta visión ayuda a comprender la principal similitud, y a la vez la diferencia, existente entre la teoría y la práctica que se da en las dos exposiciones explicadas de los Smithson. En *Patio & Pavillion*, la arqueología del habitar se manifiesta en toda una serie de objetos, metafóricas huellas de la vida de unos habitantes que están ausentes. En cambio, en la casa del Futuro podemos hablar de ergonomía, ya que es el cuerpo humano, con su actividad, el que ha generado la cueva. Aquí las huellas no son simbólicas sino que han configurado el espacio; lo han tallado. La casa del Futuro se convierte así en el refugio del cuerpo, de su identidad y memoria.

La caja rectangular es tan solo un recipiente para el espacio vivido de esta cueva. Si hacemos un recorrido virtual por ella, podemos entender la forma de la casa en relación con nuestro movimiento. Las cavidades en paredes, techo y suelo se dilatan o comprimen de acuerdo con nuestras necesidades. La puerta de acceso, como la embocadura de una caverna, ha perdido el carácter emblemático para convertirse en un elemento apenas reconocible. Como ocurría con el boquete irregular que perfora la puerta de Magritte en *La respuesta imprevista* de 1933, cuando entramos en la casa del Futuro la puerta parece recortarse a la medida de nuestro propio perfil. Peter enfatiza esta idea en *Ordinariness and Light* presentando la imagen de la puerta recortada por su contorno. En la sección de las primeras casas Electrodoméstico se adivina una puerta semejante. Algo parecido ocurre con el espejo central del vestidor de la casa del Futuro. Como escribe Alison en la sección, se trata de un espejo «para cuando se está sentado»; por ello, no se presenta en una forma convencional, geométrica, sino que adquiere la curvatura de una persona al sentarse.

Como en *Patio & Pavillion*, la casa proyectada es un cuerpo ausente, pero, a diferencia de la «ceniza derridiana», este cuerpo no ha perdido totalmente sus contornos, sino que todavía cabe la posibilidad de recordarlo, a veces débilmente y otras con precisión. Encontramos una sensación de cuerpo ausente similar en la obra de Juan Muñoz, *Desaparición I* y *Desaparición II*, en la que el cuerpo se desvanece y el residuo es un tejido deshabitado o, quizá, habitado por la huella de la persona que lo habitó, por la memoria. Recogiendo las poéticas palabras de Gaston Bachelard: «En sus mil alvéolos, el espacio conserva el tiempo comprimido».¹⁶

Pero las huellas no se imprimen únicamente en las paredes de la casa del Futuro. En una posición intermedia entre interior y exterior, aparece una bañera excavada en el suelo, cuya forma parece el resultado de la huella del propio cuerpo. Otra de las fotografías capturadas por Peter en Saint-Rémy parece inspirar este elemento.

La bañera, evocadora del cuerpo humano, ha sido relacionada por Emilio Tuñón con la escultura *Renacer* de Graham Metson, de 1969. En ella, el artista introduce un



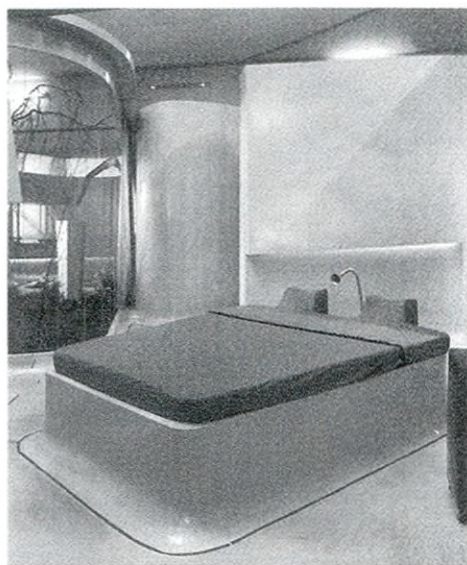
125



126

15. Emilio Tuñón: «Renacer», pág. 1.

16. Gaston Bachelard: *La Poética del espacio*, pág. 38.



127

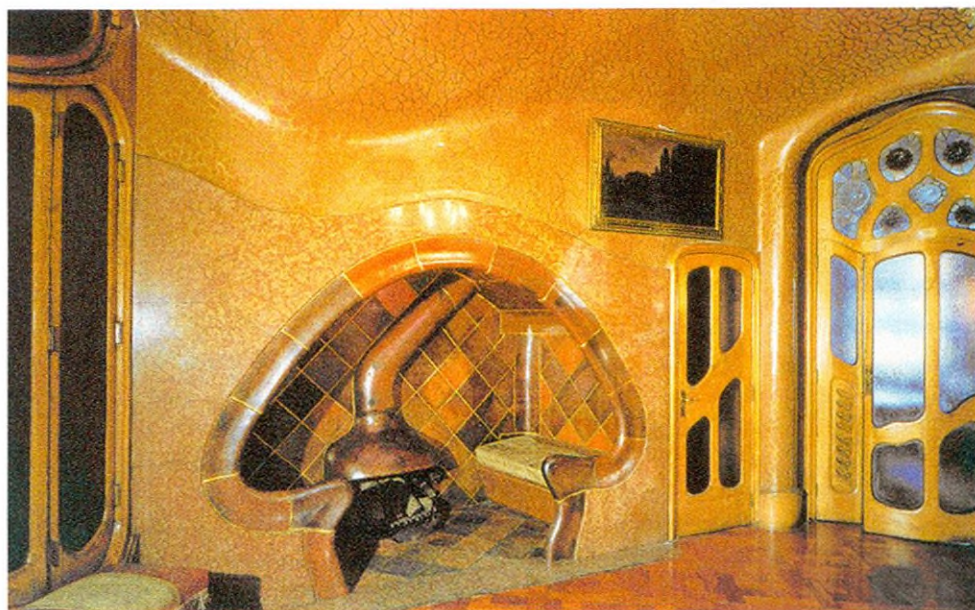


128

127 Fotografía de la cama de la casa del Futuro.

128 Casa del Futuro. Vista de la bañera y ducha en la exposición, desde la plataforma superior.

129 Casa Batlló, 1904. Antoni Gaudí.



129

cuerpo desnudo en una cavidad hecha en el suelo con el objeto de conmemorar un nuevo nacimiento. La tierra se moldea de acuerdo con la silueta de una persona. También Ana Mendieta realizó una serie de obras, de 1973 a 1979, en las que excavó en la tierra la figura de su cuerpo desnudo, con el objetivo de lograr una síntesis personal entre la poética del *earth art* y el *arte corporal*. La autora buscaba la vinculación total con la tierra, con el origen. En la casa del Futuro la bañera se ha excavado de tal manera que el habitante se convierte también en una extensión de la casa. Como señala un croquis, la bañera no se llena desde arriba sino desde abajo, como lo haría si encontráramos agua al excavar. El color rojo con el que se pinta el hueco tallado, frente al color melocotón de la piel, acentúa esta sensación. Estamos dentro de un organismo vivo que es nuestra vivienda: pertenecemos a ella.

La arquitectura orgánica de Gaudí ya presentaba mecanismos similares. Sus espacios rehusaban siempre las líneas rectilíneas y los techos bajaban o subían para conformar ese aspecto mágico. En su adecuación de la planta noble de la casa Batlló (1904-1906), la pared del vestíbulo se horada para contener en su interior una chimenea y un banco a cada lado. La forma de la apertura acompaña el uso del pequeño nicho. Al sentarnos allí, dentro del muro, devenimos parte de él y se acentúa la sensación de pertenencia a la vivienda.

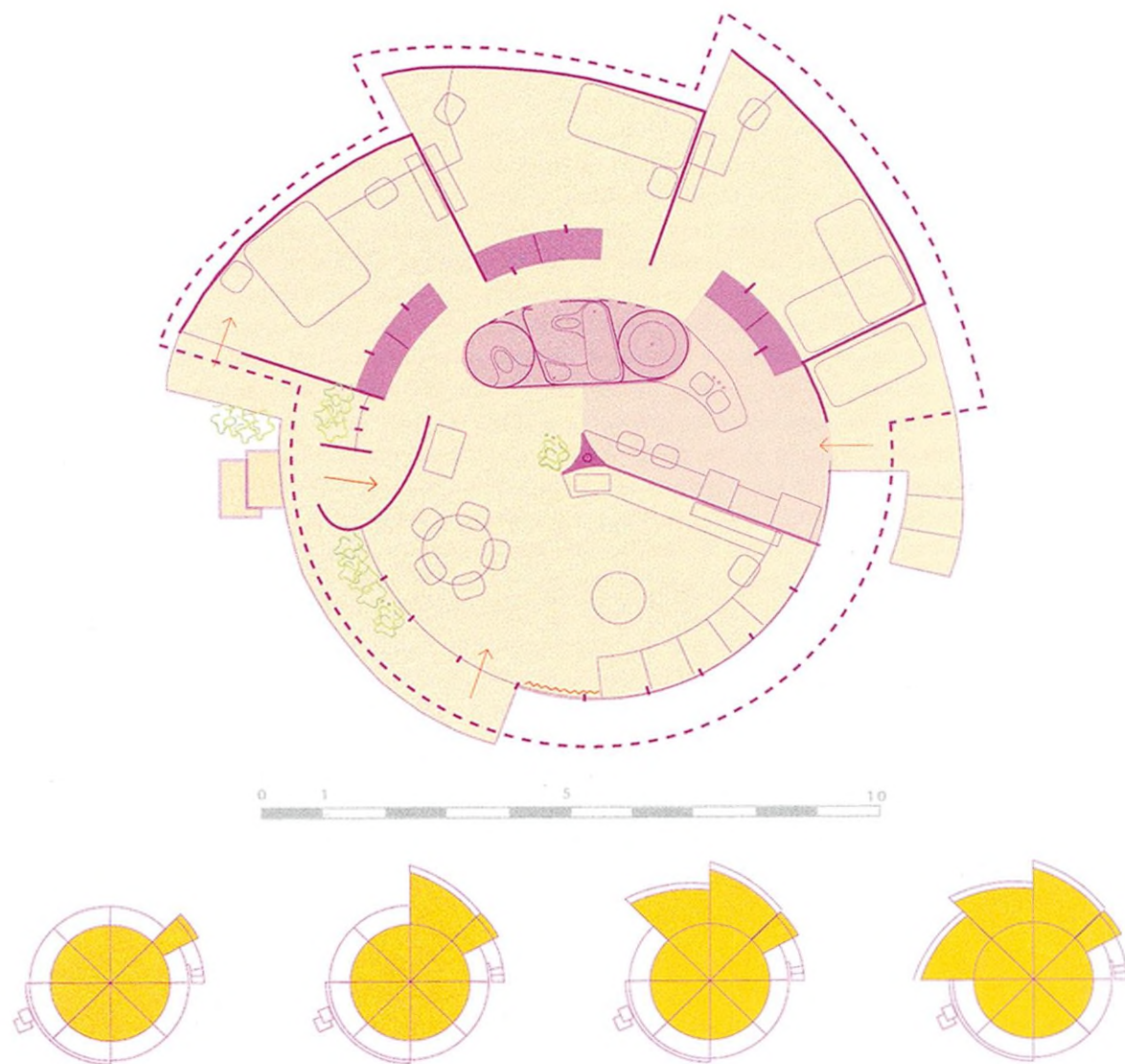
Otro elemento de la casa del Futuro que parece formar parte del suelo de la caverna es la cama, que se eleva en continuidad con la superficie horizontal, exenta y del mismo material, como si de una roca se tratara. Ha perdido su condición de mueble. Un colchón rojo colocado sobre la protuberancia de plástico invitaba al descanso. Su forma trapezoidal, aunque con las esquinas redondeadas, le dan una apariencia menos ergonómica que la silueta biomórfica tallada para la bañera; sin embargo, unos cojines chinos en el cabecero ayudan a dibujar el contorno de la pareja durmiendo. Y en el oficio, junto a la recocina, aparece otra «roca»: a medio camino entre el patio y la vivienda, la mesa nace del suelo y presenta una forma mucho más libre que las anteriores, porque sus curvas responden al movimiento de dos habitantes haciendo las tareas domésticas. Todo el equipamiento contribuye a conformar la cueva de los Smithson.

EL PLÁSTICO

El material que los autores eligieron para realizar su particular cueva fue el plástico. La casa del Futuro, nacida desde un sueño, poseía el aura del plástico, material de los sueños de aquella época. El plástico se ganó un puesto entre los mitos de Roland Barthes, quien afirmó: «La jerarquía de las sustancias ha quedado abolida; una sola las reemplaza a todas: el mundo entero puede ser plastificado».¹⁷

Los primeros plásticos se descubrieron a mediados del siglo XIX, pero eran utilizados únicamente como opción económica para sustituir materiales como el azabache, el marfil o el ámbar. La baquelita fue el primer plástico completamente sintético y uno de los de mayor éxito. Su método de producción, mediante un molde en el que se vertía en el interior el material fundido, permitía fabricar con facilidad objetos con formas suaves y aerodinámicas, siguiendo el estilo del momento: el *Styling Americano*. En varias ocasiones

17. R. Barthes: *Mitologías*, pág 178.



130 *La Maison tout en Plastique*, 1956. Ionel Schein. Planta del proyecto final y esquemas de crecimiento variable.

131 *Plastics in the Home*, 1947.

Peter hizo referencia a dos de los autores más representativos del movimiento, Norman Bel Geddes y Raymond Loewy, y explicó el interés por las formas aerodinámicas, que dejaron huella en la casa del Futuro. «Entonces había cierto romanticismo acerca de lo aerodinámico», explicaba el arquitecto.¹⁸

Los avances técnicos y las investigaciones durante la guerra aumentaron considerablemente la gama de plásticos existentes en el mercado pero, en general, se consideraba una opción barata y de calidad inferior a los materiales naturales, por lo que el reto de los diseñadores era dotar a los plásticos de una cierta categoría y explotar sus posibilidades creativas de color, ligereza, maleabilidad, robustez, precio, higiene e impermeabilidad. Las revistas populares comenzaron a celebrar la llegada del nuevo material a la vivienda. En 1947, por ejemplo, la portada de una publicación, *Plastics in the Home*, mostraba objetos de plástico de uso doméstico: radios de baquelita, vajillas de melamina, cortinas, delantales y chubasqueros de vinilo..., productos que comenzaban a ser habituales en los hogares americanos.

Cuatro años más tarde, varios arquitectos experimentales no se conformaron con que la casa contuviera objetos de plástico, sino que la propia vivienda había de construirse en ese material. Eligieron el plástico como medio para conseguir formas curvas y bulbosas, impracticables con los materiales tradicionales. Incluso la Endless House, que siempre imaginamos en hormigón, podría haberse realizado en plástico, como el propio autor explicó.¹⁹

En realidad, la construcción de casas de plástico se inicia en 1933, cuando aparecieron algunos prototipos en plástico en Suecia, Alemania y Estados Unidos, pero fueron contribuciones poco significativas, ya que desarrollaban viviendas convencionales con el nuevo material, en vez de emplearlo aprovechando sus propias características. Por este motivo se considera que la primera estructura completamente realizada en plástico fue la casa diseñada en 1955 por el equipo de Ionel Schein, Yves Magnant y R.A. Coulon, con Antoine Fasani como asesor cromático, y expuesta en París en 1956. Conocida como la *Maison tout en Plastique*, respondía a un encargo de la revista femenina *Elle*, los *Charbonnages de France* y las *Houillères du Nord*. Conceptualmente, la casa se basa en el desarrollo de una concha de caracol: un esquema concéntrico a partir de un núcleo central, con la cocina y un baño, alrededor del cual se disponen los espacios comunes y las habitaciones; es un esquema teóricamente variable según el crecimiento de la familia. Para demostrar las infinitas posibilidades del material, emplearon catorce plásticos diferentes en un verdadero ejercicio policromático. La afortunada reconsideración del equipamiento moldeado en poliéster, en dormitorios, cocina y baño, hizo de esta casa un elemento fundamental de la evolución del plástico en la arquitectura.

La primera vez que esta obra se publicó en Gran Bretaña fue en abril de 1956, por lo que no pudo influir en el proyecto de los Smithson. En cualquier caso, la pareja británica guardaba un recorte del mismo en sus archivos, en el que, bajo una fotografía de la casa de Plástico de Schein, se puede leer: «[...] para decepción de la casa del Futuro de los Smithson, Astragal muestra aquí la casa realizada completamente en plástico que se expuso en París este mismo año en el "Salon des Arts Menagers"».²⁰

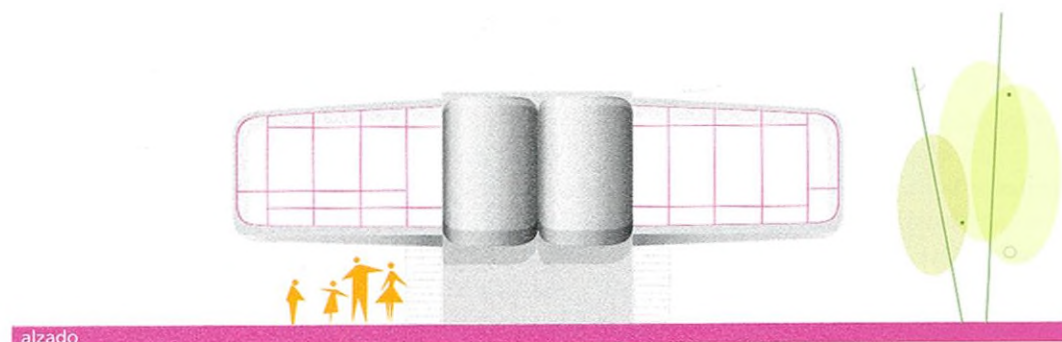


131

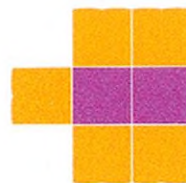
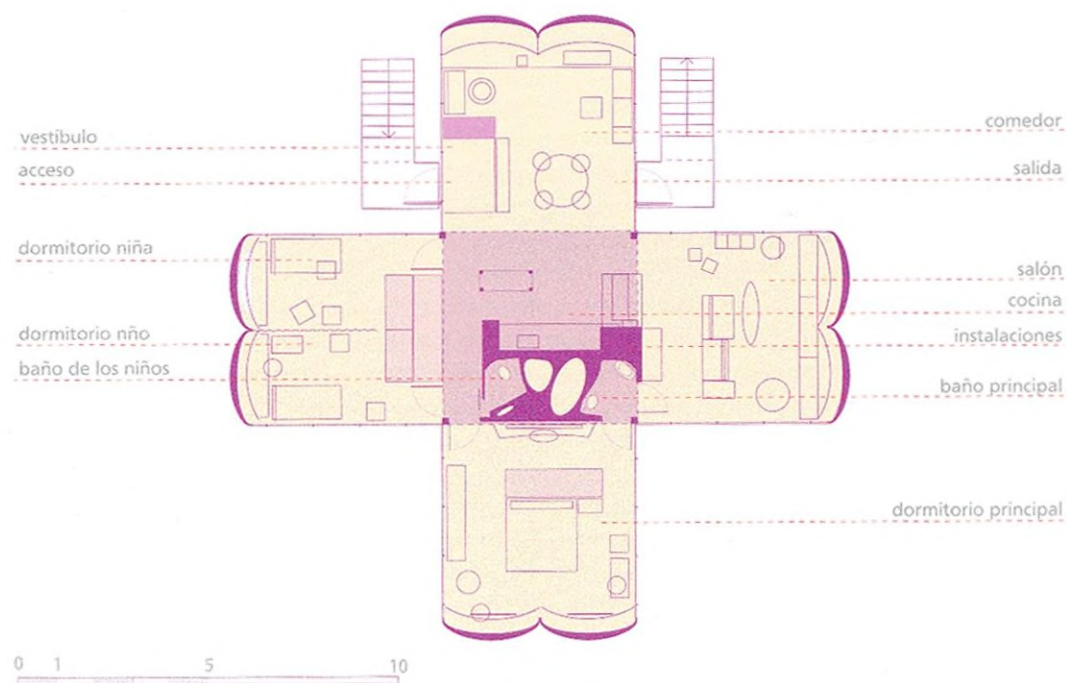
18. B. Colomina: «Friends of Future...», pág. 11.

19. Valentina Sonzogni: «Frederick Kiesler et la Maisons sans fin», pág. 56.

20. *The Architects' Journal* (5.04.1956), págs. 299-320.



alzado



132 Monsanto's House of the Future (MHOF), 1956-1957. Hamilton & Goody. Alzado, planta y esquemas de crecimiento propuestos por los autores.

A pesar del evidente avance que suponía el proyecto, basado en la prefabricación, el prototipo francés tuvo que ser realizado artesanalmente, por lo que la imagen de progreso se vio un poco afectada. Este fue el motivo por el que los autores sufrieron cierta marginación en su propio país, mientras veían cómo en otros países se aprovechaba bien el impulso que su obra había supuesto en el uso del material. Prácticamente a la vez, se llevaron a cabo la casa del Futuro de los Smithson, en Londres, y la casa del Futuro de Disneyland, en California. A partir de este momento, ambas ligarían, mediante sus propios nombres, la palabra «futuro» al plástico —algo que se potenciaría en la siguiente década—.

La casa del Futuro americana partía de la Industria Química de Monsanto, con el objetivo de asegurar las aplicaciones de sus productos en el campo del diseño y posibilitar además su uso en arquitectura. En mayo de 1954, Monsanto pidió asesoramiento al departamento de Arquitectura del Massachusetts Institute of Technology (MIT), que dirigió sus esfuerzos a conseguir una vivienda con la estructura de plástico.

La edificación en «cáscara de huevo», en tensión continua, que había anticipado Kiesler en 1933 con su Space House, se estaba proponiendo en los años cincuenta como alternativa a la ya aceptada arquitectura de «piel y huesos». Tras la guerra, la industria parecía tener el potencial suficiente como para desarrollar estas nuevas formas, y el plástico era el material idóneo. Así, Richard W. Hamilton, Albert Dietz y Marvin Goody optaron por un sistema de conchas, fácilmente moldeables, que requerían menos material para adquirir la rigidez y estabilidad necesarias. El proyecto se desarrolló en planta cruciforme. A partir de un núcleo central apoyado en una base prismática sobre el terreno y basándose en el diseño de los aviones, se colocaron cuatro alas en voladizo formadas por unidades modulares completas en forma de U, cuya dimensión venía limitada por el transporte (8 x 16 pies — 2,44 x 4,88 m aproximadamente—). Por último, se introdujo una junta en mitad de cada elemento y se fabricaron piezas modulares con forma de L. El corazón central alojaba la cocina, el baño prefabricado y los sistemas de circulación, y las conchas de plástico suspendidas albergaban el salón, el cuarto de estar y los dormitorios. Era «una gran seta gigante» pensada para poder adecuarse a cualquier tipo de situación y terreno.²¹

La construcción de la vivienda tenía que ser fácil —tanto que su montaje se anunciaba en el folleto con un efusivo «hágalo usted mismo»— para entrar con fuerza en el mercado de la producción en serie. Sin embargo, ante el elevado coste del prototipo (un millón de dólares) la compañía química decidió utilizar la vivienda como casa piloto para despertar el interés de la gente por las viviendas de plástico. Encontraron el mejor lugar posible para satisfacer ese objetivo: Disneyland, en Anaheim, California. Dentro del parque, Tomorrowland pretendía ser una muestra del futuro, un espacio donde presentar las últimas innovaciones tecnológicas, de modo que la casa de Monsanto se convirtió en su principal atracción. Pero su construcción no se hizo precisamente como anuncian los dibujos animados: «con solo apretar un botón». La colocación de la vivienda comenzaría en junio de 1957 y terminó con un arduo proceso de ensamblaje tres semanas más tarde. Al menos, el prototipo construido parecía satisfacer muchas de las fantasías de futuro de la era espacial, y así lo expresó la prensa del momento. Sin embargo, el sueño duró poco. La casa era una

21. Merry Hood: «Into a bright, new world», *Los Angeles Examiner Pictorial Living* (28.07.1957), págs. 20 y 21.



133

133 Maqueta de la unidad prefabricada de baño de la MHOF, 1956-1957. Henry Dreyfuss Co.

134 Molde de cucharas. E. Paolozzi. Fotografías realizadas por Peter Smithson en su casa de Limerston Street, junio de 1954. Bautizadas por el arquitecto como *High Brutalist Period Objects*.

predicción para 1987, pero, diez años más tarde, Tomorrowland y la vivienda de Monsanto ya no se consideraban suficientemente futuristas.

En caso de haberse podido fabricar en serie, los autores habían imaginado comunidades completas de viviendas similares, que empleaban las grandes piezas de plástico para construir porches donde resguardar el coche o pistas de aterrizaje para vehículos futuristas. La flexibilidad de las viviendas aseguraba la larga duración de las mismas: los arquitectos sugirieron algunas versiones de expansión instalando un segundo núcleo, al que se podían unir nuevas alas con los usos que la familia requiriera. Planteaban la existencia de una «tienda-almacén de alas de segunda mano» que facilitara el intercambio. Incluso existiría también la opción de un «pedestal rotatorio» central, para que los habitantes disfrutaran de las ventajas del sol.

A pesar de anunciarse como «la primera casa de plástico en el mundo», no le correspondía tal título. Su contribución fue especialmente importante desde el punto de vista estructural, pero insignificante respecto al desarrollo de la vivienda industrializada o a la innovación de las condiciones de vida.

Aunqu la casa de los Smithson tiene aspectos en común con estas dos viviendas de plástico, otros, como la construcción y el emplazamiento, la diferencian claramente. La casa del Futuro es introvertida y mira hacia su jardín interior, mientras que las propuestas coetáneas, como recalcó Peter, «son casas de campo» que se abren al jardín que las rodea.²²

El proyecto de los Smithson era técnicamente menos avanzado que la casa de Monsanto. Al igual que la casa de Schein, esta vivienda fue publicada por primera vez en Gran Bretaña en abril de 1956, por lo que tampoco pudo influir en el diseño de los Smithson. Además la pareja británica consideraba que su planta y estética eran convencionales en comparación con su propuesta.²³ Y así es. No solo la distribución sino aspectos como la carpintería o las propuestas de jardín son bastante comunes. Solo las unidades de baño prefabricadas, tanto en la *Maison tout en plastique* como en la casa de Monsanto, que se destacan libremente de la geometría de las viviendas, son comparables con el espacio interior de la casa de los Smithson (especialmente el de la segunda, realizado por el diseñador Henry Dreyfuss, que incluso muestra una junta a lo largo de toda la pieza).

La diferencia fundamental de estas viviendas viene dada, precisamente, por la generación de ese espacio cueva que caracteriza a la casa inglesa y la sabia utilización del plástico para producir huellas. Podemos ver como el plástico ha posibilitado la adecuación de la forma a la función en cada elemento y espacio. El plástico toma la forma de lo que lo contiene; plástico y molde parecen inevitablemente ligados.

La inspiración de los Smithson, en este sentido, viene de unos moldes realizados en plástico a modo de bandejas para el almacenamiento de cubiertos, realizadas por Paolozzi, más que de cualquier otra vivienda de plástico. Obsesionados con el orden, con buscar *un hueco* para cada objeto, no es extraño que Peter fotografiara, en varias ocasiones durante junio de 1954, unas bandejas de plástico pintadas en rojo brillante. Estaban mezcladas con relieves del amigo escultor, y Peter las bautizó como «objetos del período de alto brutalismo». Se puede trazar un sencillo paralelismo entre la casa y *este objeto encontrado*: la forma

global rectangular de la bandeja facilita el almacenamiento; dentro, cada cuchara ocupa su sitio exacto y dibuja una sombra atractiva en el interior del rectángulo.

Por eso los autores insisten en que: «suelo, paredes y techo son considerados como una entidad única». La iluminación, integrada en la superficie, está diseñada para dar un carácter distinto a cada parte de la vivienda. La mayor parte del equipamiento se produce en continuidad con esa superficie. Todo pensado en plástico. Los arquitectos aprovecharon, además de las cualidades formales del material, otras de sus características escultóricas: la textura y el color.

«SE RUEGA TOCAR»

La casa expositiva, siempre vista desde el exterior, parecía apuntar hacia una imagen visual llamativa y memorable, relacionada con las estrategias publicitarias, y alejada de significados profundos o experiencias existenciales. La atracción visual que provocan sus sinuosas curvas se acentúa a medida que la conocemos. El espacio parece llevar impresa la divisa duchampiana de «se ruega tocar», protagonista del famoso catálogo de la muestra *Le Surréalisme*, organizada en la galería Maeght de París en 1947. Como explica Juhani Pallasmaa:

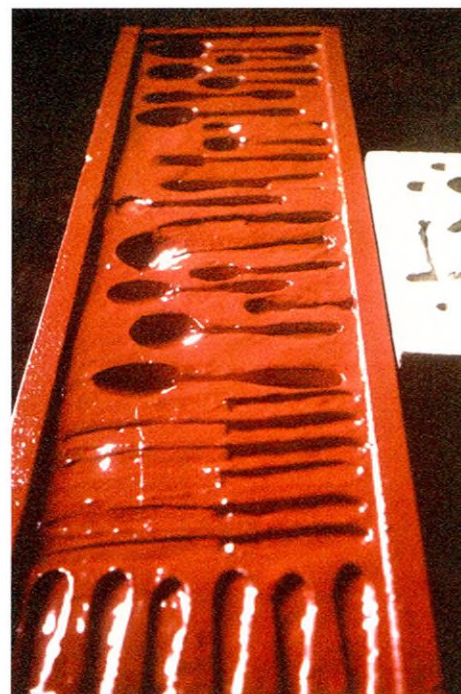
Incluso el mirar implica un tocar inconsciente; tocamos los contornos y las superficies de las cosas con nuestra mirada. El tacto es el inconsciente de la visión.²⁴

La cualidad háptica del espacio generado por los Smithson invitaba desde la mirada a introducirte en el espacio, a sentirlo, a tocarlo. Goethe afirmaba: «Las manos quieren ver, los ojos quieren tocar».²⁵ El probable ojo nihilista del espectador de la vivienda expositiva se rinde al convertirse en habitante y poder contemplar la vivienda desde el tacto. Pallasmaa coincide con Kiesler en considerar la vista como el sentido capaz de alejarse más del cuerpo, frente al tacto, el que más se acerca.

En el interior de la casa, desde la experiencia táctil, no hay lugar para la incredulidad. Las cavidades de la casa del Futuro conservan la plasticidad de las culturas tradicionales cuya construcción está guiada por el cuerpo. La cueva de los Smithson se asemeja a las arquitecturas indígenas de arcilla y barro que parecen haber nacido de sentidos musculares y hápticos, más que del ojo. La casa huye de cualquier arista y busca que las dimensiones y formas respondan al cuerpo, proporcionando con sus suaves curvas la sensibilidad táctil:

La mirada suave de las cosas que se ofrecen para ser tocadas, las superficies inofensivas contra las que te puedes rozar, apoyar, inclinar... conformaban toda la casa del Futuro, su equipamiento, su mobiliario.²⁶

La casa del Futuro es una funda de plástico que rememora en algunas de sus huellas el refugio materno. Pero el plástico no deja de ser un material artificial. Pallasmaa afirma



134

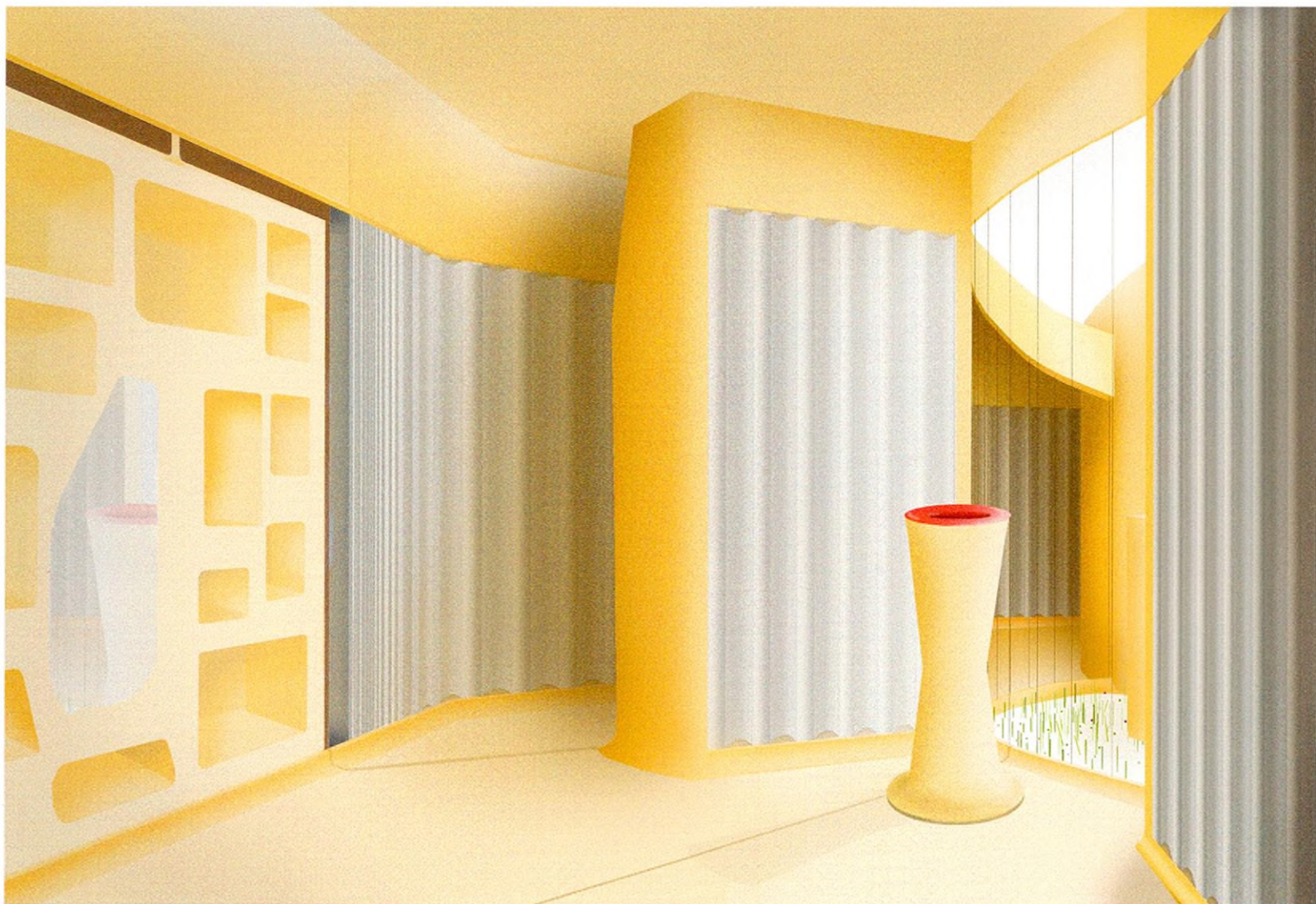
22. B. Colomina: «Friends of Future...», pág. 18.

23. A. y P. Smithson: «The appliance House», *Design*, núm. 113, pág. 47.

24. J. Pallasmaa: *Meditaciones sobre el silencio*, pág. 16.

25. Cit. en ídem: *Los Ojos de la Piel*, pág. 14.

26. A. y P. Smithson: *The Shift*, pág. 44.



135

Casa del Futuro:

135 Dibujo del vestidor.

136 Vista desde el vestidor hacia el baño.

137 Vista desde el vestíbulo hacia el dormitorio.

que los materiales artificiales, entre ellos el plástico, no son capaces de expresar al completo su materialidad, pues se muestran implacables ante el paso del tiempo. A pesar de ello, películas como *The touchables* (Robert Freeman, 1968) tratan de asociar el plástico a ese placer sensorial, algo habitual en la era pop. No cabe duda de que, frente a la indiscutible virtud de su plasticidad, es desafortunado en otros aspectos. Como afirma Barthes, el plástico posee una «cualidad sustancial neutra..., traicionada fundamentalmente por el sonido que emite, hueco y opaco a la vez».²⁷

Efectivamente, las cualidades táctiles de esta vivienda, incluso las huellas del cuerpo ausente, proceden de su morfología. Sus superficies curvas han sido moldeadas para el tacto placentero del ojo, pero su ergonomía también proporciona placer mediante el contacto con la piel, cuando el cuerpo descubre su resonancia en el espacio. No cabe duda de que los Smithson buscaban esa arquitectura del placer en la tersura del material escogido. También los colores debían contribuir a la mimesis del cuerpo. Sus instrucciones fueron claras al respecto:

La superficie de plástico fibroso ha de ser todo lo suave que se pueda [...] se le ha de dar un profundo tratamiento superficial (similar a un plástico sellador de un suelo de madera) para conseguir un brillante color de miel y posiblemente de cera pulida. Este procedimiento y acabado han de aplicarse a la base de la cama, la mesa del comedor, la mesa de trabajo de la cocina, el inodoro, el lavamanos, el baño y las superficies del equipamiento de la cocina [...].²⁸

Sobre esa superficie continua de color miel, contrastaban las pinceladas de color: el fregadero de la cocina y los distintos lavabos, así como la bañera y el cubículo para la ducha-secadora, moldeados en baquelita, poliéster y fibra de vidrio con pigmento rojo. El colchón y las almohadas de la cama fueron fabricados en espuma de látex, y una sábana de nailon rojo se ajustaba al colchón. El cojín del cuarto de estar estaba cubierto por nailon de color azul. Las cortinas que cerraban la visión del baño desde la entrada eran de fibra de vidrio de color rojo anaranjado.

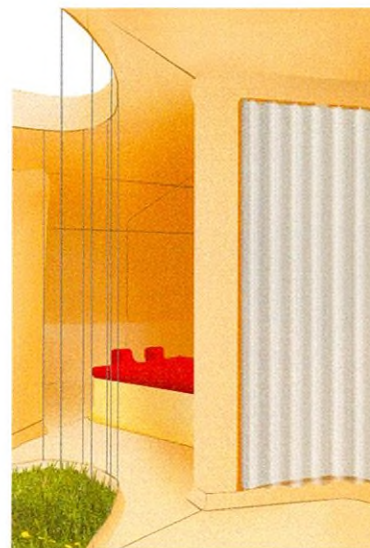
«JUST A FEW CHAIRS IN A HOUSE»

Los Smithson presumían de su casa del Futuro como ejemplo de diseño integral y recalcaron que el único mobiliario de la vivienda eran «unas cuantas sillas». A lo largo de su carrera profesional, la pareja consideró que debían pensar el mobiliario de acuerdo con la arquitectura que estaban proyectando. Peter explicaba: «Ahora, a diferencia del período heroico, el único material disponible para los diseñadores es el plástico moldeado».²⁹

Pero en su habitual juego de generaciones, harán un guiño a Le Corbusier: si él había utilizado la admirada silla Thonet como producto fabricado en serie, que rejuvenecía su arquitectura, los Smithson diseñarían para la casa del Futuro una silla de tubo de acero, la silla Pogo, «una reliquia de la primera tecnología construida» que, sin duda, contrastaría con la vivienda y las demás sillas realizadas con el nuevo material. La pareja admiraba las sillas de Jean Prouvé,



136

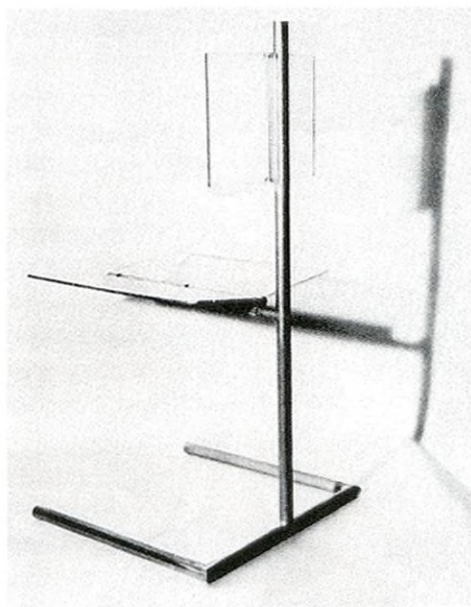


137

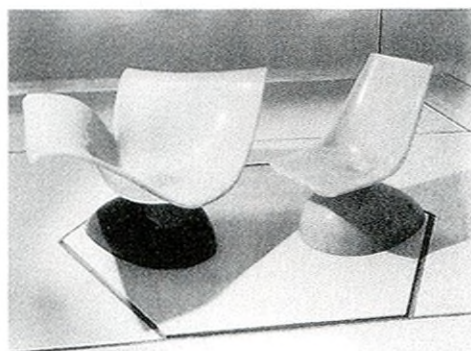
27. Roland Barthes: *Mitologías*, pág. 177.

28. A. y P. Smithson: «Outline Exhibition Specification».

29. P. Smithson: «Exhibition of Modern Chairs, 1918-1970», *AD* (septiembre 1970). También en *Cambiando el arte de Habitar*, pág. 125.



138



139

138 Silla Pogo.

139 Tulip Chair y Egg Chair sobre la mesa hexagonal, escondida en el suelo del estar de la casa del Futuro.

140 Verner Panton fotografiado en su Pantower (1968-1969). Los plásticos permitieron concebir el asiento como un espacio interior moldeado.

Mart Stam, Mies van der Rohe y, fundamentalmente, las de Marcel Breuer, cuya silla de tubo de acero en voladizo era «algo que envidiar».³⁰ La silla Pogo, homenaje a la anterior generación, consistía en un único tubo de acero cromado, que sujetaba el asiento y el respaldo plegables, con forma de libro, realizados en plexiglás transparente. Eran sillas destinadas a comer o trabajar, apilables. Las seis sillas Pogo de la vivienda se podían almacenar cómodamente en un espacio pequeño que los Smithson habían previsto en la cocina. La repetición de este modelo, así como la transparencia del material escogido para el asiento, que trataba de acentuar la ingravidez y ligereza del mueble, conseguían expresar las cualidades de los modelos admirados.

El resto de las sillas se moldearon con resinas de poliéster reforzado. Como manifiesta la correspondencia de los Smithson, contaron con la ayuda de Michael Pine, quien realizó los prototipos. Fabricadas por Thermoplastics, presentaban, al igual que la vivienda, un nuevo aspecto suave y ligero gracias al material. Los autores subrayaron que, del mismo modo que la superficie de la casa, todos los pigmentos que colorearan las sillas debían ser translúcidos. Cada uno de los asientos fue bautizado según la forma resultante. La *Egg Chair* (silla Huevo) estaba realizada con dos moldes independientes: uno semiovoide que conformaba la base, y el otro, «una alfombra mágica posada sobre él», tal como escribieron en su primer croquis. Era baja, destinada a ver la televisión o leer. La vivienda contaba con dos de estas sillas, una en color miel y la otra en amarillo limón. La *Tulip Chair* (silla Tulipán), a veces denominada *Petal Chair* (silla Pétalo), repetía la base de la anterior, aunque con pigmento rojo, y sobre ella, el asiento de color miel, con el respaldo más amplio que se abría imitando la forma de una flor. Se trataba de una silla para relajarse. La *Saddle Boudoir Chair* poseía la doble curvatura característica de una silla de montar y, a diferencia de las anteriores, se realizó con un único molde. Completamente en blanco, era un asiento para el tocador, de superficie pulida o cubierta con una funda de nailon. Los Smithson escribieron en varias ocasiones sobre el mobiliario de los Eames. «La silla de los Eames es un mensaje de esperanza venido de otro planeta», afirmaban refiriéndose a la silla de alambre de 1951.³¹ Pero fue otra anterior, la silla DAX, que la pareja americana realizó en 1948, la que más influyó en los diseños de los Smithson, por ser la primera ejecutada con armazón en fibra de vidrio sin forrar, producida en grandes cantidades. Mediante unos amortiguadores soldados sobre la superficie, era posible montar los asientos en forma de concha sobre diferentes bases, sin necesidad de alterar los armazones. Surgieron así los distintos modelos: DAR, LAR, RAR..., todas ellas admiradas por los Smithson, como pondría de manifiesto el cartel de la exposición *This is Tomorrow*.

Por otra parte, Eero Saarinen, que había trabajado con Charles Eames en sus primeros diseños, creó en 1956 su propia *Tulip Chair*, con la parte superior de poliéster y la inferior de aluminio, que, pintado del mismo color, trataba de simular plástico. Él mismo dice al respecto:

En la producción actual, los muebles de pedestal están hechos la mitad de plástico y la mitad de metal. Yo quiero llegar a un punto en el que la industria del plástico sea capaz de fabricar la silla en un único material, tal como yo la he diseñado.³²

La respuesta la dieron las sillas de los Smithson, que elaboraron sus *Egg Chair* y *Tulip Chair* con el asiento y el apoyo en el mismo material plástico, unidas, al igual que las sillas de los Eames, por una junta amortiguadora; aunque en este caso la pieza que se mantiene, en ambos diseños, es la base. Así lo recogía la prensa:

Ningún forro se ha aplicado al plástico acrílico con el que se han hecho las sillas, de manera que la naturaleza semiopaca del material permite que las formas fibrosas de las resinas sean vistas. Esto es tan satisfactorio estéticamente como el tejido de lino. No se ha empleado la base de estrechos alambres de la silla de los Eames, sino que todo el asiento se ha realizado en plástico reforzado o acrílico, con uniones de goma entre el asiento y las patas que eliminan la rigidez, para dar lo que Peter Smithson ha llamado «vida» a la silla.³³

En el mundo del plástico no podemos omitir al arquitecto y diseñador danés Verner Panton, cuya fascinación por las posibilidades del material le llevó a crear la primera silla con asiento en suspensión realizada en una sola pieza, mediante plástico inyectado, una silla ergonómica que ha supuesto una de las mayores contribuciones a la historia del diseño. Posteriormente, con la intención de «generar espacio», realizó en 1968-1969 su *Pantower*, un «rectángulo» al que se le sustraía el material necesario para acoger en sus cavidades a cuatro personas en diferentes posturas.

Desde distintas escalas, la casa del Futuro en la planta y el Pantower en sección responden a un mismo mecanismo de actuación. El movimiento deja su huella en el material. Ambos son misteriosos laberintos de curvas dentro de rectángulos.

La casa del Futuro, como proyecto no realizado, posee la magia de lo que tenemos que imaginar a través de fotografías y planos, y el inconveniente de no poder tocarlo. La imposibilidad de experimentar ese espacio cueva nos lleva a realizar un modelo a escala partiendo de un rectángulo, un volumen prismático, usando el material de Dubuffet en sus esculturas, y como Solerí, «comenzar desde la parte superior y llegar hasta abajo creando espacios maleables», y finalmente, «dar un profundo tratamiento superficial para conseguir un brillante color de miel y posiblemente de cera pulida», como los Smithson solicitaban, para que quede lo más suave posible. La inevitable pequeña escala con que excavamos, nos hace pensar más en la madriguera de Peter Rabbitt que en nuestra propia cueva. No buscamos la perfección, tan solo acercarnos al espacio. No buscamos, tampoco, destruir la magia de lo imposible de conocer, tan solo imaginar...

Pero en ese sueño de cueva, algo nos inquieta: unas líneas marrones se dibujan sobre la piel color miel, pretendiendo romper ese terso cuerpo protector.



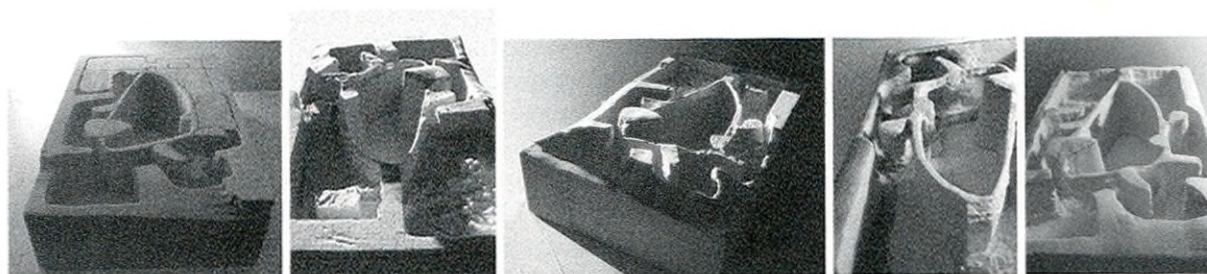
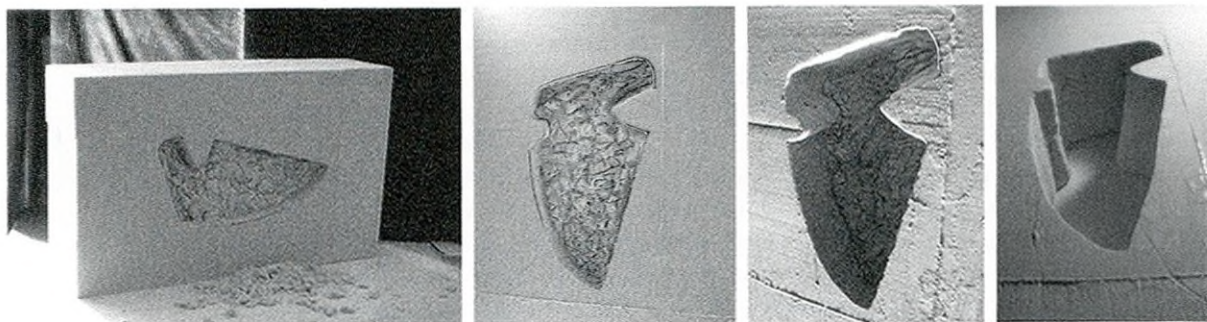
140

30. P. Smithson: «Something to covet», 2G, núm. 17, pág. 128.

31. A. Smithson: «Eames: y encima los Dhamas se están extinguiendo en Japón», *Cambiando el Arte de Habitar*, pág. 78.

32. Eero Saarinen: «Furniture Design 1947 to 1958». Cit. en *Cien Obras Maestras de la Colección del Vitra Design Museum*, pág. 162.

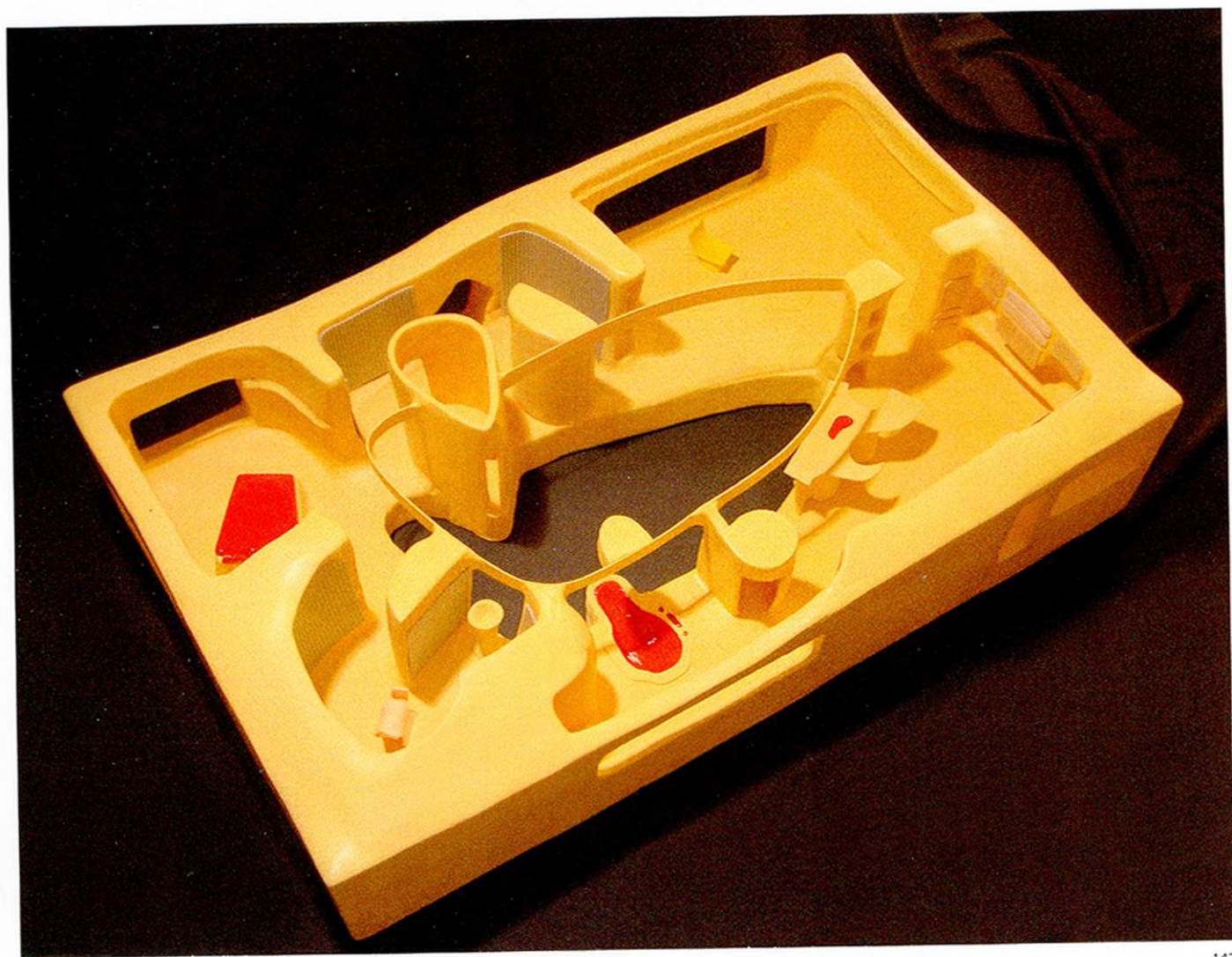
33. «Polly Esther», *Rubber and Plastics* (abril 1956), pág. 247.



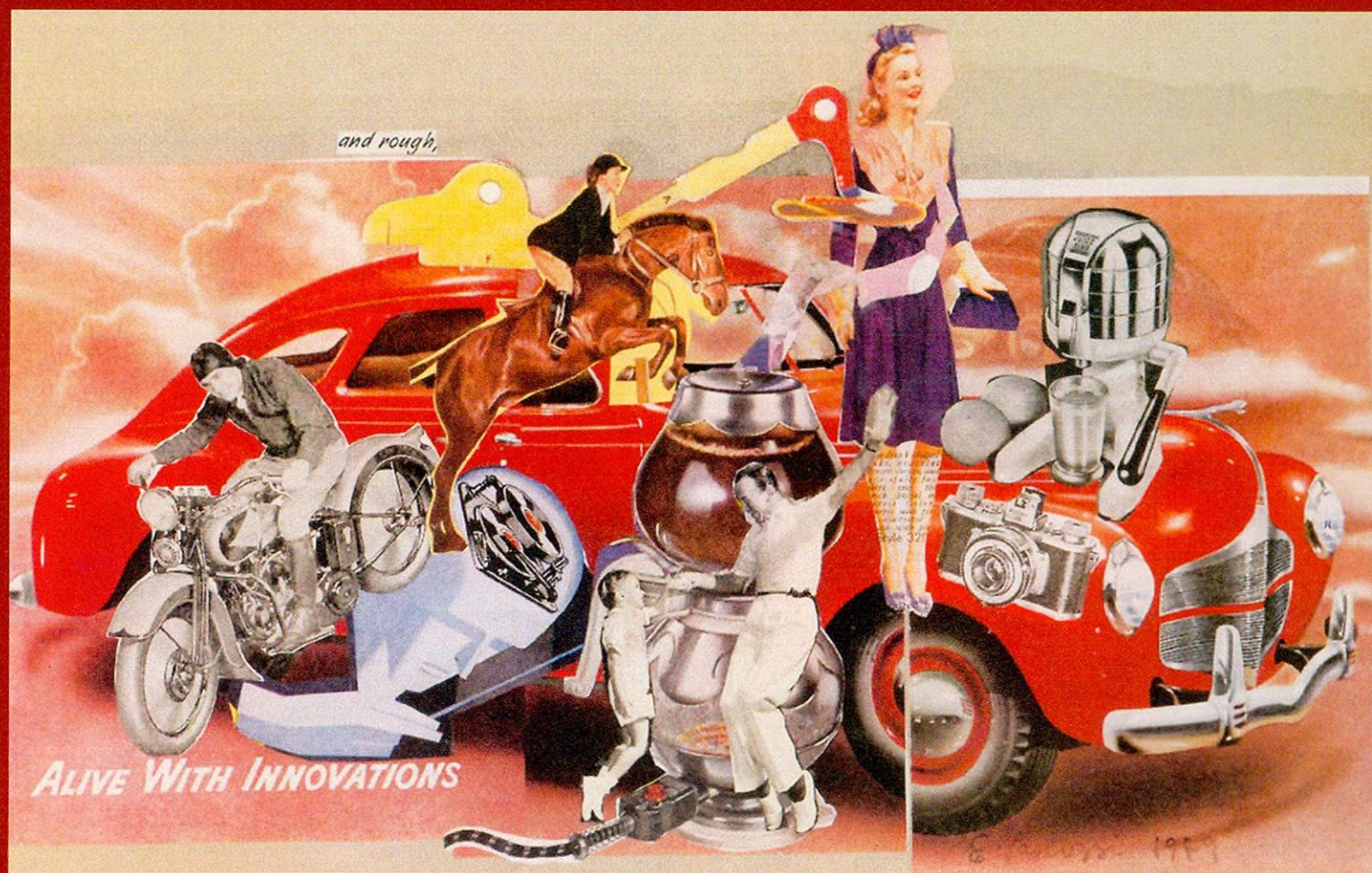
La cueva en proceso: realización de la maqueta
de la casa del Futuro:

141 Primera fase.

142 Segunda fase.



142



LA ESTÉTICA DEL USAR Y TIRAR

«Borax, or the Thousand Horse Power Mink» («El bórax o el visón de mil caballos»), «The Machine Aesthetic» («La estética de la máquina») y «The Throw Away Aesthetic» («La estética del usar y tirar») son los títulos de una serie de artículos que Banham escribió para referirse a la nueva estética de consumo que se había ido intensificando.¹ Cada modificación en el título indicaba un ligero cambio en el contenido para amoldarse a la audiencia, pero el mensaje era básicamente el mismo y se refería a dos cosas interrelacionadas: una estética popular, que fuera consumible o desechable. La nueva estética expresaba un goce genuino por las «cosas» que la mayoría de los intelectuales de la época odiaban, pero Banham lo tenía claro:

La incorporación de la palabra «consumible» al vocabulario de la crítica era esencial para abordar honestamente el arte pop.²

COLECCIONES DE ANUNCIOS

Cuando Lawrence Alloway en los años cincuenta acuñó el término *pop art*, consideraba los medios de comunicación como uno de los logros más notables y característicos de la sociedad industrial. Se trataba de un enfoque plural de la descripción cultural, denominado «continuum bellas artes - arte popular». Este artista hablaba de «la estética de la abundancia» para referirse a la diversidad de estilos que habían surgido del IG y la afluencia de consumidores, en oposición a «la estética de la carestía» que caracterizaba la Gran Bretaña de posguerra.³ Se oponía a la arraigada tradición de considerar las artes en posesión de una élite. El arte de masas era urbano y democrático. Este nuevo gusto coincidía con la irrupción de una conciencia generacional: la de los nacidos en torno a 1925. Cuando terminó la guerra los medios de comunicación ya estaban establecidos y las artes populares alcanzaron unos niveles técnicos e imaginativos nuevos. Los Smithson explicaron la diferencia generacional en el artículo «But Today we collect ads», de 1956, donde ponen como ejemplo la mirada del arquitecto a la cultura japonesa:

Para los arquitectos de los años veinte, «el Japón» era la casa japonesa de los grabados y los cuadros, la casa sin tejado, el plano enlazado con delgadas líneas negras. (En palabras de Gropius, «todo el país tiene el aspecto de un gigantesco curso básico de diseño»).

En los años treinta el Japón significaba jardines, el jardín a la entrada de la casa, el tokonoma.

143 *Alive with Innovations*, Paolozzi. Collage, 1949.
Colección del artista.

1. Artículos escritos para el IG, *AR* (abril 1955) e *Industrial Design* (marzo 1960, respectivamente). Los dos últimos también publicados en *Design by Choice*, págs. 90-93 y 44-47.
2. R. Banham: «Who is This Pop?», *Design by Choice*, pág. 94. (Publicado originalmente en *Motif*, núm. 10 (1963).)
3. L. Alloway: «The Long Front of Culture», *This is Tomorrow Today*, págs. 31-34 (Publicado originalmente en *Cambridge Opinion*, núm. 17 (1959).)

Para nosotros significa los objetos de las playas, el trozo de papel volando por las calles, el objeto desechable y el envase pop.

Porque hoy coleccionamos anuncios.⁴

Dentro de esta actitud de «distanciamiento estético» con lo comúnmente establecido, los miembros del IG se sentían cercanos al dadaísmo, por ser escéptico y permisivo. Citando a Tzara, Alloway defiende en su artículo «Dadá 1956» esa similitud de intenciones:

El dadá trataba de destruir no tanto el arte, sino la idea que se tenía de arte, rompiendo las rígidas fronteras, rebajando sus alturas imaginarias, dejándolas subordinadas al hombre. [...] Una obra puede estar hecha de billetes de autobús o puede parecer un anuncio. O puede ser un anuncio.

Un anuncio consumible y coleccionable. Así finalizaba su escrito:

Recordad, dadá escrito al revés es ad/ad.⁵

En un momento en el que cualquier referencia al arte americano era juzgada *indigna*, Paolozzi incluía en sus obras imágenes de cine, teatro y publicidad, y alababa la iconografía del Nuevo Mundo. Sus álbumes de *collages* a base de recortes de anuncios, así como su conferencia «Bunk» de 1952, se reconocen habitualmente como el primer uso de imágenes de revistas americanas dentro del IG. Sin embargo, en la afición por el coleccionismo de los Smithson, Alison comenzó a recopilar anuncios durante la guerra, con anterioridad a Paolozzi, creando un auténtico «gabinete de la curiosidad» o «paquete cultural», como lo denominó retrospectivamente Peter, a partir de las revistas americanas que recibía de su abuela y tía abuela, mientras estuvo evacuada en Edimburgo.⁶

Aunque la publicidad americana se convirtió en uno de los intereses principales del IG, existía una gran diversidad en las imágenes preferidas por sus miembros y en la manera de valorar sus significados. Los Smithson se centraron fundamentalmente en el automóvil, el hogar, la alimentación y otros anuncios relacionados con el nuevo estilo de vida que publicitaban las revistas femeninas *Ladie's Home Journal*, *Woman's Home Companion* y el cosmopolita *The New Yorker*. Generalmente, la visión que ofrecen en «But Today we collect Ads» se toma como la posición estándar del IG sobre la publicidad. Para ellos, los anuncios eran una especie de «caballo de Troya» en el campo del Movimiento Moderno, una manera de renovar personalmente la tradición moderna que identificaban principalmente con Le Corbusier y la cultura japonesa. La «fuerza poderosa» que los anuncios poseían, no solo estaba usurpando la tradicional función de los arquitectos de moldear el gusto, sino que establecía su «propia forma de vida».⁷

A esas «imágenes persuasivas» que venían del otro lado del Atlántico dedicó también Richard Hamilton un artículo, en el que subrayaba la obsolescencia como favorecedora de la producción y el consumo, haciendo referencia a un ensayo publicado por George

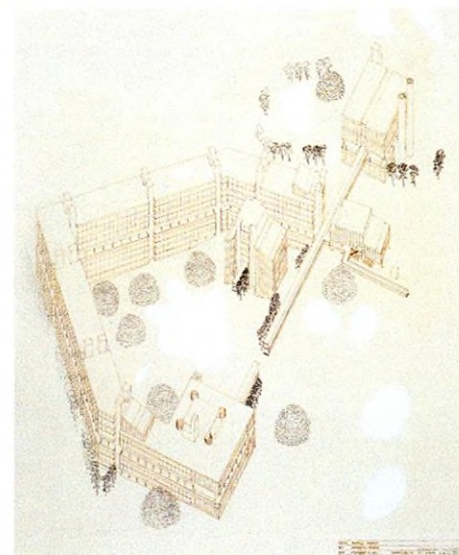
Nelson tres años antes.⁸ Banham, en su artículo sobre «la estética del usar y tirar», decía que la estética de los objetos de consumo era la misma que la de las artes populares: una estética de lo que se vuelve rápidamente obsoleto, que se mantiene siempre «en la frontera de los sueños que el dinero alcanza a pagar». Esta última frase, con sus ecos del mundo de la moda, era una preocupación constante del IG; Toni del Renzio les había dado una charla, llena de ironía, que clarificaba el lado comercial de la moda, dependiente de la habilidad del creador para establecer lo real y lo mítico, en el doble juego de proporcionar y satisfacer los deseos no expresados. En otras palabras, de acuerdo con el *pop art*, lo realmente universal es la delicada combinación de lo típico con el «siguiente paso». Este tipo de universalidad quedó clarificada en las discusiones sobre la comunicación de masas del IG; pero fue Banham quien estableció definitivamente su importancia para la arquitectura moderna. Exponía que el intento de los pioneros de obtener un estilo universal estaba mal planteado, por lo que trató de acabar con las premisas técnicas y psicológicas del Estilo Internacional y de la estética de la máquina. La máquina, en lugar de producir formas sencillas, como pretendían los pioneros, produce normalmente formas complejas. Como explica Charles Jenks, el crítico fue destruyendo los argumentos de los maestros, al menos en su aspecto naturalista: si el hombre y la máquina fueran abandonados a su naturaleza inherente, producirían símbolos de poder complejos, cambiantes, que irían siempre un paso por delante de la gente, y no serían formas eternas y sencillas de «selección natural».⁹

La importancia de este argumento para la arquitectura ha sido demostrada, al menos parcialmente, en dos proyectos de los Smithson: su propuesta para la Universidad de Sheffield, basada en la estética del cambio (al estar provista de un flujo continuo, configurada con una forma abierta e informal, e ideada con elementos constructivos que favorecen la flexibilidad) y, fundamentalmente, en la casa del Futuro, inspirada en la publicidad y en la industria del automóvil.

ESTANDARIZACIÓN Y MONTAJE

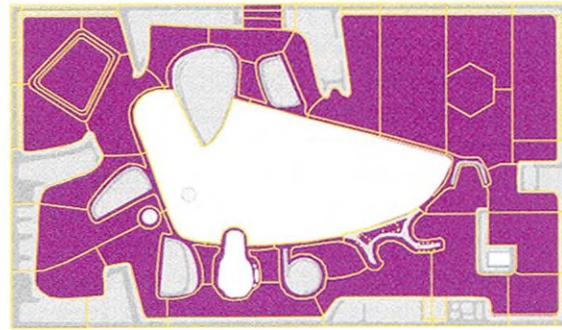
En la casa del Futuro esta estética del cambio se lleva más lejos. Así explican los autores sus ideas acerca de la prefabricación:

La obra de Gropius en la Weissenhofsiedlung de 1927 estableció el modelo de prefabricación: un sistema de módulos de paneles de un metro. Un pensamiento no totalmente nuevo entró en esta fecha en el campo de la industrialización. En general, los constructores de prefabricados que seguían a Gropius siempre se interesaban más por la «flexibilidad» que por la exacta compatibilidad de sus funciones en los espacios interiores, por las implicaciones de la construcción global de la comunidad o por la estética de la prefabricación [...] y después de nuestra experiencia en la década de los cincuenta acerca de los productos provenientes de estos sistemas, cabía alguna duda sobre esta clase de flexibilidad y la conveniencia, quizá, de aumentar el tamaño de las unidades que se habían normalizado, al menos, al tamaño de toda la casa, las escuelas o el grupo, y tenerlas disponibles en

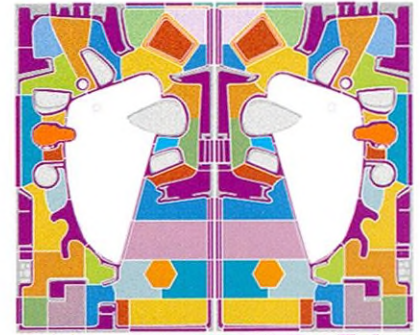


144

4. A. y P. Smithson: «Pero hoy coleccionamos anuncios», en David Robbins, (ed.): *El Independent Group...*, págs.185-186.
5. *ad*, abreviatura de *advertisement*, que significa «anuncio». Véase L. Alloway: «Dadá 1956», en D. Robbins (ed.): *El Independent Group...*, pág.164.
6. B. Colomina: «Friends of Future...», pág. 14.
7. A. y P. Smithson: «But Today we collect ads», op. cit., pág. 186.
8. R. Hamilton: «Persuading Image», *Design*, núm. 134 (febrero 1960), págs. 28-32. (También en *This is Tomorrow Today*, págs. 57-64.) Y G. Nelson: «Obsolescence», en *Problems of Design*, Nueva York: Whitney, 1957.
9. Ch. Jenks: *Movimientos Modernos en arquitectura*, pág. 274.



145

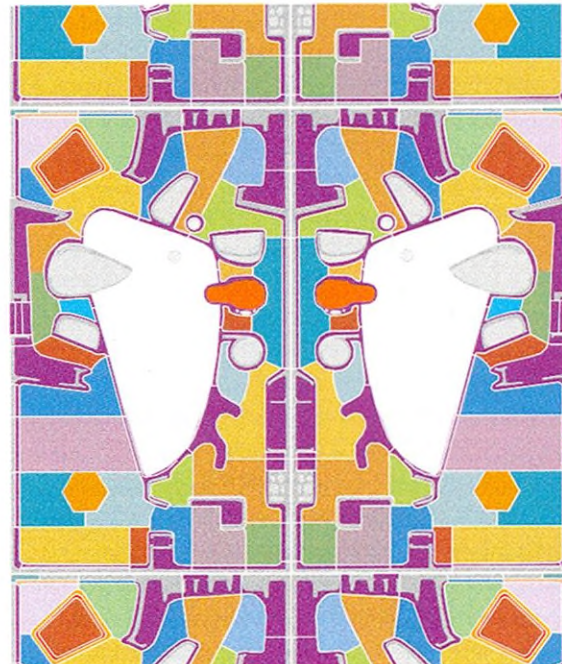


147

145 Alison y Peter Smithson: planta de la casa del Futuro con las juntas. Dibujo realizado a partir del plano HF5508. (Alison Smithson, 1955.)

146 Representación de la planta en mosaico o *collage*. La casa es un puzle en el que cada pieza encuentra su sitio.

147 Producción en serie de la casa del Futuro.



146

varios modelos [...] Esto aumentaría la variedad y la posibilidad de conseguir lo que realmente se ansiaba: una industria sensible a los cambios de las aspiraciones sociales y las exigencias del diseño (como la industria automovilística estadounidense en sus buenos años).¹⁰

Es decir, frente a la búsqueda de elementos sencillos y universales, repetidos dentro de la unidad, de Gropius, los Smithson defendían, con la casa del Futuro, el elemento individual que se repite en muchas unidades, de Henry Ford. La vivienda se concibe como la carrocería de un coche. Ningún panel era intercambiable con otro de la misma unidad, tan solo con su pareja en otra casa. La planta constituye casi un mosaico o un *collage* de piezas distintas, algo que imprime un cierto carácter lúdico a la planta.

En 1913, Henry Ford introdujo en sus fábricas la cadena de montaje y la estandarización de piezas, con ello consiguió aumentar la producción, un abaratamiento de los costes y, por consiguiente, de los precios. En 1956, la prensa aventuró:

En la casa del Futuro, aunque las piezas no son repetibles dentro de una unidad de vivienda, son susceptibles de producción en masa, como las carrocerías de un automóvil. Mientras que el coste inicial es muy elevado por el gran número de moldes complejos que se necesitan, la producción en masa haría que el coste medio fuera comparativamente bajo. Pero esto solo puede ser postulado si el coste de las resinas baja en un futuro.¹¹

Los Smithson estimaron que el precio de la vivienda sería aproximadamente de 20.000 libras, aunque en un futuro disminuiría proporcionalmente a la abundante producción en serie y la «previsible bajada del precio del petróleo». ¹² Respecto a la flexibilidad que se obtenía empleando elementos normalizados que postulaban los seguidores de Gropius, los Smithson valoraban la conveniencia de aumentar el tamaño de las unidades normalizadas y tenerlas disponibles en varios modelos. La casa del Futuro era, por tanto, uno de esos modelos. Su prefabricación no producía una flexibilidad infinita, sino una singular forma autoportante que, al igual que cualquier otro producto de consumo, era susceptible de ser abandonado tan pronto como otro nuevo saliera al mercado. Según este concepto de la casa como producto desechable, la lectura pop que hace Banham de la vivienda adquiere mayor sentido.

La casa del Futuro es una envoltura plástica, ligera y suave, dividida por juntas oscuras de manera muy parecida al moldeado y división en piezas de un automóvil. Ahora entendemos la fragmentación de la cueva. Como explicaban los arquitectos, «las juntas flexibles permiten los movimientos diferenciales debidos a las variaciones de temperatura y proporcionan discontinuidad estructural». ¹³ Los Smithson se hacían eco así de lo postulado por Banham: a los productos desechables, les corresponde una estética desechable. La estética del usar y tirar abarcaría no solo la vivienda, sino la arquitectura en general. Con ella, los Smithson defienden unos principios de producción para los nuevos productos arquitectónicos, además de ciertos valores estéticos que la industria del automóvil y de los electrodomésticos pueden proporcionar a la arquitectura:

10. P. Smithson: «The appliance House», *Design*, núm. 113 (abril-mayo 1958), pág. 43.

11. «Polly Esther», «House of the Future», en *Rubber and plastics*, pág. 247.

12. Helena Mattsson: «House of the Future: The sociology of Interior Design in an Age of Consumption», *Site*, pág. 2.

13. A y P Smithson: «Ideal Homes "House of the Future". General Statement».

El ambiente de «usar y tirar» en casas, supermercados... no será del todo arquitectura, sino cosas que la industria saca en diferentes modelos, como coches o lavadoras (y los cuales, de hecho, mantendrán la economía de producción a flote durante unos pocos años más). Estas casas, tiendas, guarderías... se realizarán en una estética transitoria, no como las viviendas actuales, que son pasajeras pero se construyen con una estética permanente [...] Cuando la tecnología del coche/frigorífico y la estandarización se aplican a los componentes de los edificios el resultado es simplemente asombroso. En realidad, un servicio de Madison puede ser la mayor experiencia arquitectónica: una habitación de unos diez metros cuadrados, con las líneas de un mosaico... Es imposible comunicar la sensación que uno tiene de un nuevo tipo de solidez, riqueza y poder en este, nada extraordinario, aseo americano...¹⁴

Los Smithson no fueron los únicos que repararon en Henry Ford. Los arquitectos de todo el mundo habían admirado anteriormente la eficiencia científica de los métodos de producción mediante la línea de montaje. En Alemania, Gropius se había propuesto aplicar esos métodos en la construcción de viviendas, acuñando el término de *Wohnford*, y los rusos estaban igualmente interesados. Moisei Ginzburg, arquitecto y teórico soviético, introdujo estos nuevos métodos arquitectónicos en su libro *Stil i Epokha* de 1924, y proponía comenzar por la producción en serie de las casas móviles y los coches-dormitorio.

Le Corbusier ya asoció el automóvil y la arquitectura en 1923, en su libro *Vers une architecture*. En tres artículos escritos con el mismo argumento, «Ojos que no ven...», pretendía llamar la atención sobre el estado de la arquitectura en relación con los paquebotes, los aviones y los automóviles. Se trataba de objetos-iconos de la precisión mecánica que representaban la vanguardia de la técnica y eran un desafío: unos por su enorme tamaño, otros por su capacidad de volar y los últimos por su velocidad. Además, eran bellos: gracias al orden existente en ellos se convertían en «el Partenón de la época moderna». Le Corbusier se maravillaba del logro que estos modelos habían supuesto para la gran industria, a la vez que alertaba de la falta de estandarización existente en la arquitectura. Esta, por tanto, reclamaba ser vista *con otros ojos*:

Si el problema de la vivienda se estudiase como un chasis, se vería mejorar y transformarse rápidamente nuestras casas. Si las casas fueran construidas industrialmente, en serie, como los chasis, se vería surgir rápidamente formas inesperadas, pero sanas, defendibles, y la estética se formularía con una precisión sorprendente.¹⁵

Pero, para Le Corbusier, la construcción en serie conlleva el establecimiento de *éléments-types*. Compartía el principio de universalidad de Gropius, que Banham criticaba. La propuesta de los Smithson respecto a los automóviles era, en cambio, absolutamente literal: se aplica su sistema de producción. Para ellos, no existía un elemento-tipo, sino varios.

148 Ise Gropius en el descapotable Adler, 1932.

149 Dymaxion Car, Buckminster Fuller. Plantas, sección y alzado interior del vehículo, 1932.

MODELOS DE COCHES-MODELOS DE CASAS

Banham, gran admirador de Fuller, explicó que la mirada a los vehículos de los arquitectos pertenecientes a las dos «eras de la máquina» es radicalmente distinta, como lo son los vehículos observados y, por consiguiente, también su traslación a la arquitectura:

[...] Al elegir los sólidos de Filebo y la matemática, los creadores del Estilo Internacional tomaron un atajo conveniente para crear un lenguaje ad hoc de formas simbólicas, pero un lenguaje que solo podía transmitir comunicación en las condiciones especiales de la década 1920-1930, cuando los automóviles eran visiblemente comparables al Partenón [...] Sin embargo, a comienzos de la década 1930-1940 algunos hechos pusieron en claro que la aparente pertinencia simbólica de estas formas y métodos era un mero artificio, no un crecimiento orgánico a partir de principios comunes tanto a la tecnología como a la arquitectura, y pronto una serie de vehículos proyectados en los Estados Unidos de Norteamérica, Alemania y Gran Bretaña pusieron de manifiesto las debilidades de la posición adoptada por el arquitecto.

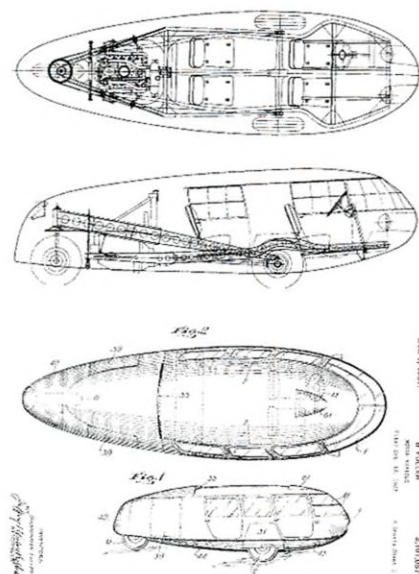
En cuanto la práctica impuso la necesidad de agrupar los elementos componentes de un vehículo en una envoltura compacta y aerodinámica, se rompió el eslabón visual entre el Estilo Internacional y la tecnología.¹⁶

Un buen ejemplo lo constituye el modelo Adler Standard 8, diseñado por Gropius, que generó grandes controversias desde el inicio de su producción en 1931. En un prospecto de la firma Adler, creado por Herbert Bayer, Gropius exponía su objetivo de armonizar la forma de representación exterior con la lógica de las funciones técnicas. Sin embargo, la carrocería destacaba por su carácter decididamente volumétrico, prismático, con una relación aditiva entre el bloque del motor y el espacio interior; es decir, obedecía al repertorio formal defendido por la Bauhaus, más que al funcionamiento técnico de un automóvil. En una conferencia impartida en 1933, afirmó que la casa y el automóvil estaban sujetos, en cuanto cuerpos, a las «mismas leyes formales», frase que provocó rotundas reacciones, ya que los cálculos habían demostrado, desde los años veinte, el claro ahorro energético que ofrecen las carrocerías aerodinámicas.¹⁷ En su ardiente crítica, Banham comparaba el coche Adler de Gropius con el futurista y aerodinámico vehículo que creó Fuller en 1933: el Dymaxion Car, un fascinante vehículo de tres ruedas y cuerpo en forma de fuselaje de avión.

También Le Corbusier diseñaría un automóvil, el Voiture Maximum, supuestamente iniciado en 1928, que presentó en el concurso del coche mínimo de la SIA en abril de 1936, aunque nunca llegó a fabricarse. Atendía a los problemas de espacio para un vehículo popular, análogo a sus proyectos de casas en serie. El volumen exterior era aerodinámico, y respondía a sus investigaciones sobre la modulación arquitectónica. Independientemente de sus creaciones, al igual que Banham, Le Corbusier sugirió la diferencia de adoptar un modelo u otro como ejemplo y las implicaciones subjetivas que cada vehículo conlleva:



148



149

14. P. Smithson: «Letter to America», *Ordinariness and Light*, pág. 140.

15. Le Corbusier: *Hacia una arquitectura*, pág. 105.

16. R. Banham: *Teoría y Diseño en la Primera Era de la Máquina*, pág. 320.

17. Christoph Asendorf: «La Bauhaus y el mundo de la técnica: ¿Actividad en la cultura industrial?», en *Bauhaus*, págs. 82-83.



150

Problema del espíritu nuevo:

Tengo cuarenta años, ¿Por qué no he de comprarme una casa? Porque necesito esa herramienta; una casa como el Ford que he adquirido (o como el Citroën, porque soy presumido).¹⁸

Le Corbusier, en la *Maison Citrohan* (1922), pretendía plasmar su visión de la vivienda-máquina, haciendo la versión homóloga del coche Citroën, ya que había sido la primera marca europea capaz de producir en cadena. Podía construirse en cualquier parte del mundo e integrarse en un bloque residencial, como el arquitecto proponía en sus inmuebles villas de 1922. «Casa en serie "Citrohan" (por no decir Citroën). Expresado de otro modo, una casa como un auto, concebida y provista como un ómnibus o una cabina de barco... Es preciso considerar la casa como una máquina de habitar o como una herramienta.»¹⁹

Banham estableció una analogía entre la estructura de la casa del Futuro y «las estructuras naturales moldeadas y articuladas como las alas de un escarabajo»; de esta manera mostraba la imagen del escarabajo junto a una fotografía de la bañera de la vivienda, con las juntas visibles.²⁰ Los Smithson poseían un Volkswagen Beetle en el período en que trabajaron en el proyecto. En 1965, Alison escribió un artículo titulado «Love in the Beetle», en el que hablaba cariñosamente de su Volkswagen, «cercano e inolvidable». Más que un espacio que ocupar, parecía algo que llevabas puesto, una prenda adecuadamente asentada al cuerpo.²¹ Seguramente la compacta eficiencia de ese modelo les influyó para la ejecución de la vivienda. En su admiración por el diseño americano, Peter afirmó: «Los automóviles, en general, están más cerca del verdadero diseño americano que los edificios». Y señaló al respecto: «La "apariencia cuadrada" fue en realidad inventada por Raymond Loewy para su Studebaker justo después de la guerra: anteriormente, los coches americanos eran escarabajos».²²

Pero los Smithson no mencionaron el escarabajo como referencia explícita de la casa del Futuro; aludieron a otro modelo, el Citroën DS 19. Los dibujos de la casa se completaron en octubre de 1955, a la vez que el DS 19 se presentó en la Muestra del Motor en París, tras haber sido desarrollado con gran secretismo. Por tanto, los Smithson no pudieron basarse en este modelo para el desarrollo de la vivienda. Pero retrospectivamente, Peter añadió una nota a su archivo que relacionaba la casa del Futuro con este modelo:

Mi memoria me dice que, en 1956, Citroën lanzó su primer coche de posguerra, el Citroën DS. Fue una idea nueva y completamente milagrosa para un coche. Sus paneles estaban visual y realmente separados... El agua pasaba entre ellos y se recogía en un canalón trasero; fluyendo gracias a la presión del aire y a la gravedad en los bajos. Era la estética de juntas explícitas [...] La casa del Futuro llevaba a cabo un juego similar con sus paneles con doble curvatura y juntas explícitas. Articulaciones, cuya colocación hacía sutilmente aparente la curvatura (como las costuras de los pantalones vaqueros, que hacen también su primera aparición, aparte de las ropas de trabajo de Norteamérica, en los cincuenta).²³

150 Juntas marcadas sobre el coche Citroën DS de Alison Smithson.

151 Interior de la cubierta y cubierta del libro *AS in DS: An eye on the road*, escrito por Alison Smithson. Delfi, 1983.

Peter, al equiparar la casa del Futuro con los pantalones vaqueros, debido a esa «estética de las juntas explícitas», acentúa la lectura de casa-automóvil como casa-traje; una interpretación que los propios autores habían hecho de su Volkswagen, y que será muy utilizada en años posteriores por otros autores. Las curvas de la casa del Futuro se ajustan al cuerpo y, como dice Peter, sus líneas marrones recuerdan las costuras vistas de los pantalones vaqueros. Ídolos populares, como Elvis Presley, James Dean o Marilyn Monroe, contribuyeron con su uso a popularizar esta prenda, convirtiéndola en el símbolo de una época. También la casa del Futuro de los Smithson y el Citroën DS —como expuso Banham— se convertirían en iconos de su momento.²⁴ En mitad de esa nota tardía, Peter introdujo un juego de palabras en el que hacía referencia al texto que Roland Barthes escribió en 1957 sobre el Citroën DS:

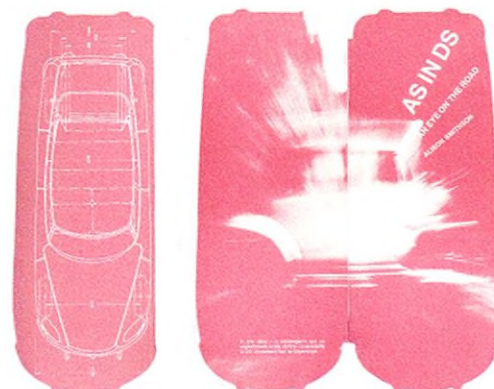
DS = DÉESSE = GODDESS

ID = IDÉE = IDEA²⁵

Como explica Beatriz Colomina, el juego de palabras había sido introducido por el escritor francés. Barthes habló del nuevo Citroën como «La Déesse». Es decir, mediante la unión fonética de las letras D y S, que en francés coincide con la palabra diosa.²⁶ El DS, la diosa, «posee todos los caracteres [...] de uno de esos objetos descendidos de otro universo», reza el ensayo.

La vivienda, con sus numerosas juntas, muestra el nuevo modo de ensamblar las piezas que el DS presenta. Ni la casa ni el automóvil «pretenden ser una pura carrocería», a pesar de que, en ambos, «la forma general sea muy envolvente». Existe en esta vivienda, al igual que en el DS, «la insinuación de una nueva fenomenología del ajuste, como si se pasara de un mundo de elementos soldados a un mundo de elementos yuxtapuestos que se sostienen gracias a su forma maravillosa, lo que, por supuesto, introduce la idea de una naturaleza más fácil».²⁷ Barthes describe la perfección estética del Citroën. No se ha formado aditivamente, sumando diferentes partes creadas independientemente: la carrocería, el guardabarros, los faros... sino al contrario: es la unión de estas partes, diseñadas en continuidad estructural, las que generan un todo completo, confiriéndole la apariencia de una «nave espacial».²⁸

Los Smithson fueron también seducidos por la diosa. Su fascinación se refleja en un libro que Alison publicó en 1983: *AS in DS: An eye on the road*. Peter lo define como «un diario del movimiento de un vehículo que refleja la sensibilidad desarrollada de un pasajero hacia el paisaje posindustrial».²⁹ Podemos ver en este libro una cierta huella del famoso *On the Road*, escrito en 1951 por Jack Kerouac en un rollo de papel de teletipo y publicado en 1957, que asumió el carácter de manifiesto universal de la conocida como generación Beat. El libro relataba, en una particular prosa espontánea, los viajes de Kerouac y Neal Cassady por Estados Unidos y México. El escrito de Alison describía la vida transcurrida en el recorrido de ida y vuelta desde Londres hasta su casa de Fonthill. El léxico del libro toma forma necesariamente del cielo, la luna y las nubes, la carretera, el movimiento, la geometría, la perspectiva y el horizonte. Christian Sumi explica que «el libro tiene la forma de un Citroën DS, con el frente y los parachoques de caucho traseros (en las partes superior e inferior del libro) y su característico



151

18. Le Corbusier, op. cit., pág. 223.

19. Ibidem, pág. 200.

20. R. Banham, «Things to Come», *Design*, núm. 90 (junio 1956), pág. 27.

21. A. Smithson: «Love in a beetle», *AD* (octubre 1965). Peter incluye un fragmento del mismo en P. Smithson: «How to use *AS in DS* as a teaching Document», en *AS in DS*, pág. 13.

22. P. Smithson: «Letter to America», en *Ordinariness and Light*, pág. 139.

23. «1956... The DS: The H.O.F. (and Dubrovnik!)» Nota escrita por P. Smithson en 1978 que añadió a la documentación de *La casa del Futuro* el 28-09-2001.

24. R. Banham: «Design by Choice», pág. 99. [Publicado originalmente en *AR* (julio 1961).]

25. Referencia que también utiliza Christian Sumi, al final del libro *AS in DS*. Véase R. Barthes: «El nuevo Citroën», en *Mitologías*, págs. 156.

26. B. Colomina: «Unbreathed Air», pág. 35.

27. R. Barthes, pág. 155.

28. Christian Sumi: «The architect Alison Smithson», en A. Smithson: *AS in DS*, pág. 170.

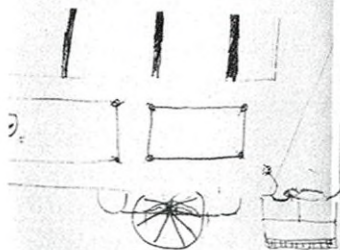
29. P. Smithson: «A Sensibility Primer», en A. Smithson: *AS in DS*, pág. 1.



152

THE TRAM RATS :
THERE ARE TOWN RATS AND COUNTRY RATS
AND BROWN RATS AND WATER RATS
AND NOT SO VERY LONG AGO
TRAM RATS AS WELL
Destination:
Tram indicator set at SPECIAL
Why the bustle, all the fussle?
What's the rustle, why the gase.
Grandma's place on Sundays

This is the tram they lived in



Si. 1.



152 Tapiz que recuerda el viaje de Londres a Upper Lawn, 102 millas (164 km) de puerta a puerta. Tejido en Londres, de septiembre de 1974 a septiembre de 1978. Soraya Smithson.

153 Página de *The Tram Rats*, un libro no publicado de tan solo 15 hojas, nacido «Desde un cuento, más o menos continuo, para dormir, escrito por Peter Smithson para Si + Sa + So» (sus hijos: Simon, Samantha y Soraya). Alison Smithson participa en algunos versos y fotomontajes. A la izquierda se despliegan dibujos de tranvías y ratas, realizados por Simon, el mayor de sus hijos, apoyando las ilustraciones de las páginas cuadradas.

154 Citroën DS 9 FGK, en la hierba después de lavarlo. Septiembre de 1966.

155 Vista frontal del Citroën DS 9 FGK, en Upper Lawn, Fonthill. 1962 y febrero de 1966.

153

contorno, que converge hacia la parte trasera... Cuando el libro está abierto, el DS se convierte en dos, unidos por un lateral como siameses...» Así, aunque de forma casual, el libro sugiere, cerrado y abierto, la casa expositiva (única) y la casa proyectada (repetida), respectivamente.

LA HABITACIÓN SOBRE RUEDAS

De esta manera, el propio coche adquiriría una importancia singular en el libro: «Debido al contorno aerodinámico del DS, el libro es fácil de agarrar. Invita al lector a tocarlo y a leer sus páginas».³⁰ El interior de la vivienda es también aerodinámico. Suave en sus múltiples curvas, invita también a ser tocado y poseído.

En las páginas del libro, los Smithson imitaron a Le Corbusier fotografiando el coche delante de sus obras. El maestro había optado por la berlina Voisin 14 CV, que, a diferencia de otros automóviles más lujosos, era el vehículo de moda entre los intelectuales y las figuras del mundo político, cultural y del espectáculo. Reflejaba a la perfección una forma de vivir moderna. Le Corbusier le asigna el papel de coprotagonista de sus intencionadas fotografías, fundamentalmente en la villa Stein, donde la modernidad de la vivienda es comparada con la del automóvil, que se luce en variadas posiciones con respecto a la casa. Pero a diferencia de Le Corbusier, que colocaba su coche con cierta lejanía respecto a sus obras, el Citroën DS, como sugiere Beatriz Colomina, parece casi un miembro más de la familia Smithson.³¹ *AS in DS* no es solo un libro escrito por Alison, es un libro *familiar*, y el DS, su protagonista. En él participaron todos los componentes de la familia. Peter, además de los textos introductorios, introdujo algunas fotografías de distintas etapas de su vida; también sus tres hijos, Si, Sa, So (Simon, Samantha y Soraya), cuyos dibujos ilustran la mayor parte del capítulo cinco. De hecho, no era la primera vez que la familia al completo colaboraba en la creación de un libro. Otro vehículo, en este caso un tranvía, era habitado en *The Tram Rats*.

El DS fue cariñosamente fotografiado; basta con estudiar las descripciones de las imágenes al final del libro para percibir el afecto con que el automóvil fue tratado:

[...] el Citroën DS ID 93 en el Picnic en Garesdale Head West Riding, en Yorkshire (primavera de 1965); [...] vista de frente del Citroën DS 9 FGK en Upper Lawn, Fonthill (febrero de 1966); [...] el Citroën DS 9 FGK en la hierba tras lavarlo (septiembre de 1966); [...] el Citroën DS en la Great Stone Race (3.06.1970); [...] primer viaje al norte con el Citroën DS Safari (otoño de 1973); [...] primera fotografía del Citroën CX Reflex en la nieve, en Priory Walk (noviembre de 1981)...

Su presencia amable no ha sido únicamente retenida por la cámara, sino que Soraya Smithson, la hija menor de la pareja, escribió con hilos su propia historia del vehículo viajando desde la vivienda londinense hasta el pabellón de Upper Lawn, atravesando huertas y riachuelos e incluso el arco de entrada de la Abadía de Fonthill. Todo lo incluye en un precioso tapiz que retiene en el cielo los días de sol y de lluvia, incluso esa luna baja que, como dice Alison, «forma parte de la tierra más que del cielo».



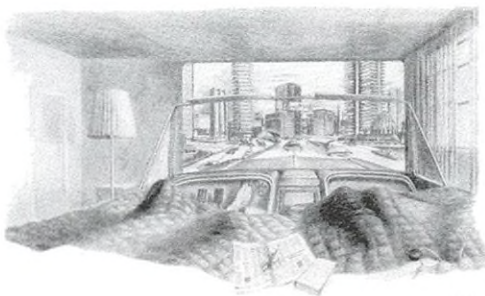
154



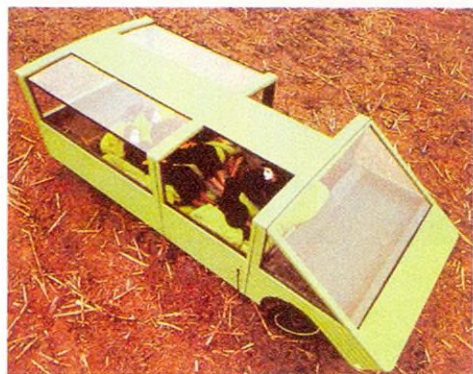
155

30. Christian Sumi, pág. 166.

31. B. Colomina: «Unbreathed Air», pág. 36.



156



157

156 *Autobett*, Max Peitner, 1969.

157 *Kar-a-sutra*, Mario Bellini. Exposición: *Italy: The New Domestic Landscape*. MOMA, Nueva York, 1972.

158 El escarabajo común utilizado por Banham en su escrito «Things to come» en relación con la casa del Futuro, y el escarabajo exótico empleado por los Smithson en *Ordinariness & Light*, vinculado a las caravanas.

159 *Hotel Capsule*, 1956. Ionel Schein, R.A. Coulon e Yves Magnat. Las cápsulas, ya montadas, podían transportarse fácilmente en un camión.

Las páginas del libro muestran cómo es habitado el coche, con los niños en el asiento trasero dibujando o jugando, mientras Alison o Peter pueden hacer fotografías y dibujos desde el interior, protegidos del viento. «Cuando se escribió este libro, en 1972, este era el único coche suficientemente cómodo como para permitir a la gente escribir, hacer croquis y tomar fotografías mientras se conducía».³² Gracias a ello, el vehículo termina siendo un espacio móvil para vivir, una «habitación privada sobre ruedas», tal como Alison titulaba el capítulo quinto.

El propio Barthes afirma que el DS se nos muestra «más familiar, más acorde con la sublimación de los utensilios que se encuentran en las artes domésticas contemporáneas. El salpicadero del DS parece más la superficie de trabajo de una moderna cocina que el cuarto de control de una máquina».³³ En la vivienda, las juntas son redondeadas; de esta manera, la casa podía limpiarse tan fácilmente como el exterior de un coche, «puesto que el “recogedor electrostático de polvo” puede acceder a todas las juntas». Para permitir la reflexión de los rayos solares, la cubierta lleva una lámina de aluminio. Continuando con la analogía del automóvil, la casa del Futuro tenía pintadas bandas que, a modo de moldura cromada, rodeaban el exterior, todo con la finalidad de que «tuviera estilo para hacerla deseable».³⁴

Los cabeceros separados de la cama sugieren los reposacabezas de los asientos de un automóvil. Sumados a la forma poco convencional del objeto y su posición exenta en la habitación, dan la sensación de que, en cualquier momento, pueden comenzar a moverse. La imagen evoca el dibujo titulado *Autobett* (1969), del austriaco Max Peitner, que participa de esa ambigüedad existente entre la casa fabricada como un automóvil y el coche habitado. En los autocines americanos de posguerra, el coche se convertía directamente en un salón bajo las estrellas. Y es que, durante estos años, la casa parece querer ser automóvil, y el automóvil sueña con ser vivienda. Expresa bien esta idea la propuesta que Mario Bellini presentó en la exposición del MOMA, *Italy the New Domestic Landscape*, celebrada en 1972. En un nuevo panorama de viviendas de aspecto futurista, él presentó su polémico *Kar-a-sutra*, un «harén-volante» que conseguía abrir el debate sobre la vivienda y la automoción. Su proyecto se ha convertido, según el criterio de los historiadores del automóvil, en uno de los primeros vehículos monovolumen. Era una auténtica sala de estar móvil en la que, como decía el autor, todo era posible, ¡hasta tocar el piano!

EL AUTOMÓVIL SIN RUEDAS

Como situación intermedia entre la vivienda y el automóvil, los Smithson estaban fascinados por las caravanas y quisieron dotar a su casa del Futuro de algunos de sus aspectos:

[...] La caravana es precisa, como una gran pieza de equipamiento. Tiene un sitio para todo, como una oficina. Tiene electrodomésticos en miniatura, a la escala del espacio, como una casa de juguete. Resulta cómoda, como el coche de este año que tiene calefacción, y, como el coche, la caravana ofrece una nueva libertad.³⁵

Si Banham había utilizado la imagen del escarabajo negro en su artículo sobre la casa del Futuro, un mes más tarde, los Smithson utilizaron la imagen de un escarabajo exótico para ilustrar su artículo sobre las caravanas. El título: «Caravan: Embryo Appliance House?» («La Caravana: ¿embrión de la casa Electrodoméstico?») traza ya el paralelismo entre estos dos ejemplos de arquitectura-automóvil.

Alison a menudo se refiere a la libertad que proporciona el automóvil ligada a otro concepto fundamental para ellos, la movilidad:

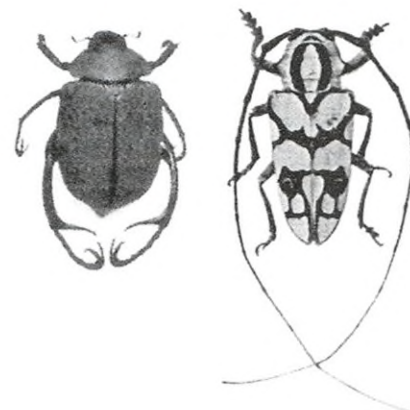
La movilidad se ha convertido en la característica fundamental de nuestro tiempo. Movilidad social y psicológica, el sentimiento de un modo de libertad... y el símbolo de esa libertad es la posesión de un coche.³⁶

Es uno de los temas protagonistas en varios de sus escritos, desde la novela que Alison escribió en 1966, *Portrait of the Female Mind as a Young Girl (Retrato de la mente femenina en una chica joven)*, hasta el primer capítulo de *A.S. in D.S.*, «A new kind of freedom offered by the car» («Un nuevo tipo de libertad que ofrece el coche»). Podrían haber querido también esta cualidad para la casa del Futuro; pero no, la vivienda ofrece otro tipo de libertad. Es un producto de consumo, fabricado en plástico, que podemos desechar tan pronto como deseemos.

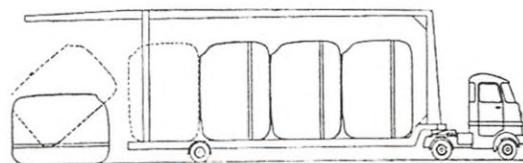
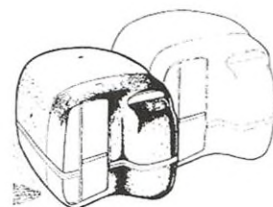
Se ha dicho que la casa del Futuro es fácilmente transportable en la parte trasera de un camión. Pero la disparidad formal de piezas que la conforman no favorece el transporte ni el almacenaje, a menos que pensemos siempre en su esquema urbano, el *Fougasse Layout*, donde la repetición favorecería el transporte. Aun así, es difícil suponer que toda la comunidad elegiría el mismo producto (existiendo, como los autores defienden, distintos modelos) o lo cambiaría por otro semejante a la vez... Esta es una de las diferencias fundamentales con las otras viviendas de plástico, como la casa de Monsanto, cuyas idénticas alas en suspensión facilitan el transporte en un camión. El gran tamaño de la casa del Futuro tampoco permitiría transportarla una vez montada, como sí había podido hacer Schein con los dormitorios de su vivienda de plástico o la cabina hotelera que fabricó a finales de ese mismo año. Esta última era una auténtica cápsula de plástico completa, con una unidad de baño espléndidamente compacta y dos camas gemelas que se transformaban en sofá y mesa. De asombrosa ligereza, la célula estaba pensada, como muestran los dibujos que presenta Banham en «stocktaking», para ser transportada en camión, completamente montada.³⁷

No obstante, tanto la casa americana como la francesa eran susceptibles de modificar su tamaño en función de las necesidades de una familia. Sin embargo la casa de los Smithson no se plantea la necesidad de esa flexibilidad; al contrario, los autores han potenciado la falta de versatilidad al definir y caracterizar con el equipamiento correspondiente cada uno de esos espacios, sin posibilitar modificación alguna. Su propósito es evidente: la casa es un objeto de consumo, si «se te queda pequeña», la cambias por otra.

La casa, en realidad, estaba diseñada como un coche, como una cosa para desempeñar un papel único. Para diferentes funciones tendremos diferentes modelos. Pero en una vivienda familiar,



158



159

32. Otto Das: «Prefacio», en *As in Ds*, pág. 6.

33. R. Barthes: op. cit., pág. 156.

34. R. Banham: «El atavismo del miniciclista de corta distancia», en D. Robbins (ed.): *El Independent Group...*, pág. 177.

35. A. Smithson: «La caravana: ¿embrión de la casa Electrodoméstico?», en A. y P. Smithson: *Cambiando el Arte de Habitar*, pág. 119.

36. A. y P. Smithson: «Mobility», AD (octubre 1958), pág. 385. También en *Ordinariness and Light*, pág. 144.

37. R. Banham: «Stocktaking», *Design by choice*, pág. 55.

los problemas son diferentes de los de un coche, donde solo se pueden eliminar unas pocas cosas sin afectar al resultado. En una casa hay muchas variables, la supresión de algunas o el cambio de muchas no alterarían la base del resultado. Por tanto, una vivienda diseñada como un coche es en parte una desventaja, ya que el mobiliario estaría tan integrado dentro del concepto estructura-espacio que cambiar la nevera sería como intentar conseguir una guantera más grande para el salpicadero de un Volkswagen. Resultaría más fácil comprar un coche nuevo.³⁸

Desde este punto de vista, cambiar de casa se considera algo normal. Por ello la casa del Futuro de los Smithson protagoniza, de manera ejemplar, la arquitectura de la estética de la abundancia.

Los Smithson habían practicado la estética del usar y tirar con el automóvil. Primero conducían un Jeep, después el escarabajo y, posteriormente, cambiaron su pequeño Beetle por el Citroën. Al principio compraron el modelo más barato, el ID, después adquirieron el DS 19, y más tarde, el DS Station Wagon Safari.³⁹ ¿Por qué no hacer lo mismo con la vivienda? ¿Por qué no cambiar también de casa a medida que nuestra vida pasa por distintas etapas? Esa es la movilidad que esperaban de la casa del Futuro. Cuando hablamos de la «casa como coche» no nos referimos únicamente a su modo de construcción, sino también al movimiento que está implícito en ella, como objeto desechable. La vivienda estaba diseñada, al igual que un coche, como una cosa para una función concreta, y presume, en su propio programa, la movilidad de sus ocupantes: diseñada para una joven pareja sin hijos o con un hijo pequeño, es probable que pronto tengan que mudarse. Lo que admiraban de las caravanas era el sentimiento de alegría y transitoriedad que provocaban, el estilo de vida que prometían. Además de ser deseable como adquisición, «la caravana resulta aceptable para parejas jóvenes sin hijos o gente mayor de espíritu joven»; es decir, al igual que la casa del Futuro, para etapas concretas, no para toda una vida.

Así, si en 1956 Banham había prestado poca atención a la forma de la vivienda, presentándola como una declaración *styled* de la casa Citröhan de Le Corbusier, diez años después la describió como el primer intento serio de hacer arquitectura pop: se había convertido, en su mente, en un equivalente a escala real del *collage* de Richard Hamilton para *This is Tomorrow*. La casa era «la pareja construida» que los Smithson exponían en el artículo «But Today we collect ads».⁴⁰

Entre los anuncios coleccionados, los de automóviles ocupaban un lugar privilegiado. Como Peter declaraba en una entrevista:

La influencia de la publicidad americana se ha interpretado en el sentido de que su atractivo en los años cincuenta derivaba del hecho de que representaba un nivel de lujo, debido a las relativas privaciones que imponía la guerra [...] Había una sensación de lo maravilloso que era que en alguna parte se pudiera acceder a tantas cosas. Y además estaba el componente gráfico que representaba esto, en términos de publicidad, especialmente por lo que a la industria automovilística se refiere. Porque fue una época de apogeo de Styling exótico. Se diría que solo estamos hablando de Cadillac, pero por supuesto era algo compartido por Chevrolet, Ford y otros. Desde Raymond Loewy en adelante.⁴¹

Las formas aerodinámicas de los coches del *Styling* americano eran referencia evidente. Pero esos anuncios tienen otro eco específico en la vivienda, que se proclama repleta de «accesorios o extras»: el carrito móvil de servicio, a modo de robot complaciente; la silla que podía plegarse y apilarse; el mobiliario portátil de cocina, que podía enchufarse en cualquier sitio; los cubículos de almacenamiento, que hacían desaparecer todo el desorden hogareño con sus puertas correderas; y la mesa, que se ocultaba en el suelo, apretando un botón... Todo sonaba pretendidamente a publicidad. Al igual que Banham, los Smithson estaban contestando a los pioneros:

*Gropius escribió un libro sobre silos,
Le Corbusier otro sobre aeroplanos,
Y Charlotte Perriand traía un objeto nuevo a la oficina cada mañana;
Pero ahora nosotros coleccionamos anuncios.*⁴²

38. A. y P. Smithson: «The appliance House», *Design*, núm. 113 (abril, 1958), págs. 47 y 48.

39. C. Sumi: *AS in DS*, pág. 169.

40. R. Banham: «Things to Come?...», *Design*, núm. 90 (junio 1956), págs. 24-48; y R. Banham: «The New Brutalism, Ethic or Aesthetic», págs. 62-64, respectivamente.

41. B. Colomina: «Friends of the Future», pág. 14.

42. A. y P. Smithson: «Pero hoy coleccionamos anuncios», pág. 186.



LA CASA ELECTRODOMÉSTICO

LA PRIMERA ERA DE LA MÁQUINA

A finales del siglo XIX se inició el camino vertiginoso del desarrollo del hormigón armado, que se unió al vidrio y el metal para proporcionar los sueños arquitectónicos de lo que Banham denominó «Primera Era de la Máquina». Le Corbusier se apartó de la visión futurista de la técnica. Para él era necesario trascender la mera imitación de lo mecánico mediante la búsqueda de invariantes que manifestaran que el mundo de la técnica responde a procesos puramente mentales. Y en ese lenguaje universal tomó especial importancia la geometría. De modo provocador, en la *Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industrias Modernas* de París, de 1925, materializó sus ideas en el pabellón de L'Esprit Nouveau. La vivienda, un prisma de hormigón, presentaba un nuevo *espacio* habitable donde el término «mobiliario» era reemplazado por «equipamiento» y se descartaba toda noción decorativa, para probar que la industrialización no es incompatible con el arte. El patio-jardín, integrado en la célula, cumplía la misma función que la cubierta-jardín, pero permitía además la yuxtaposición de las células para conformar una vivienda colectiva.

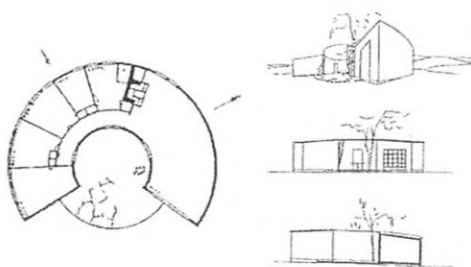
Alvar Aalto participó en 1928 en un concurso para una casa de veraneo bajo el lema *Merry-go-round*, que mostraba la influencia del pabellón corbuseriano: substituyó el prisma por un cilindro y reflexionó sobre esa dualidad interior-exterior. Sustrajo una cuña del volumen, para hacer participar al patio de esa imprecisión en los límites. Un año más tarde, se convocó en los países nórdicos un concurso para realizar una casa del futuro. Arne Jacobsen y Fleming Lassen ganaron el premio tras haber visitado la exposición de París, que también había dejado en ellos su impronta. Su casa del Futuro constituyó la primera aparición del funcionalismo en Dinamarca. Basada en formas simples y geométricas, como exigía la estética maquinista del momento, expresaba el lenguaje proyectual que después sería tan característico de Jacobsen. La propuesta, una casa cilíndrica de dos alturas, dispuesta alrededor de un patio central, se expuso a escala real. Recurría a la planta circular, como alternativa a la obsoleta volumetría rectangular, ya que se consideraba más progresista. A diferencia de la vivienda de recreo de Aalto, el patio se constituía cubierto, como el punto centrífugo de donde arrancaban todos los elementos: el helicóptero podría aterrizar en la cubierta, el automóvil disponía de un habitáculo tangencial ligado a la vivienda, y una cuña se adhería al volumen para guardar la embarcación. A pesar de la aparente modernidad que le confiere su imagen, entre mecánica y pictórica —lo que permite relacionarla con los rítmicos sectores circulares de los simultaneistas Robert y Sonia Delaunay— y de la clara relación formal con la propuesta aaltiana, la casa del Futuro nórdica no puede desprenderse de su carácter clasicista. La centralidad que asume el patio

160 Está demostrado psicológicamente que el placer contribuye a la disposición, Eduardo Paolozzi. Collage, 36,8 x 24,4 cm, 1948.

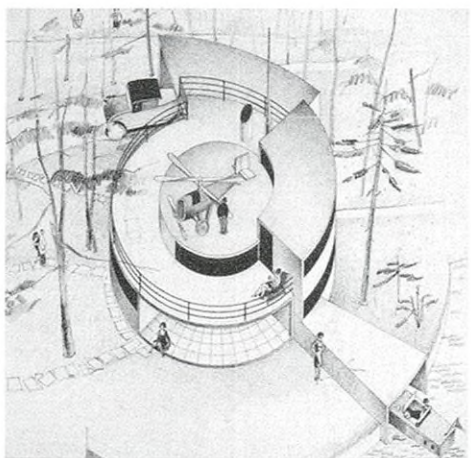
161 Inmueble villa, Le Corbusier, 1922. El pabellón de L'Esprit Nouveau era una unidad construida de su propuesta de inmuebles-villas.



161



162



163

162 Merry-go-round, Alvar Aalto, 1928.

163 Arne Jacobsen y Fleming Lassen: *La Casa del Futuro*, 1929. Academic Architects' Association's Housing and Building Fair in Forum, Copenhagen. Dibujo de la vivienda en el que se muestran los elementos símbolos de la modernidad: el automóvil, el barco y el helicóptero.

164 House of Tomorrow, 1930, diseñada por Norman Bel Geddes. Dibujo de Alexander Leydenfrost, publicado en la revista americana *Ladies' Home Journal* (abril 1931) y en *Horizons* (1932).

se convierte en un punto del que parten «los elementos modernos» y, así, la vivienda, emerge como un nexo entre pasado y futuro.

Todavía estudiante, Peter Smithson viajó a Escandinavia y tuvo la oportunidad de conocer a Jacobsen. Aunque la casa del Futuro de los daneses fue demolida tras finalizar la exposición, es probable que los Smithson conocieran este proyecto. Su vivienda comparte con esta obra la centralidad del patio, aparte de otros elementos más anecdóticos, como el felpudo de la entrada, configurado como un aspirador. Pero si la concepción de esta vivienda influyó en alguna casa de plástico, fue sin duda en la de Ionel Schein. La planta circular de Jacobsen y Lassen olvida en un punto su centro y se sirve de una tangente para resolver la entrada de la casa. Schein utilizó ese mecanismo para permitir la entrada de luz en las habitaciones. Por otra parte, la planta circular con cuñas, cambios de altura o elementos arquitectónicos, como muros o pavimentos, que marcan decididamente el centro, sería utilizada de nuevo por Jacobsen, en 1956, en *The Round House*. Otros autores, como la japonesa Kazuyo Sejima, reutilizarán este esquema en 1994, en la casa del Bosque de Nagano, desplazando el centro y generando espacios de interesante complejidad.

Además de dejar explícitos, a pequeña escala, los referentes maquinistas corbuse- rianos (el automóvil, el avión y el paquebote), la casa del Futuro de Jacobsen se presentó casi como una broma confiada al poder mágico de la tecnología. La inclusión de todo tipo de automatismos en la vida doméstica, tratada de un modo irónico, se estaba convirtiendo en una constante. En el cine, ya en 1922, Buster Keaton realizó su filme *La Casa Encantada* (*The Electric House*), utilizando como trama los desastres ocasionados por la automatización eléctrica de una casa. Bajo el mismo título, Luigi Figini y Gino Pollini, en la IV Exposición Trienal de Monza, de 1930, daban una visión arquitectónica optimista de lo que podía ser una casa eléctrica: una vivienda que, construida en acero y vidrio, confiaba la promesa de futuro a materiales innovadores de coloridos intensos y, fundamentalmente, a los aparatos eléctricos que daban nombre a la casa.

Las tres grandes máquinas admiradas por Le Corbusier se presentarían unificadas en un pequeño vehículo ligado también a una *Vivienda del Futuro*, en el lugar donde nacería, veintiocho años después, la casa de plástico de los Smithson. Proyectada por Rowland Pierce y Duncan en 1928, esta casa, valiente anticipación para el año 2000, presentaba un esqueleto oculto de acero cubierto por un «material duro, aún no inventado, que sería cortado y soldado a altas temperaturas y podría obtenerse en cualquier color o modelo deseado».¹ Analizándolo desde el futuro, el material que mejor se adapta a la descripción de los autores es el plástico. Uno de los aspectos más innovadores de esta propuesta fue que, sin pretenderlo, anticipaba la estética del usar y tirar, protagonista de la segunda posguerra. Se anunciaba como una casa construida para durar poco tiempo, que caducaría y sería reemplazada «de la misma manera que el automóvil».

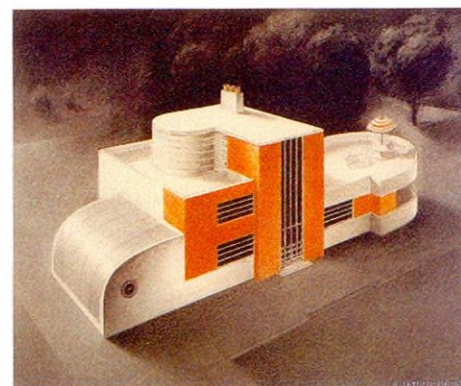
El éxito de esta primera anticipación futura en la *Ideal Home Exhibition* hizo que se repitieran varios intentos en esa dirección. En 1951 se presentó «The Village of Tomorrow», una serie de viviendas organizadas en una pequeña aldea. La exposición incluía la Sunspan House, diseñada por Wells Coates y David Pleydell, que fue considerada «la primera

contribución inglesa sería a la arquitectura doméstica desde el famoso descubrimiento de la planta libre y abierta, habitual en el continente desde comienzos de siglo.² El salón, en la parte central, con su característica pared curva, se extendía a ambos lados hacia el comedor y el estudio, posibilitando la separación de los diferentes espacios mediante grandes puertas correderas.

Si el prisma corbuseriano había dado paso a unas formas más blandas en el Movimiento Moderno británico, las propuestas futuras americanas llevarían más lejos las líneas suaves en verdaderas construcciones aerodinámicas. Como Le Corbusier, trataban de imitar a los automóviles, aviones y barcos; pero lo harían desde un punto de vista formal, no simbólico o conceptual. El aerodinamismo de los vehículos americanos había nacido por motivos funcionales, pero las curvas que lo caracterizaban no tardarían en ser llevadas a todo tipo de objetos de diseño industrial, y también a la vivienda, como ejemplifican la casa del Futuro de Norman Bel Gueddes, de 1930, o la de William Lescaze, de 1938, que trataba de potenciar la imagen de barco. La redundancia de la mayoría de estos proyectos expresa la gran expansión de la ortodoxia formalista de ámbito internacional que se produjo gracias a la exposición *The International Style: Architecture from 1922*, presentada por Henry-Russell Hitchcock y Philip Johnson en el MoMA de Nueva York, en 1932. El resultado fue que comenzó a promoverse como internacional un estilo falsamente unitario, que llevaba a una reducción formalista de las bases del Movimiento Moderno, a la vez que marginaba los atrevidos experimentos de las vanguardias. A partir de esta exposición, de enorme influencia, se produjo una habitual identificación del Movimiento Moderno con el Estilo Internacional, y la pretendida universalidad de la exposición será una referencia constante entre los críticos del Movimiento Moderno.

Una de esas críticas fue formulada en 1958 por el director de cine francés Jacques Tati en su divertida película *Mon Oncle* (*Mi tío*), donde ponía en tela de juicio el modo de pensar, proyectar y habitar la casa propugnada por el Movimiento Moderno. El director contraponía dos estilos de vida a través de la mirada de un niño: la del protagonista, su tío, M. Hulot (Tati), que vive en la buhardilla de un verdadero pastiche arquitectónico, en una plaza popular del centro de París, y, por otra parte, la de la familia Arpel, los padres del pequeño, que habitan en una vivienda unifamiliar en un barrio elitista a las afueras de la ciudad. Los Arpel están perfectamente integrados en la vida moderna e intentan desesperadamente introducir en ella a su hijo y también a Hulot. Tati no solo actúa como director y actor, sino que también es responsable, junto a Jacques Lagrange, de la escenografía y construcción de la casa de los Arpel en los estudios de la Victorine, en Niza, una «casa positivista» que interpreta el progreso material como resultado de la búsqueda de la felicidad material de sus mediocres habitantes.

Aunque sin pretenderlo, a lo largo de su carrera los Smithson actuaron como Tati en esta película. En el mismo año en que construyeron su brillante vivienda de plástico, atacaron, en el CIAM 10 de Dubrovnik, junto con otros miembros del Team X, el reduccionismo positivista que parecía invadir todas las escalas de la vida moderna. Las fotografías de escenas callejeras de Nigel Henderson presentadas por los Smithson en su CIAM Grille, con los niños jugando en la vía pública, hablaban también de la vida callejera de Hulot y su pequeño sobrino.



164

1. D. Ryan: *Ideal Home: Through the 20th Century*, pág. 53.
2. S. Cantacuzino: *Wells Coates, a monograph*, pág. 21



165-166

165 y 166 Fotogramas de *Mon Oncle*, Jacques Tati, 1957. La señora Hulot presumiendo ante su vecina de su moderna cocinaseudorrobotizada. El jardín, plenamente expuesto al sol, con una complejísima codificación de usos y movimientos.

167 Página 253 de *Vision in Motion* (1947) de Moholy-Nagy, que muestra la fotografía de rayos X de *Hombre afeitándose*, reutilizada en la cubierta de la exposición *Parallel of Life and Art*.

La señora Arpel alardea en repetidas ocasiones ante sus invitados: «Las habitaciones están bien orientadas, todas dan al jardín», a un jardín que nace como extensión del salón al aire libre, presidido por un ostentoso surtidor en forma de pez, geométricos arbustos y una terrible codificación de usos y movimientos. Pero esa apertura se traduce en la continua exposición de la familia. A la vez, la visibilidad se convierte en vigilancia, y así lo expresa con admirable sarcasmo Tati mediante la antropomorfización de la casa, con el matrimonio vigilando a través de sus ventanas-ojos. En el espacio moderno, lo privado se expone. La introvertida casa del Futuro parece querer combatir esta idea, y sus habitantes se refugiarían tras los muros protectores de la vivienda. Pero la casa-expositiva ejemplificaba lo contrario: en ella, al igual que en la vivienda de los Arpel, se sienten múltiples ojos observando a través de sus aberturas.

La casa de los Smithson es, como esta, un juego con las últimas tecnologías. En la exposición, Anne y Peter mostraban a los espectadores las maravillas de la vivienda. También la señora Arpel presumía de ellas: «Es muy práctico..., todo se comunica». Pero la funcionalidad se convierte aquí en esclavitud. Tati expone la preocupación por la limpieza de toda una época, hasta caricaturizar la obsesión higiénica de esta mujer y su pulcra cocinaseudorrobotizada, donde el ama de casa fanfarronea: «Aquí, mis queridas amigas, me encuentro en mis dominios. Aquí, el lugar para lavar la vajilla; aquí, la ropa; este espacio para las legumbres, la esterilización y ventilación...». Estas palabras podrían ser, perfectamente, las que pronunciara Anne a los visitantes de la casa del Futuro, elogiando la perfecta esterilización de todos los alimentos.

Voluntariamente, Tati acompañó las escenas domésticas de su película (ella cocinando o su marido afeitándose) con un ruido estridente semejante al de la fábrica, deshumanizador, que dificulta la comunicación entre los miembros de la familia y que nada tiene que ver con la alegre música que reina en las calles ni con el cantar del pájaro que rodea la vida de Hulot.

LA TÉCNICA EN EL INDEPENDENT GROUP

En la segunda posguerra británica, retomando el espíritu moderno de *Hacia una arquitectura*, de Le Corbusier, se postulará nuevamente que cada época tiene su tecnología y que debe ponerla al servicio de la arquitectura y la sociedad.

El IG dirigía sus miradas hacia las fuentes de la arquitectura moderna. Dentro del grupo, Banham mostró desde el inicio una fuerte inclinación por la técnica. Su tesis doctoral, defendida a finales de la década de 1940 bajo la dirección de Nikolaus Pevsner, fue su primer libro, *Teoría y diseño en la Primera Era de la Máquina*. Aunque representa la continuidad de los planteamientos de la arquitectura moderna, acusa al funcionalismo de infidelidad a sus principios, y a Le Corbusier de tergiversar la época de la máquina: en su intento de conseguir formas bellas y perfectas, había cerrado las puertas a la evolución natural de las formas mecánicas y maquinistas. Con su interpretación tecnocrática, Banham deja de lado

la lectura simbólica de la técnica protagonizada por la Primera Era de la Máquina, para revelar una ferviente admiración por el futurismo y el trabajo de Buckminster Fuller.

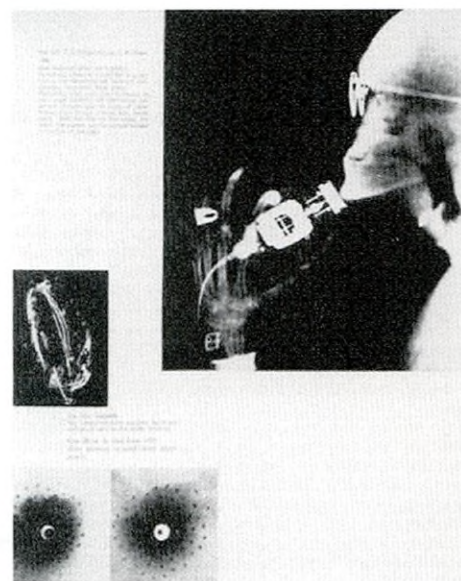
Los miembros del IG, aunque pertenecientes a la Segunda Era de la Máquina, como afirma Banham, «aún se manejaban con las ideas y la estética que les había legado la primera».³ En su aceptada y defendida tecnología, aprendieron la ciencia, no directamente, sino a través de sus representaciones (libros, películas, fotografías, radiografías y diagramas) o, simplemente, mediante la jerga de la «Era Atómica». Lawrence Alloway hace referencia a tres libros clave sobre arte moderno y tecnología cuyas ilustraciones de automóviles, máquinas y nuevas vistas del universo dejaron una profunda huella en los artistas:

[...] Tres libros influyentes fueron *Fundamentos del Arte Moderno*, de 1931, de Ozenfant, *La Mecanización toma el mando*, de 1948, de Sigfried Giedion y *Visión en movimiento*, de 1947 de Moholy-Nagy [...] Los artistas del IG valoraban más las ilustraciones que los textos, demasiado cargados para su gusto de sentencias sobre «un espíritu moderno» y «la integración de las artes». La influencia procedía de la riqueza visual de estos libros, con ilustraciones que se movían con libertad entre las fuentes del arte y la ciencia, mezclando experimentos nuevos con viejas reliquias.⁴

Para el grupo, lo atractivo de las ilustraciones era la combinación de lo antiguo y lo exótico. Paolozzi encontró estímulo para sus *collages* en las fotografías que acompañaban el texto de Ozenfant. La yuxtaposición de imágenes dispares hizo que este libro se convirtiera en una valiosa fuente iconográfica para *Parallel of Life and Art*. Los otros dos libros, inspirados en América, fueron publicados después de la Segunda Guerra Mundial y contribuyeron enormemente al pensamiento de otros miembros, como Banham, Hamilton y McHale. Los textos establecen las relaciones entre arte moderno, tecnología y diseño industrial en la sociedad de consumo.

En su libro *Visión en movimiento*, Moholy-Nagy promociona la fotografía como medio por excelencia de la cultura del consumidor, argumentando que su impacto visual directo la hace especialmente útil para la publicidad. No hay duda de la influencia que tuvo también en *Parallel of Life and Art*. De hecho, para la cubierta del catálogo de la exposición los autores se reapropiaron la fotografía *Rayos X de hombre afeitándose*, que Moholy-Nagy utiliza en *Vision in Motion*. El IG dio la vuelta a los juicios de Moholy-Nagy, quien lamentaba la obsolescencia del diseño americano y la perversión de los ideales socialistas de producción masiva.

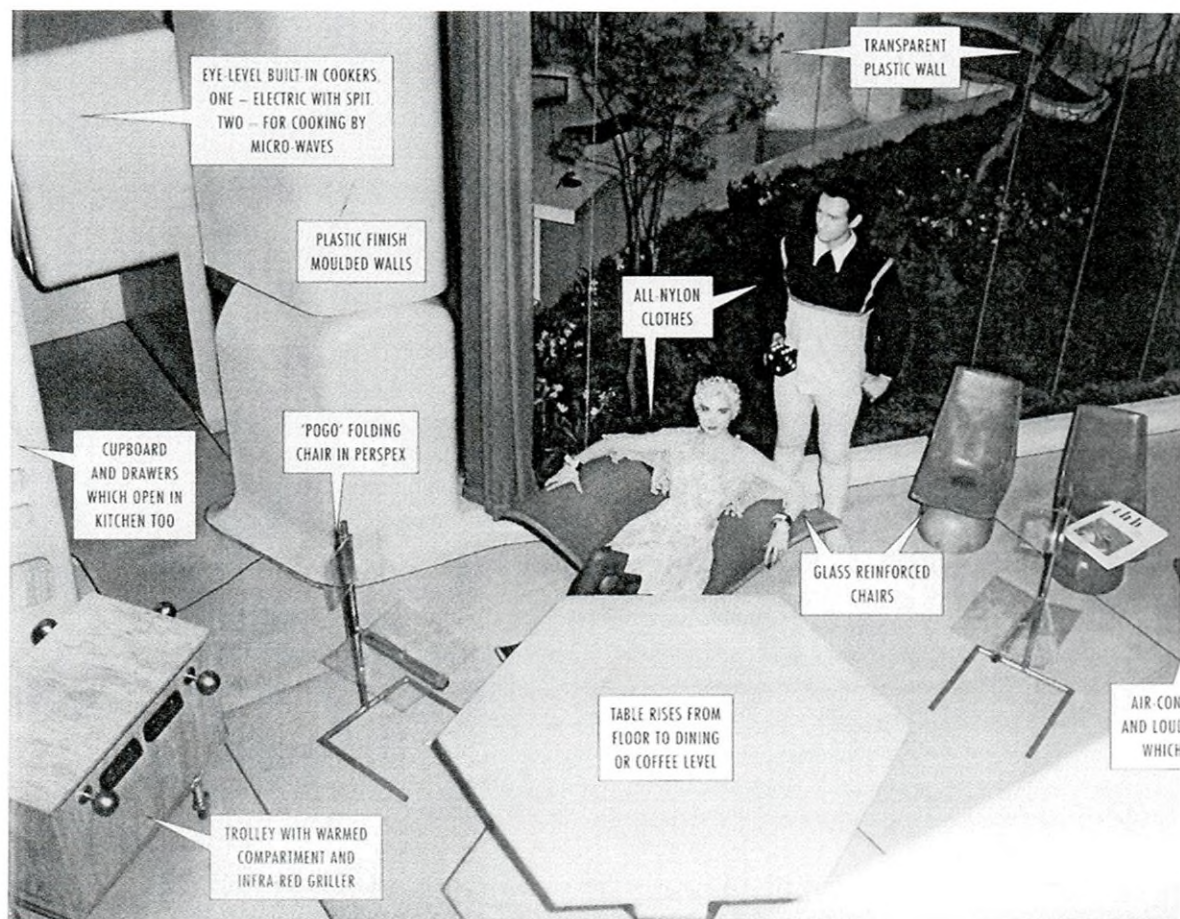
Giedion promovía un idealismo humanista. Rechazó igualmente la filosofía comercial americana, pero a la vez mostraba entusiasmo por sus inventos y propuso al diseñador industrial, antes que al arquitecto, como héroe de la nueva cultura del consumidor. La exposición *Sobre el Crecimiento y la Forma* se asociaba al libro de Giedion, pero para el IG en general el aspecto más importante del mismo era el uso que el autor hacía de los anuncios contemporáneos. El análisis de Giedion sobre la cocina y el desarrollo de sus utensilios proporciona un contexto útil para apreciar el papel que desempeñó la casa del Futuro de los Smithson en la Gran Bretaña de posguerra.



167

3. R. Banham: *Teoría y Diseño de la Primera Era de la Máquina*, pág. 15.

4. L. Alloway: «El desarrollo del Pop Británico», en Lucy R. Lippard: *El Pop Art*, págs. 32-33. Véase también D. Robbins (ed.): *El Independent Group...* pág. 55.



En 1969, influenciado por los tres libros citados y en especial por el de Giedion, Banham escribió *La arquitectura del entorno bien climatizado*. En esta obra hace hincapié en la importancia que, desde el punto de vista humano, tienen los servicios mecánicos como configuradores de los espacios arquitectónicos. Así, además de la fe en la tecnología misma, encabezada por Banham, el principal interés del IG en el desarrollo tecnológico respondía ante todo al punto de vista de sus implicaciones sociales. John Mc Hale sostenía que no estaban obsesionados por la tecnología, sino en lo que esta significaba para las personas. La tecnología ampliaba el horizonte humano: los media (fotografía, televisión, cine, microscopios y telescopios, etc.) incrementaban sus alternativas.

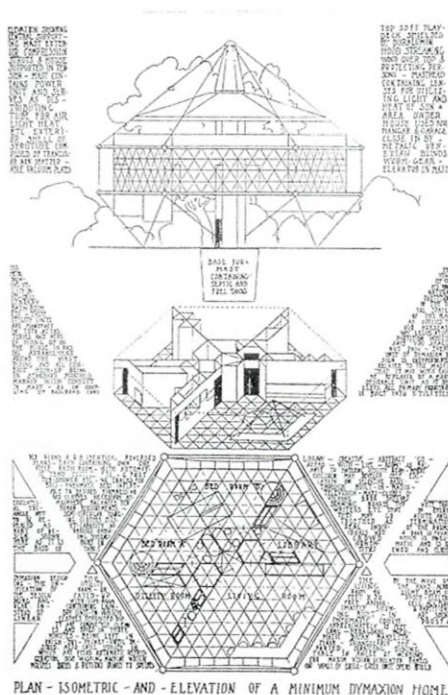
De las múltiples ideas sugeridas en estos libros que influyeron en el IG, hay tres elementos clave relacionados entre sí, con cierta relevancia para la comprensión de la casa del Futuro y de otras propuestas que acompañaron a este proyecto: la importancia de los electrodomésticos y los adelantos técnicos en la vivienda; la cocina como espacio fundamental de cambio, y los servicios técnicos como configuradores del hogar.

ELECTRODOMÉSTICOS Y HOGAR MODERNO

En los años cincuenta era habitual imaginar toda clase de aparatos y artilugios. El mercado de los plásticos, los primeros productos electrónicos y el optimismo de la posguerra se combinaban para fermentar en las mentes soñadoras un futuro maravilloso y aséptico donde reinarían la ciencia y la tecnología para liberar al hombre de las tareas domésticas diarias. Se creía que no había nada que la tecnología no pudiera conseguir, al menos en un futuro, y así lo reflejaron los Smithson en su vivienda. Y puesto que el propósito final de la *Ideal Home Exhibition* era vender mercancías domésticas, la casa presentaba los últimos electrodomésticos en su interior.

La mayoría de los aparatos de la vivienda fueron elegidos por Kenneth Corney y Trevor Smith. Pero basta con estudiar la correspondencia y los numerosos folletos que los Smithson guardaban para entender que los arquitectos ejercieron también un papel fundamental. Redactaron unas especificaciones generales, una lista de objetos para mostrar en el interior de la casa y una estrategia que había que seguir para su correcto acondicionamiento.

A consecuencia de los múltiples anuncios que los autores coleccionaban, la casa del Futuro se vio influenciada por la vivienda americana de los años cincuenta; una casa que usa las últimas tecnologías para convertir el trabajo del hogar en un atractivo juego de mandos. Así, los paneles de control, dispuestos sobre las paredes, regulaban la temperatura y la luz; el suministro de electricidad pública procedía, como explican los autores, «de la estación de energía atómica más cercana»; la calefacción, instalada en el suelo, permitía controlar la temperatura deseada en cada área; los espacios eran iluminados mediante un único tubo de neón blanco, situado a distintas alturas en los huecos lineales moldeados en las paredes. En el salón, una porción del suelo, equipada con un pequeño motor hidráulico, se elevaba para convertirse en una mesa regulable a dos alturas, de salón o comedor. El teléfono anticipaba



PLAN - ISOMETRIC - AND - ELEVATION OF A MINIMUM DYMATION HOME.

169



170

169 Dymaxion House, 1927-1929. Buckminster Fuller.

170 «Miracles You'll see in the Next Fifty Years». *Popular Mechanics*, 1950. El anuncio muestra una casa para el año 2000 extremadamente pulcra, gracias a la resistencia al agua del plástico.

171 Aseo de la casa del Futuro. Lámpara solar, revistero y lavamanos a la derecha, e inodoro, suspendido de la pared, a la izquierda.

el actual aparato de manos libres e incluso el contestador automático. Soñando ya con el televisor plano, el equipo audiovisual se situaba dentro de una pared, y solo mostraba al salón un panel de vidrio. Ambos aparatos, televisión y radio, podían ser accionados desde cualquier lugar por control remoto, cuyo mando era un dado de grandes dimensiones que, además de sugerir la idea de azar intrínseca en los sueños de futuro, apoyaba la imagen lúdica que podía transmitir la tecnología.

Junto a esa idea de divertimento, los nuevos adelantos podían conseguir la limpieza que los Smithson querían para su casa. En este sentido, parece inevitable relacionar la casa del Futuro con la labor pionera de Fuller. La obra de Fuller era sobradamente conocida y, dos años antes de que los Smithson diseñaran su propuesta, el IG le dedicó un ciclo de conferencias. El sueño de Fuller era la máxima adecuación del entorno a las necesidades del hombre, por medio del control técnico ambiental del espacio habitable. Gracias a la prefabricación, sus proyectos se concretaron en soluciones prácticas y visionarias que erigieron un puente entre la arquitectura utópica de los años veinte y la de los años sesenta. En ese período, el arquitecto diseñó distintas propuestas domésticas. La primera, la *Dymaxion Dwelling Machine*, proyectada en 1927, quería ser la solución técnica y estética al problema de la vivienda de bajo coste. Su concepto, como explicaba Banham, era absolutamente radical: «Un anillo hexagonal de espacio habitable, limitado por revestimientos dobles de plástico y distintas transparencias conforme a las necesidades de iluminación, y colgado con cables del punto más alto de un mástil central de duraluminio, donde también se ubicaban todos los servicios mecánicos».⁵ Era una vivienda prefabricada transportable a su emplazamiento y que se levantaba en cuestión de días. Totalmente equipada, su interior contaba ya con una instalación de aire acondicionado que evitaba los gérmenes y el polvo. La casa de los Smithson se hace eco de la Dymaxion House tanto en el control de la temperatura como en el objetivo de un entorno donde primen la higiene y la limpieza. Su sistema de aire acondicionado aseguraba la extracción de todos los malos olores e impedía la entrada de polvo. La vivienda pretendía ser —en palabras de Le Corbusier— «una casa con respiración exacta»: «¡La casa es hermética!, ¡No penetra ni un grano de polvo!».⁶ Para ello, el plástico era el material idóneo; parecía «milagroso» por su fácil limpieza, y así lo proclamaba con cierta ironía un anuncio de *Popular Mechanics* de 1950.

Todas las superficies de la casa de los Smithson estaban libres de gérmenes. Las esquinas redondeadas, insistían los autores, facilitaban la limpieza de toda superficie con un simple trapo mojado. Con la eficacia del aire acondicionado, «poca suciedad sería ya posible en la vivienda», y la que quedara sería rápidamente eliminada con un aspirador portátil electrostático, «que sustituye a la vieja aspiradora» y puede trabajar autónomamente.⁷ En este afán por la higiene no es extraño que se previera el suministro de agua en diversos puntos de la casa: en la mesa de trabajo y en la cocina, en la bañera y la ducha, en el aseo, en el lavamanos del vestidor e incluso en los armarios de este espacio. La unidad combinada ducha-secadora, de forma cilíndrica, ocupa una posición intermedia entre el baño y la trascocina. Tiene una lámpara de infrarrojos instalada en el techo y numerosas boquillas pequeñas, homogéneamente distribuidas por toda la superficie interior. La pileta

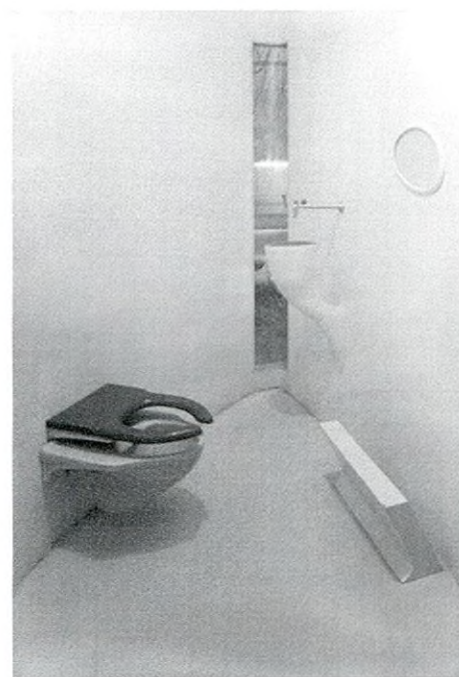
de la bañera está dotada de un sistema automático de enjuague. El lavamanos del vestidor reutiliza el agua de la lluvia procedente de la cisterna, situada en el jardín. La obsesión por la limpieza llega hasta tal extremo que incluso las toallas comunes son consideradas un peligro para la salud, por lo que se coloca, en la pared cercana, un dispensador de toallas de papel, y las toallitas usadas han de ser depositadas en el hueco construido bajo él, que las dirige a un pequeño incinerador eléctrico.

El aseo es la única habitación independiente con entrada desde el vestíbulo. De forma almendrada, irrumpe en el jardín con la intención de captar luz natural a través de una ranura vertical. Consta de un lavabo, un inodoro y una lámpara solar construida en la pared. Es uno de los espacios que recibieron más críticas en las revistas del momento. En general, sin embargo, la prensa fue favorable y presentaba la vivienda como un lugar lleno de fantasía. Un periodista observaba oportunamente: «El castillo del caballero inglés se ha convertido en el sueño de un ama de casa».⁸

Del recogedor electrostático a la «cocina atómica»

La pieza de la casa del Futuro donde se dio una mayor colaboración entre arquitectos y técnicos fue la cocina. De hecho, es la parte de la casa que más varía a lo largo de la realización del proyecto. La primera planta presentaba una morfología más cercana a la caverna, en los usos correspondientes a la zona de día. Los únicos espacios que se modificaron fueron el salón-comedor, la cocina y la trascocina. Las dimensiones del salón inicial eran más reducidas, debido a que los cubículos de almacenamiento previstos entre la cocina y el salón se introducían en este último. Por la posición de dichos cubículos, el espacio parecía menos flexible y más fragmentado: se podía distinguir una zona de lectura, donde está situada la *Petal Chair* o *Tulip Chair*, una zona de estar y ver la televisión, y una zona de comedor. La mesa hexagonal, que sube y baja, estaba situada en el área de paso, por lo que se haría imprescindible la utilización frecuente del mecanismo que permitía ocultarla en el suelo, con los consiguientes problemas que esto provocaría. El espacio previsto para guardar las sillas Pogo, cuando no se usaban, se situaba en el salón y no en la cocina, y se dejaba abierto, aunque trataba de ocultarse levemente mediante la cerrada curvatura de uno de los cubículos. Por otra parte, en el proyecto inicial el paso entre la cocina y el salón-comedor no era directo, sino que se resolvía mediante el pequeño pasillo que formaban los dos cubículos de almacenamiento. Parecía una respuesta asimétrica al paso cavernoso generado en el vestidor, que provocaba un mayor dinamismo en la planta, alrededor del patio.

El equipamiento de la cocina no se preveía integrado en una superficie continua, sino que, al contrario, los electrodomésticos se entendían como volúmenes independientes que se situaban en una composición más libre sobre las paredes de la habitación. Esta solución hacía que la cocina se diferenciara singularmente del resto de las estancias de la vivienda, en las que todo el equipamiento se incorporaba a la arquitectura. Sin embargo, por la distribución del mismo, había menor diferenciación entre cocina y antecocina. La Galley Island, exenta, tenía también inicialmente una composición más libre, fruto de un diseño



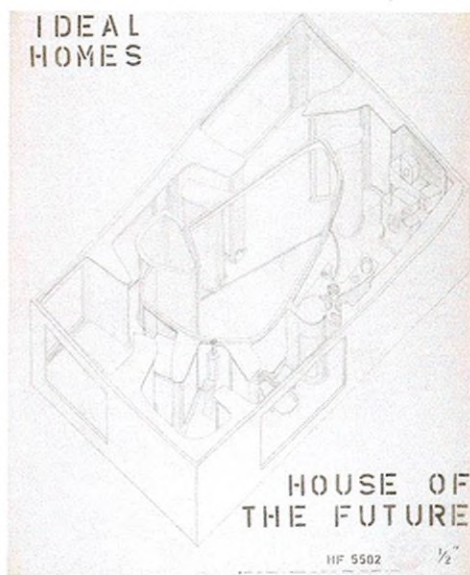
171

5. R. Banham: op. cit., pág. 318.

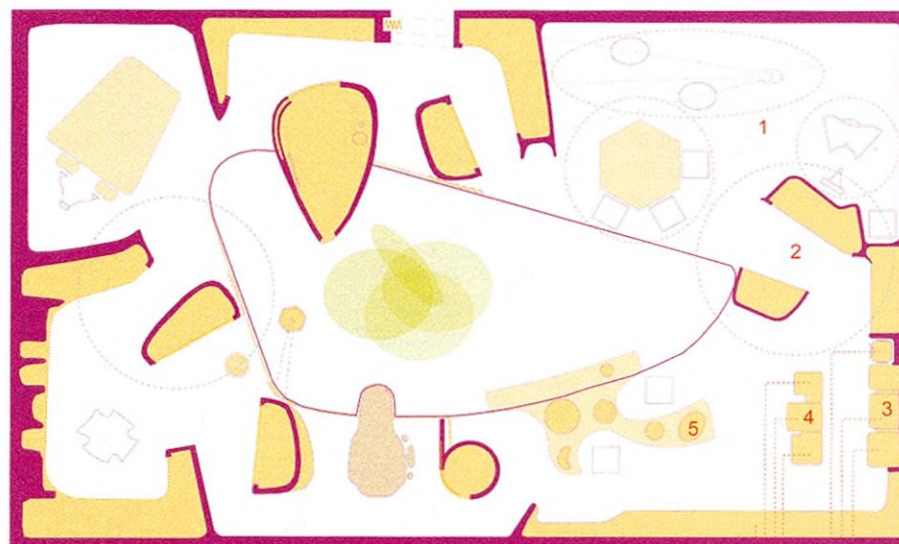
6. Le Corbusier: «Las técnicas son la base misma del lirismo», en *Precisiones*, págs. 85 y 87.

7. A. y P. Smithson: *The Scottish Daily Mail Ideal Home Exhibition*, pág. 7.

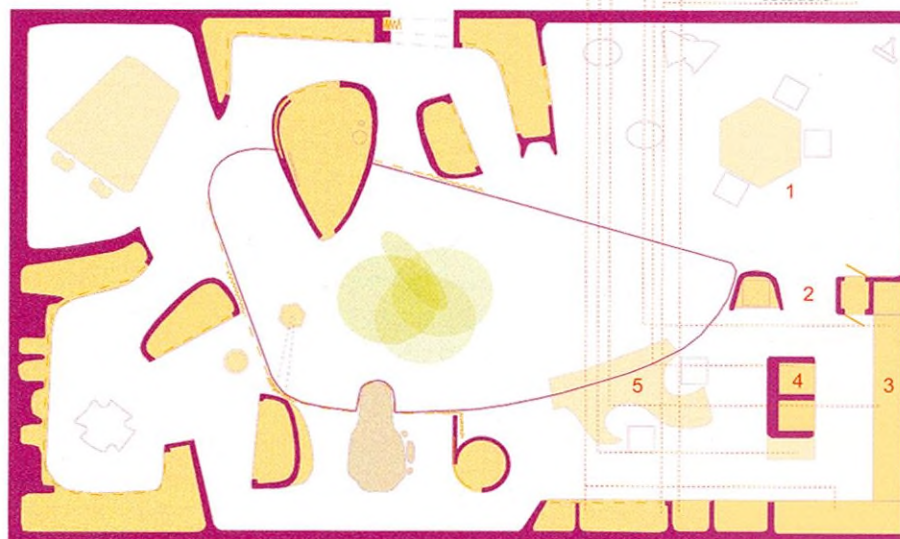
8. Recorte de periódico, *News Chronicle*, (6.03.1956). (Archivos de A. y P. Smithson.)



172



armario y
superficie de trabajo
cocina
frigorífico- congelador
friegaplatos
carrito móvil
lavadora
secadora



172 Axonométrica inicial de la casa del Futuro. Plano realizado por Alison Smithson, 1955.

173 Evolución de la cocina en el proyecto de la casa del Futuro. Análisis a partir de los planos HF5501, HF5509, HF5502 y HF5602. Se señalan las modificaciones que afectan al salón-comedor (1), paso de la cocina al salón-comedor (2), equipamiento de cocina (3), «Galley Island» (4) y mesa del oficio (5).

174 Cocina de la casa del Futuro. Frigorífico repleto de precocinados y espacio libre bajo la encimera.

175 Anne, en la cocina de la «H.O.F.» empaquetando huevos, después de haber sido bombardeados.

173

aditivo, no integrativo, y parecía incluir usos desde los cuatro lados (se generaba un nicho en el alzado posterior, el que daba a la trascocina, que en el desarrollo del proyecto resultó eliminado). Por último, la mesa de trabajo, de forma orgánica, poseía en origen mayores dimensiones en el brazo más largo y parecía integrar más usos.

En conjunto, la vivienda participaba de los adelantos que se habían ido imponiendo tras las diferentes exposiciones del Olympia Exhibition Hall. La cocina, primer ejercicio en la manera de vivir con electrodomésticos, diferenciaba las distintas áreas: la zona de almacenamiento y de preparación de comida; la trascocina, con un área de lavandería, etcétera. Todo incluía los últimos dispositivos del mercado: el fregadero disponía de un grifo con control térmico ajustable por pedal y de un desagüe con triturador de basura; el frigorífico, amplio y poco profundo, facilitaría el acceso a todos los alimentos; frente a él, en la llamada «Galley Island», se colocaban dos hornos a la altura de la vista (uno con asador rotatorio, y otro de alta frecuencia); bajo ellos se podía colocar un carrito móvil; una tostadora y un grill de infrarrojos descansaban sobre la encimera, etcétera. Todos los utensilios y espacios de almacenamiento se situaban sobre el nivel de la cintura. Tras la Primera Guerra Mundial y bajo el título de *Homes fit for Heroes*, se habían expuesto distintos instrumentos y facilidades encaminados a mejorar la vida de los minusválidos, y la casa de los Smithson incorporó también algunos de ellos.

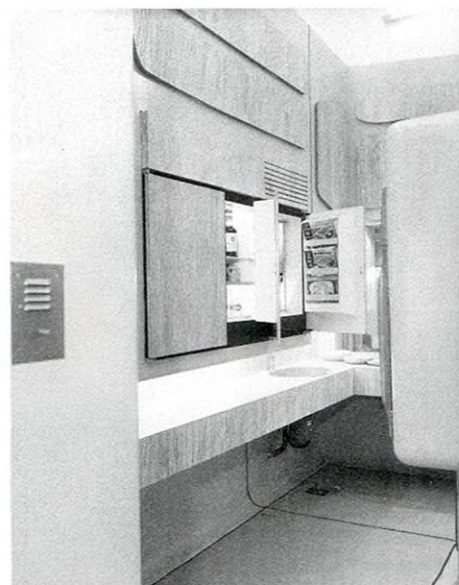
En su vivienda utópica, la confianza de los autores en la técnica se encaminó también a la protección de quienes la ocuparían. Todo estaba preparado para defender testarudamente la casa frente a cualquier peligro exterior. Y en esa batalla el papel de la cocina era fundamental:

En la despensa tenemos carne cruda, leche, mantequilla, incluso pescado fresco, que se almacenan en gran cantidad en un armario que no está ni siquiera ligeramente refrigerado. El secreto es que antes de empaquetar los alimentos en contenedores de plástico son bombardeados con rayos gamma —un producto atómico— para exterminar cualquier bacteria. De esta manera, los alimentos pueden mantenerse indefinidamente a cualquier temperatura...⁹

Las medidas utilizadas no son extrañas, ya que durante esos años la gente era realmente bombardeada con anuncios e información sobre las promesas de la ciencia. Como explicaba la revista *Science Digest*: «los relojes de pulsera accionados por energía atómica estaban ya a la vuelta de la esquina, y los coches nucleares también estaban siendo estudiados».¹⁰ Con este panorama, soñar con la revolución de la cocina mediante la energía atómica era algo lógico y natural.

La posibilidad de recoger el agua de lluvia daba tranquilidad a los habitantes ante eventuales cortes de agua. Se acentúa la visión de la casa como un refugio de guerra en el que se almacenan provisiones. El propio *Daily Mail* se expresaba en ese lenguaje bélico:

En esta casa, usted no asa el filete en la parrilla, sino que lo bombardea con rayos gamma, y después se sienta en su silla Egg a ver cómodamente la televisión en color.¹¹



174

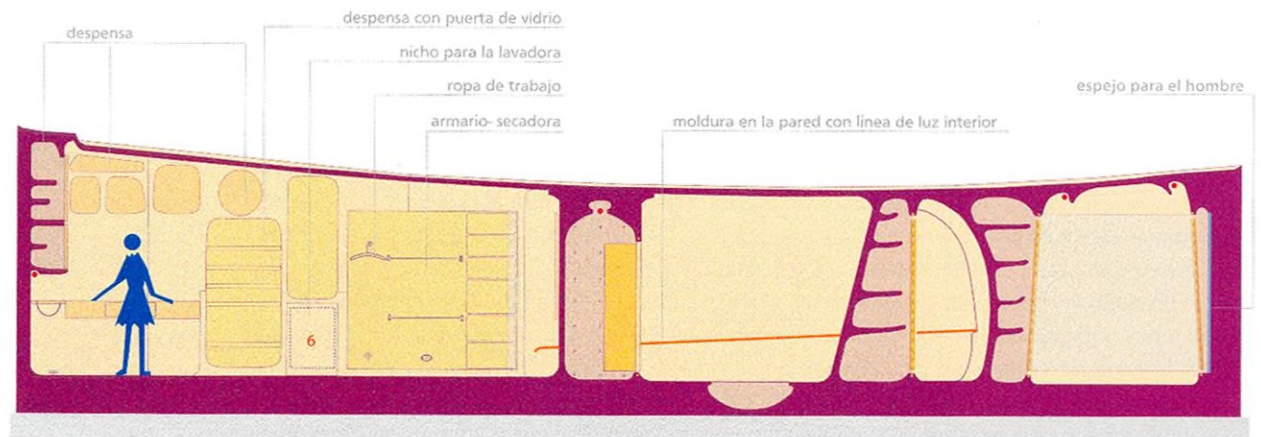


175

9. A. y P. Smithson: *The Scottish Daily Mail Ideal Home Exhibition*, págs. 5 y 6.

10. Brian S. Alexander: *Atomic kitchen: Gadgets and Inventions for yesterday's cook*, pág. 48.

11. Recorte de periódico, *Daily Mail*, (6.03.1956). (Archivos de A. y P. Smithson.)



176



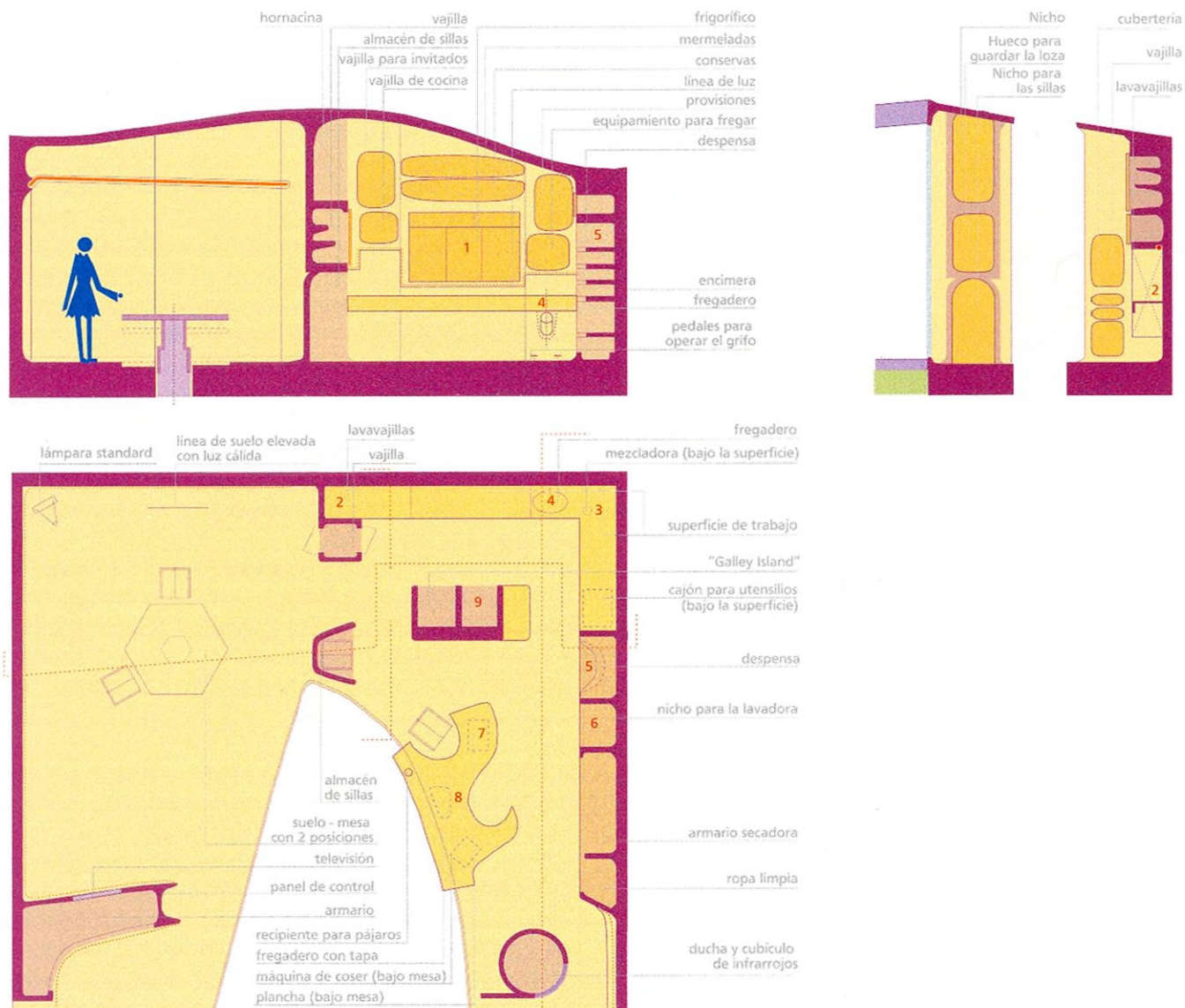
177

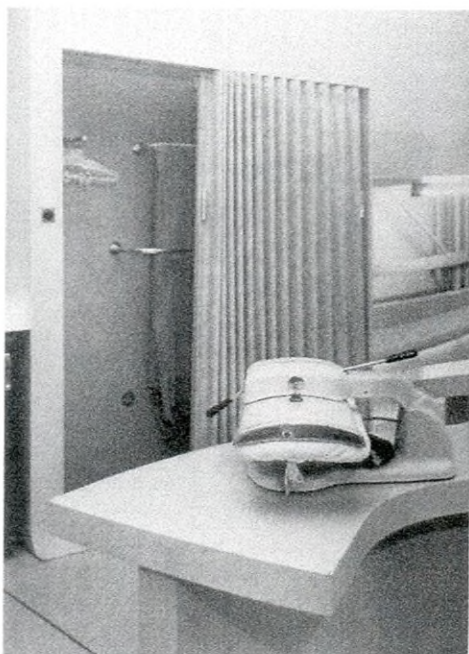
Casa del Futuro:

176 Sección longitudinal por la cocina, el aseo y el vestidor. Dibujo realizado a partir del plano HF5519. (Alison Smithson, 4-12-1955.)

177 Plantas y secciones de la Galley Island. Dibujo realizado a partir del plano HF5534 (Alison Smithson, 9-12-1955).

178 Zona de día. Planta y secciones por la cocina. Dibujos realizados a partir del plano HF5516. (Alison Smithson, 1955.)





179

179 Antecocina de la casa del Futuro. Armario secador y plancha en primer plano.

180 Cocina de Fráncfort, Margarete Schütte-Lihotzky, 1926. Fotografía de época del prototipo, 1927.

181 Vivienda y planta de cocina propuesta por Catherine Beecher, publicada en *The American Woman's Home* en 1870.

Frente a estas innovaciones, aparecen algunos anacronismos. Así lo reflejaba, por ejemplo, un artículo de la revista *House Beautiful*:

Es increíble que los diseñadores no comprendan que esos aparatos corrientes, como planchas, mezcladoras, etc., serán anacronismos en 1980.¹²

La cocina sigue los mismos principios que el resto de la vivienda: sus paredes presentan el habitual color miel en las zonas de equipamiento, superficie de trabajo y frentes de armario. Las puertas de estos son lisas y de contornos curvados; pero aunque utilizan acabados plásticos, recurren a un dibujo de madera de pino. Incurren así en una cierta contradicción con el concepto brutalista de respetar la apariencia original de los materiales. Cuando retrospectivamente los Smithson escribieron acerca del *As Found*, afirmaron:

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 de materiales «naturales».¹³

En este aspecto, la cocina de la casa del Futuro representa una evidente excepción. También en sus fotografías causa sorpresa observar las brillantes cazuelas y sartenes metálicas, efusivamente defendidas en el catálogo, junto a los múltiples recipientes novedosos de plástico. Estos artículos provocan extrañeza, ya que la cocina será la estancia de la casa —como los propios Smithson estudiaron— que muestra en mayor medida los rastros de la nueva cultura del cambio:

Para los arquitectos de los años veinte apenas existía un equipamiento autónomo, real..., los electrodomésticos que seleccionaban, como cocinas de formas sencillas y funcionales, se debían tanto a la ingenuidad de la industria como a cualquier deseo de líneas puras...¹⁴

Examinando los esfuerzos europeos de estos años, Giedion destacaba, en *La mecanización toma el mando*, dos propuestas de cocinas. Sencillas, ampliamente iluminadas y concebidas en L, habían sido diseñadas como unidades integradas en las casas. La primera fue expuesta en Weimar, en 1923, en la vivienda *Das Haus am Horn* que erigieron los profesores y alumnos de la Bauhaus. La segunda pertenecía a las hileras de casas que J.P. Oud construyó para la colonia Weissenhof de Stuttgart, en 1927. Otros proyectos de estas colonias dirigieron también sus esfuerzos a crear pequeñas cocinas funcionales. Para las viviendas-tipo proyectadas por Ferdinand Kramer y Ernst May, la arquitecta Margarete Schütte-Lihotzky diseñó la «Cocina de Fráncfort», una de las más famosas de la historia europea. Esta cocina se basaba en una publicación de Christine Frederik de 1913, *The New Housekeeping*, que reflejaba cómo un ama de casa americana, partiendo de la observación

directa de fábricas y oficinas, y analizando los movimientos habituales en una cocina, había llevado las ideas del taylorismo a la planificación del hogar: reducir el tiempo, aumentar la eficiencia y, en consecuencia, mejorar la productividad. En Europa, la cocina de Fráncfort dio los primeros pasos para sistematizar la pieza de cocina. Su eficacia maquinista permite concebirla como una agrupación de aparatos domésticos listos para ser industrializados.

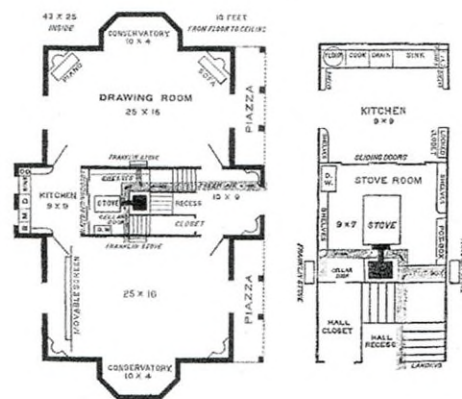
En su análisis, los Smithson consideraron que las cocinas de los modernos arquitectos racionalistas europeos eran sencillas porque tenían poco equipamiento, e hicieron hincapié en el problema de organización que provoca la avalancha de nuevos electrodomésticos, comenzada en Estados Unidos durante los años veinte. Las cocinas racionalistas dirigían únicamente sus esfuerzos a la «reducción y organización del espacio, aunque siempre dentro de las viejas formas de organización en espacios cerrados, en habitaciones independientes», subrayaban los mismos Smithson, mientras sentenciaban que Giedion, con su libro, podía haber cambiado la situación en 1948, «pero todavía estaba hablando de las antiguas estancias separadas —cocina, baño, comedor, etc.—, cuya organización podía mejorar revisando el proceso de trabajo».¹⁵

A partir de los años cuarenta, el ama de casa norteamericana tuvo un papel decisivo en la integración de la cocina como espacio de pleno derecho de la vida doméstica. Esta nueva visión de la cocina americana parte de una base distinta de la europea. Como explica Giedion, sus fundamentos se sitúan a principios de siglo, en las llamadas «ingenieras domésticas», entre las que se encontraba Christine Frederik. Ellas ofrecieron a las amas de casa una formación práctica para planificar las actividades domésticas.¹⁶ Nació «la casa del pragmatismo» construida sobre la lucha de un numeroso grupo de mujeres que en 1868 comenzaron a cuestionarse por primera vez la organización del espacio tradicional. Los Smithson destacaron el papel desempeñado por Lillian Gilbreth; pero, también en América, los esfuerzos parecían encaminarse hacia lo mismo: reducción del equipamiento de la cocina y funcionalidad. Sin embargo, Catherine Beecher, una de las «ingenieras domésticas» más activas, volcó sus esfuerzos en tecnificar radicalmente las tareas domésticas y tuvo gran influencia en el desarrollo de la casa pragmática a través de sus dos obras, *Treatise on Domestic Economy, for the Use of Young Ladies at Home and at School*, publicada en 1841, y fundamentalmente *The American Woman's Home*, elaborada con su hermana Harriet y publicada en 1869. Catherine Beecher no se ocupaba del aspecto de la casa, sino de su funcionamiento. Proponía una organización eficiente de la vivienda y empleaba una concepción flexible del espacio. Por primera vez, la casa pasó a tener un corazón técnico central, que alteraba los esquemas de la casa victoriana burguesa hasta entonces vigente. A la pequeña cocina se le concede una posición privilegiada en la distribución de la vivienda. Su plano presenta superficies de trabajo continuas y bien diferenciadas: una de almacenaje, y conservación, y otra de cocina y servicio.

Le Corbusier, en la Unidad de Habitación de Marsella, si bien se acerca a la idea de C. Beecher de «puesto de mando de la casa», optó por eliminar la segregación obligada que la cocina venía teniendo. Los Smithson subrayaron este aspecto:



180



181

12. Recorte de prensa, «House of the Future», *House Beautiful*, (1956), págs. 56, 57 y 70. (Archivos de A. y P. Smithson.)

13. A. y P. Smithson: «El Segundo se encuentra...», op. cit., pág. 201.

14. A. Smithson: «El futuro del mobiliario», en Alison y Peter Smithson: *Cambiando el Arte de Habitar*, pág. 110.

15. *Ibidem*.

16. S. Giedion: *La mecanización toma el mando*, págs. 516-518.



182

La cocina de Charlotte Perriand formaba parte del conjunto arquitectónico, del mismo modo que lo hacían los «pilotis», y había impactado a los jóvenes arquitectos tanto como los mismos...¹⁷

Lo que algunos arquitectos, como Witold Rybczynsky, consideraron inadecuado —«La cocinita de la casa del Esprit Nouveau, con su superficie mínima de trabajo, estaba mal concebida y su relación con el comedor era incómoda»—¹⁸ será precisamente lo que alaben los Smithson. Le Corbusier y Charlotte Perriand habían conseguido que este espacio se integrara realmente en la vivienda. Reunieron cocina y comedor para que el ama de casa no desatendiera a sus invitados, aunque necesitara estar en la cocina. Se creó así una cocina a medio camino entre la pequeña cocina racional y la estancia de tradición rural, que podríamos entender como el gran espacio de vida familiar, y que tendrá en los años cincuenta, especialmente en Estados Unidos, una gran difusión popular, hasta convertirse en signo de modernidad.

La cocina de la casa del Futuro participa de la misma fluidez espacial que el resto de la casa. No por casualidad, la Galley Island no llega hasta el techo, con lo que contribuye a una separación funcional (cocina/trascocina), pero no espacial. Como se ha explicado, en la evolución del proyecto, la relación de la cocina con la sala de estar-comedor tiende a hacerse mucho más directa. El carrito móvil introducía también un concepto de conexión entre estos dos espacios, y el equipamiento fijo se diseñó para facilitar la relación funcional, mediante armarios y cajones que podían abrirse desde ambos lados.

Las dimensiones de la cocina de los Smithson, aun respondiendo también a la funcionalidad y a ciertos estudios de movimiento, tienen poco que ver con las diminutas cocinas del edificio de Le Corbusier, y mucho más con las generosas cocinas americanas que recibieron su influencia. ¡Cómo no dejarse llevar por unas cocinas que prometían la auténtica felicidad!

En sus numerosos *collages*, realizados con los anuncios coleccionados, Paolozzi había tratado de atrapar la atmósfera de esos alegres ambientes domésticos. Bajo la actitud crítica del título —«Está demostrado psicológicamente que el placer contribuye a la disposición»—, las imágenes muestran, en palabras de Thomas Crow, «la típica actitud europea hacia la alegría superficial y la obsesión por la higiene que suele adscribirse desdeñosamente a los americanos».¹⁹ Es precisamente la inexistencia, en la Inglaterra de posguerra, del sensual entusiasmo que muestran los anuncios lo que hace que el artista escocés lo quiera reflejar en sus obras, y también los Smithson, en su casa del Futuro.

LA CASA ELECTRODOMÉSTICO

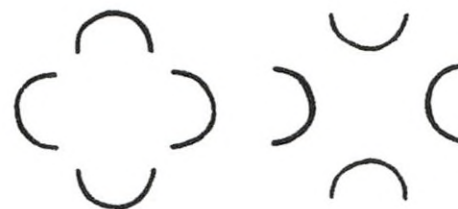
Como se desprende de la anterior secuencia de cocinas, la planificación del hogar es previa a su mecanización. Los electrodomésticos encontraron, por tanto, un lugar preparado cuando su existencia se hizo universal. Los Smithson consideraban que la concepción simbólica de la máquina en los años veinte motivó que los arquitectos se concentraran por

182 Casa del Futuro. Fotografía desde el patio a la trascocina y la cocina.

183 Alison y Peter Smithson. Dos diagramas mostrando el espacio de organización occidental (izqda.) y el de la casa japonesa (dcha.) En el último, el espacio de almacenamiento se separa del espacio de estar, que fluye libremente por el volumen de la vivienda.

completo en las piezas básicas del equipamiento de las cocinas. Pero a finales de los años cincuenta, los electrodomésticos proliferaron hasta convertirse en uno de los elementos esenciales de la cultura de consumo:

El arquitecto tenía poco control sobre esas estancias cuyas paredes se llenaban de electrodomésticos que, a lo largo de estos años, cambiaban, fundamentalmente para no dejar ningún espacio original. La industria del electrodoméstico fijó las dimensiones y el diseño.²⁰



183

Surge así lo que los Smithson denominaron el «modo de vida electrodoméstico». Se hacía necesario encontrar un método para facilitar el uso de los electrodomésticos, sin que estos impusieran su estética en el interior de la vivienda. No se trataba de adaptar los espacios existentes, sino de sacar partido a la flexibilidad y movilidad real que los mismos aparatos permitían. Por ello, consideraron necesario revisar el concepto de equipamiento defendido en los años veinte:

Tanto para el purismo como para la Bauhaus, el mobiliario era «equipamiento». Sin embargo, para nosotros, y retrocediendo tres décadas [...], resulta obvio que no es «equipamiento anónimo», sino mobiliario como en cualquier otro período. Tenía la misma estética y se configuraba con la misma idea que la arquitectura [...] El purismo, la Bauhaus y De Stijl [...] todavía seguían amueblando sus viejas habitaciones, el baño y la cocina...

Ya no tendremos más habitaciones eficientes, sino un cambio total del espacio.²¹

El cambio que proponen surge de trazar un paralelismo con la vivienda japonesa: el almacenamiento pasa desapercibido en los espacios y al mismo tiempo los define, al contrario de la casa occidental, que ha tendido siempre a tenerlo todo a la vista. Las *Appliance Houses* de los Smithson, proyectadas entre 1956 y 1958, nacieron sobre esta base. En ocasiones, el término *appliance house* ha sido traducido al castellano como «casa de los electrodomésticos», dando lugar a un significado distinto, pero también existente en la vivienda. Se refiere a la casa como contenedor de electrodomésticos que con su distribución busca el orden de las máquinas, en lugar de lo que sugiere la traducción habitual como «casa electrodoméstico», que conlleva la identificación de la vivienda con la máquina. La primera se refiere al orden, a la organización de la casa, e incluye la técnica en los «objetos contenidos», y la segunda apunta a la construcción de la misma, y en ella la técnica interviene en el «contenedor».

Las *Appliance Houses* perseguían un alejamiento del caos «electrodoméstico-mueble» para conseguir una vivienda ordenada. La casa del Futuro ya refleja con anterioridad esa pretensión. Para los Smithson, el modo de vida electrodoméstico sugiere una clase de vivienda totalmente nueva, que mostraba las consecuencias arquitectónicas, entre otras cosas, de la desintegración de la cocina por el preenvasado, el precocinado, los electrodomésticos y demás. Al analizar la planta de la casa del Futuro, observamos que la

17. A. Smithson: «El futuro del mobiliario», pág. 111.

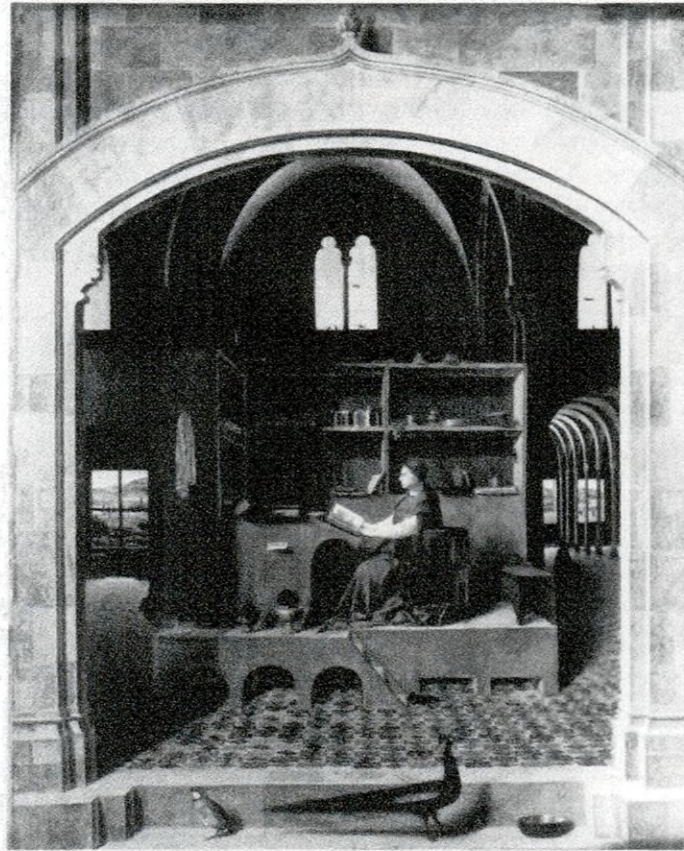
18. Witold Rybczynski: *La Casa, historia de una idea*, pág. 196.

19. T. Crow: *El esplendor de los sesenta*, pág. 39.

20. A. Smithson: «El futuro del mobiliario», pág. 111.

21. *Ibidem*, págs. 110 y 112.

"THE ENERGISING CELL"



SAINT JEROME

the Desert ♦ ♦ ♦ ♦ ♦ the Study

184

anatomía de la cocina, en términos generales, no difiere mucho de la del vestidor: una serie de armarios y hornacinas permiten el almacenamiento y pueden cerrarse para disfrutar del orden interior.

El espacio del orden

El espacio de las Appliance Houses podría definirse como lo que Charles Moore, Gerald Allen y Donlyn Lyndon denominaron «orden de las máquinas», en su libro *La casa: Forma y diseño*, de 1974. Los autores explican que hay obras pensadas sin tener en cuenta las máquinas; al incluirlas a posteriori, esas obras echan a perder espacios proyectados para una «dignificada habitación humana». En la consideración de «máquinas», incluyen —al igual que los Smithson— frigoríficos, lavaplatos, duchas, etc., pero también armarios empotrados o estanterías. A la hora de incluir las máquinas en el hogar, los autores del citado libro planteaban cuatro posibles soluciones: distribuir las habitaciones alrededor de las máquinas, colocarlas en el interior de las habitaciones, disponerlas fuera de estas o emparedarlas entre ellas.²² Los Smithson eligieron la primera idea: generar el espacio vacío a partir de las máquinas, de manera que se pongan al servicio del espacio, a la vez que mantienen todo en orden. Las máquinas, tanto si funcionan por sí mismas como si necesitan de alguien que las accione, exigen espacio —lo que los autores del libro denominan «dominio de las máquinas», para diferenciarlo de las habitaciones—. Así, afirman que las máquinas y sus dominios («espacios servidores», como diría Kahn) existen para servir a los demás («espacios servidos») y ejercen mejor su cometido cuando no infringen la función principal de las habitaciones: «Las habitaciones son espacios no específicos, escenarios vacíos para la asociación humana».²³

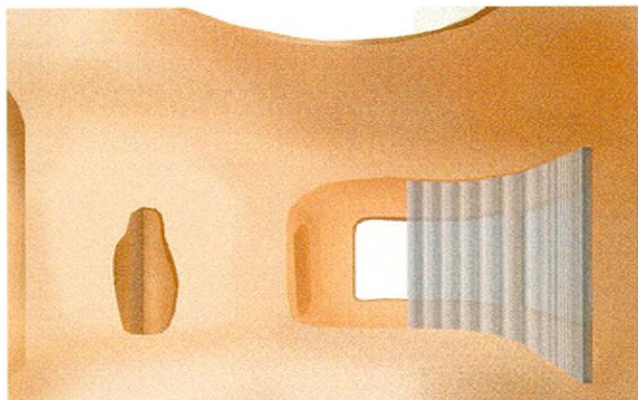
Este es el concepto que lleva a Peter Smithson a defender el espacio interior vacío y a encerrar las máquinas y sus dominios en lo que ellos llamaron «cubículos electrodoméstico». Su uso era también una manera de aplicar la estética Eames, de diferenciar lo que debe ser mostrado u ocultado. Con la disposición de los cubículos de la casa del Futuro se reformulaba la idea de planta libre de Le Corbusier. La casa era un único contenedor, con las funciones y áreas definidas por los cubículos electrodomésticos. Así, la vivienda se convierte en un espacio vacío que espera ser ocupado mediante el arte de habitar.

La idea de orden, fundamental para los Smithson, protagonizará muchos de sus proyectos. Poder disfrutar de todos los aparatos y artilugios que hacen la vida más cómoda es necesario, pero también poder ocultarlos cuando no los necesitamos. Por este motivo, describieron las puertas de los armarios como «un invento maravilloso».²⁴ En la casa del Futuro las puertas flexibles de los cubículos desempeñaban también un papel básico, porque mantenían los espacios libres de suciedad y permitían la continuidad formal del espacio. El espacio del vestidor es, probablemente, el más claro en este sentido. Los autores manifestaron en distintas ocasiones su admiración por la pintura de Antonello da Messina, de 1456-1460, que muestra a san Jerónimo en su estudio, «posiblemente, el estudio más famoso, meticulosa y misteriosamente formado». La pintura expresa esa idea de orden que pretenden para su vivienda. Es una cueva, un refugio, pero perfectamente ordenado. «Un

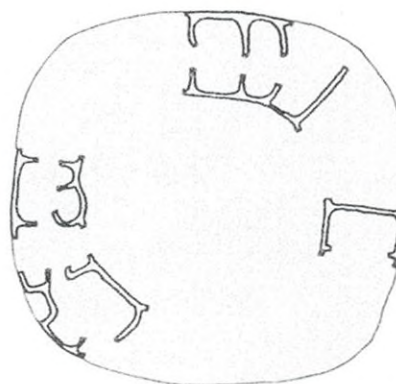
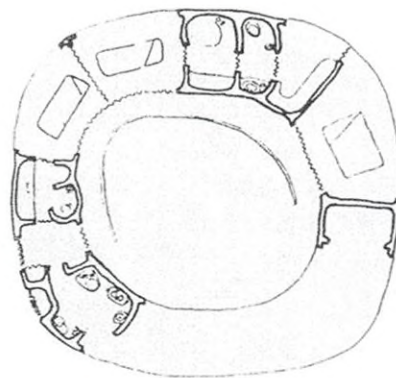
22. Charles Moore: *La casa: forma y diseño*, pág. 168.

23. Ibidem, pág. 79.

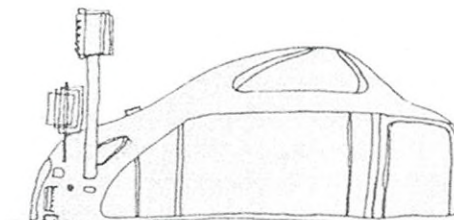
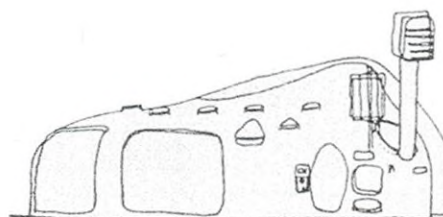
24. P. Smithson: «In Praise of Cupboard Doors», en Dirk van den Heuvel and Max Risselada (eds.): *Alison & Peter Smithson: From the House of the Future to a House of Today*, pág. 217.



185



186



187

Appliance House, 1956. Alison y Peter Smithson:

185 Vista interior. Los Smithson imprimen a varias casas Electrodoméstico el «espacio cueva» de la casa del Futuro.

186 Plantas de los esquemas cerrado y abierto.

187 Alzados.

188 Rumble Villa, Alison y Peter Smithson, 1954. Agrupación lineal y planta de la vivienda.

espacio funcional dentro de un enclave protegido».²⁵ La descripción que hacen de su estudio e incluso las imágenes que muestran a san Jerónimo en el desierto presentan los hábitats del santo como fuente de inspiración de la casa del Futuro.

«Una habitación puede ser un armario», decían los Smithson.²⁶ Las distintas propuestas de casas Electrodoméstico proponen un espacio central servido por cubículos, habitaciones-armario que ocultan los electrodomésticos y sirven, a su vez, de estructura portante para la vivienda. Los cubículos contienen todas las conexiones de servicios, almacenaje, equipos y aparatos, y mantienen su ruido, vibración y movimiento dentro del mismo. Los autores lo explican así:

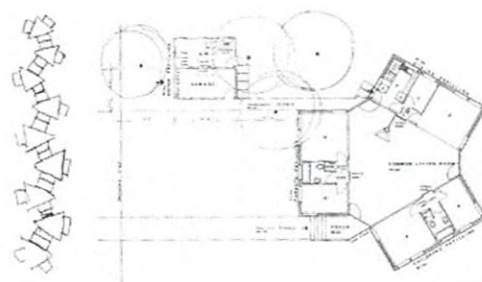
La intención de los proyectos de las casas Electrodoméstico de los años cincuenta era «recuperar en lo posible la casa como espacio utilizable». En aquel período, en el que llegaba a su fin una época de escasez de bienes materiales, pensábamos que podíamos librarnos del desorden espacial que provocaban las ruidosas máquinas domésticas metiéndolas en «cubículos de electrodomésticos».²⁷

Las casas Electrodoméstico eran, en cierto modo, una continuación de la Rumble Villa, de 1954 y de la casa del Futuro, como defensa de la prefabricación y mecanización de la vivienda. La Rumble Villa podía también asociarse para conseguir mayores densidades. Proponía un espacio de estar central, de forma triangular con las esquinas cortadas, al que se adosaban unas cajas prefabricadas con los dormitorios, baños y cocina. Este esquema espacial, con la zona de estar en el centro, había sido proyectado por los Smithson tres años antes para la vivienda del director de la Escuela Secundaria de Hunstanton, que, esta vez cuadrada y con el nombre de «Microcosm of the Macrocosm», se basaba en *Das Haus am Horn*. Las casas Electrodoméstico tomaban una organización similar a la de estas viviendas, con ese «espacio de uso recuperado» ocupando, más o menos, una posición central.

Ya hemos visto como la casa del Futuro, que puede considerarse también una vivienda electrodoméstico, reserva esa posición privilegiada para su singular patio. Pero podemos ver una cierta continuidad de su espacio cueva en algunas casas Electrodoméstico como la Appliance House (1956-1957), la Snowball House (1956-1957) o la Bread House (1957). Estas, además, están libres del perímetro rectangular, por plantearse como modelos para un asentamiento suburbano.

La Appliance House parte de un esquema circular en cuyo centro se coloca el estar, y perimetralmente los dormitorios y los distintos cubículos: baño, aseo, vestidor, almacenaje y preparación. Los electrodomésticos se concentran en estos cubículos, y el espacio central queda liberado al máximo. Es una vivienda unifamiliar abierta, en la que se han eliminado todas las divisiones posibles; aunque ofrece también una posibilidad más cerrada, mediante el uso de puertas flexibles similares a las de la casa del Futuro.

La Snowball House y la Bread House están menos definidas que la anterior. La primera incluye un espacio de estar, de forma alargada, que ha sido desplazado a un lateral por una serie de habitaciones adyacentes, más pequeñas: cocina, dormitorios, trasteros,



188

25. A. y P. Smithson: «The nature of home; its equipment and furniture», *Ordinariness and Light*, pág. 75. También en A. Smithson: «Saint Jerome: The Desert... The Study», en Dirk van den Heuvel and Max Risselada (eds.), op. cit. págs. 225-230.

26. P. Smithson: «In Praise of Cupboard Doors», págs. 218.

27. Ídem: «Response to the Glut», en Dirk van den Heuvel and Max Risselada (ed.), op. cit., pág. 219 (parcialmente publicado en *ILAUD, Annual Report 1993-1994*).

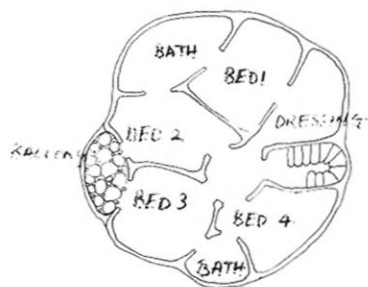


189

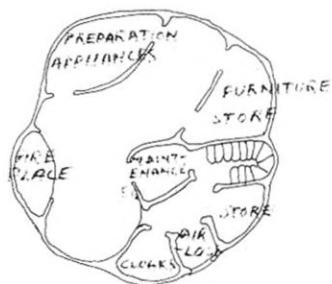
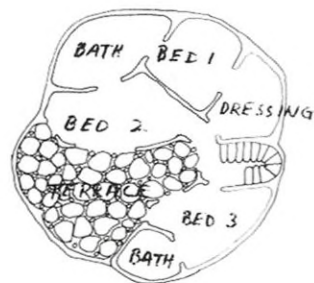
APPLIANCE HOUSE 1 - 'BREAD HOUSE' NOV 57

UPPER FLOOR

4 BED



3 BED + TERRACE



GROUND FLOOR

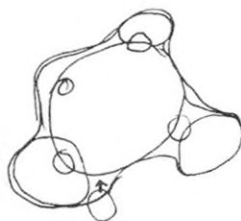
190

189 Croquis de la Snowball House. Noviembre de 1957. Alison Smithson.

190 Croquis de la Bread House. Noviembre, 1957-1959. Alison Smithson.

191 Bread House. Esquema de planta, alzado y axonométrica. Noviembre de 1957. Alison Smithson.

192 Cubicle House o Cupboard House, 1956-1957. Alison Smithson.



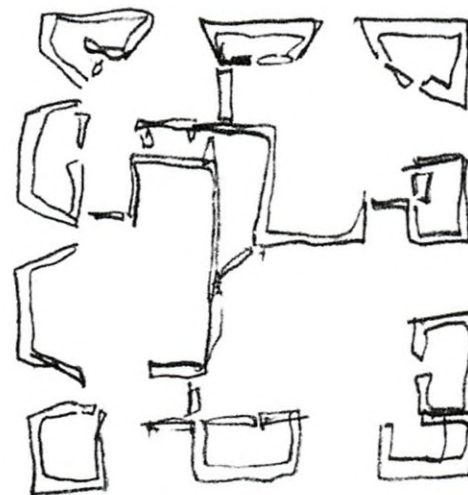
191

etcétera. La utilización de dos colores en uno de los croquis sugiere que los cubículos dibujados en negro son cerrados, y los rojos pueden abrirse al espacio de uso. Aunque no existe ningún dibujo de una planta superior, presenta una escalera en un lateral, por lo que debemos entender esta vivienda como una evolución hacia la Bread House. Esta, algo más estudiada, se resuelve en dos alturas: la planta baja, similar a la Snowball House, tiene el espacio de estar liberado; y la primera, con los dormitorios, está más fragmentada y presenta la posibilidad de incluir una terraza. Es menos flexible y responde a un esquema tradicional.

Estas casas Electrodoméstico, al igual que la casa del Futuro, participaban de la cultura de consumo. Es decir, en este primer grupo de viviendas los cubículos están fijos, pertenecen a la vivienda, la conforman. Las casas son electrodomésticos. Como la casa del Futuro, están pensadas para ser producidas como «una unidad completa desechable, y pueden ser construidas en diferentes tamaños según los requerimientos del cliente. Las formas poco convencionales de la casa surgen de la intención de construirlas mediante conchas de resinas unidas, quizá similares a las usadas en la casa de Monsanto».²⁸

La llamada Cubicle House o Cupboard House, de 1956-1957, aunque mucho más angulosa que las anteriores, ha de incluirse en este primer grupo por su construcción como unidad completa. Se parece más a la casa del Futuro, no solo en ese perímetro rectangular sino, fundamentalmente, en la falta de jerarquía de los espacios de uso (frente a las casas Electrodoméstico explicadas, en las que el espacio de estar toma la posición principal y a él se supeditaban dormitorios y cubículos).

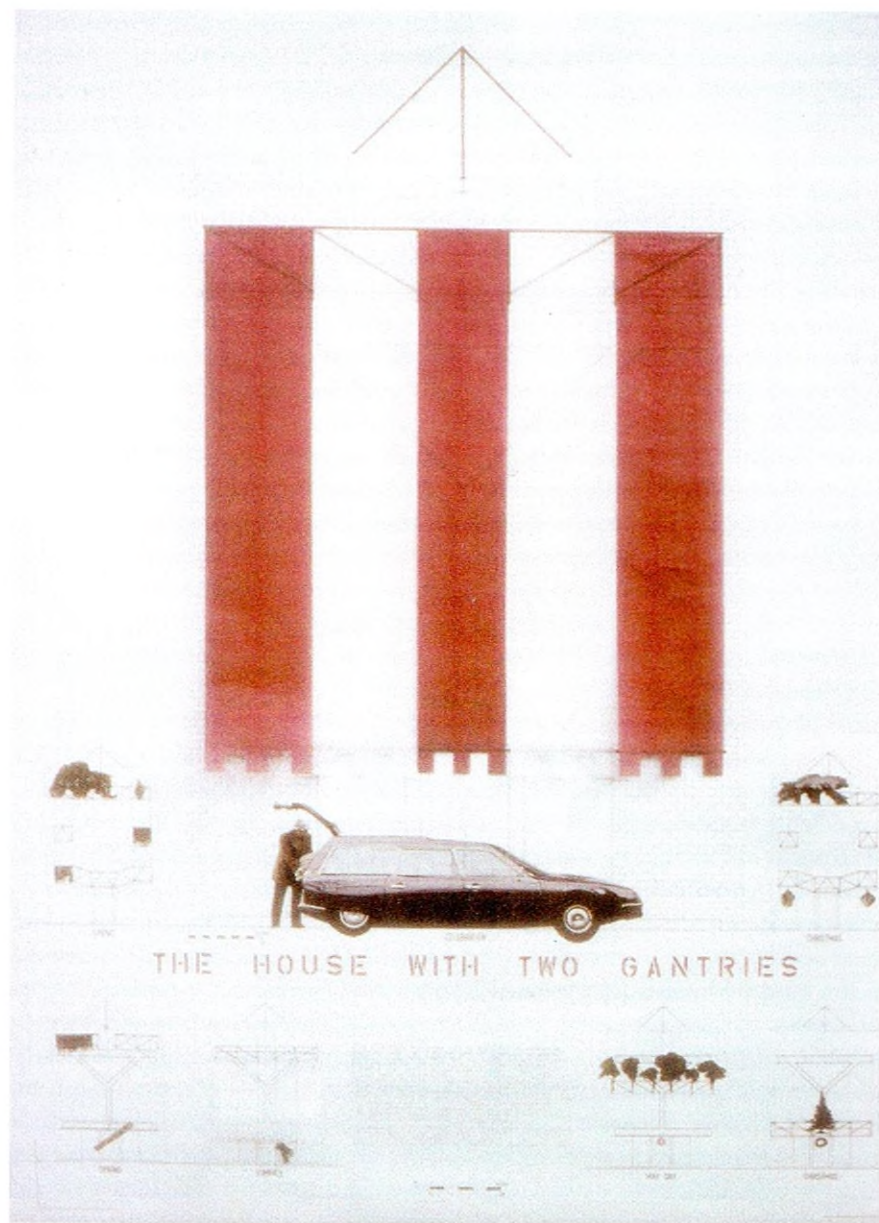
Además de este primer grupo de viviendas, construidas como unidades completas desechables, los Smithson daban una segunda posibilidad a la industria de los prefabricados para protagonizar otra de sus casas Electrodoméstico, la Strip House. Esta vivienda se producía mediante la fabricación en serie de los componentes, combinada con la utilización de máquinas automáticas multifuncionales. Consistía básicamente en dos losas, suelo y cubierta, independientes de los cubículos interiores. En este tipo de viviendas electrodoméstico, la casa permanece, no es desechable; pero sí lo son sus cubículos, que corresponden a la elección personal de cada usuario. Podríamos decir, por tanto, que estas viviendas no son electrodomésticos, sino que los contienen. Formalmente parecen mucho más convencionales que los proyectos anteriores. Recuperan el esquema rectangular, pero su distribución repite la configuración de «no habitaciones» de la Appliance House. De esta manera, se mantiene una cierta fluidez espacial. Los Smithson concentraron los electrodomésticos en varios cubículos de baño, un cubículo de preparación y otro de mantenimiento. También consideraron imprescindible un cubículo de almacenamiento, cercano al espacio principal de la vivienda. Los autores se hacían eco así de su casa del Futuro, en la que la mesa se metía en el suelo y las sillas podían ser almacenadas para mantener el espacio libre y versátil: «El propietario debe poder querer cambiar el mobiliario por estaciones o incluso debe poder guardarlo por la noche para dejar el espacio libre y limpio».²⁹ Además, junto a la entrada se sitúa un guardarropa y, ocupando una posición casi central en la vivienda, aparecen unos amplios cubículos o vestidores, diferenciados



192

28. A. y P. Smithson: «The appliance House», art. cit., pág. 46.

29. A. Smithson: «The Future of Furniture», art. cit., pág. 112.



193 House of two Gantries, 1977. Peter Smithson. Panel presentado al concurso. Alzado con efímeras decoraciones festivas según las estaciones.

194 Strip House (disposición cerrada y abierta), 1957-1958. Alison Smithson.

195 Casa Retiro en Kent. Croquis de la solución final. Junio de 1959. Peter Smithson.

para el hombre y la mujer. Aunque formalmente se echa de menos la configuración de estos cubículos como un volumen completamente exento, su silueta curvada se explicita como vestigio de las referencias orgánicas de la casa del Futuro.

Del mismo modo que en esta, la forma rectangular de la Strip House responde a la voluntad de poder agrupar hileras de viviendas similares, formando el esquema de distribución que los autores denominan Portico Row House, también llamadas Formica House.

En junio de 1959, los autores iniciaron el proyecto de la Retirement House para los padres de Alison. Similar en su concepción al segundo tipo de las casas Electrodoméstico, aquí se ha eliminado ya cualquier referencia formal a la casa del Futuro. El proyecto comienza con una planta rectangular y tres cajas cubículo (preparación, baño y almacenamiento) que salen del volumen principal, recordándonos a la casa Rumble. Posteriormente, esas tres unidades se introducen en el espacio central y, cualificándolo, generan distintas áreas funcionales (de un modo similar a la Strip House, aunque con los cubículos exentos). En la solución final se añade otra pieza, más pequeña, con un aseo. Los cuatro cubículos se asoman al exterior de la cubierta mediante ventilaciones y lucernarios, y la distribución está en absoluta concordancia con las ideas de Kahn sobre espacios servidores y servidos.

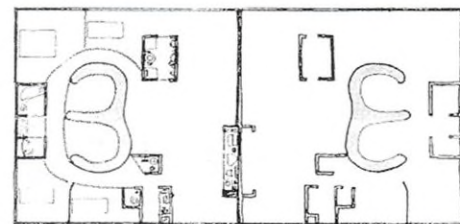
Aunque esta es la última vivienda que podemos incluir en el grupo y período que ahora tratamos, a lo largo de su carrera los autores mantuvieron el recuerdo de las casas Electrodoméstico y el interés por el almacenamiento en el hogar, y así lo reflejaron en otras cuatro viviendas que respondían a programas muy específicos.

Del Concurso Shinkenchiku, organizado por Peter Cook en 1977, nacieron dos proyectos. En primer lugar, el denominado «Cookie's Nook», presentado por Alison, volvía a las ideas y el estilo mostrado en las casas Electrodoméstico. Se trataba de un bloque de apartamentos de pequeño tamaño, de cinco plantas de altura, adecuado para una ciudad metropolitana. Alison explicaba:

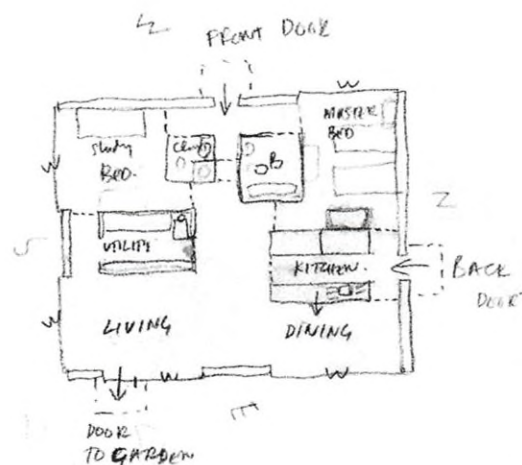
Cada casa es un «Appliance-apartment» para el hombre que viaja; de esta manera, es capaz de encontrar en cada ciudad la misma distribución de enchufes, teléfonos, máquinas para su servicio y vida profesional.³⁰

En un lateral de los apartamentos, representados en la maqueta con latas de conserva, se disponían los cubículos de electrodomésticos y las escaleras, en torno a las cuales podían girar las viviendas para adoptar formas alternativas al bloque recto y ofrecer, en cada altura, orientaciones variadas. Tanto por el lenguaje formal con el que se presentaba como por la elección de un sujeto nómada, el proyecto estaba cargado de ironía hacia Peter Cook y la arquitectura del grupo Archigram, que, como veremos, deben mucho a las propuestas utópicas de los Smithson.

Por otra parte, el proyecto presentado por Peter al concurso, que recibió un premio especial, tenía un carácter más autobiográfico. La vivienda, bautizada como «House with two Gantries», trataba de solucionar lo que él denominaría más tarde el problema de la «superabundancia»:



194



195

30. A. y P. Smithson: *The Charged Void, Architecture*, pág. 419.



196

La «House with two Gantries» está pensada para un hombre que, como yo, a veces desea poder guardar fácilmente las cosas que no usa en ese momento. Un hombre que forma parte de una familia que saca cosas para las fiestas familiares y bienvenidas y que, después, quiere guardarlas. Una familia que disfruta decorando su casa. Esta vivienda les permite hacer precisamente eso. Las cosas pueden moverse fácilmente de habitación a habitación, o bien guardarlas.³¹

«Es un edificio que puede ser vestido... cuya construcción se refiere al tiempo», continuaba Peter, evidenciando una vez más la profunda huella de los Eames. Las dos grúas que dan nombre a la vivienda permiten a los habitantes mover fácilmente sus pertenencias y toda esa decoración efímera, dentro o fuera del espacio principal; para ello, la casa dispone de un amplio vacío central junto a la caja de escaleras. El propósito es, como antes, mantener controlado y limpio el espacio de uso.

Con la misma intención, revisando las primeras casas Electrodoméstico, nacerían en la década de los noventa otros dos proyectos que trataban de «dar respuesta a la superabundancia»: la denominada «Car Court Cottages» y la Put-Away House. La primera, proyectada en 1992, distribuía dos hileras de viviendas adosadas a ambos lados de un volumen central con garajes y zonas de almacenamiento. Es un proyecto de mayor interés urbanístico que arquitectónico, ya que no plantea ningún cambio en la organización del hogar, aunque maneja también el concepto de la necesidad de orden. Como Peter declara, se trataba de la traslación a un proyecto habitacional de un texto de Jackson John Brickenhoff titulado «The Domestication of the American Garage», en el que explica el cambio experimentado por el garaje, que pasa de ser únicamente el lugar donde guardar el coche a convertirse en el mayor lugar de almacenamiento.³² La Put-Away House nacería de introducir ese espacio en la vivienda. Lo describe el mismo Peter:

A finales de 1993 y principios de 1994 se elaboró un nuevo estudio y en el año 2000 se volvió de nuevo sobre él. Era una casa donde el almacenamiento generaba la planta... El núcleo de la vivienda es un almacén de artículos de gran escala, con acceso directo desde el exterior y accesible desde cualquier habitación, sin necesidad de pasar por ninguna otra.³³

En realidad, Alison ya había sugerido la idea de una Put-Away House en 1958, en el primer artículo en el que hablaba de las casas Electrodoméstico:

La Appliance House es un movimiento que pretende salir del caos del mobiliario-electrodoméstico, hacia una Put-Away House.³⁴

En una entrevista Peter confesó haber sido influido por el modo en que José Antonio Coderch, participante en varios encuentros del Team X, sacaba fuera todas aquellas cosas que no se usaban a diario y les encontraba su propia arquitectura, para aumentar la especificidad del espacio esencial.³⁵ El diseño de la Put-Away House se basa en la gran cantidad de pertenencias que deben ser almacenadas, por lo que en ella se estudiaban las

facilidades de almacenaje y su posición práctica dentro de los espacios de estar. La lista de cosas que desean atesorar contiene objetos comunes:

[...] escobas y utensilios de jardín, vestidos de fiesta, un juego de sillas de Marcel Breuer, un banco de trabajo, un patinete, una escalera extensible, herramientas, una bicicleta [...] un espacio que ocupa, más o menos, el 22% de toda la casa.

Todo ello es reflejo de los prósperos y radiantes años noventa, de un tiempo de superabundancia, totalmente distinto de los años de posguerra, en los que habían nacido la casa del Futuro y las viviendas Electrodoméstico.³⁶

Así, aunque el propósito final de las casas Electrodoméstico y estas últimas viviendas es similar, «recuperar en todo lo posible el espacio de la casa como espacio de uso», con el paso de los años los autores vieron necesario modificar su precepto. Peter afirmó en el año 2000:

[...] entonces se pensaba que la manera de conseguirlo era librarse del intrusismo espacial de las ruidosas máquinas domésticas, metiéndolas en cubículos de electrodomésticos. Ahora ya no es así.³⁷

La búsqueda del vacío

Estos proyectos van desde una época en la que la reciente carestía de bienes materiales casi «obligaba a soñar» con la publicidad americana y con el almacenaje de aparatos, que hacen la vida más cómoda, a un momento vital en que ya no se precisa soñar, sino conservar las cosas cotidianas y los recuerdos que viven en los múltiples objetos.

En ambos casos, los proyectos representan la búsqueda de espacio vacío, esta vez en el interior. En los primeros años, estos proyectos se inspiraron en el esquema de la casa japonesa. Curiosamente, este interés resurgiría tras la visita de la casa de Pilatos, en Sevilla:

En la Put-Away Villa se da la oportunidad de que la desnudez, en sí misma, sea una cualidad que se ha de preservar o estimular mediante el proceso de guardar.

En la casa de Pilatos, en Sevilla, España, hay una habitación y una logia vacías que en cierta manera muestran la cualidad de vacío que estoy tratando de definir. Me dejó abrumado...³⁸

Constituye un espacio viejo, usado y adaptable a muchas funciones, donde la cualidad material es rica en colores y texturas, pero no arrolladora, ni siquiera memorable. El espacio estaba vacío, pero lleno de potencialidad. Peter define el *vacío* como una *cualidad*. Un aspecto que permite ser modificado para adquirir distintos matices, como trataba de representar el panel de House with two Gentries. El vacío se transforma con el tiempo, mediante el arte de habitar:

31. P. Smithson: «Response to the Glut», op. cit. págs. 219 y 220; y «Put-Away Villa...» op. cit. pág. 222.

32. J. J. Brickenhoff: «The Domestication of the American Garage», en *The Necessity of Ruins*, The University of Massachusetts Press, Amherst, 1980, pág. 103. Cit. en P. Smithson: *Conversaciones con Estudiantes*, pág. 53.

33. P. Smithson: «Response to the Glut», pág. 219.

34. A. Smithson: «The Future of Furniture», pág. 112.

35. Simona Pierini: «Amigos de Coderch», pág. 8.

36. Dirk van den Heuvel: «Put-Away House» en Dirk van den Heuvel and Max Risselada (ed.), pág. 176.

37. P. Smithson: «Response to the Glut», pág. 219.

38. Ídem: *Conversaciones con estudiantes*, pág. 64.

El vacío...

Se acentúa con las estaciones, mucho en invierno, poco en verano.

Lo acentúan las festividades, religiosas o familiares.

Preserva de renovaciones y de tristeza...

Pensando ahora sobre ello, la habitación vacía es lo mismo que el escenario vacío; lo amueblas con lo que se cree necesario.³⁹

La casa Electrodoméstico: divergencias

Aunque estas últimas viviendas conservan de las casas Electrodoméstico el propósito de mantener controlado el espacio, de conseguir el vacío, no contemplan sus dos propuestas de construcción que, sin embargo, tuvieron una gran repercusión en proyectos de otros autores.

El cambio en el espacio interior de las casas Electrodoméstico va unido a esa nueva manera de entender la prefabricación. Tomando por modelo el automóvil o los electrodomésticos, se amplía la unidad de prefabricado hasta llegar a diferentes unidades (baño, cocina o almacenamiento), para introducirlas en una vivienda construida con un sistema de prefabricación tradicional, al modo de Gropius; o bien, hasta llegar a una vivienda completa.

Gropius, a raíz del artículo que Peter Smithson había publicado sobre las casas Electrodoméstico en la revista *Design*, respondió duramente al autor en un texto escrito para la misma revista, «The implications of prefabrication»:

[...] Incluso la casa más pequeña tiene una estructura exterior demasiado grande para poder ser transportada en un solo bloque por las carreteras actuales; el cuerpo debe ser subdividido, a menos que en el futuro puedan desarrollarse grandes helicópteros que las transporten por el aire [...] Tan solo cuando se puedan fabricar en grandes cantidades —este es un impedimento económico serio—, las casas electrodoméstico podrán ser lo suficientemente baratas. En consecuencia, solo podrían ofrecerse en un número muy reducido de tipos, con lo que la limitación sería demasiado rígida para planificar las plantas. En realidad, los diferentes requerimientos individuales de las familias (el tamaño, la profesión, las aficiones, los gustos, etc.) pueden ser satisfechos únicamente con mayores posibilidades de flexibilidad, no solo de las casas Electrodoméstico, sino también de los propios espacios de estar...⁴⁰

Tras las palabras de Gropius, las páginas presentaban un debate sobre las casas Electrodoméstico, en el que participaba Peter junto con otros arquitectos y personas pertenecientes a la industria de los electrodomésticos. La mayoría de los intervinientes consideraban inadecuado dar tanta importancia a los dispositivos técnicos. No parecían entender que los Smithson estaban interesados fundamentalmente en su modo de producción y sistema de industrialización, y que, en realidad, con sus viviendas Electrodoméstico, trataban precisamente de restarles importancia, ocultándolos para que no alteraran el espacio, pero sin renunciar a la comodidad que podían proporcionar. La concentración de aparatos y máquinas permitía, además, generar un espacio libre y fluido.

Peter aclaraba, por otra parte, que ellos no proponían una vivienda universal, capaz de satisfacer a todas las personas, sino una vivienda para un grupo determinado, ligado a un modo de vida concreto, «el modo de vida electrodoméstico», próximo al de la caravana:

Las caravanas son lo más parecido a una arquitectura prescindible que el mercado puede ofrecer [...] La caravana, como tipo de vivienda, contiene un gran potencial (casi tanto como su preferencia consciente por los electrodomésticos) a modo de posible indicador de una nueva «célula matriz» básica que, fundamentalmente, encarna e indica un nuevo estilo de vida.⁴¹

Con sus viviendas Electrodoméstico los Smithson apuntan hacia un mundo de movimiento, de continuo intercambio. Su arquitectura desechable anuncia un neonomadismo de importantes repercusiones. Del acalorado debate se desprende que las casas Electrodoméstico fueron motivo de grandes controversias y críticas, pero también provocaron muchas reflexiones y fueron fuente de inspiración, directa o indirecta, para muchas propuestas posteriores. La repercusión inmediata de estos proyectos haría surgir un sinfín de soluciones de estos dos tipos de unidades de casas Electrodoméstico: cubículos prefabricados y viviendas completas prefabricadas. Con ellas, fuera del debate, los autores respondían a Gropius, aunque, como veremos, casi siempre desde la utopía.

LOS SERVICIOS TÉCNICOS

No hay duda de que, más allá de los adelantos que los Smithson incorporaron en la casa del Futuro, en su mayoría con fines expositivos, la mayor importancia de la técnica en esta vivienda radica en la confianza que los autores depositaron en los servicios mecánicos como configuradores del hogar. No nos extraña, por tanto, que una serie de ingenios modernos, por ejemplo, la ducha cilíndrica de pared extensible o el bloque de aseo, se dispongan aparentemente de forma casual como unidades independientes y exentas. Junto a ellos, varios cubículos de almacenamiento se ubican estratégicamente para conformar el *espacio cueva*.

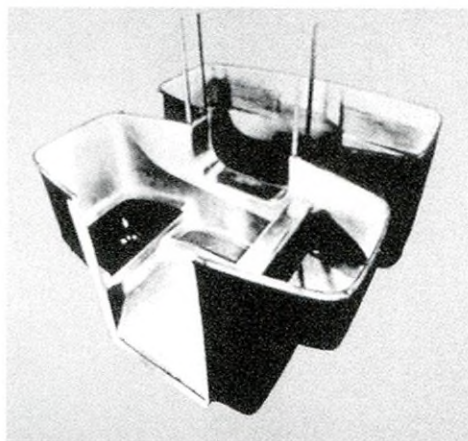
Si en la Primera Era de la Máquina las nuevas posibilidades constructivas transformaron por completo el espacio doméstico, la Segunda Era de la máquina sueña con el control total del espacio doméstico —por fin, liberado—, a partir de cubículos técnicos entendidos como grandes electrodomésticos. Pero las ideas que los Smithson defienden con estas viviendas no pueden dejar de relacionarse con los atrevidos proyectos visionarios de Fuller. La Dymaxion House había sentado las bases. Significaba un cambio radical con respecto a lo que el Estilo Internacional había considerado tecnología, algo que Banham exponía mediante una ardiente comparación entre Fuller y Le Corbusier:

[...] La estructura de la Dymaxion House no deriva de imponer una estética perretiana o elementalista a un material que ha sido elevado al nivel de símbolo de «la máquina»; por el contrario,

39. P. Smithson: *Conversaciones con estudiantes*, pág. 64.

40. W. Gropius: «The Implications of Prefabrication», *Design*, núm. 119, pág. 48.

41. A. y P. Smithson: «Caravan: Embryo Appliance House», en *Cambiando el Arte de Habitar*, pág. 119.



197

se trata de una adaptación de los métodos empleados en esa época por la industria aeronáutica para el trabajo con aleaciones ligeras.⁴²

De la Dymaxion House, Banham valoraba la liberación que significa agrupar los servicios mecánicos. La vivienda debía cumplir dos funciones básicas: acomodar servicios y acomodar personas; así la casa se convertiría realmente en una máquina donde vivir alrededor de los servicios agrupados. Como consecuencia de este proyecto, serán muchos los fabricantes que dirijan sus esfuerzos a producir unidades de servicios prefabricados (aunque, en general, tuvieron poco éxito, debido a que trataban de incorporarse a viviendas de esquema tradicional). De nuevo, fue Fuller quien propuso una unidad de importantes consecuencias: el baño Dymaxion, que había comenzado a desarrollar paralelamente a la casa homónima y mantenía la idea del diseño integrado de los servicios. Se trataba de una unidad completa fabricada en aluminio y totalmente equipada, de la que en 1938 conseguiría fabricar doce prototipos. Pero el proyecto había sido pensado para una gran producción en masa, por lo que esta escasa producción alteraba, como Gropius parecía tener tan claro, todo el concepto de partida. A pesar de ello, en 1940 planteó una unidad combinada de cocina, baño y espacio de instalaciones, la Mobile Mechanical Wing, cuya consideración de la necesidad de flexibilidad añadía valor a la propuesta; sin embargo nunca se tomó en serio su producción.

Pero un año después Fuller pudo llevar a cabo una vivienda prefabricada, la Dymaxion Deployment Unit (DDU), que, inicialmente estudiada para aplicaciones militares, partía de la utilización de la tecnología y el material para la construcción de silos. Los servicios se disponían en el perímetro de la vivienda. La importancia de este proyecto radica en que mostraba como posible y económicamente viable lo que muchos tacharían de mera utopía: de esta serie se fabricaron más de mil unidades en un año, que fueron transportadas a los lugares más dispares.

La idea de moldear algunos elementos que presentan estas unidades prefabricadas influyó sin duda en los Smithson. Fundamentalmente la unidad de baño Dymaxion se convertiría en una referencia obvia para la casa del Futuro. Ambas, como dice Beatriz Colomina, podrían definirse como una «unidad con juntas, moldeada, autosuficiente, autolavable, ligera, producida en masa», que fue realizada en metal a mediados de los años treinta y que los Smithson elaboraron en plástico en los años cincuenta.⁴³

Los proyectos de Fuller eran auténticas máquinas metálicas producidas en serie con los mismos criterios de economía, autonomía y estética que los productos industriales, y es muy probable que hicieran reflexionar a los Smithson sobre la fabricación de casas y escuelas como automóviles o frigoríficos. Pero si los proyectos Dymaxion pudieron interesar a los Smithson por la manera en que fueron concebidos, habrá otra obra del autor que probablemente se acerque más a sus intereses: la Wichita House de 1945, una evolución de sus experiencias domésticas anteriores. Su contundente imagen, que recordaba las curvas y el brillo metálico de los aviones, es el resultado de un intenso análisis de las necesidades de la vida en una casa, que Fuller recoge con el nombre de «requisitos universales de la máquina de habitar».⁴⁴ Todos sus componentes podían introducirse en un contenedor cilíndrico, de

197 Bloque-baño experimental Dymaxion, 1927. Buckminster Fuller.

198 Dymaxion Deployment Unit, 1941. Buckminster Fuller.

199 Wichita House. Kansas, 1946. Buckminster Fuller.

manera que un único vagón de ferrocarril podía transportar ocho unidades. El proyecto ganó popularidad con preguntas como: «Señora, ¿sabe usted cuánto pesa su casa? Esta casa pesa 2.600 kg y se transporta en el cilindro vertical de la izquierda».⁴⁵ Con estas palabras quedaba patente esa voluntad publicitaria que tanto entusiasmó a los miembros del IG y a los Smithson, «coleccionistas de anuncios». La pareja británica se sintió sin duda más atraída por ese aspecto que por la ligereza real del objeto.

Tanto Giedion como Banham afirmaron que, para encontrar los principios que se reflejaron en las propuestas domésticas de Fuller, había que retroceder más de setenta años, cuando Catherine Beecher introdujo ya la casa con un corazón técnico central. Y si Banham comparaba las propuestas de la revolución mecánica de Fuller con Le Corbusier, otros autores harían lo mismo respecto a las «ingenieras domésticas» y el maestro suizo:

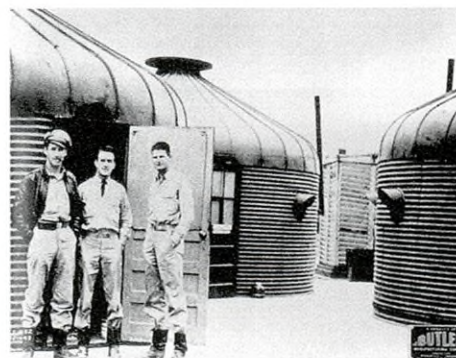
Como Frederick y Gilbreth, Le Corbusier había leído el libro de F.W. Taylor sobre la gestión científica, pero parecía no haber aplicado las ideas de Taylor más que a la construcción de casas y no a las tareas domésticas en sí [...].

Otra diferencia entre Le Corbusier y las ingenieras domésticas se refería al aspecto que debía tener la casa eficiente. La actitud de Frederick y Gilbreth en cuanto al aspecto de la casa no se puede calificar más que de alegremente pragmática; lo que les preocupaba era la función, no el aspecto [...].

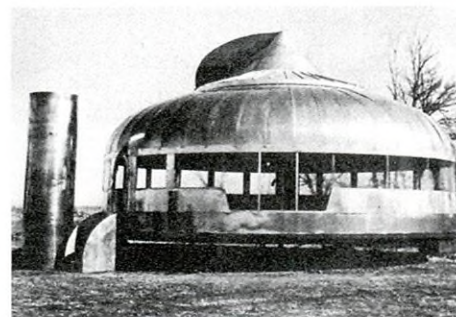
Era en eso en lo que Le Corbusier se distanciaba de las ingenieras domésticas. En cierto sentido, seguía siendo un arquitecto del siglo XIX empeñado en la batalla de estilos.⁴⁶

A partir de esta idea, Banham sostiene que la irrelevancia de la envoltura en la creación de la casa, en la que prevalece el ambiente de bienestar interior sobre la representación exterior, nace con las ingenieras domésticas americanas del siglo XIX. Blanca Lleó hace un análisis comparativo de estas viviendas destacando que la planta de la Wichita House supera la ordenación periférica de Dymaxion, y los servicios mecánicos se agrupan en el centro, como ya proponía Catherine Beecher.⁴⁷ Es precisamente este esquema, tan aplaudido por Banham, el que utiliza Fuller para su primera Dymaxion House. Posteriormente, en el desarrollo del proyecto hasta la DDU, los servicios pierden su posición central para ocupar el perímetro de la vivienda. Finalmente, en la Wichita House vuelven a disfrutar del núcleo central, sin tocar el contorno. Pero en esta ocasión todos los ingenios mecánicos se incorporan, según las necesidades del usuario, como piezas independientes y establecen así la distribución del espacio.

Los Smithson plantean también la incorporación de las unidades mecánicas que el cliente elige según sus necesidades. Pero en la mayoría de las viviendas Electrodoméstico, los cubículos ocupan una posición periférica y se acercan esquemáticamente a la DDU de Fuller. La posición de los cubículos fijos de la casa del Futuro, al contrario, responde más a consideraciones topológicas y ocupa dos anillos formalmente indefinidos: uno exterior



198



199

42. R. Banham, págs. 318-319.

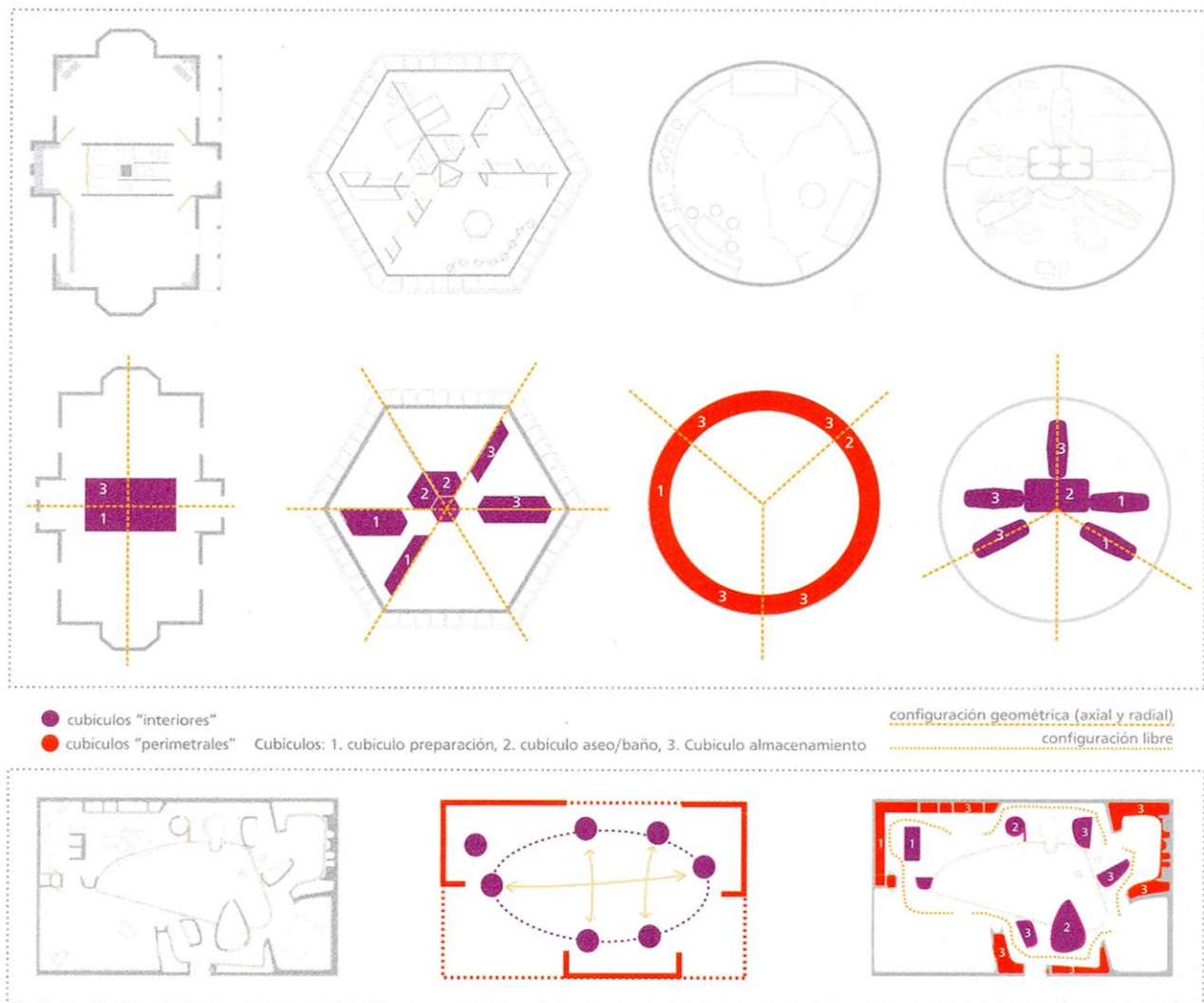
43. B. Colomina: «Unbreathed Air», op.cit, pág. 45.

44. B. Fuller: «¿Qué es una casa?», *Cuadernos Summa-Nueva Visión* (Buenos Aires), núms. 50/51 (1970), págs. 22-37.

45. Ch. Jenks: *Movimientos Modernos en Arquitectura*, pág. 214.

46. W. Rybczynsky, págs. 175 y 197.

47. B. Lleó: *Sueño de Habitar*, pág. 179.



200 Esquemas analíticos comparativos. Arriba: C. Beecher: The American Woman's Home, 1870; B. Fuller: Dimaxion House, Kansas, 1929; B. Fuller: Deployment Unit, 1941; B. Fuller: Wichita House, Kansas, 1946. Abajo: la casa del Futuro de los Smithson, 1956, en la que se aprecian dos «anillos» de cubículos. Exceptuando la Galley Island, exenta, se da una correspondencia de cubículos dos a dos, alrededor del patio.

(como la DDU) que, prácticamente continuo, sigue el perímetro de la vivienda y se introduce eventualmente en esta para definir los distintos espacios y recorridos; y otro, interior (como la primera Dymaxion o la Wichita), formado por elementos exentos, que conducen las vistas y protegen las visiones. En el centro, el patio interior da sentido a toda la propuesta.

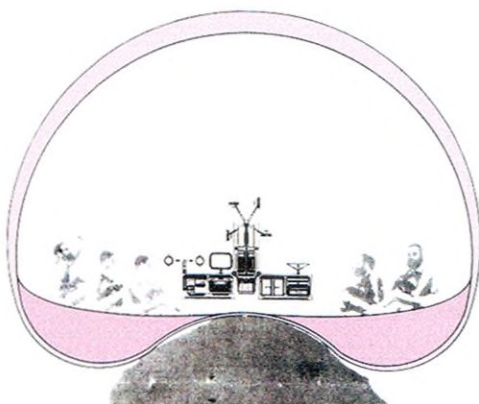
El resultado de esta posición más libre de los órganos técnicos —no pensados a priori desde patrones geométricos y tecnológicos, como las propuestas de Fuller— es el espacio cavernoso de la vivienda. Todo parece ir finalmente encaminado a la consecución de este singular concepto que hace que esta casa del Futuro se distancie de otros proyectos futuristas que repiten, más o menos acertadamente, los esquemas de servicios mecánicos centrales o perimetrales planteados por Fuller.

En las propuestas de los Smithson se incluye también la otra idea decisiva desarrollada por Fuller en sus primeras propuestas, el bloque-baño como prototipo adaptable perfeccionado. El entendimiento de este elemento como órgano técnico independiente añadido al espacio de la casa será el germen de una idea revolucionaria en la concepción del ámbito doméstico. El monobloque de aluminio de Fuller aparecerá en proyectos tan dispares como algunas propuestas del grupo Archigram (por ejemplo, en la Spray House de David Green), la casa construida por Richard Neutra para la familia John Nicholas Brown en 1938, o su coetánea Maison Suspendue, de Paul Nelson —una vivienda de aspecto futurista que incluía una colección de cubículos flotantes conectados dinámicamente por rampas en el interior de una jaula cúbica que hacía de mágico vestíbulo—. La Maison tout en plastique, de Schein, y la casa de Monsanto incluían también unidades de baño prefabricadas en plástico, en el núcleo central de sus respectivos esquemas.

Esa unidad prefabricada tiene un papel esencial en el equipo doméstico, cuya nueva condición de «enchufable» modificará el concepto de espacio arquitectónico, al sugerir poder convertir en espacios habitables grandes objetos, electrodomésticos gigantes o cubículos prefabricados procedentes del diseño industrial. El concepto, teóricamente definido por Banham en un artículo titulado «A clip-on Architecture», tendrá un sinfín de aplicaciones prácticas en la obra de varios arquitectos durante los siguientes años. Con esa expresión el crítico se refiere a la arquitectura en la que «un pequeño paquete de maquinaria concentrada convierte una estructura indiferenciada en un espacio con una función concreta». Pone como ejemplo de *clip-on* la Mechanical Wing de Fuller, «capaz de convertir cualquier vieja choza, cualquier cavidad excavada en la tierra, en un espacio habitable».⁴⁸

Banham estaba convencido de que la accesibilidad a las fuentes de energía, que entonces se creían casi inagotables, permitiría una arquitectura desmaterializada. La Dymaxion había sido un ejemplo de esa búsqueda y las cúpulas geodésicas de Fuller serían su apología. En su definición de vivienda, Banham hostiga la obsesión por el cerramiento y se manifiesta a favor del equipamiento y los servicios. Describe su propuesta en el texto «A Home is not a House» de 1965, que acompañaba con imágenes de François Dallegret. En él presenta una burbuja de plástico transparente inflable, completamente climatizada por complejos aparatos que tornaban cómodo y amable ese ambiente. Si en la maqueta de la casa Dymaxion aparecía una muñeca desnuda sobre la cama para mostrar esa comodidad ambiental, y

48. R. Banham: «A clip-on Architecture», *AD* (noviembre 1965), págs. 534-535.



201

201 The Environment-Bubble. Membrana de plástico transparente con forma de burbuja en cuyo interior se sitúa el equipo técnico concentrado, un «útero nómada mediático».

202 Rooms in a Frame, 1948. Wells Coates.

los Smithson presumían de solo necesitar una sábana en su casa del Futuro, Banham será retratado desnudo en su burbuja, con forma de útero, perfectamente equipada para lograr su bienestar. El autor reconoce no hacer un hogar: «¡No se puede formar una familia dentro de una bolsa de poliuretano!». ⁴⁹ Los artefactos y sus conexiones, sin necesidad de un envoltorio arquitectónico, podrían ser aquello que llamamos «casa». En definitiva, una casa que solo necesitaría conectarse a un esqueleto principal para operar y servir a sus usuarios.

Banham, con su «clip-on Architecture», proponía los dos sistemas de viviendas electrodoméstico de los que ya habían hablado los Smithson: por una parte, viviendas con cubículos tecnológicos prefabricados que dan sentido a «esa estructura indiferenciada» y, por otra, viviendas totalmente prefabricadas que han de conectarse entre sí, lo que él denomina «Clip-together». Dentro de este segundo grupo se encuentra la casa del Futuro. Pero Banham trató de dar un paso más:

[...] en el momento en que las unidades se agrupan, nace un nuevo problema que da la vuelta al concepto de «clip-on» [...] los servicios, la comunicación, la interdependencia, etc., son cuestiones que deberían ser diseñadas, conscientemente, a la vez que se piensa en la necesidad de agrupación [...] Si las unidades están simplemente tiradas sobre el terreno, las circulaciones de las personas y los vehículos se convertirán en lo determinante para la disposición de las mismas [...] Si las unidades son apiladas verticalmente, entonces será necesaria una estructura externa para soportar el peso de las viviendas; y si un buen número de viviendas han de necesitar servicios de agua, gas, aire, etc., entonces se requerirá toda una serie de conductos que puedan llevar a cada célula dichos servicios. Así que se da la vuelta a la proposición inicial: la estructura general se convierte también en la fuente de energía, servicios... y las partes especializadas del «clip-on» se convierten en las unidades de vivienda. ⁵⁰

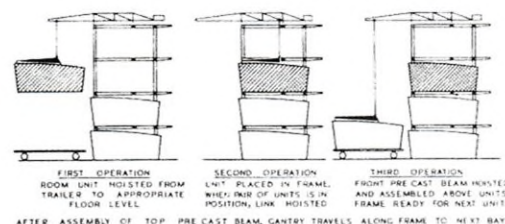
Esta idea tendrá una gran repercusión entre los arquitectos utópicos de su tiempo y provocará toda una serie de propuestas de atractiva y novedosa apariencia. Sin embargo, hemos de reconocer que el concepto estaba en deuda con el pasado: la idea de células habitacionales repetibles y colocadas en altura había nacido, precisamente, en la primera era de la máquina.

El pabellón de l'Esprit Nouveau de Le Corbusier es una célula del inmueble-villa. Cada apartamento es una pequeña casa con jardín, situada en altura, todas apiladas. Sus unidades de habitación partían de una plataforma técnica, «como la sala de máquinas de un inmenso paquebote» sobre la que se construía una retícula de vigas y soportes de hormigón y un entramado estandarizado de perfiles metálicos en el que se ubicarían las células habitables. La solución definitiva no alcanzó el nivel de prefabricación deseado, ni el desarrollo de las obras fue análogo al de una cadena de montaje, como se había pretendido, sino que sobre el entramado metálico se fueron colocando piezas prefabricadas montadas en seco. Pero las maquetas del proyecto muestran la intención inicial de componer un marco aislado donde insertar las viviendas completamente prefabricadas, «tal como se introducen las botellas en un botellero», desvelando su huella perretiana. Respecto a este proyecto, los Smithson

comentaron en una ocasión: «Como siempre con Le Corbusier, este edificio tiene en su semilla lo que nosotros queremos hacer».⁵¹ Sus células habitacionales son, podríamos decir, unas incipientes viviendas Electrodoméstico, más humanizadas y menos tecnificadas que las que veremos a continuación.

Por otra parte, las unidades habitacionales que proponen Wells Coates y Paul Raily en 1948 se asemejan un poco más a las propuestas utópicas de los años sesenta. En un esqueleto previo, mediante grúas, se van situando estas células prefabricadas, viviendas Electrodoméstico también, al fin y al cabo. *Rooms in a Frame*, deudora de la propuesta corbuseriana, iba un poco más lejos al llevar implícito el concepto de movilidad constante: una persona poseería solo una unidad habitacional, pero por todo el país existirían «esqueletos estándar», de manera que, como el autor explica, «cada propietario deslizaría fuera su unidad de habitación los viernes por la tarde mediante una grúa, la montaría en un camión y la transportaría a otros esqueletos hasta el domingo por la tarde, cuando tendría lugar la misma operación, pero en sentido inverso».⁵²

Este proyecto está en perfecta sintonía con lo que, doce años después, Banham propondría en el citado texto. Pero la repercusión del escrito del crítico inglés fue mucho mayor. El concepto de base había sido sembrado por esas células de la Primera Era de la Máquina; los Smithson habían propuesto que las viviendas fueran desechables y fabricadas literalmente como automóviles, y Banham defendería que fueran apiladas y conectadas a estructuras con servicios. La imagen será radicalmente modificada: los Smithson, en su casa del Futuro, habían dado unas primeras pautas. El mundo de la ciencia ficción y el sueño de la conquista espacial se veían cada vez más cerca y ofrecían una nueva estética con la que proyectar. La casa no se conformaría con ser un automóvil o un electrodoméstico: soñaría a partir de entonces con ser un cohete, un platillo volante o una cápsula espacial.



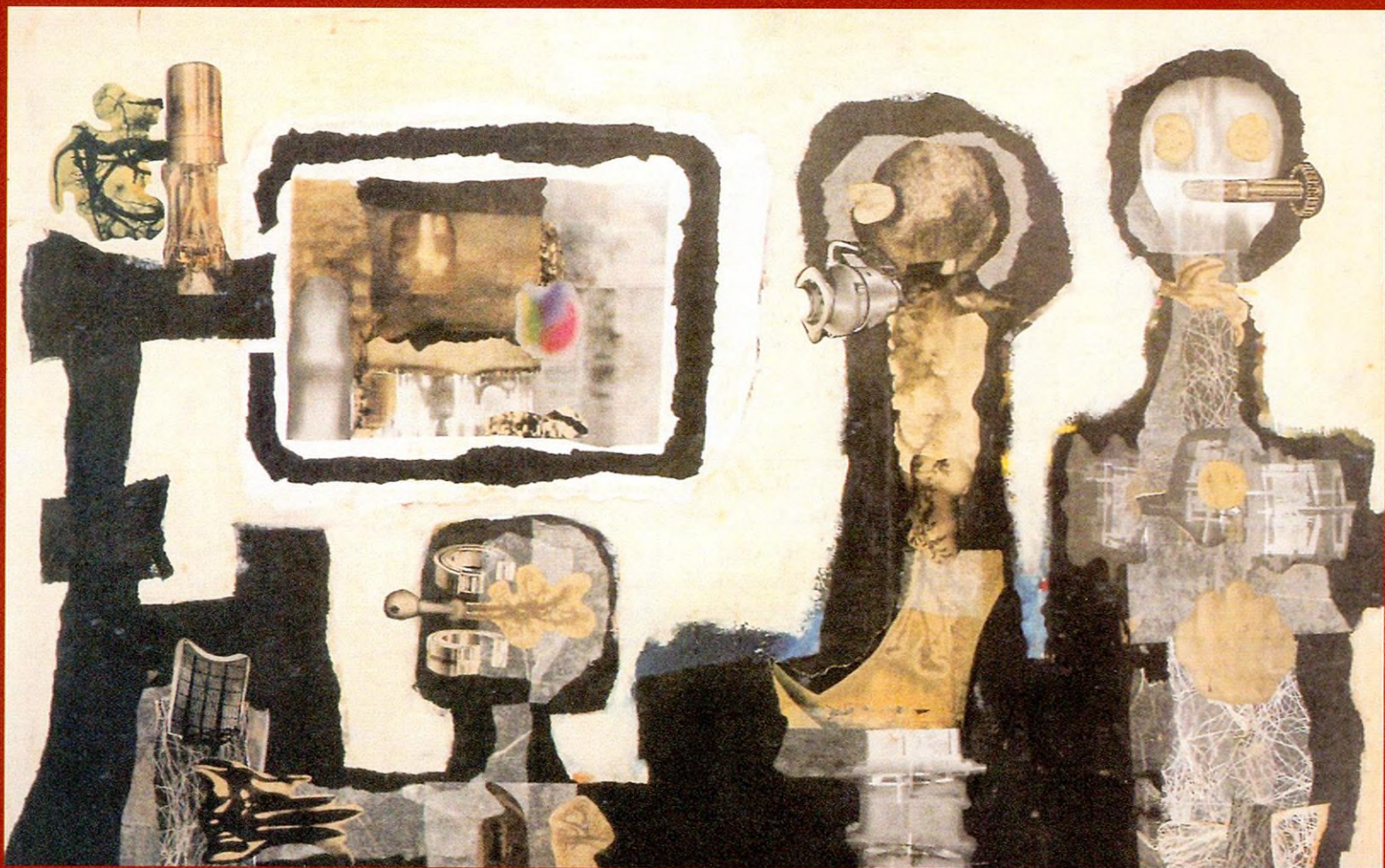
202

49. R. Banham: «Un hogar no es una casa», en Ch. Jenks y G. Baird: *El significado en arquitectura*, pág. 126.

50. Ídem: «A clip-on Architecture», pág. 535.

51. A. y P. Smithson: *Ordinariness and Light...*, pág. 77.

52. S. Cantacuzino, pág. 23.



LA CASA-CÁPSULA

«Extravagante ficción hoy... realidad mañana»

En 1956, una parte del Olympia Hall Exhibition se disfrazaba de ficción para ambientar la muestra *Sixty Years Ahead*. Los visitantes curioseaban entre los trajes de astronautas y reproducciones de cohetes mientras inspeccionaban la soñadora casa Futura de los Smithson que, inevitablemente, fue comparada con una nave espacial. Su piel curvada actuaba como estructura, del mismo modo que los habitáculos de los programas espaciales emprendidos poco antes. Sus atractivas formas ergonómicas y la opción por el equipamiento integrado respondían a las condiciones necesarias de una auténtica cápsula espacial. La ciencia ficción alimentaba las mentes de esa época y parecía revestir de un halo mágico cualquier promesa futura: lo que hoy parecía imposible, mañana quizá podía ser realidad.

El término ciencia ficción fue acuñado en 1929 por Hugo Gernsback, quien en 1926 se aventuró a publicar *Amazing Stories*, revista que inauguró el período de cristalización del género, bajo la divisa: «Extravagante ficción hoy... realidad mañana». En el editorial de presentación Gernsback definió la ciencia ficción como «narraciones en las que el interés novelesco se entremezcla con datos científicos y visiones proféticas del futuro».¹

Aunque algunos escritores de ciencia ficción elaboran sus relatos sin preocuparse mucho de la verosimilitud científica, el género nació y se desarrolló —como bien muestran los pioneros escritos de Julio Verne— con la idea de establecer puentes entre la ciencia y la literatura, para imaginar un futuro fascinante. Las imágenes arquitectónicas acompañan esos sueños literarios, generando seductores lugares donde, quizá algún día, poder habitar. Pero arquitectura y ciencia ficción no caminan siempre juntas. Se cruzan, retrasan o adelantan según el momento, el lugar y las circunstancias. Cada propuesta utópica o ambición futurista, además de proyección futura, es el eco de un momento presente, del modo de vivir de una época y del habitar que un grupo o sujeto concreto anhelan. El análisis de esas visiones convierte las imágenes arquitectónicas y los fragmentos de ciencia ficción en valiosas cápsulas del tiempo.

La ciencia ficción adquirió gran importancia durante el siglo xx. Muchas publicaciones surgidas durante la época dorada del Movimiento Moderno resultan fascinantes porque proyectan hacia el futuro las tendencias arquitectónicas contemporáneas más inquietantes y reflejan, a la vez, los temores y sueños latentes en distintos artistas de un modo más o menos racional. En esta época, la ficción se tiñe de realidad.

Durante los años de la Segunda Guerra Mundial era difícil hacer previsiones arquitectónicas para el futuro, tanto por motivos económicos como sociales. Pero los años de posguerra vinieron cargados de vitalidad y señalaron el momento en el que la arquitectura y la ciencia ficción comenzarían sus caminos en paralelo.

203 *First Contact*, John McHale. *Collage*, 1958.

1. Cit. en Jacques Sadoul: *Historia de la ciencia ficción moderna*, pág. 56

EL INDEPENDENT GROUP Y LA CIENCIA FICCIÓN

La ciencia ficción era hasta ese momento un género reservado a unos pocos. Probablemente fue eso lo que atrajo a los rebeldes miembros del IG, que esgrimieron el género como un reto ante la clase dominante de la cultura británica y, sobre todo, como medio para asimilar otras disciplinas emergentes. En palabras de Banham:

La ciencia ficción es una de la grandes ampliadoras de mentes y destructoras de especializaciones de nuestros días. Es parte de la educación esencial de cualquier técnico.²

Para el IG, la cultura popular era capaz de proveer puntos de referencia tan válidos como los de cualquier otra fuente cultural. Tratando a la ciencia ficción con seriedad, lograron otorgar al género un nivel intelectual del que había carecido anteriormente. Banham, por ejemplo, invitaba a los lectores de *AR* a utilizar la ciencia ficción como un medio para acceder a la sofisticada *topología* «por la puerta falsa».³ William Turnbull añadía que la ciencia ficción era una de las pocas áreas en las que se estaba debatiendo la tecnología moderna, y que ahí radicaba el interés del IG por el género. Pero a pesar del alto nivel tecnológico que presentaba la ciencia ficción británica, apenas sintonizó con el gusto del IG. Les atraía fundamentalmente el cine que venía del otro lado del Atlántico, de la Universal y la Paramount, de las páginas de *Astounding Science Fiction* y *Galaxy Science Fiction*, y de Harley Earl y sus brillantes creaciones aerodinámicas. Estas preferencias tenían las raíces en su propia infancia. Las películas y revistas americanas fueron «la única cultura viva» que conocieron siendo niños, de manera que recuperarla era como volver a su «literatura y arte nativos».⁴

Y si los cohetes y las naves espaciales fueron una poderosa imagen para el IG, los robots y alienígenas no se quedaron atrás. Las visitas al cine London Pavilion para ver películas como *Ultimátum a la Tierra* (Robert Wise, 1951) e *Invasores de Marte* (William Cameron Menzies, 1953), junto a los cuadernos de notas y *collages* de revistas como *New Words* y *Amazing Stories*, nutren varias obras de Paolozzi.

Tampoco en *This is Tomorrow* faltaron referencias al género. Hamilton, McHale y Voelker utilizaron la imagen de Robbie el Robot, la estrella de *Planeta Prohibido*, como figura central de su instalación. En la muestra, un amable Robbie, revestido de simbolismo sexual, se convirtió en un icono reconocible del mañana, como expresaba el título de la exposición.

Richard Hamilton también tuvo en cuenta el género en la creación de algunas de sus obras, como *Homenage à Chrysler Corp* (1957), que se inspiraba en un Zhagon de *This island earth* (*Retorno a la Tierra*), dirigida por Joseph M. Newman en 1954, un mutante de Zhagon, el poderoso enemigo surgido de las profundidades del espacio para destruir toda forma de vida. John McHale asumió un papel más profético. Uno de sus grandes *collages*, *First Contact* (1958), era el título de un cuento de Murray Leinster, que se publicó en la revista *Astounding Science Fiction* en mayo de 1945. En él mostraba unos alienígenas en un estado de metamorfosis entre organismo y robot, contruidos sobre imágenes de nuestro pasado y presente.

Más orgánicas eran las antiestéticas figuras creadas por su pareja, Magda Cordell McHale, tal y como las había calificado Banham en el artículo «El nuevo brutalismo».⁵ Sus siluetas, bajo la inconfundible huella del expresionismo abstracto, se entendieron como una «inflexión primitivista aplicada a la fantasía de la ciencia ficción».⁶ Pero, probablemente, la descripción más sorprendente de su obra la hizo su compañero Alloway, mediante una lista de palabras procedentes de la ciencia ficción:

[...] solar, delta, galáctico, amorfo, ulterior, fundido, remoto, viscoso, despellejado, visceral, variable, flujo, nebular, iridiscente, hiperespacio, caída libre...⁷

En este contexto los Smithson presentaron su casa del Futuro. Una casa que podía definirse también con algunos de los términos empleados por Alloway: galáctica, amorfa, ulterior, fundida, remota, viscosa, visceral y fluida. Por su pertenencia al IG, los arquitectos se rodearon de un ambiente donde el acuciante interés por la ciencia ficción les conducía a soñar con nuevos espacios. Aunque no eran los miembros más devotos del género, participaron de las conferencias impartidas en el ICA sobre ciencia ficción y de las escapadas en grupo a ver algunas películas, y su imaginación se alimentó de las obras que sus compañeros proclamaban como importantes modelos para la formación y creación. Mientras imaginaban el mañana retrataron su propia época, creando, con su vivienda, un objeto más de consumo y una nueva imagen futurista con la que poder soñar.

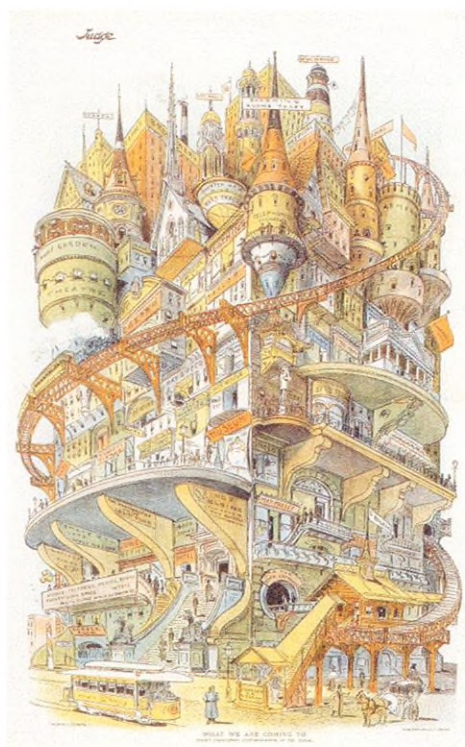
Gracias al papel que asumió el IG de borrar los límites entre las Bellas Artes y el arte popular, la ciencia ficción fue aceptándose. Nació una nueva estética del espacio, conocida habitualmente como *space age*, ligada al *pop art*, que participó en el arte, la moda, el diseño y la arquitectura. La década de los sesenta desarrolló un importante despliegue del diseño arquitectónico experimental, y las novelas de ciencia ficción la acompañaron en sus proyectos.

Aparentemente al mismo tiempo, surgió toda una serie de jóvenes grupos de vanguardia (los Metabolistas en Japón, Archigram en el Reino Unido, Ant Farm y EAT en los Estados Unidos, Archizoom, UFO y Superstudio en Italia, Coop Himmelblau, Haus-Rucker Co. y Missing Link en Austria, Utopie en Francia, etcétera), que heredaron lo sembrado por los anteriores y ofrecieron propuestas más radicales. Los diseños de estos rebeldes proyectistas apuntan hacia un nuevo estilo de vida basado en una mayor libertad y tolerancia, con tendencia al nomadismo. La arquitectura del futuro se convirtió en un tema serio de estudio, y varios arquitectos se reunieron en mayo de 1965, en París, para conformar el Grupo Internacional de Arquitectura Prospectiva (GIAP), que llevaría a cabo investigaciones sobre cuestiones demográficas, sociológicas, técnicas, arquitectónicas y urbanas, y enunció también propuestas revolucionarias. Michel Ragon, uno de los miembros fundadores de GIAP, escribió desde 1971 hasta 1978 *Histoire mondiale de l'architecture et de l'urbanisme modernes*. En el tercer tomo, dedicado a la arquitectura prospectiva, establece una clasificación que ha servido de base para algunas investigaciones, como la realizada por J.A. Ramírez en el capítulo sexto de su libro *Construcciones Ilusorias: arquitecturas descritas*,



204

2. R. Banham: «Espacio, ficción y arquitectura», en D. Robbins (ed.): *El Independent Group...*, pág. 61..
3. Ídem: «The New Brutalism», *AR*, núm. 118 (diciembre 1955), en D. Robbins (ed.): *El Independent Group...*, pág. 173
4. Ídem: «Who is this 'pop'?', en *Design by choice*, pág. 96..
5. Ídem: «El nuevo brutalismo», pág. 357
6. Basil Taylor: *Spectator* (27.01.1956), pág. 8. Cit. en D. Robbins (ed.): *El Independent Group...*, pág. 64..
7. L. Alloway: Prefacio al catálogo de la exposición *Magda Cordell Paintings* (Galería Hanover, Londres, 1956). Cit. en Robbins (ed.), pág. 64.



205

205 Grant E. Hamilton: «What we are coming to: Judge's combination apartment- house of the future», *Judge* (16.02.1895).

206 Hugh Ferriss trabajando en su taller, aplicando un toque final a la *Vista de una calle del Futuro*.

arquitecturas pintadas, de 1983. Algunos elementos de la misma se han empleado también como guía para el presente estudio.

Si durante las primeras décadas del siglo xx la ficción se alimentaba de la realidad, podemos afirmar que, tras la segunda posguerra, *la realidad se tiñe de ficción*. Los sueños cinematográficos, las novelas y los cómics —y también la provocadora casa que nos ocupa— influyeron en las tendencias dominantes, y muchas de las ideas que durante las vanguardias se habían considerado imposibles, de repente, parecían realizables: se visualizaron megaestructuras, hogares enterrados, ciudades submarinas y aéreas, casas flotantes, sirvientes robots y viviendas en el espacio... La mayoría protagonistas de temores y enfoques negativos en el mundo ficticio que, curiosamente, fueron planteadas con un singular optimismo por arquitectos y urbanistas para el mundo real.

DEL SUEÑO VERTICAL AL FUTURO HORIZONTAL

La amenaza de una imparable explosión demográfica propició la búsqueda de todo tipo de soluciones. Probablemente, la visión arquitectónica de futuro más repetida haya sido la megaestructura, protagonista de otro libro de Banham, *Megaestructuras. Futuro urbano del pasado reciente* (1976), donde se define como «una masa arquitectónica colosal, a superescala y de unidades múltiples».⁸

Los edificios-ciudad han representado muchos de los paisajes fantásticos que sueñan con el mañana, mediante formalizaciones dispares. En 1895, por ejemplo, el ilustrador Grant E. Hamilton sugería como imagen futura un caótico edificio prismático, envuelto por imponentes ménsulas que sostenían varias plazas públicas y coronado por eclécticos torreones. Un ferrocarril recorría helicoidalmente la construcción y daba acceso a los múltiples usos de la incipiente megaestructura.

El ascensor y la sistematización de la estructura metálica motivaron que la Escuela de Chicago propusiera el rascacielos como edificación futura. «Rascar el cielo», el sueño más antiguo del hombre (como ya revelaba el capítulo 11 del Génesis), por fin parecía posible, por lo que muchas propuestas impondrán la verticalidad como rasgo principal.

Aldo Rossi y Donatella Mazzoleni idearon, en los primeros años sesenta, una *Nueva Ciudad Vertical* para dar alojamiento a 250.000 habitantes. Iannis Xenakis se sintió más animado por un tono profético y reivindicó con su *Ciudad Cósmica Vertical* la construcción de inmensos bloques, mediante estructuras en cascarón y paraboloides hiperbólicos. Pero donde realmente cristalizó la imagen de ciudad vertical fue en los núcleos de las grandes ciudades, cuya expresión más característica es la isla de Manhattan. Sus rascacielos protagonizarían musicales, obras de teatro, películas e incluso bailes de disfraces. La Gran Manzana, como paradigma de la densidad urbana, llevó a Rem Koolhaas a defender la doctrina del manhattanismo en su libro *Delirious New York*, de 1978, en el que formula sus principales orientaciones arquitectónicas y urbanísticas, entre las que destaca la cultura de la congestión.

Con este manifiesto brindaba un auténtico homenaje al dibujante Hugh Ferriss, uno de los principales inventores de las fantasías arquitectónicas sobre la ciudad.

En 1930 la ciencia ficción, en forma de musical, ofrecería un magnífico ejemplo de lo dibujado por Ferriss. *Just Imagine (La fantasía del porvenir)*, película dirigida por David Butler, cuenta la peripecia de un sujeto que, tras haber sido alcanzado por un rayo prodigioso, despierta en 1980 y descubre el *skyline* de Nueva York modificado. Los habitantes de la feliz utopía pueden viajar en veloces cohetes a Marte; un planeta donde la estética expresionista dibuja espléndidos escenarios. El musical mostraba una de las constantes en las visiones de futuro: las calles en el aire, donde los peatones, ya habituados a la perenne sombra de los rascacielos, recuperaban el sol.

Imágenes semejantes habían sido publicadas entre 1908 y 1913, justo antes de que el futurista Antonio Sant'Elia proyectara su *Città Nuova*. Bajo este título, el arquitecto italiano proponía una nueva imagen para la ciudad industrial del siglo xx. Presentó sus dibujos en 1914, en Milán, en la primera exposición del grupo Nuova Tendenza. Como contribución al catálogo, Sant'Elia escribió un *messagio*, en el que se manifestaba cautivado por la escala, la velocidad y, sobre todo, por las máquinas. El texto constituía el soporte fundamental de lo que luego sería el «Manifiesto de la Arquitectura Futurista» que, con frases como «los edificios durarán menos que las personas que los habiten», anticipaba la arquitectura desechable, inmersa en la estética del cambio y del usar y tirar, que defiende la casa del Futuro de los Smithson.⁹

Las ideas visionarias de Sant'Elia se plasmaron únicamente sobre papel. Pero su visión de la *Città Nuova* no caería en saco roto. Su reveladora descripción de la arquitectura como máquina se la apropió más tarde Le Corbusier, quien también proclamó la velocidad como una necesidad absoluta para la ciudad y adoptó el concepto de ciudad de múltiple nivel, procedente de las visiones de Hénard, de 1910.

Las calles en varios niveles interconectando los rascacielos, comunes en los planes futuristas, se fusionaron con la habitual imagen neoyorquina y se divulgaron con brillantes colores en portadas e ilustraciones de los *pulps*, hasta convertirse en el arquetipo de la ciudad del mañana. En la mayoría de los casos, el estilo de los rascacielos era una estilización racionalizada y desornamentada del *art déco*, habitual en los grandes edificios de Manhattan. En otros, como en los dibujos que Hugh Ferriss presentó en 1929 en *The metropolis of Tomorrow*, los rascacielos se dibujaban como agujas cristalinas manteniendo rasgos marcadamente expresionistas. En la ciudad más famosa del cine de ciencia ficción, *Metrópolis* (Fritz Lang, 1926), esos trazos expresionistas se conjugaban con ecos futuristas y constructivistas.

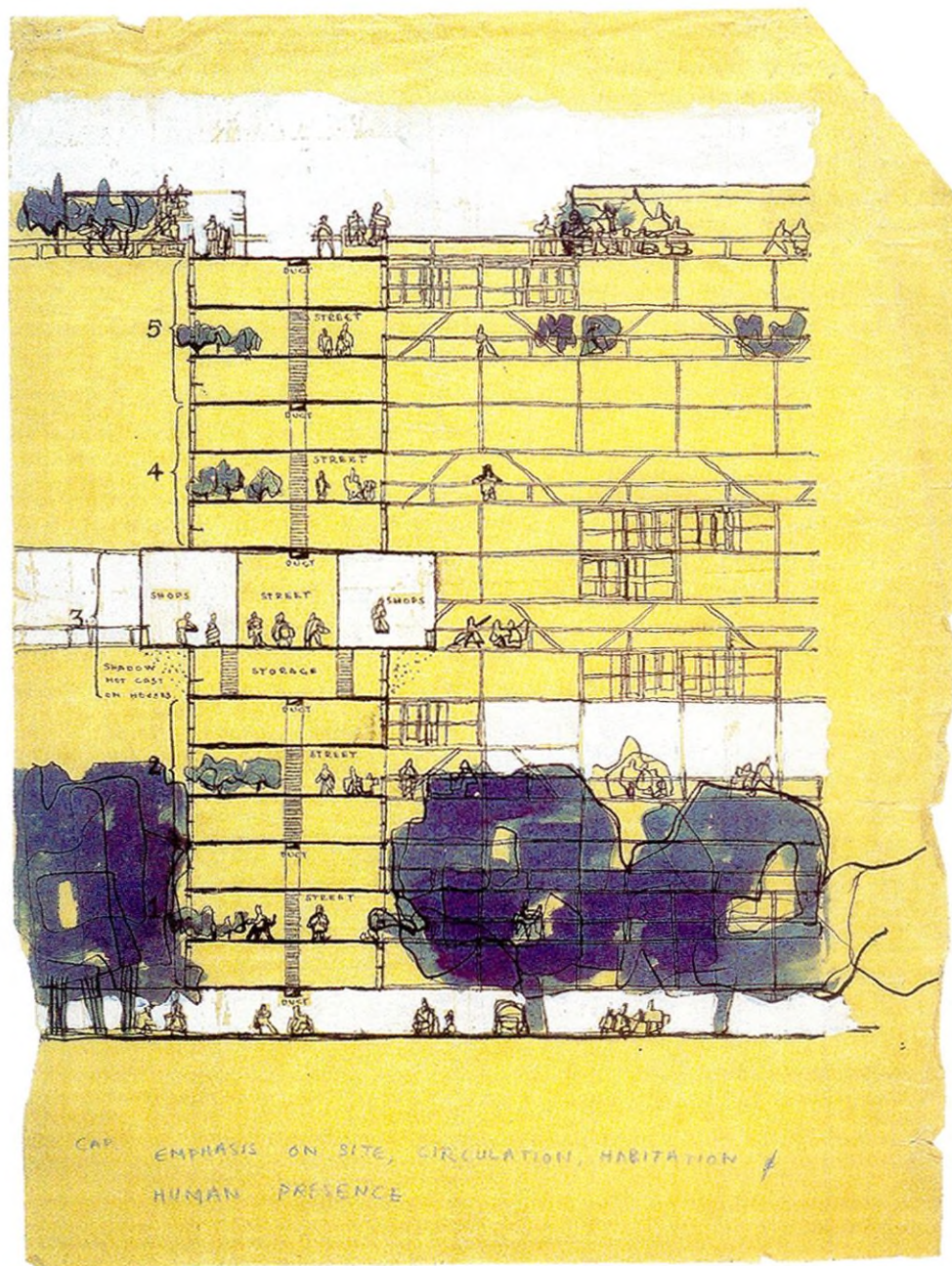
Las múltiples imágenes de rascacielos unidos por líneas horizontales en varias alturas empujaron a diversos arquitectos y urbanistas a plantearse como imagen de futuro «la ciudad de expansión espacial». Yona Friedman, uno de los fundadores del GIAP y autor de textos tan emblemáticos como *La arquitectura móvil* (1956) o *Utopías realizables* (1975), defendía, desde 1958, un urbanismo espacial y móvil verdaderamente revolucionario. Sus propuestas han ejercido una gran influencia en arquitectos como Moshe Safdie, Kisho Noriaki Kurokawa, Kenzo Tange, Arata Isozaki y Archigram. Sus *blocs à l'enjambée* (puentes



206

8. Definición de John W. Cook y Heinrich Klotz, cit. en Banham: *Megaestructuras. Futuro urbano del pasado reciente*, pág. 196.

9. Ezio Godoli: *Il Futurismo*, págs. 182-185; y R. Banham: *Design by Choice*, pág. 24.



207 Sección tipo del Golden Lane, 1952. Peter Smithson. Se descaca el lugar, la circulación, la habitación y la presencia humana.

208 Road Building, Argel, 1931. Le Corbusier.

209 Yona Friedman: *El mundo bajo el urbanismo espacial*.

tridimensionales, de seis a veinte pisos, contruidos como grandes vigas, en cuyos vacíos se alojan células habitables modulares) se consideran los precursores urbanos de la megaestructura, si bien cuentan con huellas históricas medievales, entre las que cabe destacar el famoso Ponte Vecchio florentino, de 1345, o el Old London Bridge, construido en 1201 y demolido en 1831.

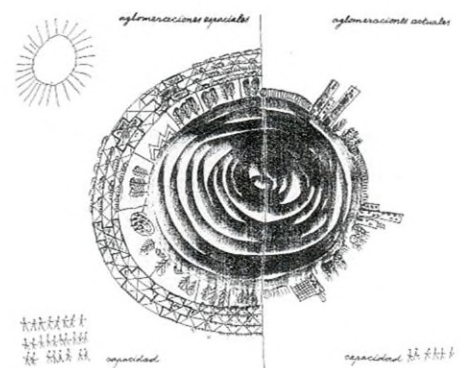
En 1922, Auguste Perret proyectó para París los Maisons Tours, unos rascacielos que, unidos por vías de comunicación, parecían vastos pilares de un viaducto. Ese mismo año, Le Corbusier ideó en la Ville Contemporaine una nueva integración de la vida privada y la colectiva proponiendo la circulación pública como un sistema único, en el que los pasillos que llevaban a los pisos se convertían en calles en el aire que reemplazaban las vías de acceso. La incorporación de la circulación en el alojamiento dominaría los planes de Argel (1930-1934) y Río de Janeiro (1929-1936), en los que planteaba auténticas carreteras habitadas, que recordaban el proyecto Roadtown del arquitecto norteamericano Edgar Chambless, de 1910. El paisajista inglés Geoffrey Jellicoe daría en 1961 una dimensión espacial al concepto corbuseriano proyectando una ciudad a la que llamó *Motopia*.

También Hugh Ferriss dibujó en 1929 puentes colosales con bloques de apartamentos de cuarenta o sesenta pisos, cuyo diseño utilizaría Raymond Hood en 1950 para proponer una Manhattan completamente conectada. Friedman tuvo un sueño similar, pero a escala mundial: ocho grandes ciudades-puente unirían los continentes y estarían destinadas a cumplir misiones político-económicas. En sus estructuras-puente encontramos ya el principio básico de su ciudad espacial: la urbanización en altura. En ella, las superficies sobreelevadas se reservan para las actividades humanas (residencia, esparcimiento y vida pública, circulación peatonal...) y los planos inferiores para diversos servicios (producción, comercio, alimentación, evacuación y circulación mecánica). La ciudad espacial cumpliría tres características principales: tocar la mínima superficie de suelo posible, ser desmontable y fácilmente desplazable, y modificable en función de los deseos de los habitantes.

Pese a lo revolucionario de las propuestas de Yona Friedman, en ellas vemos la influencia de Le Corbusier y también de los Smithson, cuyos proyectos Cluster City y Golden Lane, de 1952, con sus calles en el aire y la voluntad de dialogar con lo existente, pueden entenderse como un incipiente *bloc à l'enjambée*. Aunque el arquitecto judío habla únicamente de su participación en el CIAM X, en Dubrovnik, el papel protagonista que allí tuvieron los arquitectos ingleses haría que, probablemente, se interesara en la citada propuesta, presentada en el anterior congreso. En él se inicia la oposición de los Smithson, junto a los miembros que después constituirían el Team X, a la jerarquía funcional de la Carta de Atenas y su enfoque cartesiano y formalista. Ellos proponían un esquema más libre basado en la jerarquía de las relaciones humanas. A pesar de la manifiesta oposición de los Smithson a la sectorización urbana de Le Corbusier, es precisamente en él en quien encontraron inspiración: el proyecto del Golden Lane es, como apunta Alan Colquhoun, una adecuación del proyecto residencial de Le Corbusier para la manzana número 6 de París, de 1934, con las calles en el aire y los edificios con planta en Y, en este caso entrelazados, formando una compleja trama sin jerarquía.¹⁰ La solución planteada por la pareja británica,

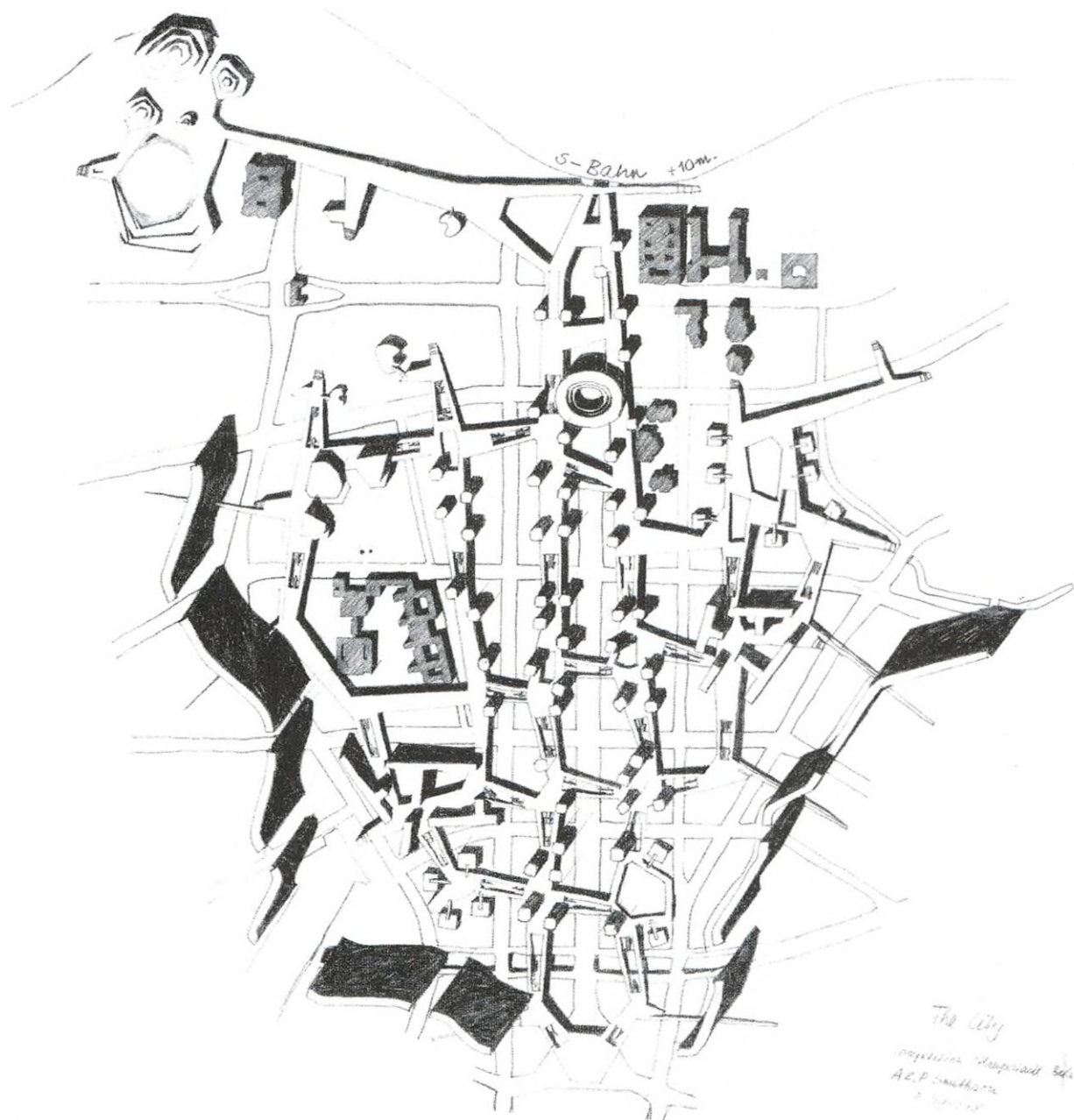


208



209

10. A. Colquhoun, pág. 219.



210 Berlin Hauptstadt. Alison Smithson, Peter Smithson y Peter Sigmund. Axonométrica con las redes superpuestas. (Sombras a medio día en verano, 1958.)

211 Fráncfort Römerberg, 1963. Candilis, Josic, Woods.

aplicada en el centro de Coventry (arrasado por el ejército alemán), aunque intenta dialogar con lo existente, pone de manifiesto la dificultad de establecer una continuidad entre el nivel de la calle y la obra nueva en las condiciones de borde. Su principal virtud era el desarrollo fragmentado y la representación formal de las relaciones humanas. Por otra parte, su propuesta de la altura del árbol como límite experimental pudo haber influido en la adopción general de la «alta densidad en baja altura» en el urbanismo de los años sesenta, y en la búsqueda, para las hipótesis de futuro, ya no tanto de la ansiada verticalidad como de la «extensión espacial y horizontal».¹¹ A pesar de la crítica que el Team X expresó abiertamente en los CIAM al urbanismo de Le Corbusier, no solo las obras de los Smithson evidenciaron la influencia de la obra del maestro suizo. George Candilis, Alexis Josic y Shadrach Woods, que habían trabajado en la unidad de habitación de Marsella, plantearían también una serie de redes con trazados en forma de árbol, como en Toulouse-le-Mirail (1961), o de retícula, como en la Universidad Libre de Berlín (1964-1979).

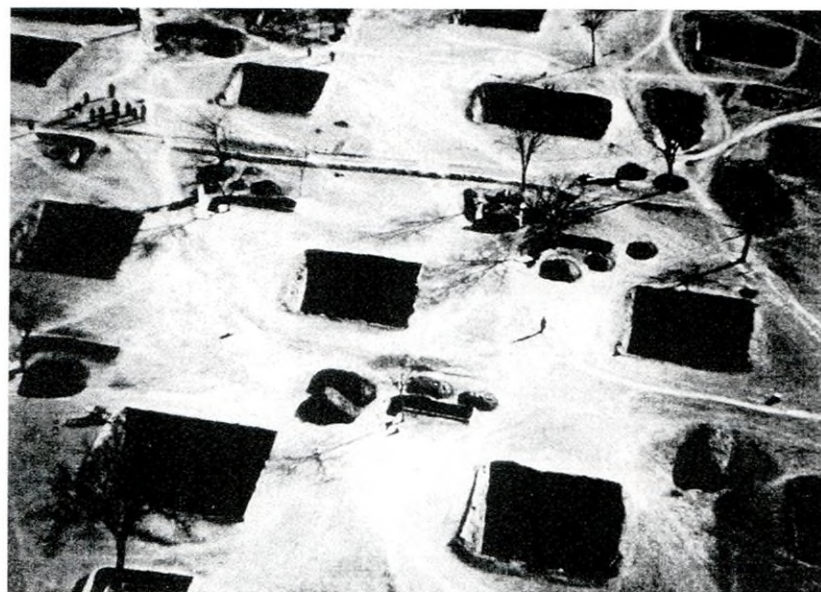
Este último proyecto sería considerado por Alison Smithson como la mejor materialización de su idea de *mat-building* (construcción en estera), a la que dedicó un artículo en la revista *AD*, en septiembre de 1974: «How to recognise and read Mat-Building». Alison propone el *mat-building* como anunciador del nuevo orden que surge de las primeras reflexiones del Team X. La Universidad Libre era un organismo capaz de crecer, transformarse y respirar a través de los patios. Su principal rasgo era, por tanto, la valoración del vacío, de los poros, como parte consustancial del proyecto. El sistema continuo de jardines situados en diversos niveles se superpone a la estructura del edificio, y los distintos planos se van trabando para constituir una retícula construida de compleja densidad. Este *mat-building* nacía de una propuesta urbana para Fráncfort, presentada por los arquitectos a un concurso en 1963, en el que desarrollaban una trama compleja, estratificada en varias capas, que colonizaba el centro, llegaba hasta el río e invadía el corazón de la ciudad infiltrándose en los intersticios de las calles, vinculando de una manera nueva los edificios existentes; un interesante concepto que había anticipado Yona Friedman en 1958.

Algo similar ocurre con un proyecto anterior, presentado por los Smithson al concurso de Berlin Hauptstadt, de 1958, mencionado por Alison en su artículo sobre el *mat-building*. Su propuesta, ganadora del tercer premio, era una refinada evolución de la Cluster City, cuya superposición de niveles circulatorios desemboca en un urbanismo espacial. No abolían lo existente, sino que sobre la trama rectangular de calles se superponía un sistema peatonal que entrelazaba los edificios emergentes, utilizados como puntuación espacial de la trama resultante. Esta red peatonal invadía la ciudad y la sobreocupada de forma discontinua y porosa. Era un proyecto de *layers and lattices* (capas y entramados) a gran escala, con el que los Smithson ofrecían una alternativa a la estrategia corbuseriana de sectorización, buscando la interpenetración de todas las funciones. Decidieron articular las calles con pequeños locales comerciales y situar algunas industrias ligeras en los espacios intersticiales y alrededores. El movimiento, entendido en Hauptstadt Berlin como flujos de automóviles, motocicletas, personas..., confiere una expresión formal concreta a cada trama. La más representativa, con un lenguaje casi expresionista, es la conformada por

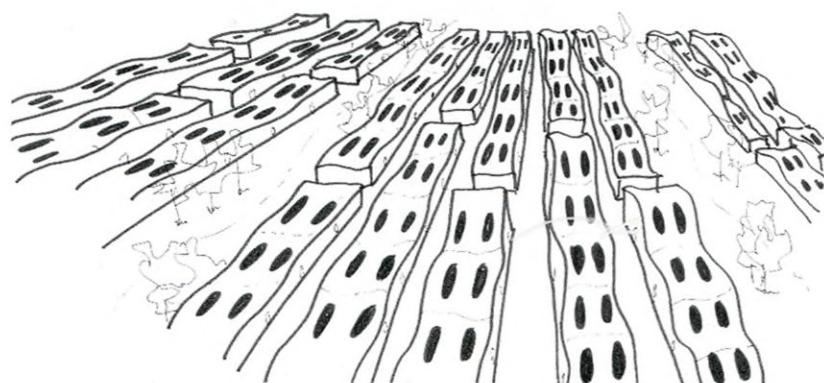


211

11. A. Smithson (ed.): *Manual del Team X*, pág. 7.



212



213

212 Imagen de Honan incluida por Alison Smithson en su artículo «How to recognise and read Mat-Buildings» con las palabras: «Representa una irregularidad regularizada, presente también en Matmata [...]»

213 Mat formado por *clusters* de casas del futuro.

los planos elevados, enclaves específicos y exentos de tráfico: espacios intermedios, que potencian la vida y favorecen la *asociación*.

Alison no incluyó la organización urbana de las casas del Futuro en su artículo. El término *mat-building* nació en 1968 para definir el estudio urbano que los Smithson hicieron sobre Kuwait. La agrupación de casas del Futuro no conformaba específicamente un *mat-building*, pero no difería mucho de él: la suma de viviendas constituye una estructura isotrópica, sin jerarquías, que puede leerse a la inversa, como una masa horizontal perforada o ahuecada. De hecho, el esquema urbano, denominado por los arquitectos *Fougasse Layout*, fue definido en su momento como un *mat-cluster*; es decir, un racimo de viviendas que conforma un tejido. Es bastante significativo que, en su búsqueda de referentes para los *mat-buildings*, Alison recurriera a Katsura, Sinan, Honan, las construcciones abovedadas griegas, la arquitectura romana, la árabe, la trama americana, las casas patio de Mies, las kasbas norteafricanas, etcétera. Precisamente, muchos de los ejemplos que han sido asociados al *Fougasse Layout* de las casas del Futuro.

Influidos por los ejemplos históricos mencionados por Alison en su artículo, los miembros del Team X propondrán varias obras basadas en la normalización de los métodos constructivos, la superposición de los patrones de uso, la intercambiabilidad en una estructura compuesta por células y la desintegración de la rigidez de la planta.

Así, los proyectos de futuro abarcan desde el rascacielos hasta el «rascasuelos».¹² Al sueño vertical, más habitual entre los utópicos, se oponía el futuro horizontal que propusieron los Smithson con su casa del Futuro.

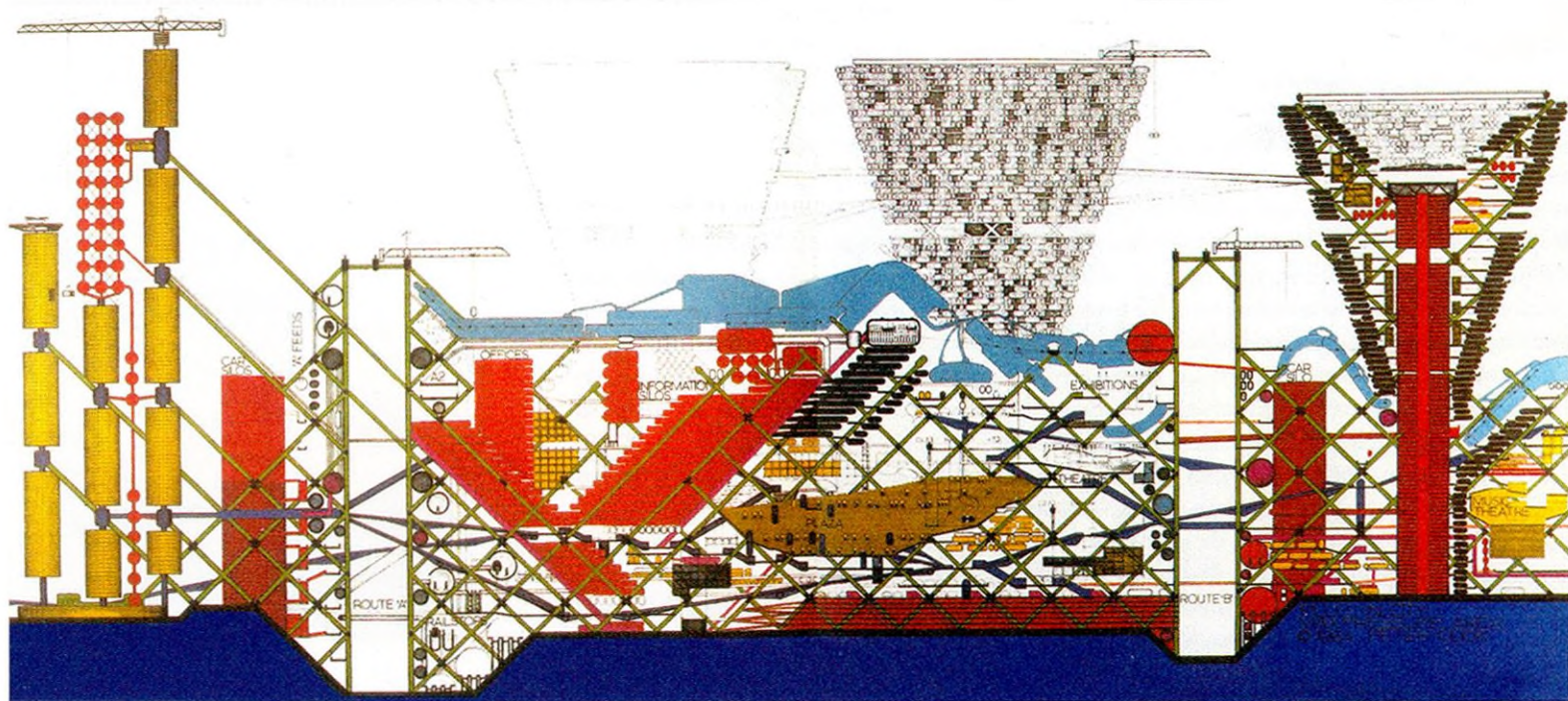
CÁPSULAS UTÓPICAS

Megaestructuras y cápsulas

En la mayoría de las propuestas utópicas, la ciudad se compone de estructuras colosales donde se encuentran los servicios, a los que se adhieren unidades móviles modulares. Con ellas se propugna un entorno construido en un estado de cambio permanente.

Entre las propuestas que se desarrollaron paralelamente al *Clip-On Architecture* de Banham, las más extendidas fueron las imaginadas por el grupo británico Archigram: una serie de arquitectos unidos desde 1961 a 1975 por la confluencia de intereses y sensibilidades. El grupo inicial, compuesto por Warren Chalk, Ron Herron, Dennis Crompton, Peter Cook, David Greene y Michael Webb, sentía la necesidad de transmitir nuevas ideas con urgencia y simplicidad, por lo que editaron la revista homónima *Archigram*, resultado de la contracción de dos palabras: *Archi(tecture)* y *(tele)gram*. Los primeros números conformaban un ideario provocador, que recurría al grafismo del cómic, y cuya actitud rompedora desvelaba, a la vez, ciertos modelos históricos: aquellos arquitectos que habían proyectado estructuras flexibles, creativas, orgánicas y nómadas, usando la tecnología de su momento, como Bruno Taut, Friederich Kiesler y Buckminster Fuller. Aunque menos nombrados que los anteriores, los Smithson eran más próximos al grupo y se convirtieron también

12. *Groundscraper*, así es como denomina Woods los *mat-buildings*. Véase Jaime Coll: «Mat Building», pág. 2.



214

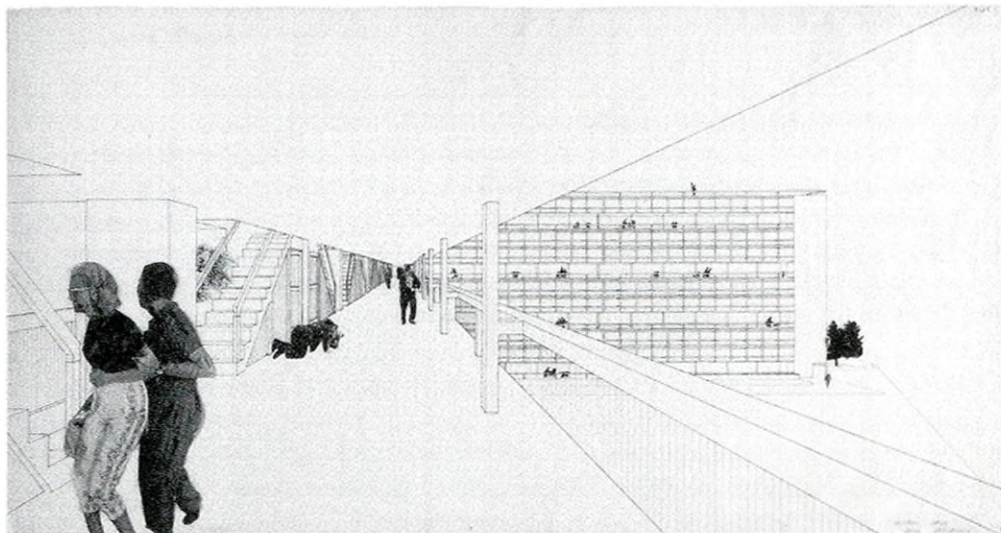
214 Sección de la Plug-In City, 1964. Peter Cook.

215 Fotomontaje de las Street Deck del Golden Lane con Marilyn Monroe y Joe DiMaggio en primer plano, 1953. Peter Smithson.

Plug-In Capsule Homes, 1964. Warren Chalk:

216 Alzado de la torre con diferentes tipos de cápsulas.

217 Cápsula tipo: planta y alzado. (1. Cuarto de baño; 2. Unidad de almacenaje; 3. Conexiones de servicio; 4. Conductos de baño; 5. Elevador neumático; 6. Sofá-cama; 7. Pared enchufable; 8. Pared enrollable.)



215

en fuente de inspiración. Los miembros de Archigram fueron los continuadores de la arquitectura pop «que había sido iniciada y abandonada», según Banham, por la pareja británica. El atractivo y expresivo lenguaje que adoptaron en sus revistas se encuentra ya en algunos *collages* de los Smithson, en los que incluían a actores, como el francés Gerard Philippe, frente a sus viviendas del Golden Lane, o a auténticos iconos del pop, como Joe DiMaggio y Marilyn Monroe, en las espartanas galerías de acceso a las viviendas. Pero más allá de los aspectos gráficos adoptados, Archigram se unió a los Smithson en su defensa de la arquitectura desechable, a la que dedicaron el número 3 de su revista, *Expendability*, de 1963.

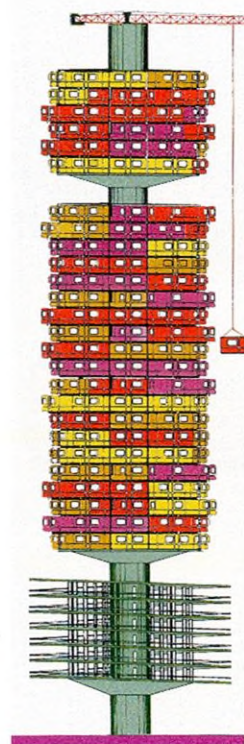
Uniendo la idea de casa Electrodoméstico de los Smithson a la *Clip-On Architecture*, de Banham, Peter Cook definió un nuevo concepto, el *Plug-In*: la casa es un *electrodoméstico* que puedes llevar contigo, y la ciudad es una *megaestructura* donde puedes enchufarlo. Sobre esta base surge, en 1964, la *Plug-In City* (*Ciudad Enchufable*), que tuvo una gran repercusión conceptual, en diversas visiones utópicas coetáneas, y formal, en arquitectos como Norman Foster, Richard Rogers y Renzo Piano. Consistía en una megaestructura, portadora de todos los servicios residenciales básicos (electricidad, agua, saneamiento...), a la que se acoplaban viviendas, oficinas, tiendas, facilidades recreativas, ascensores y lugares de aparcamiento. Todo tenía fecha de caducidad. En lo alto de las estructuras había enormes grúas para mover los elementos que precisaran ser reemplazados.

Warren Chalk planteó de nuevo en su escrito de 1966, «Housing as a consumer product», la necesidad de una arquitectura desechable, intercambiable y producible como cualquier objeto de consumo, defendiendo así la estética de los desperdicios:

Buscamos una idea, un nuevo idioma vernáculo, algo que nos aproxime a las cápsulas espaciales, a los ordenadores y a los envases desechables de esta era atómico electrónica.¹³

Admitieron que la idea no era nueva y reconocieron haberse inspirado en proyectos anteriores, incluida la casa del Futuro de los Smithson. Pero ellos, inmersos en la cultura pop, crearon toda una serie de viviendas electrodoméstico a las que denominaron «viviendas-cápsula» por su principal fuente de inspiración: las cápsulas espaciales. Estas cápsulas se desarrollaron a la par que la *Plug-In City*, por lo que partían de la premisa de ser células habitables que pudieran ser transportadas y enchufadas en diversas megaestructuras existentes en la ciudad, y así posibilitar un mundo intercambiable.

Una de ellas, la vivienda-cápsula que Warren Chalk proyectó en 1964, nació con la ergonomía y sofisticación de una célula espacial, y respondía a las necesidades básicas de dos personas, con un dormitorio-estar divisible, una unidad de baño, una unidad de almacenaje y un ascensor neumático. Su fabricación consistía en un set de componentes (de metal, plástico o papel prensado) que ofrecían la posibilidad de actualizar cada una de las piezas por separado. Esta cápsula se creó bajo la condición de poder ser apilada verticalmente en la estructura de una torre, a la que obedece su forma de cuña. Las unidades plásticas transportables que la vienesa Angela Hareiter diseñó en 1966, con el nombre de

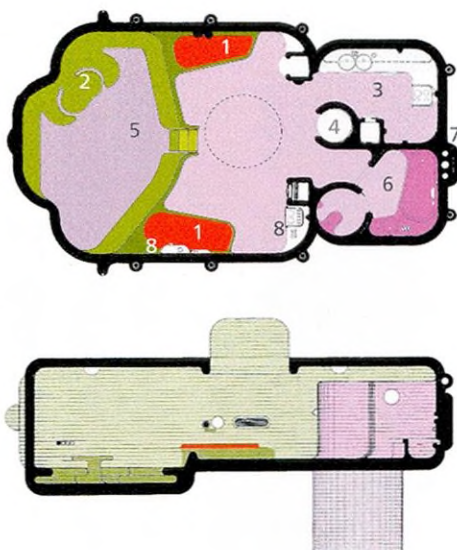


216



217

13. W. Chalk: «Housing as a consumer Product», en Archigram: *Archigram*, págs. 16-17.



218

218 Gasket Homes, 1965. Ron Herron y Warren Chalk. Planta y sección longitudinal. (1. Sofá-cama; 2. Comedor; 3. Cocina; 4. Unidad de almacenamiento; 5. Estar; 6. Unidad de baño; 7. Conductos de servicios; 8. Elementos enchufables.)

219 Plug-In Clip Dwellings, 1965. Peter Cook. Vista interior de una vivienda-cápsula tipo Plug'n Clip.

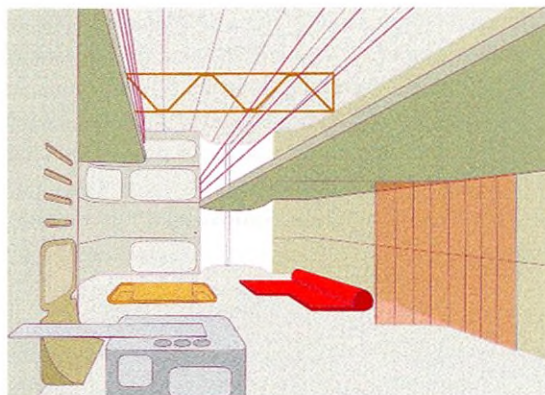
220 Módulo de la cápsula Plug-In expuesto en Woolands para el *Sunday Times*, 1965. (1. «Media tower»; 2. Pantalla de proyección; 3. Zona blanda para sentarse; 4. Zona para tumbarse; 5. Pantalla deslizante; 6. Unidad de almacenamiento.)

221 Hornsey Capsules, 1967. Peter Cook. Estructura en jaula con diversos tipos de cápsulas. Sección.

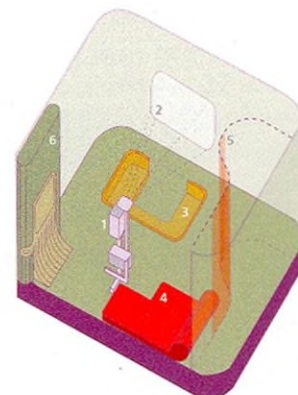
222 Hornsey Capsule para dos personas. Alzado y planta. La Hornsey Capsule está realizada a base de elementos estándar que se combinan para formar unidades de una o dos personas. Se planificó para integrarse con viviendas mayores para familias, las Family Cage.

223 Habitat 67, Moshe Safdie. Expo de Montreal 1967.

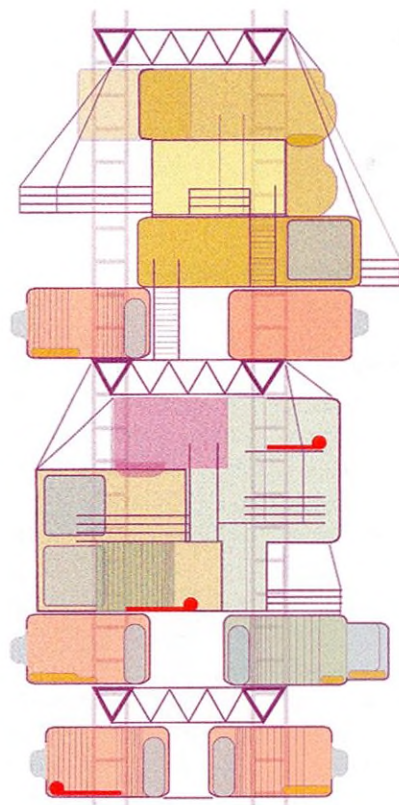
224 Takara Beautilion, 1968-1970, Kisho Kurokawa. (Osaka World Fair, 1970.)



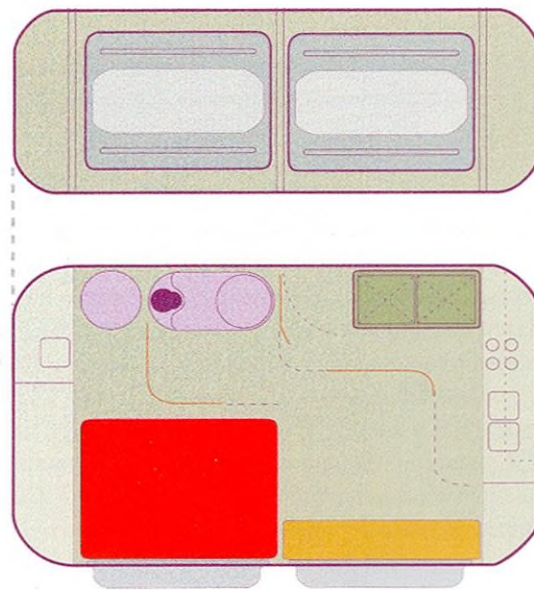
219



220



221



222

«casas del Futuro», tienen claras reminiscencias de estas cápsulas, aunque la vivienda se compone agregando distintos habitáculos.

El concepto de cápsula estimuló a Archigram a crear una nueva vivienda experimental al año siguiente, la Gasket Home. Como su nombre indica, utilizaba una serie de perfiles de plástico de distintas secciones, que podían configurar diversos cerramientos. El interior del habitáculo, también para dos personas, ofrecía mayores comodidades que el proyecto anterior. Sin la restricción de la distribución en torres, estas cápsulas mostraban una actitud formalmente más plástica.

También Peter Cook ofreció soluciones habitacionales para su *Plug-In City*, como la *Plug-In Clip*, de 1965, cuya zona de estar sería expuesta por el *Sunday Times* ese mismo año, o la Hornsey Capsule, de 1967, más simplificada, ante la posibilidad de producir un prototipo.

Todas estas viviendas, como sus nombres y dibujos sugerían, parecían pertenecer al mundo de la ciencia ficción. Sin embargo, algunos proyectos similares pudieron hacerse realidad. En 1967, la ciudad de Montreal —una megaestructura en sí misma— celebró una exposición internacional y Moshe Safdie construyó su proyecto residencial Hábítat. Aunque es una versión reducida del proyecto original, conserva su carga utópica. El conjunto se componía de varias cajas de hormigón estandarizadas, construidas en el suelo y elevadas una a una con una grúa, que las iba apilando aparentemente de forma arbitraria, recordando las desenfadadas propuestas de Archigram y los enérgicos proyectos del estructuralismo holandés. El acceso a las mismas se hacía por la parte posterior mediante unas galerías cubiertas, que se insertan entre las cápsulas, de acuerdo con la estética brutalista. Hábítat 67 carecía del esqueleto típico de otras propuestas y se producía por la superposición de las cápsulas; lo que, por una parte, denotaba una inspiración histórica en los pueblos argelinos y de Oriente Medio, pero, por otra, trastocaba algunos principios de la poética megaestructural.

Otro lugar donde la utopía se hizo realidad fue Japón. La arquitectura de la era espacial tuvo un momento resplandeciente en la Exposición Universal de Osaka, en 1970, caracterizada por edificios de viviendas con la apariencia de cápsulas espaciales, casas burbuja y pabellones neumáticos; toda una serie de estructuras que se imaginaban conectadas a una completa Global Village. Allí tuvo un papel protagonista Kurokawa, participante de las reuniones del Team X y perteneciente al grupo de los Metabolistas Japoneses —un grupo de arquitectos, organizado en torno a la figura de Kenzo Tange, quien trabajó intensamente en el ámbito de las megaestructuras, aproximándose con ellas a formas biológicas, más que maquinistas—. Para la exposición, Kurokawa diseñó el Takara Beutilion, un pabellón formado por una malla tridimensional blanca, que mostraba en sus límites la posibilidad de fácil crecimiento, en la que se introducían brillantes cápsulas plateadas.

Aunque este pabellón fue desmantelado al finalizar la exposición, el autor levantaría en Tokio, al año siguiente, la Torre de Cápsulas Nakagin, con 144 viviendas destinadas a ejecutivos que viven en la periferia o a profesionales liberales. A dos torres de comunicación vertical se iban adhiriendo las células prefabricadas que, suspendidas en voladizo, permitían un cierto juego espacial y ofrecían la impresión de avance tecnológico y de ciudad enchufable



223



224

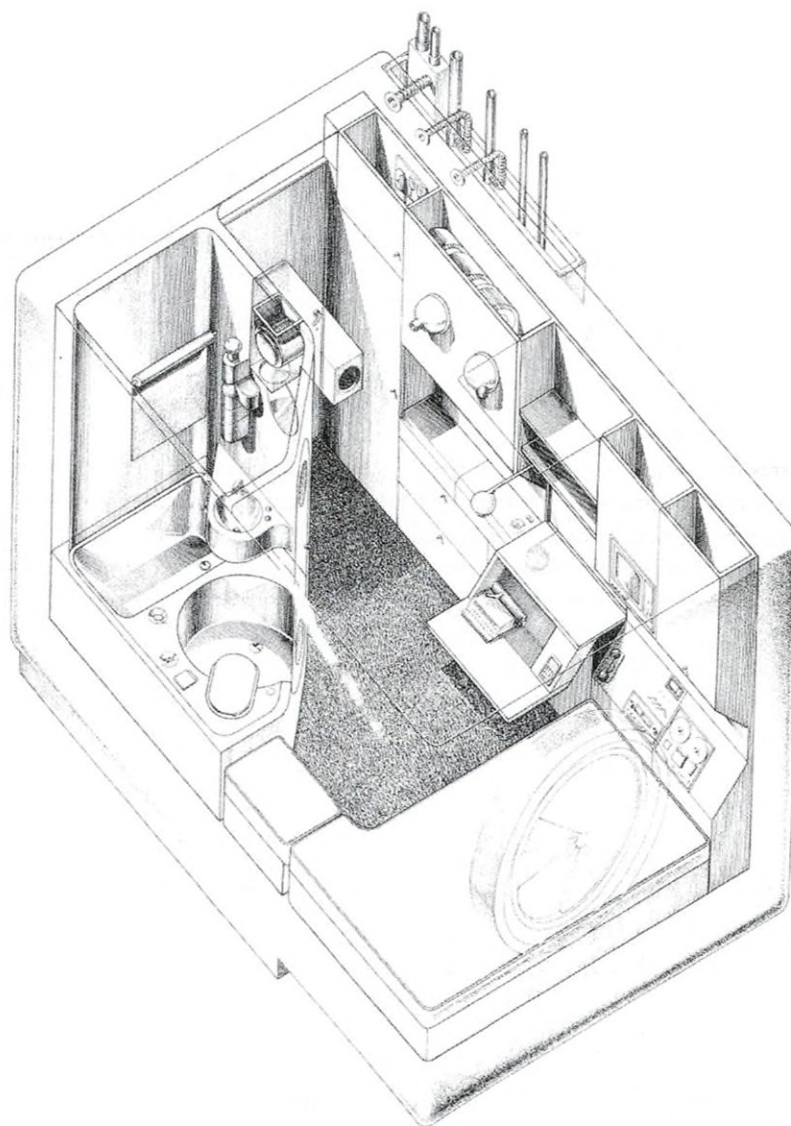


225

225 Fotogramas de *El Quinto Elemento*, Luc Besson, 1997. Vivienda cápsula del protagonista. El director subraya la diminuta célula del protagonista (Bruce Willis) mediante elementos supuestamente multifuncionales como, por ejemplo, una cama que se autodestruye después de cada uso para dejar sitio a otra nueva; o menos creíbles: una nevera que desaparece en el muro para permitir el uso de la ducha. Los cubículos para dormir durante el viaje hacia la estación vacacional Paraíso Fhloston no son muy diferentes de las cabinas de los hoteles cápsulas japoneses.

226 Cápsula Nagakin, Tokio, 1972. Kisho Kurokawa.

227 Hotel-Cápsula, Japón, 2000. Vista exterior e interior.



226

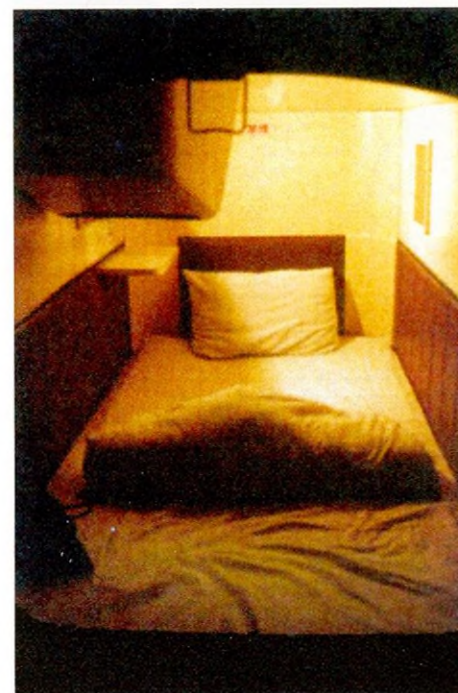
que había preconizado el grupo británico. Cada unidad poseía una única ventana circular al exterior, trazando evidentes referencias simbólicas a objetos de consumo producidos en serie, como lavadoras; lo que respondía perfectamente a la idea de vivienda-electrodoméstico. Todo, excepto la unidad de baño, está unificado en un mismo espacio, equipado como dormitorio, oficina y estar, en una diminuta superficie que no llega a los 10 m².

Las cápsulas de Kurokawa, y algunas de las proyectadas por Archigram, no difieren mucho de las mostradas por Luc Besson, en 1997, en *El Quinto Elemento*. Bajo una visión pesimista, el director nos muestra una megápoli futura, Manhattan en el año 2259, amenazada por el mal y en estado permanente de crecimiento, cuyo diseño remite a las ciudades mostradas en *Metrópolis* y *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982). Las viviendas, apiladas están reducidas al mínimo y se asemejan a las constreñidas cajas de los actuales hoteles-cápsula japoneses. El director trata de evidenciar la reducida célula del protagonista mediante fantasiosos elementos multifuncionales.

Estas megaestructuras y viviendas cápsulas, a medio camino entre el cine fantástico y la realidad, fueron una visión compartida por arquitectos visionarios de distintos países. Algunos proyectos, como los del británico Arthur Quarmby, se generaron también mediante el apilamiento de las células habitacionales. Su proyecto *Corn-on-the Cob* presentaba cápsulas más orgánicas y libres que las de sus contemporáneos, y puede darnos una idea de cómo sería una torre de casas Electrodoméstico de los Smithson.

Sin embargo, la mayor parte de los megaestructuralistas no se conformaron con apilar verticalmente sus unidades. La ciencia ficción acompañó a la arquitectura en su renovación total y se liberó de la necesidad de infundir una cierta verosimilitud ligada a las intenciones científicas con que había nacido el género. Sus arquitecturas gigantescas abandonaron la monótona estructura ortogonal para adoptar atrevidas líneas curvas o imaginativas formas bulbosas. Como explica Juan Antonio Ramírez, muchas megaestructuras de los años sesenta nacieron también de una actitud más escultórica que reflexiva y confirieron más importancia a la configuración formal global que a las cápsulas que la conformaban. Algunos ejemplos destacados son el rascacielos helicoidal de Manfredi Nicoletti, las ciudades piramidales de Paul Maymont, la Ciudad Alfa de Don Giuresco, la Ciudad Cibernética de Nicolás Schöffer, la Ciudad en X de André Biro y Jean-Jacques Ferrier; las Intrápolis o ciudades embudo de Walter Jonas, o las ciudades con forma de colmenas gigantes de Fuller y Shoji Sadao en el *Old Man River's City*.¹⁴

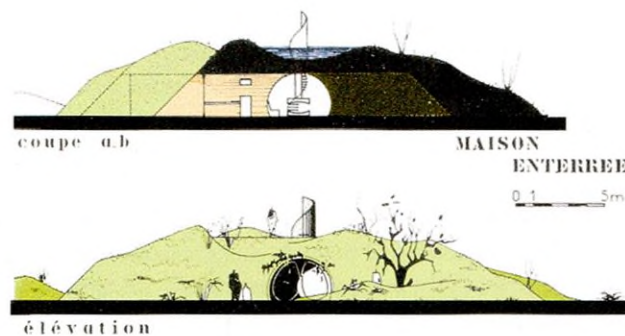
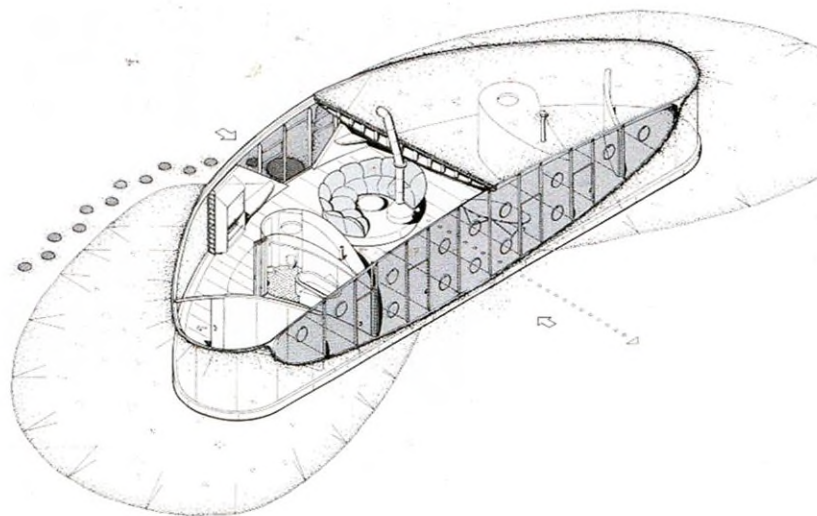
Los Smithson se opusieron a estas últimas visiones porque «la necesidad de expansión y cambio» se vería limitada con el determinismo apriorístico de estos colosales edificios y, fundamentalmente, porque eran contrarios a la elevada densidad de las megaestructuras, que implicaba una absoluta carencia de flexibilidad, ya que los volúmenes están encerrados en los sistemas de circulación y servicio. Ellos defendían que la red viaria, debido a la escala y permanencia, debe convertirse en «lo fijo» e identificar la ciudad; la red viaria debe ser «el elemento creador de cohesión que estructura la región urbana», y no las «megaestructuras elegantes de alta densidad».¹⁵



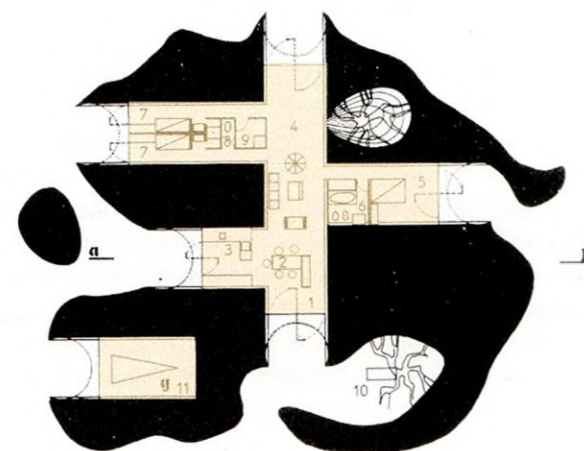
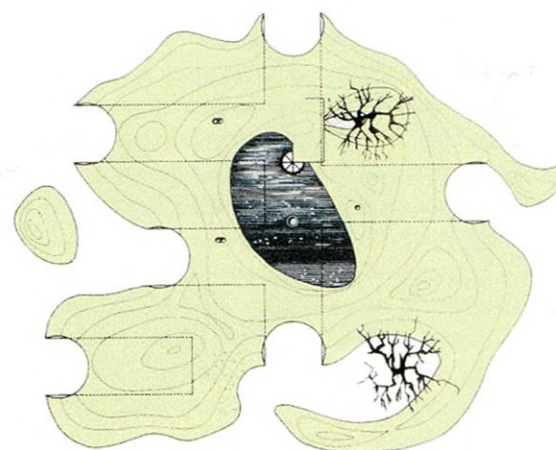
227

14. J.A. Ramírez: *Construcciones Ilusorias*, págs. 223-225.

15. A. y P. Smithson: «Densidad, intervalo y medida», David Lewis: *La ciudad: problemas de diseño y estructura*, pág. 36.



228



228 Future Systems Holiday House en Pembrokeshire, Gales, 1994-1999.

229 Vivienda subterránea. Guy Rottier. 1966. Sección, alzado y plantas.

230 Ciudad Subterránea de la Era Nuclear, 1952. Joe Colombo.

229

ARQUITECTURAS SUBTERRÁNEAS

«Quisiera saber cuántas millas he caído ya. Debo de estar en el centro de la tierra», decía la pequeña Alicia de Lewis Carroll al descender por la madriguera del perseguido conejo blanco, cuando comenzaba su imaginativo viaje por el *País de las Maravillas*.¹⁶

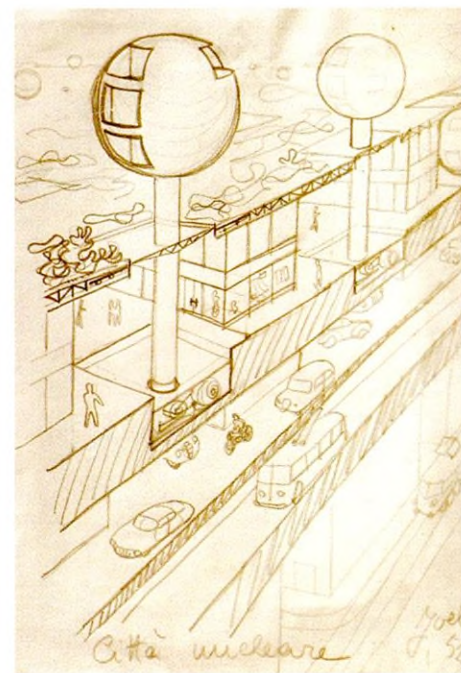
La imaginación también caracterizó el viaje al centro de la tierra más representativo, el que narró Julio Verne, aunque incluía detalles científicos que otorgaban cierta verosimilitud a la utopía intraterrestre. Si sus personajes recorrían el interior de la tierra, nada menos que desde Islandia a Italia, el hombre, desde su origen, ha demostrado conformarse con una cavidad en la superficie terrestre para poder alojarse en ella. Así, las construcciones subterráneas se convirtieron en otra imagen común entre los escritores y dibujantes de ciencia ficción y, a la vez, en previsión habitual entre urbanistas y arquitectos.

Los hábitats trogloditas y hogares excavados, existentes todavía en muchos lugares, han inspirado distintas soluciones subterráneas con intereses medioambientales, como las del francés Guy Rottier o el vienés Hundertwasser. Frente a sus propuestas ecologistas, otras viviendas nacen con una visión más tecnológica y futurista, como la casa de vacaciones de Future Systems (Pembrokeshire, Gales, 1999), excavada en el terreno y construida como una gran concha de hormigón abierta al mar.

A pesar de su origen remoto, las arquitecturas prospectivas subterráneas fueron impulsadas a raíz de la Primera Guerra Mundial y comenzaron a tener un singular protagonismo tras la Segunda Guerra Mundial, debido al temido peligro atómico. El búnker, la fortaleza contemporánea, reivindicado por Paul Virilio como una arquitectura sólida y monolítica, ha sido fuente de inspiración para diversas obras, como la cueva protectora de los Smithson.

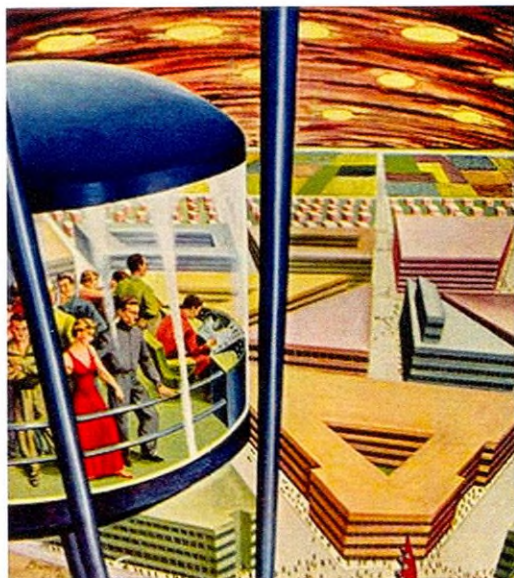
El pánico a la guerra nuclear protagonizó también varias películas de ficción, que habitualmente narran la historia de unos pocos personajes que sobreviven al desastre y que poco a poco van incurriendo en las mismas pautas de comportamiento que provocaron la invención de artefactos tan destructivos. Encontramos buenos ejemplos en *¿Principio o Fin?*, (Norman Taurog, 1949), *Cinco* (Arch Oboler, 1951), *El fin del mundo* (Roger Corman, 1956), *El mundo, el demonio y la carne* (Ranald McDougall, 1959), *La hora final* (Stanley Kramer, 1959) o la satírica *¿Teléfono rojo?, volamos hacia Moscú* (Stanley Kubrick, 1964).

El primer lanzamiento de la bomba atómica en 1945 se convirtió en argumento para muchos artistas plásticos. Una de las antropometrías de Yves Klein, *Hiroshima*, de 1961, emplea el cuerpo humano como pincel que transmite la huella atómica de la muerte. La imagen traumática de la explosión fue también representada por Joe Colombo en *Composición Nuclear*, de 1952. Sin embargo, su fascinación por los avances tecnológicos hizo que se mitigara su visión negativa inicial y comenzara a entenderla como base constructiva para crear una ciudad. Contempló el mundo subterráneo en sus propuestas utópicas de 1952, *Ciudad Nuclear* y *Ciudad Subterránea de la Era Nuclear*. Ambas poseían varios niveles enterrados que acogen el tráfico pesado y las instalaciones abajo, el metro y la industria



230

16. Lewis Carroll: *Alicia en el País de las Maravillas*, Barcelona: Fontana Ediciones, 1998, pág. 17.

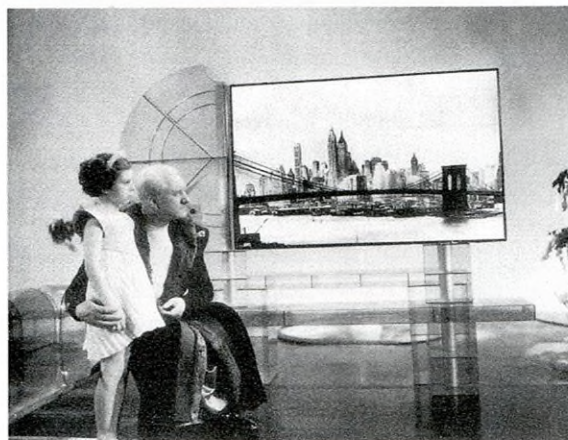


231

231 John Bunch: Ilustración para *Galaxy Science Fiction*, vol. 1 (1.04.1951).

232 Fotogramas de *La vida futura* (W. Cameron Menzies, 1936). Imagen del ágora de la Everytown de 2036. En los pasillos de la nueva Everytown excavada, las paredes nacen en continuidad con el suelo, dibujando suaves curvas. Un anciano le muestra a una niña la ciudad de Nueva York, como una lección sobre el pasado.

233 Propuesta de vida subterránea, 1969. Oscar Newman.



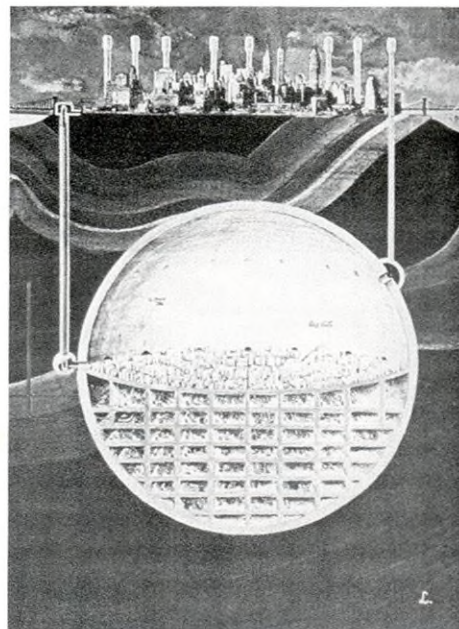
232

en un nivel superior, y sobre este, la circulación ligera y peatonal, junto a las oficinas y negocios. Un mundo con amplias zonas verdes y formalmente dinámico se desarrollaría sobre la línea de tierra. En el modelo subterráneo, las cápsulas podrían enterrarse en el nivel superior o elevarse y abrirse al cielo.

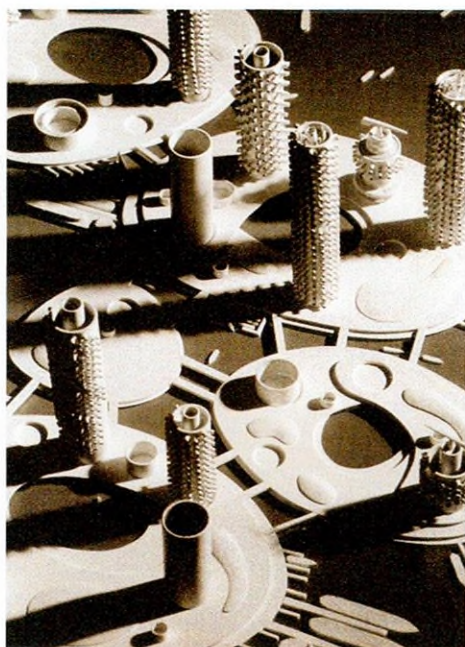
Las propuestas de vivir bajo tierra proliferaron, a menudo conviviendo con el mundo de la ciencia ficción. Oscar Newman, por ejemplo, propuso en 1969 la vida subterránea en lo que denominó «ciudades atómicas». Tras haber leído que una prueba atómica había excavado una esfera perfecta de 500 pies bajo la superficie terrestre, consideró adecuado crear en ella una ciudad para descongestionar las grandes metrópolis. El aire se introduciría en ella filtrado por grandes conductos, a modo de rascacielos, y varios ascensores conectarían continuamente la burbuja con la ciudad en superficie. Era una visión muy similar a la que ofrecía la portada de la revista *Galaxy Science Fiction*, en abril de 1951, en la que mediante ascensores panorámicos se descendía a una urbe de corte racionalista, cuya cúpula rocosa estaba salpicada de potentísimas lámparas que la iluminaban.

Dentro del urbanismo subterráneo, libre de los condicionamientos posbélicos, hay que destacar el papel que desempeñó Edouard Utudjian, fundador de varias instituciones que investigan este tema y autor de los libros *L'urbanisme souterrain*, de 1952, y *Architecture et urbanisme souterrain*, de 1966. Su idea de «ciudad enterrada» parte de invertir simétricamente la Unidad de Habitación de Le Corbusier y de la fascinación compartida por el transatlántico *Normandie*.

Era habitual que la arquitectura enterrada de la ciencia ficción repitiera la existente sobre la tierra. Así, basándose en la última novela de H.G. Wells, *The Shape of Things To Come* (*Esquema de los tiempos futuros*), de 1933, William Cameron Menzies presentó en 1936 la película *Things to come* (*La vida futura*). Abarca un período de cien años de civilización, que comienza en 1936 con una guerra que se prolonga durante décadas y termina con la utopía futurista de 2036, donde la población está por fin segura. La película se hizo famosa por las sorprendentes visiones del futuro de los decorados, las abstractas secuencias diseñadas por Moholy-Nagy y los extraordinarios efectos especiales de Ned Man. La nueva ciudad se encuentra en una gigantesca cueva enterrada. El concepto urbano de Wells para el futuro era la antítesis de la ciudad de rascacielos de Fritz Lang, basada en Nueva York. Precisamente, los rascacielos de esta metrópoli aparecían en *Things to Come* como una lección del pasado. La Everytown excavada, adoptaba la desornamentada formalización del Movimiento Moderno y las posteriores creaciones aerodinámicas, típicas de las versiones más orgánicas del expresionismo y del *styling* americano. La ciudad radial surgía también de los radicales proyectos soviéticos de los años veinte. El ágora estaba rodeada de altas galerías y era atravesada por ascensores de cristal y pasarelas. En los interiores abundan los espacios diáfanos, el uso del cristal y las transparencias, los pavimentos brillantes y los muebles de tubo cromado, parecidos a los desarrollados por los autores de la Bauhaus. Algunas de las escenas recuerdan la casa del Futuro de los Smithson, fundamentalmente las que muestran unos depurados pasillos, cuyas paredes nacen en continuidad con el suelo, dibujando suaves curvas.



233



234

La película causó una gran sensación y la prensa se hizo eco de ello. El *Ideal Home Exhibition* desarrolló ese mismo año una exposición que recuperaba el título de la novela de Wells: *The Shape of Things To Come*. Si el texto mostraba, en el primer fragmento del capítulo XI, a un hombre de ciento diez años en una animada conversación con una niña, enseñándole cosas del mundo pasado, la exposición recurriría también a la comparación generacional. Los visitantes tenían la oportunidad de observar cinco viviendas diferentes, correspondientes a los distintos tiempos de una familia. La casa situada en el futuro, se basaba en el capítulo XII de la novela también de Wells, *The New Generation* (*La nueva generación*):

Un gran espacio, más que una habitación [...] No hay ni pilares ni ángulos rectos. Las curvas del techo cubren suavemente el espacio. Bonitas plantas y una pequeña fuente.

[...]

El espacio, de sencilla arquitectura, no muestra ni ventanas ni esquinas, pero cruzando una especie de friso animado, una banda de la pared, se extienden nubes y olas, árboles ondulantes y grupos de flores [...] Hay una gran televisión, un teléfono y otros aparatos sobre la mesa.

Estos fragmentos se utilizaron para describir el espacio del Futuro en la Exposición de 1936, pero podrían servir perfectamente para describir la vivienda que los Smithson crearon para 1981, protagonizada por las curvas y la ausencia de huecos. En su caso, no es necesario el friso animado porque el pequeño patio contiene los *grupos de flores, el árbol y la fuente*. Incluso se había proyectado *una nube* sobre la cueva de plástico de 1956.

ARQUITECTURAS MARINAS

La posibilidad de habitar el mar se convirtió también en un reto para las ambiciosas utopías. Al fin y al cabo, la arquitectura lacustre, pueblos enteros sobre pilotes, existe desde tiempos primitivos. En 1871, Julio Verne publicó la novela *Una ciudad flotante*, en la que narraba las aventuras del transatlántico *Great-Eastern* y anticipaba la visión de Le Corbusier del paquebote como «una unidad de habitación que se desplaza y flota».

Existen varios proyectos que recurren a la superficie marina cuando el terreno disponible parece ser insuficiente. Así lo hacen varios metabolistas japoneses. La bahía de Tokio se convirtió en uno de los lugares claves donde plantear extensiones flotantes, como trataron de demostrar Kenzo Tange, Paul Maymont y Kisho Kurokawa. Otros metabolistas, como Kiyonori Kikutake, se decantaron por grandes ciudades a modo de islas flotantes, que no permanecían ancladas en ningún punto determinado, sino que podían trasladarse de un lugar a otro. Estaban formadas por dos anillos: uno exterior, dedicado a la producción, y otro interior, en cuyas superficies se adherían las viviendas-cápsula.

234 Marine City. Japón, 1963. Kiyonori Kikutake.

235 Refugio submarino, 1973. Jacques Rougerie y el CAM.

236 Seaside Bubbles, 1965. Ron Herron.

Pero, generalmente, más cercanos a las visiones de ciencia ficción son los proyectos relacionados con el mundo submarino. Y es que, como planteó James Cameron en su película *The Abyss* (1989), el fondo del mar contiene secretos insondables.

Uno de los grandes impulsores de la arquitectura bajo el mar ha sido el artista alemán Jürgen Claus, quien, bajo una visión ecológica y fascinado por las formas curvas, las luces y los sonidos de ese poco explorado mundo, imagina un conjunto de esferas flotantes interconectadas que incluyen todos los usos de una ciudad terrestre. La frontera entre el mundo real y el ficticio es más difícil de establecer, si observamos los atractivos proyectos orgánicos, de formas alveolares y estructuras cartilaginosas, elaborados por el Centre d'Architecture de la Mer (CAM), que fundó el francés Jacques Rougiere en los años sesenta.

Jacques Cousteau, inventor junto con Émile Gagnan del pulmón acuático, es uno de los exploradores del mundo submarino más influyentes del siglo xx. A través de libros, documentales y películas, acercó el nuevo mundo a la gente común. En 1962 realizó una serie de experimentos en las costas de Marsella, Sudán y Mónaco, bajo el nombre de *Precontinent*, en el que un hábitat cilíndrico daba alojamiento a un grupo de dos a seis personas durante una semana, quienes diariamente debían realizar distintas misiones. Así, la vida bajo el agua conseguía pasar de la ficción a la realidad.

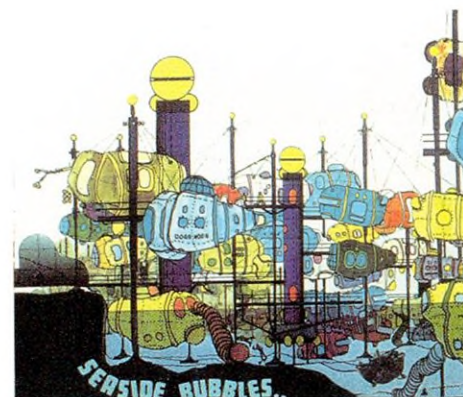
La experiencia de Jacques Cousteau tomó forma, en 1964, en los dibujos de Archigram. El número 5 de su revista, dedicado a la metropoli, incluía un curioso montaje del Underwater Hardware, en el que situaron sobre un psicodélico patrón de olas, junto a la cápsula de Jacques Cousteau y su propuesta de una Underwater City, imágenes de vehículos marinos de la guerra fría, como el *Sealab*, *Alvin*, *Aluminant*, *Deepstar*, etcétera. Además, incluían una fotografía de un voluminoso traje de buceo (el mismo que había empleado el IG en la exposición *Man, Machine & Motion*, de 1955). Parecían estar descubriendo las posibilidades que el mundo submarino podía añadir a sus fantásticas visiones. Warren Chalk proyectó su propia Underwater City, como una red bajo el agua de tubos diagonales y esferas, en un esquema similar al *Atomium* belga pero más complejo, infinito y laberíntico: una versión acuática de Piranesi. El *Aquaman* del grupo británico vive cómodamente en el agua, posee los equipos necesarios para habitar allí y puede llevar a cabo la explotación agrícola marina en las *Sea Farming* que Peter Cook diseñaría cuatro años más tarde. Ron Herron proyectó, en 1965, las *Seaside Bubbles*, unas viviendas-cápsulas que se conectan a una especie de *Plug-In City* marítima. Toda una vida bajo las olas que también, durante esos años, se hacía canción:

[...] vivimos bajo las olas en nuestro submarino amarillo.
Llevamos una vida fácil, tenemos todo lo que necesitamos
Cielo azul y verde mar en nuestro submarino amarillo.
[...]
Todos vivimos en un submarino amarillo...

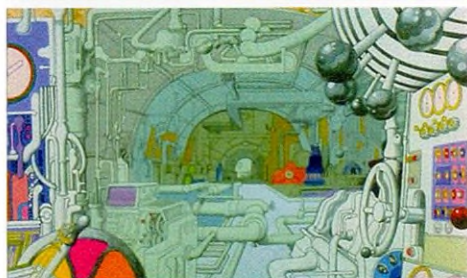
El estribillo de la canción de los Beatles, de 1966, se convirtió dos años más tarde en el título de un largometraje animado que protagonizaría el propio grupo. *El submarino*



235



236



237

237 Fotogramas de *Yellow Submarine* (El submarino amarillo), George Dunning, 1968. El submarino, dibujado por el artista alemán Heinz Edelmann, es un «Arts & Crafts tecnológico» bajo el agua.

238 Constant Nieuwenhuys: *New Babylon*, 1967.

239 Yona Friedman: manifiesto de *L'Architecture Mobile*, 1956.

amarillo, dibujado por el artista alemán Heinz Edelmann, ofrecía una visión fabulosa de la vida en una casa-submarino. Si la casa del Futuro de los Smithson ha sido definida como un «Arts & Crafts vanguardista», el submarino amarillo es un «Arts & Crafts tecnológico», en el que los múltiples tubos y la compleja maquinaria, de la que alardea su interior, contrastan con las numerosas flores de papel pintado que salpican las paredes del vehículo, al más puro estilo británico. El sencillo argumento se tiñe de una colorista estética pop, de naturaleza psicodélica, y se convierte en una película tremendamente imaginativa. Los dibujos de Edelmann reflejan el estilo gráfico del período con la misma precisión que los dibujos del número de *Archigram*.

De hecho, como si se tratara de otra película de animación, Ron Herron planteó en 1964 unas megaestructuras con potentes brazos telescópicos que caminaban por el océano hasta llegar a la bahía de Nueva York. La fuente de inspiración de esta *Walking City* pertenecía al mundo real: las plataformas petrolíferas, auténticas ciudades flotantes equipadas con viviendas, tiendas y lugares para el ocio.

ARQUITECTURA MÓVIL

La ciudad-nómada y el Homo Ludens

La atractiva propuesta de Ron Herron es una megaestructura que puede moverse, literalmente, de un lugar a otro. Nos habla de un nomadismo a gran escala.

Yona Friedman, sin embargo, apostó por la creación de entornos cambiables, de dispositivos arquitectónicos flexibles que se pudieran transformar en función de los gustos, intereses y necesidades de los potenciales usuarios. Promovió la fundación del GEAM (*Groupe d'Étude d'Architecture Mobile*). Su «arquitectura móvil» es una arquitectura en transformación permanente, adaptable e indeterminada. Encuentra su base en las ardientes palabras del «Manifiesto Futurista» de Sant'Elia, de 1914, y, fundamentalmente, en el *Decálogo de la arquitectura futurista*, difundido en 1917 por Vicenio Fani (Vlt), que defendía una arquitectura dinámica, donde «la casa del Futuro sería independiente, transportable, desmontable, mecánica y divertida».¹⁷

También con esos cimientos, otras propuestas entendieron la movilidad de la ciudad en su condición efímera, haciéndola participar del mundo de la lona y el metal de los circos ambulantes. Desde este punto de vista nació, en 1958, el proyecto *New Babylon*, de Constant Nieuwenhuys, que lleva el sello inequívoco de una de las obsesiones del autor: el laberinto. La imagen piranesiana se hizo nuevamente protagonista con «el principio de la desorientación», que afloraba de su creencia en que la liberación del comportamiento humano exige un espacio social laberíntico, continuamente modificable. Era un intento firme de llevar a la práctica los ideales situacionistas. *New Babylon* era una ciudad nómada, diseñada para el *Homo Ludens*, protagonista del ensayo de Johan Huizinga de 1938, que pretendía materializar un futuro donde reinara la «sociedad del espectáculo» de Guy Debord.

Constant tomó como referentes el dadaísmo, el primer surrealismo y las escenografías constructivistas. Concibió su ciudad como una alternativa a la estática zonificación funcionalista aproximándose al ideario del Team X y colaborando, entre otros, con Bakema y Van Eyck. La estructura de su fascinante urbe situacionista recuerda la arquitectura móvil soñada por Yona Friedman. Pero la ciudad de Constant es un pronóstico a largo plazo de la sociedad moderna y sus escritos predicen un mundo en el que «la naturaleza será sustituida totalmente por la tecnología; las comunidades fijas, por flujos nómadas; y el trabajo, por el ocio».¹⁸ Al nivel del terreno sitúa la producción y el transporte por medios mecánicos —a los que acusa de haber destruido la vida social de las ciudades existentes—, mientras que la vida social, ahora libre, puede desarrollarse en diversos niveles y plataformas móviles, elevados sobre las ciudades existentes, que prefiguran sectores en los que el color, el sonido y la forma posibilitan ambientes diferenciados. Los elementos prefabricados multiplicarían la variabilidad del espacio, sirviendo, en definitiva, para «construir situaciones». Y en la generación de esos «momentos-ambientales» ha de contribuir cada habitante desarrollando su propia libertad creativa, cuyo acto se convierte en fuente innegable de reacciones en otros individuos, que se encadenan para conformar una «creación colectiva», un gran proyecto de masas.¹⁹

Por su voluntad soñadora y el estilo difuso de sus maquetas y dibujos, *New Babylon* fue definido en su momento como una quimera, por lo que Constant dejó claro sus intenciones a los miembros del ICA, en 1963, entre los que se encontraban algunos miembros de Archigram, como P. Cook y M. Webb:

Realmente, no quiero predecir cómo será en detalle el mundo del futuro, ya que es imposible [...] Con las imágenes solo quiero sugerir, como el pintor o el poeta, un mundo diferente.²⁰

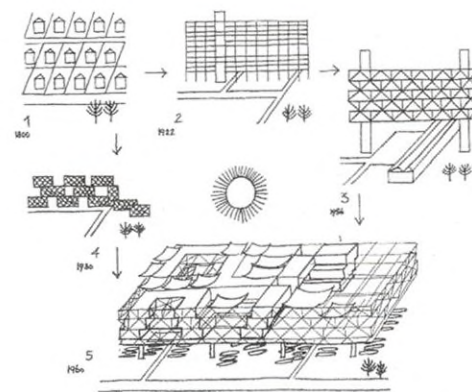
Su influencia en los miembros de Archigram es evidente. Ese mismo año, en el ICA también, el grupo británico llevó a cabo una exposición donde jugarían a sugerir un mundo diferente mediante imágenes variadas; precisamente en el lugar donde diez años antes se había realizado *Parallel of life and Art*. Ron Herron, comisario de la exposición *Living City*, definía así la muestra de 1953:

Fue realmente extraordinaria, sobre todo porque las fotografías no parecían estar ordenadas secuencialmente; saltaban alrededor de todo. Pero eran imágenes fascinantes, las cosas que uno jamás pensaría poder ver de esa manera en una exposición. ¡Y la yuxtaposición de todas esas imágenes! Realmente quedé impactado.²¹

Cada imagen de *Parallel of Life and Art* contribuía a cambiar la manera de experimentar un espacio. Eso mismo intentaron hacer los miembros de Archigram: *Living City* era una visión de la ciudad como un medio que condiciona nuestras emociones. Tratando de huir de cualquier forma concreta, para lograr la sensación de vida y espontaneidad, escogieron una estructura triangulada y neutra como soporte. Los visitantes acudían con



238



239

17. A. Sant'Elia: «Manifiesto de la arquitectura Futurista», en *Futurismo. I Grandi temi*, págs. 70 y 71; y Ezio Godoli: «La Contribución futurista a la arquitectura de los años veinte y treinta», en *Vanguardia italiana de entreguerras*, págs. 200-202.

18. Alan Colquhoun, pág. 228.

19. Constant: *New Babilón*, en S. Marchán Fiz, op. cit., págs. 461 y 462.

20. Simon Sadler: «New Babylon versus Plug-in City», en VV. AA.: *Exit utopia*, pág. 64.

21. Cit. en S. Sadler: *Archigram: architecture without architecture*, pág. 54.

la intención de contemplar los «edificios del mañana», sin embargo, hallaban un *collage* de imágenes dispares que incluía, desde un fragmento del plano psicogeográfico situacionista de París, de Guy Debord, hasta estrellas de ciencia ficción como Superman, el robot-María de *Metrópolis* y, cómo no, Robbie el Robot. Era una especie de viaje existencial a lo largo de diferentes secciones: el hombre, la supervivencia, la multitud, el movimiento, la comunicación, el lugar y la situación. Mediante la exposición comparaban la vida urbana con un juego, en el que todo es susceptible de cambio.

Como si también dirigieran sus proyectos al *homo ludens* situacionista, la ciudad para Archigram consistía fundamentalmente en experiencias y acontecimientos, más que en edificios. Esto se hacía evidente en el proyecto *Instant City*, dirigido por Ron Herron en 1969; consistía en una estructura urbana portátil que podía instalarse en cualquier parte con la ayuda de grúas, e incluía una tienda de circo, luces de neón e imágenes proyectadas en grandes pantallas. Expresaba también la fascinación compartida con Robert Venturi por Las Vegas. Prácticamente a la vez, el arquitecto americano Stanley Tigerman proyectó su propia *Instant City*, siguiendo una filosofía similar. Y con el objetivo de satisfacer la creciente demanda de recreo popular, nacieron el Sin Centre (1957-1962) de Michael Webb y el Fun Palace (1961) de Cedric Price.

Debemos subrayar, una vez más, la influencia de la idea de metrópoli de algunos soñadores futuristas en estas viviendas transitorias, edificios efímeros y ciudades lúdicas. Virgilio Marchi tomó la imagen del Luna Park para describir y denominar su proyecto de ciudad, como vía de expresión de una estética fundada en la estimulación de los sentidos y de la realidad tecnológica moderna, en su vertiente más lúdica. A su vez, al bautizar así su mágica ciudad eléctrica, el arquitecto italiano rendía homenaje al parque de atracciones que Frederic Thompson y Elmer Dundy habían creado en Coney Island, en 1903.

La casa-automóvil

Otras proyecciones nómadas de futuro son menos colosalistas y se basan en el modo de vida de las caravanas y la tendencia, cada vez más habitual, a la movilidad. El número 8 de la revista *Archigram*, de 1968, presentaba al nómada como el personaje principal en la historia de la nueva arquitectura. Las caravanas de *Airstream*, que los Smithson habían comentado en su artículo «Embryo Appliance House», se agrupaban en altura en una estructura que Ron Herron diseñó en 1967, bajo el nombre *Free Time Node*. Pero la casa-móvil está condicionada por su transporte y exige una forma compacta y pequeña, por lo que muchos arquitectos han dedicado sus esfuerzos a inventar mecanismos de todo tipo —telescopicos, con apertura en fuelle o en abanico—, con los que hacer la vivienda más grande cuando llega a su lugar de destino. Ejemplos de ello son, respectivamente, la Mobile Linear City, de Vitto Acconci, de 1991; el contenedor-vivienda que Alberto Roselli diseñó en 1972; o el proyecto «Markies» de Eduard Böthlingk, de 1995.

En otros casos, la movilidad se contempla parcialmente, dentro de una megaestructura. Está dirigida a la flexibilidad de la vivienda, a la acomodación de la familia en

sus diferentes estadios temporales. El nomadismo condiciona así el concepto mismo de vivienda. Michael Webb, por ejemplo, proyectó la Drive-In Housing en 1964, una vivienda transportable dentro de una megaestructura, donde los contenedores móviles se desplazan vertical u horizontalmente por ella, facilitando la circulación interior. Con las casas Drive-In se invierte la situación de la casa actual, donde cualquier actividad encuentra un espacio exclusivamente dedicado a ese propósito. El mensaje de las viviendas móviles de Archigram es que un contenedor tipo puede acomodarse a distintas funciones.

Ese es el atractivo del coche-como-satélite-de-la-casa. Después el coche se convierte en la propia casa. La vivienda asume el papel de automóvil. Se divide y reagrupa.²²

La casa-traje

Los trajes espaciales contaminaron también las utópicas propuestas del grupo británico. Parecía inevitable que la necesidad de facilitar el movimiento impusiera la miniaturización del equipaje y los accesorios, hasta el punto de entender la casa como una segunda piel, como un traje. Así lo hicieron, en 1966, Michael Webb y David Green con el proyecto «Cushicle», cuyo nombre nace de la contracción de *cushion* (cojín) y *vehicle* (vehículo). Era una especie de mochila portátil concebida como la suma de dos componentes: el chasis y la funda. El chasis, metáfora mecanicista del esqueleto humano, proporciona la estructura a las variadas configuraciones del habitáculo. La funda, básicamente una envoltura inflable que recuerda el Enviromental Bubble de Banham, contiene los elementos necesarios para la autonomía y el control ambiental de la unidad habitable.

Webb desarrolló en 1968 este concepto con el Suitaloon: una casa-traje espacial neumática que se llevaba como un vestido y se inflaba cuando era necesario. Podía unirse a estructuras similares para conformar un espacio más amplio e incluso conectarle un motor y ruedas para convertirlo en un vehículo personal.

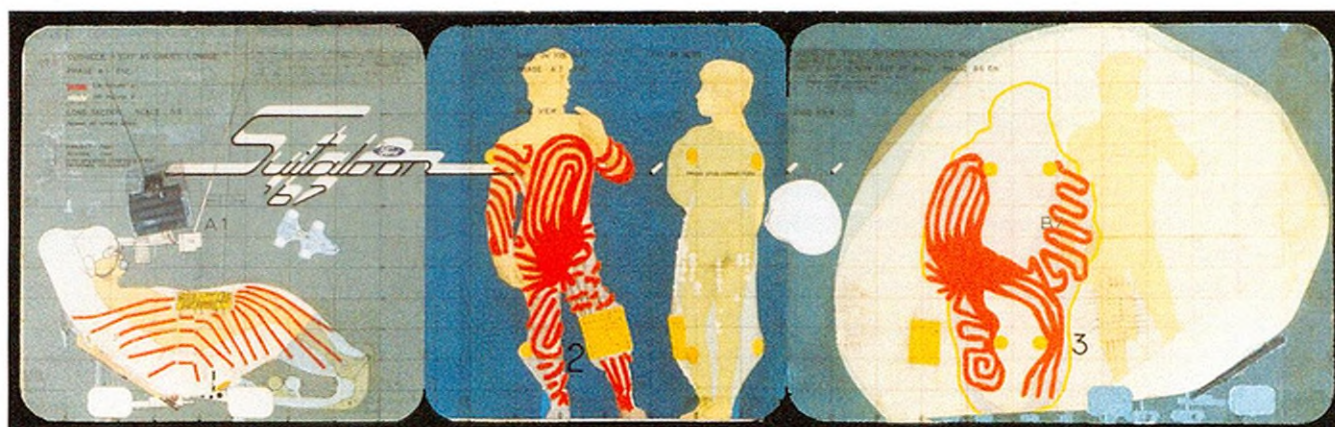
El Infatable Suit, realizado por David Greene ese mismo año, es también una estructura hinchable que mantiene las características del anterior y que debutó en la Trienal de Milán de 1968, junto a la Big Bag. El uso de estas estructuras se hizo habitual entre los miembros del grupo, como demostró Webb con su Magic Carpet. Pronto se convirtieron en el método idóneo para facilitar el nomadismo. Con las viviendas-traje las personas hacen realidad el sueño de llevar su casa a la espalda, imitando a una tortuga o un caracol. Llevarlo todo en una maleta es una solución intermedia, como las múltiples Living Units que desde 1990 viene proponiendo Andrea Zittel.

Con varios de estos nómadas, la ciudad cambia también y se convierte en una especie de gran hotel, donde los habitantes se desplazan por ella durante el día y la vivienda se convierte tan solo en un lugar en el que pernoctar. Para ejemplificarlo, Toyo Ito diseñó en 1985 *Pao, Hábitat para las mujeres nómadas de Tokio*, utilizando la arquitectura en un sentido epidérmico, de la que realizaría una segunda versión, Pao 2, en 1998. La vivienda se configuraba como una tienda, una envolvente, una segunda piel que se puede plegar y transportar. En el interior, había tres unidades de mobiliario textil: almacenaje, tocador y relax.

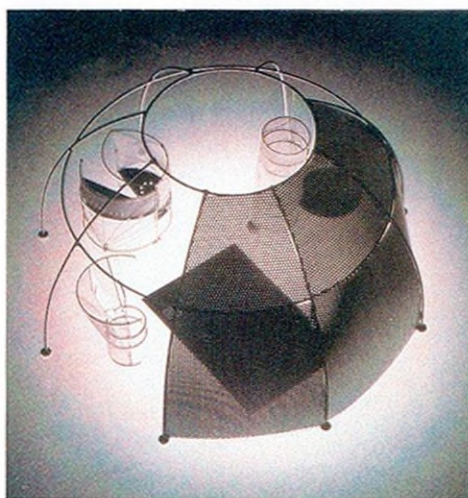


240

22. Cit. en S. Sadler: *Archigram: architecture without architecture*, pág. 113.



241



242



243

241 Suitaloon, 1967. Michael Webb.

242 Alojamiento para la mujer nómada de Tokio. PAO I, 1985. Toyo Ito.

243 Casa Básica, 1998. Martín Ruiz de Azúa.

244 Dibujo del trabajo de Walter W. Bird en el CAL, publicado en un artículo escrito por Bird poco después de que dejara el laboratorio. Años cincuenta.

245 Sección del Gelbes Herz, 1967. Haus-Rucker-Co.

En definitiva, el cuerpo humano cubierto con distintas capas: la ropa, el mobiliario, la habitación, el edificio y, finalmente, el espacio urbano.

Con el objetivo de reducir al mínimo la vivienda, es posible, como muestra Martín Ruiz de Azúa, llevar la casa dentro de la propia ropa, en un bolsillo de nuestro vaquero. Su casa Básica, realizada en 1998, es un espacio cúbico de dos metros de lado, plegable, hinchable y reversible, que permite a los nuevos nómadas vivir «libres de ataduras materiales». Es un contenedor que obvia la necesidad de cualquier componente estructural, tan solo aire. Para usar la vivienda, uno simplemente despliega el tejido reversible de poliéster de su bolsillo y decide cuál de los dos acabados es más apropiado para el clima existente.

Viviendas neumáticas

Aunque la evolución de estas estructuras ha motivado la aparición de objetos tan mínimos como la casa Básica, hay que destacar el papel que desempeñó la aeronáutica en el origen y la evolución de las mismas. En los años cincuenta, el ingeniero americano Walter W. Bird, uno de los principales asistentes de la Cornell Aeronautical Laboratory (CAL), aceptó la tarea de elaborar un refugio para un radar. El resultado fue un globo gigante —una membrana llena de aire a presión de 16,5 m de diámetro—. En 1956, Bird dejó la CAL para formar su propia compañía, Birdair Structures, donde siguió experimentando con estructuras hinchables, en las que persistiría la forma de burbuja de su proyecto original.

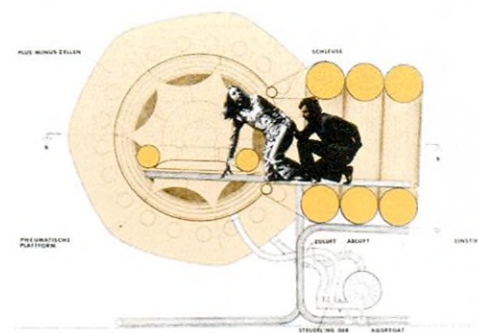
Con el asesoramiento de este ingeniero, Frank Lloyd Wright presentó «Rubber Village Fiberthin Airhouse» en la exposición *Internacional Home Building Exhibition*, que se celebró en Nueva York, en abril de 1957. Si bien su propuesta no pasó la prueba del tiempo, fue alabada por la mayor parte de la crítica.

La imagen de una ciudad formada por ese tipo de viviendas no era muy distinta de las imágenes de las colonias espaciales que proponía la NASA. Por ello, los espacios inflables se hicieron verdaderamente populares entre todos los grupos experimentales de los años sesenta. Los conceptos reinantes en el panorama arquitectónico eran la ligereza, la flexibilidad, la portabilidad, lo provisional y transitorio, y los objetos neumáticos, los medios tecnológicos más adecuados para hacerlos realidad. El grupo francés Utopie se hizo famoso por fomentar y aplicar el concepto del usar y tirar en edificios portátiles e hinchables, y su influencia todavía puede sentirse en el diseño actual. En sus proyectos, todos los componentes podían deshincharse: paredes, suelos y mobiliario. En este sentido destaca el Dyodon, una vivienda experimental neumática de varias plantas propuesta en 1967 por Jean Paul Jungmann, o el Habiter Pneumatique, un proyecto que presentó el grupo, ese mismo año, en la Bienal de París.

La fiebre de la utopía alcanzó también a la arquitectura vienesa de esos años. Coop Himmelb(l)au —un estudio fundado en Viena por Wolf D. Prix, Helmut Swiczinsky y Rainer Michael Holzer, en 1968— creó la Villa Rosa: una vivienda neumática que se transportaba en una maleta plástica de la que se extraía una burbuja hinchable con cama incorporada, que a su vez se podía conectar a otros espacios para vivir o entretenerse en grupo. Tras esta propuesta, en 1972, Himmelb(l)au realizó otro proyecto teórico, Cloud, como prototipo de



244



245



246

246 Dos fotogramas de *Destination Moon* (Con destino a la Luna), Irving Pichel, 1950, en los que dos de los «coloridos» astronautas llegan a la luna, al igual que el Pájaro Loco en una didáctica secuencia anterior.

247 *Sculpture to be seen from Mars*, 1947. Isamu Noguchi.

futuro para la Documenta V de Kassel. Era una estructura móvil y neumática que ofrecía la posibilidad de modificar completamente el espacio generado.

Con inquietudes similares nació en 1967 el grupo Haus-Rucker-Co, fundado en Viena por los arquitectos y artistas Laurids Ortner, Günter Zamp Kelp y Klaus Pinter. Produjeron obras provocadoras a medio camino entre el arte y la arquitectura, con la intención de estimular la investigación sobre uno mismo. Bajo el nombre de *Pneumacosm*, propusieron un mundo visionario de ocio, repleto de construcciones neumáticas ligeras, auténticas bombillas gigantes, donde volver a disfrutar como niños. La búsqueda de nuevas experiencias les llevó a diseñar el *Gelbes Herz* (corazón de oro), un artefacto neumático con espacio para dos personas, que consistía en tres anillos hinchables como antesala de una habitación esférica transparente, donde diversas impresiones ópticas y acústicas proporcionan al usuario una nueva forma de relajación que le devuelven a la vida cotidiana sin tensiones. Posteriormente diseñaron toda una serie de artilugios que acompañaban al *Gelbes Herz* en su *Programa de Expansión Mental*. Todos ellos ejemplifican el concepto optimista de futuro que denominaron *Vanilla Future*:

Para mucha gente, el futuro es aterrador. Lleno de horribles robots y extraños rayos. Para nosotros, el futuro es amarillo brillante como un helado de vainilla. Refrescante, con olor agradable y suave. Eso es el Futuro de Vainilla.²³

VIVIR EN EL FUTURO

Vivir en el espacio

El sueño de habitar en el espacio ha ocupado siempre la mente humana, por lo que la ciencia y también la literatura, el cine, la arquitectura y el diseño han tratado de dar forma a esa ilusión.

La primera novela que planteó un viaje a la Luna fue escrita en el siglo II a. de C. por el griego Luciano de Samosata. En el siglo XVII se proponía por primera vez realizar este viaje en un cohete, y Newton explicó cómo hacerlo posible. Julio Verne y H.G. Wells, entre otros, publicaron varios viajes a la Luna hasta popularizarlos y hacerlos factibles en la imaginación de muchas personas. Pero tuvo que pasar algo más de un siglo para que los científicos consiguieran que el hombre pisara su superficie, en 1969.

El cine recogió, desde sus orígenes, ese recurrente sueño de la humanidad, como muestra *Viaje a la Luna* (Georges Méliès, 1902). Años después una mujer protagonizaría este viaje en otra película exitosa de Fritz Lang, *Mujer en la Luna*, de 1928. Más moderna era la nave espacial *Luna*, en la que viajaron los protagonistas de *Destination Moon* (Con destino a la Luna, Irving Pichel, 1950). Era una de las películas preferidas de Banham, especialmente atraído por los decorados diseñados por el pintor Chesley Bonestell. Se trataba del primer filme en color de este género y fue realizado con gran realismo documentalista. Incluía una didáctica secuencia de animación en la que el Pájaro Loco anticipaba lo que después reali-

zarían los cuatro astronautas. Este personaje no sería el único dibujo animado que viajaría a la Luna. Hergé, inspirándose en la película, enviaría también a sus personajes en su propia versión de *Destination Moon*. Así, la idea de viajar al espacio ocupó la mente de diversos artistas durante el siglo xx. Los viajes espaciales supondrían también una nueva visión de nuestro planeta. ¿Cómo se vería la Tierra desde esos lejanos lugares?

El poeta expresionista Paul Scheerbarth, autor del libro *Glasarchitektur* de 1914, anunciaba, por ejemplo, que el mundo entero iba a convertirse en una sola fuente de luz, con faros para el tráfico aéreo, gigantescos molinos de viento en acero y vidrio, acristalados edificios flotantes y montañas iluminadas artificialmente. Predijo, incluso, que en el futuro el plástico le haría competencia al vidrio. Lo expresaba elocuentemente:

En Venus y Marte, alzarán sus cejas con asombro cuando la superficie de la Tierra cambie hasta quedar irreconocible.²⁴

Con una visión mucho más negativa, el escultor Isamu Noguchi ideó en 1947 la *Sculpture to be seen from Mars*, como un recordatorio a la memoria de la humanidad, a su naturaleza destructiva. Representaba un rostro humano compuesto de enormes montículos cónicos y ovoides, y de nariz tetraédrica, para que pudiera avistarse desde el planeta rojo.

Kasimir Malevich proclamaba en el «Manifiesto Suprematista Unovis», de 1924: «la nueva casa para la humanidad está en el espacio».²⁵ Esta afirmación no sorprende si se tiene en cuenta que la Unión Soviética lanzó su programa espacial poco después de la Revolución Rusa, y ya en 1920, varios arquitectos socialistas comenzaron a diseñar ciudades flotantes y colonias completas en el espacio exterior, como gigantes naves espaciales. Muchos de estos ambiciosos planes se inspiraron en la Primera Exposición Mundial dedicada a vuelos interplanetarios, organizada en Moscú en 1927. La idea se trasladaría también a las revistas de ciencia ficción, que encontraron en el espacio un nuevo elemento que sumar a la tierra y al mar, para forjar sus múltiples fantasías.

Pero cuando realmente empezó a tomarse en serio la idea de un asentamiento humano en el espacio fue en los años cincuenta. Se imaginaban nuevas colonias espaciales completas, con cultivos de comida, plantaciones industriales y centros de investigación. El espacio era visto como una fuente potencial de nuevas materias primas y un lugar apropiado para los vertidos tóxicos de la Tierra. Debido al rápido crecimiento demográfico, los programas espaciales soviético y estadounidense comenzaron a estudiar la posibilidad de asentamientos en las colonias espaciales. Las palabras de Reyner Banham en 1960, cuando escribió la introducción a la primera edición de su libro *Teoría y Diseño en la Primera Era de la Máquina*, dejan claro la confianza ciega en la tecnología que había en estos años:

Nuestro acceso a fuentes casi ilimitadas de energía se va contrarrestando por el riesgo de tornar inhabitable el planeta; pero esta situación se equilibra al pisar los umbrales del espacio con la creciente posibilidad de abandonar nuestro insular planeta y echar raíces en otro.



247

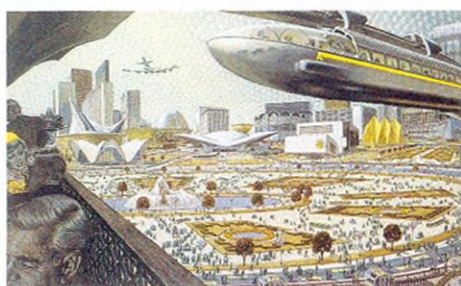
23. S. Topham: *Where is my Space Age?*, pág. 95.

24. Cit. en Wolfgang Pehnt: *La arquitectura expresionista*, pág. 74.

25. U. Conrads: *Programas y Manifiestos de la Arquitectura del s. XX*, pág. 130.



248



249

248 Pabellón de EE.UU. en la Expo de Montreal 1967. Buckminster Fuller.

249 Fred Freeman: *Clean Air Park*, 1959. Ilustración para el artículo de Colonel S.H. Bingham: «Here's your city of tomorrow». Publicado en la cubierta de *This Week* (21.06.1959).

250 NASA. Vista conceptual del interior de un asentamiento espacial para el año 2030.

Hoy nos sorprenden estas palabras; sin embargo, no podemos olvidar que, solo un año después, el cosmonauta ruso Yuri Gargarin se convertiría en el primer hombre que salía de la órbita terrestre. La afirmación de Banham se corresponde con una época donde no había conciencia del agotamiento de los recursos energéticos; de hecho, la frase fue elegantemente suprimida en las ediciones posteriores. Pero, en su momento, la declaración acompaña toda una serie de propuestas utópicas que habían nacido con intenciones de hacer realidad la vida en el espacio.

Los científicos eligieron la Luna como el lugar más probable donde echar raíces. Pero la temperatura extrema y las condiciones inhóspitas del medio lunar supondrían bastantes limitaciones en sus objetivos. Las estructuras neumáticas eran una innovación celebrada y pronto se incorporaron a los planes espaciales. Con la ayuda de grandes cúpulas se podría crear en la Luna un microclima favorable. La conquista espacial finalmente sería posible aislando espacios para crear artificialmente, en la Luna u otros planetas, atmósferas similares a la terrestre. Se pensaba que, una vez «ensayado» sobre la Tierra, se podían plantear proyectos similares para el espacio extraterrestre. Kenneth Frampton señala el proyecto del ruso Ivan Leonidov para un Palacio de Cultura, de 1928, como una propuesta anticipadora. Su concepto, «propio de la ciencia ficción», proponía un conjunto suspendido, flotante, estabilizado por cables de retén, unido a la ciudad mediante un monorraíl elevado.²⁶ Posteriormente, arquitectos como Buckminster Fuller o Frei Otto exploraron nuevas tecnologías que permitieran cubrir grandes extensiones. Las intervenciones de ambos en la exposición de Montreal de 1967, con los pabellones de Estados Unidos y Alemania respectivamente, fueron muy aplaudidas. Aunque, quizá, el ejemplo más conocido sea la gran cúpula geodésica proyectada en 1962 por el primero, para la parte central de Manhattan; una imagen que parece nacer del mundo de la ficción.

Ficción y realidad se daban la mano bajo una cúpula transparente en el dibujo de Fred Freeman que, con el título *Clean Air park*, acompaña el artículo «Here's your city of Tomorrow» (*Aquí tienes la ciudad del mañana*) en 1959. Completamente cubierta, como las propuestas de Fuller y Otto, la ciudad incluye numerosos dobles de edificios reales como la Terminal TWA de Eero Saarinen en el aeropuerto New York's Idlewild, y estructuras similares a las de Felix Candela y Oscar Niemeyer. Todo visto desde una terraza o desde un veloz monorraíl. Esta ilustración parecía cobrar vida en la gran pantalla en las primeras escenas de la película *La fuga de Logan* (Michael Anderson, 1976), que muestran una ciudad inspirada en Brasilia encerrada en una semiesfera protectora.

Archigram también cubriría la ciudad con una cúpula geodésica en uno de los cómics, en el cuarto número de la revista, dedicado precisamente a la fantasía y su poder para influir en la práctica arquitectónica. Su composición, a base de textos en bocadillos y tipografías de cómic, recuerda a un *pulp* de ciencia ficción. Las viñetas mostraban edificios futuristas, viviendas bajo el agua, naves espaciales de estética Fuller y casas flotando en el espacio.

Mientras las ciudades flotantes de Robert McCall protagonizaban las historias fantásticas de ciencia ficción durante los años sesenta, arquitectos y científicos seguían

estudiando el modo de hacerlas realidad. En 1963, el arquitecto François Dallegret diseñó su extravagante comunidad Astronef 732, una ciudad de 7.000 habitantes amontonados en una gran nave espacial que sería lanzada a la órbita alrededor de la tierra. Cuatro años más tarde Paolo Soleri repitió la propuesta presentando, dentro de un programa completo que denominó «Arcología», una colonia satélite que daba vueltas centrífugamente, el Asteromo Arcology. Se trataba de un asteroide inflable de doble membrana con capacidad para 70.000 personas, en cuyo interior se alojaban también diversos cultivos y jardines. La idea no era completamente nueva, ya que un ingeniero esloveno, Herman Potocnik, bajo el seudónimo de *Noordung*, había publicado en 1929 un libro, *The Problem of the Space Travel*, en el que presentaba una temprana teoría sobre ciudades circulares y cilíndricas.

Mientras tanto, los vuelos espaciales y los satélites tripulados ofrecían a los astronautas experiencias reales de la vida en el espacio. En 1973, la estación de investigación *Skylab* proporcionó a sus tres astronautas un habitáculo relativamente cómodo para vivir y trabajar durante nueve meses. A partir de ahí, en 1975, un grupo de científicos de la NASA y la Universidad de Stanford publicó un elaborado plan de asentamiento de las colonias espaciales. Estimaban que la colonia cilíndrica alojaría 10 millones de habitantes en el año 2008, y que en el año 2075, el 90% de la población terrestre viviría en estos nuevos santuarios espaciales.

Hoy no podemos por menos que sorprendernos ante la fe optimista de los primeros científicos. Sus nociones utópicas de asentamientos espaciales eran solo un poco más realistas que las fantasías contemporáneas de las películas de ciencia ficción.

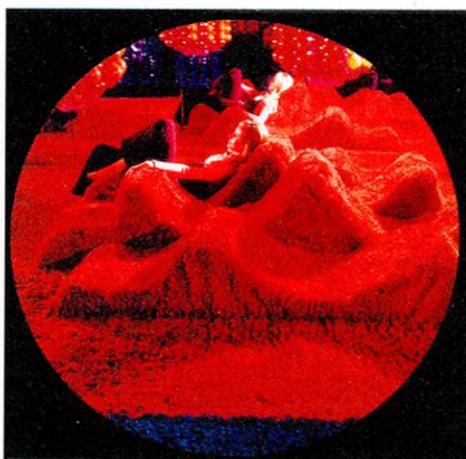
«Cultivando los océanos, la Luna y la Antártida», rezaba el titular de un periódico que leía Rick Deckard (Harrison Ford) en las primeras escenas de *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982). Basada en la novela de Ph. K. Dick, *Do the Androids Dream Of Electric Sheep?* (¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?), de 1968, la película muestra la Tierra como una sociedad crepuscular y degradada en un hipotético estadio futuro de nuestra civilización: Los Ángeles, 2019. En ella, las torres de refinería lanzan ocasionalmente sus llamaradas al cielo, irrumpiendo en el espectáculo nocturno e ilimitado de la vasta megápolis, con que comienza la película. Es un lugar arruinado por el cambio climático. Frente a ese caótico panorama, el Mundo Exterior promete una calidad de vida superior, como sugiere el monstruoso zeppelin publicitario que se pasea en algunas escenas, ofreciendo el traslado a las colonias:

Una nueva vida le espera en las colonias del Mundo Exterior. La ocasión de empezar de nuevo en una tierra de grandes oportunidades y aventuras... Un nuevo clima, facilidades recreativas absolutamente gratis.

Palabras similares pueden leerse entre los veinticinco relatos que componen las *Crónicas Marcianas* de Ray Bradbury, de 1946, pero bajo una óptica mucho más crítica e introspectiva que, como Noguchi con su escultura, subraya la naturaleza destructiva de la humanidad con una profunda carga poética y nostálgica:



250



251



252

251 Verner Panton: 3-D Carpet, 1969, Metzeler. Visiona 2. Feria del Mueble de Colonia, 1970.

252 Fotograma de *La Naranja Mecánica* (Stanley Kubrick, 1971). Escena de los protagonistas en el bar Korova.

253 Fotogramas de *Sleeper* (El dormilón), Woody Allen, 1973. Espacios interiores de estética futurista: blancos, asépticos y de esquinas redondeadas, con abundantes círculos luminosos y artilugios que potencian la actividad sensorial de los habitantes: el «orgasmatrón» y la esfera plateada. La cocina cilíndrica, con volante y asiento central incluido, parece el puesto de mandos de una nave espacial.

Los hombres de la Tierra llegaron a Marte.

Llegaron porque tenían miedo o porque no lo tenían, porque eran felices o desdichados [...] Venían con sueños ridículos, con sueños nobles o sin sueños. El dedo del gobierno señalaba desde letreros a cuatro colores, en innumerables ciudades; HAY TRABAJO PARA USTED EN EL CIELO. ¡VISITE MARTE! Y los hombres se lanzaban al espacio.²⁷

Con la nube oscura de una guerra nuclear sobre el planeta y la amenazante explosión demográfica, probablemente era más fácil mirar hacia el espacio que intentar luchar contra los problemas cercanos más tangibles. Los arquitectos que habían soñado con ciudades flotantes verían convertir sus fantasías precisamente en eso: simples castillos en el aire. Tendrían que conformarse con diseños terrestres configurados a partir de las formas aprendidas de la brillante y optimista era espacial.

Vivir en la tierra como en el espacio

Desde 1950 hasta 1973 la *spacemanía* ha estado omnipresente en la cultura occidental y todavía hoy podemos encontrar restos. Mientras que los ideales maquinistas de 1920 y 1930 se habían inspirado en barcos, aviones y automóviles, muchos diseñadores y arquitectos de la segunda posguerra abrazaron la tecnología espacial y las visiones ultramodernas de la ciencia ficción. Comenzaron a proyectar edificios con formas de platillos volantes, cohetes, módulos lunares, satélites y estaciones espaciales. Vivir en una ciudad formada por cápsulas, como los astronautas, se puso literalmente de moda.

La estética del espacio salpicó a todos los campos artísticos: los colores plateados y cristalinos de la *Moda Space* llenaron las portadas de las revistas; el mobiliario imitaba al universo, adoptando formas esféricas e ingravidas; los escaparates y anuncios utilizaban imágenes de astronautas como reclamo publicitario; los diseñadores industriales repetían la forma lunar en múltiples objetos; los artistas imaginaban alienígenas; los niños se divertían jugando con todo tipo de cohetes; y modistos como Pierre Cardin, André Courrèges o Paco Rabanne vestían a la mujer del futuro de plástico y metal, como ejemplificaría magistralmente Jane Fonda en la mítica *Barbarella*. Ataviada por Paco Rabanne, la actriz lucía ocho brillantes modelos en la película, una comedia erótica con componentes de ciencia ficción. El director Roger Vadim llevó al cine a una heroína aventurera originaria de un cómic homónimo del dibujante francés Jean-Claude Forest, quien supervisó el diseño de producción, llevado a cabo por Dino De Laurentiis; este parecía renegar de cualquier intención de autenticidad y buscar el disfrute contemplativo. La protagonista se presentaba con su emblemático *striptease*, flotando en gravedad cero, mientras los títulos de crédito paseaban por la pantalla. Después viajaba, de planeta en planeta, enfrentándose a toda clase de extrañas criaturas para mantener la paz en las galaxias. La película emociona por la forma, más que por el guión; su universo estético, icónico y físico la convirtió en uno de esos productos de consumo popular. Así se ganó la veneración de R. Banham, entre otros, que le dedicó el artículo «The Triumph of Software».²⁸

La atmósfera estética de *Barbarella* consolidó la *mitología* de un imaginario colectivo, a pesar de su descarada extravagancia: la joven astronauta duerme desnuda dentro de una membrana transparente, y varias esferas y cojines hinchables aparecen entre los decorados oníricos. El filme dibuja un universo extraño que contrasta el bien y el mal. Siempre fascinante y enigmático, recuerda el *Jardín de las Delicias* de El Bosco, pintado hacia 1500. En su artículo, Banham compara la ciudad de SoGo con «una incipiente megaestructura hecha por estudiantes en la era posArchigram». El aspecto sensual de la nave intrauterina de *Barbarella* permite también trazar paralelismos con algunos interiores cavernosos que el diseñador danés Verner Panton presentaría un año después, o con las primeras escenas de la controvertida película *La Naranja Mecánica* de Stanley Kubrick, de 1971 (una adaptación de la novela homónima de Anthony Burgess, publicada en 1962, que presentaba un futuro próximo a través de una atmósfera de ultraviolencia). La impactante imaginería de sus decorados se corresponde con una época en la que el arte erótico ya formaba parte del consumo de masas. Una de las escenas más paradigmáticas se desarrolla en el bar Korova, en cuyo interior el fondo negro hace destacar, de un modo teatral, los únicos colores utilizados en el decorado: el violeta y el blanco. Un espacio simétrico señala en el fondo a los protagonistas, enmarcados por esculturas de mujeres desnudas: unas a cuatro patas y boca arriba que hacen de mesa, y otras arrodilladas, de cuyos pechos mana *Leche Plus*. Bajo esta ambientación erótico-futurista, la película de Kubrick es un análisis pesimista e intemporal del género humano. En cambio, *Barbarella*, con su irónica fantasía, repasa todos los tópicos de la ciencia ficción, ofreciendo un vocabulario visual que entraría de lleno en la estética del género.

Algo similar haría Woody Allen en *El Dormilón*, en 1973. Esta película, desde el desenfado y el sarcasmo, muestra un catálogo de propuestas arquitectónicas que navegan entre una estética más plástica, emparentada con la obra de Oscar Niemeyer, y otra más geométrica y brutalista, heredera de los presupuestos de Louis Kahn. Pero es fundamentalmente en los espacios interiores donde el director añade toda una serie de acentos cómicos, hasta convertir la película de ciencia ficción en una singular parodia del género. Los edificios de color plateado y blanco y las formas curvas caracterizan los espacios puros y asépticos. Abundan los círculos luminosos, los asientos blandos o las siluetas ergonómicas en brillante plástico, como la famosa silla Panton de 1960. También hay múltiples objetos dedicados a producir placer sensorial, como el «orgasmatrón» o la esfera plateada. Destaca una cocina circular perfectamente robotizada, similar al control de mandos de una nave espacial, en cuyo centro se coloca el volante de un automóvil. Como en la nave peluda de *Barbarella*, el aspecto futurista es resaltado mediante el empleo de elementos anacrónicos variados: desde un cuadro impresionista hasta una vidriera *Art Nouveau*. Algo similar ocurre con el vestidor. A pesar de ello, la película en conjunto puede ser considerada como un perfecto ejemplo de la estética espacial.

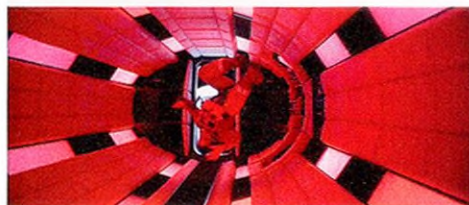
Frente a estas interpretaciones libres y divertidas de *Barbarella* y *El Dormilón*, otras propuestas trataron la ciencia ficción con más seriedad. Kubrick no quiso descuidar los recientes descubrimientos en el campo astronómico y, antes de filmar *La Naranja Mecánica*, imaginó magistralmente, en 1967, lo que sería el tercer milenio, en la enigmática *2001: Una*



253

27. R. Bradbury: *Crónicas Marcianas*, pág. 113.

28. R. Banham: «Triumph of Software», *Design by Choice*, págs. 133-136.

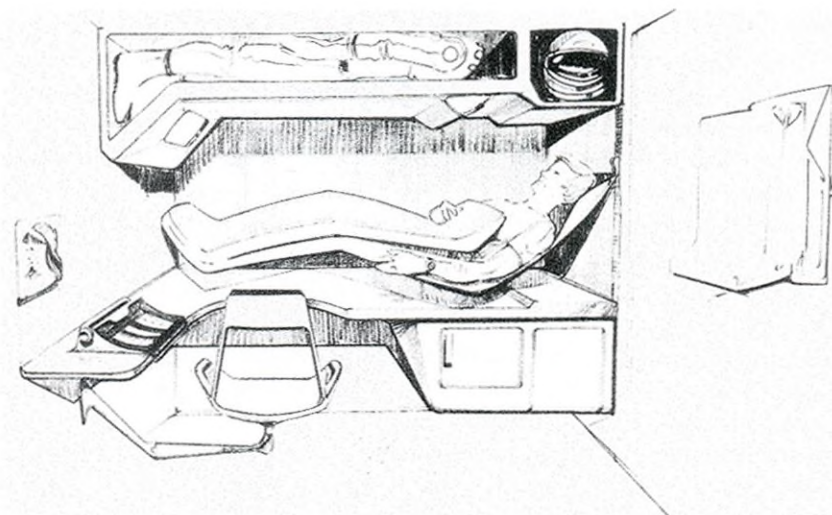


254

254 Fotogramas de 2001: Una Odisea del espacio (Stanley Kubrick, 1967). La imponente estación espacial con las pintadas rojas de los sillones diseñados por Oliver Mourgue. Secuencias de los astronautas moviéndose lentamente en ausencia de gravedad y haciendo ejercicio. Muestra del equipamiento integrado de la estación espacial.

255 Raymond Loewy: diseños de equipamiento para la estación espacial Skylab, 1967. En el espacio se hace necesario recurrir al equipamiento integrado y multifuncional.

256 The Oculas, 2004. Justin Bovington y Lee McCormack. Cápsula de descanso con butaca de masaje, equipo de home cinema, conexión a Internet y sistema de climatización. Sección de la Plug-In City, 1964. Peter Cook.



255



256

Odisea del espacio. La película surgió de la colaboración del director con el escritor Arthur C. Clarke, a partir de un relato corto que este publicó en 1948: *El Centinela*. Ambos quedaron impactados por un documental de la NASA titulado *To the Moon and beyond*, que vieron en la Exposición de Nueva York de 1964, y pidieron a los responsables que se ocuparan de la preproducción de la película. El equipo visitó también la NASA y las empresas que fabricaban naves espaciales, con la intención de conferir un clima de veracidad al filme. Al mismo tiempo, la película resulta intrigante debido a la abstracción que provocan la fuerza narrativa de las imágenes y la música. Muestra la vida de los viajeros interestelares dentro de una casa-astronave, el *Discovery*, constituida por monobloques funcionales gobernados por un ordenador inteligente, HAL 9.000. Abundan los planos simétricos y circulares. El color se emplea de manera expresiva, generalmente uniformando cada espacio con un tono en distintos matices y destacando un elemento determinado, como ocurre con el espacio aséptico y estrictamente blanco de la estación espacial y las pinceladas de rojo que aportan los sillones de contornos redondeados diseñados por Oliver Mourgue. A lo largo de la película se muestra la vida cotidiana de dos astronautas, el modo en que comen y beben, juegan al ajedrez con HAL, hacen ejercicio, dibujan o se comunican con la tierra por videoconferencia, mientras tres de sus compañeros hibernan en cápsulas cerradas. En numerosas ocasiones, se intenta desorientar al espectador mediante repetidos y lentos movimientos en ausencia de gravedad.

Wernher von Braun, ingeniero alemán que dedicó muchos años a desarrollar proyectos para la NASA, después de ver la película de Kubrick, ordenó a los ingenieros del *Skylab* que la estudiaran como una lección de diseño. Y el mismo año en que se presentó la película, el famoso diseñador industrial Raymond Loewy comenzó a asesorar a la NASA sobre el equipamiento de la estación espacial. Había llegado el momento del asiento giratorio, de completos equipamientos sobre guías y ruedas, y de espacios y muebles tan flexibles que deberían adaptarse, incluso en ausencia de gravedad, a cualquier postura del cuerpo. La optimización del espacio sería una de las claves. Desde que Fuller presentó sus tempranas propuestas Dymaxion, y los Smithson las viviendas formadas por cubículos electrodoméstico, muchos diseñadores y arquitectos comenzaron a utilizar el concepto de enchufable para generar sus propias unidades compactas con las que reformular el concepto de vivienda. La fiebre de la era espacial alcanzaría también al diseño de estos elementos. Así, por ejemplo, Luigi Colani creó en 1968 un monobloque de cocina esférico con un puesto de mandos, semejante a los inventados por Hollywood para las naves de sus películas de ciencia ficción. Los estudios sobre el movimiento realizados por las pioneras ingenieras domésticas americanas daban ahora frutos de apariencia galáctica. También en la Exposición de Osaka de 1970 se mostraron cubículos de baño como «lavadoras humanas» y cápsulas de descanso, que han dejado su huella en el cine fantástico y en el diseño industrial actual.

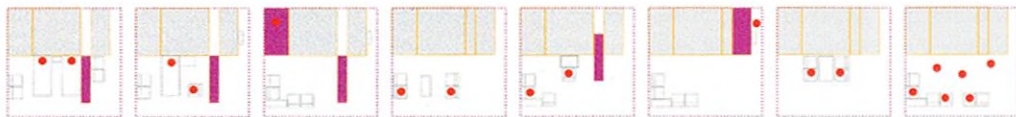
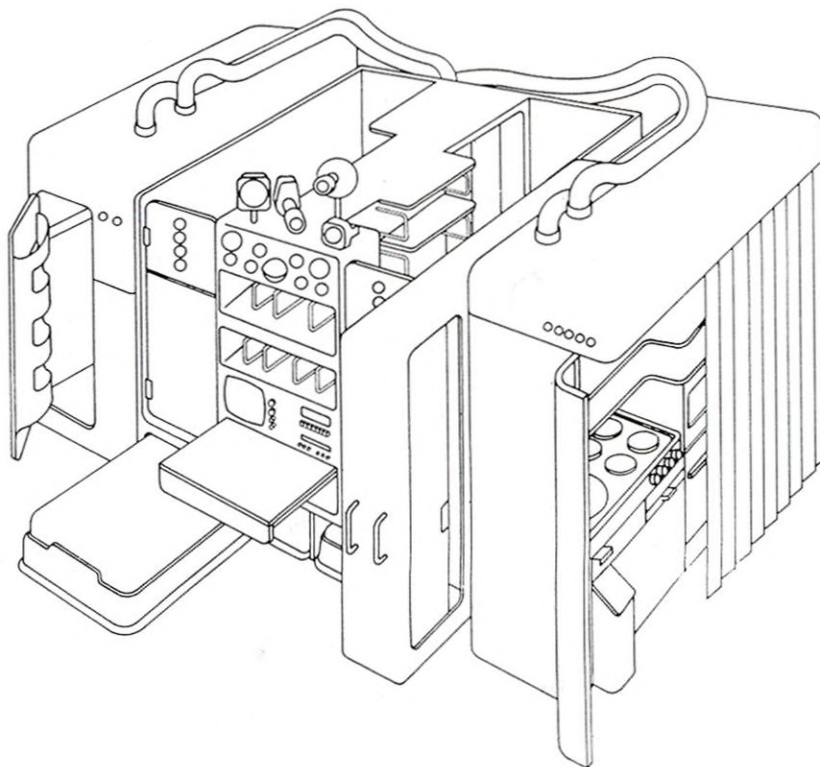
Dentro de los ambientes futuristas de la era espacial, hay que destacar los creados por Joe Colombo. Realizó una singular vivienda para la Bayer, en Colonia, que posteriormente se expuso en Milán con el nombre de *Hábitat Futurista: Visiona 69*. Tres monobloques funcionales, el *central living*, la *kitchen box* y la *night cell*, se situaban en un amplio espacio



257



258



257 Hábitat Futurista-Visiona 69. Joe Colombo. Imagen del *central living* (a la izquierda) y de la *night cell* (a la derecha) con la blanca bañera esférica como protagonista.

258 Hábitat Futurista-Visiona 69. Joe Colombo. Imagen de la *Kitchen box* con la mesa de comedor extendida.

259 Total Furnishing Unit, en la exposición *Italy: The New domestic Landscape*. MOMA, 1972. Joe Colombo. Axonométrica de la unidad de equipamiento completa. El espacio se plantea dinámico, en continuo estado de transformación, para posibilitar, en poco espacio, las diferentes funciones: dormir, cuidar, asear-vestir, estar, trabajar, cocinar, comer, festejar...

260 Unidades de equipamiento móvil: *Rotoliving* y *Cabriolet-Bed*, 1969-1970. Joe Colombo.

259

abierto y fluido. El primero, un estar abierto, estaba formado por una mesa cuadrada con cojines perimetrales y una estantería circular, suspendida del techo, con un televisor orientable encastrado en el centro y rodeado de múltiples focos. El segundo, la *kitchen box*, recuerda a la cocina diseñada por Luigi Colani el año anterior. De aspecto futurista, se trata de un pequeño espacio semicircular desde el centro del cual una persona llega a todas las prestaciones. Contiene además una mesa de comedor que se desliza cómodamente al exterior de la cabina. La *night cell*, equipada con varios accesorios eléctricos y automáticos, ofrece la posibilidad de cerrarse para conformar un cilindro exento. Un pequeño vestíbulo de base cuadrada permite la entrada al baño desde el dormitorio. El rasgo distintivo es la bañera esférica, de dos metros de diámetro, que sirve a su vez de cabina de ducha. Su volumen curvo de plástico blanco pone el acento futurista en un interior caracterizado por el habitual erotismo colorista del arte pop.

Esta vivienda expositiva comparte con la casa de los Smithson el material plástico de sus componentes y la fluidez espacial generada por los distintos elementos de equipamiento técnico. Sin embargo, carece de la unidad de la casa del Futuro. En este caso, los bloques multifuncionales pueden ser sustituidos por otros; son cubículos enchufables de la era espacial. Cada unidad se integra perfectamente en la estética de la abundancia. Las posibilidades de cambio aumentan y la apariencia futura quizá también, pero el espacio está más próximo a la máquina y menos al hombre. Las bases compositivas son geométricas. Nada hay de cueva topológica en esta vivienda.

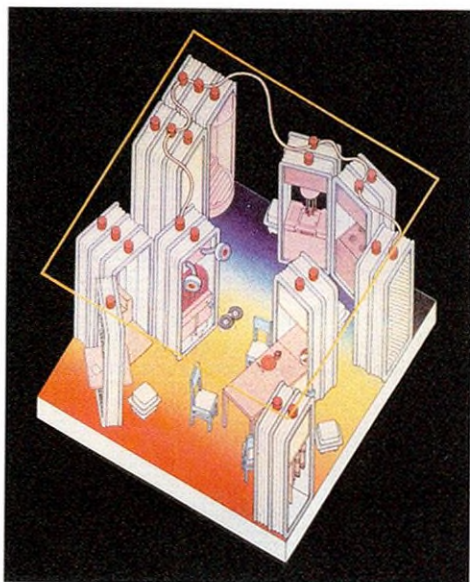
Podría pensarse que la aparente frialdad de la casa deriva de su destino expositivo; sin embargo, este hábitat futurista no difiere mucho del realizado por el autor para su propio apartamento. Las unidades que contiene se expusieron en la Trienal de Milán, 1969-1970, pero su producción fue muy reducida. En él, Joe Colombo se mantuvo a favor del equipamiento integrado, que caracteriza el diseño aeronáutico, e inventó dos máquinas coordinadas móviles que proporcionaban flexibilidad a su apartamento. *Rotoliving* y *Cabriolet-bed* incluían el equipamiento necesario para el día y la noche, respectivamente. Como sus nombres indicaban, el *Rotoliving* posee una parte central que gira para convertirse en minibar del salón o comedor, y el *Cabriolet-Bed*, concebido como un coche, permite cerrar el espacio de descanso con una estructura en abanico.

Para la exposición *Italy: The New Domestic Landscape*, que se celebró en el Museo de Arte Moderno de Nueva York en 1972, Colombo unificó todos los usos en una sola unidad multifuncional, la *Total Furniture Unit*, que ocupaba tan solo 28 m², aunque permitía ser dividida en cuatro monobloques independientes: cocina, armario, dormitorio-estar y cuarto de baño. El espacio que se creaba era dinámico, en continuo estado de transformación. La estética futurista de esta vivienda-mueble se ve acentuada por múltiples luces y botones que anuncian el funcionamiento de cada uno de los elementos.

Con la misma voluntad de crear un espacio flexible, Ettore Sottsass llevó a cabo para esta misma exposición una controvertida instalación. El autor afirmaba que pretendía crear un ambiente estrictamente funcional y sin ninguna relación formal con el usuario. Para lograrlo, desarrolló elementos estandarizados con forma de marcos profundos de



260



261

261 Ettore Sottsass: Propuesta de vivienda presentada en la exposición *Italy: The New Domestic Landscape*. MOMA, 1972.

262 David Greene: Living Pod, 1966-1967. Imagen exterior de la maqueta.

orientación vertical dispuestos sobre ruedas, que tenían arriba y abajo una perforación para la conexión eléctrica y la de agua. Los contenedores respondían a distintas funciones, de manera que cada usuario podía generar su propia vivienda, conectando linealmente los distintos elementos. El proyecto expresa nuevamente el *clip-on* y el *plug-in* sugerido por los Smithson y defendido por Banham y Archigram. La condición de enchufable de los cubículos llegaba a su máxima expresión en este proyecto: «es posible —dice el autor— pensar en que cada individuo disponga de su *stock* personal de líquidos, calor, aire, residuos... todo aquello que pueda llevar consigo donde y cuando quiera».²⁹ De esta manera, la apariencia tecnológica y fría le confería un carácter futurista particular, que acercaba al hombre a la máquina.

Vivir con robots. La casa-autómata

Los cubículos enchufables, configuradores del espacio en las anteriores propuestas, pasan a ser en otros proyectos máquinas móviles con derecho propio dentro de la casa, a los que a menudo, incluso, se les asigna un nombre humano.

En realidad, el concepto de máquinas automatizadas se remonta a la Antigüedad, con sus mitos de seres mecánicos vivientes, como los que fabricaba el dios del fuego y herrero, Hefesto, en la famosa *Ilíada* de Homero. Tras numerosas figuras antropomórficas construidas a lo largo de la historia con aparatos ortopédicos reemplazables, la palabra robot —contracción del término checo *robota*, que significa «siervo o esclavo»— fue inventada por el escritor Karel Capek en su obra teatral *RUR* (*Rossum's Universal Robots*), que se estrenó en Praga en 1921. Además de dicha aportación, esta obra introdujo la clásica pesadilla de los robots que se replican a sí mismos, posteriormente repetida en múltiples narraciones.

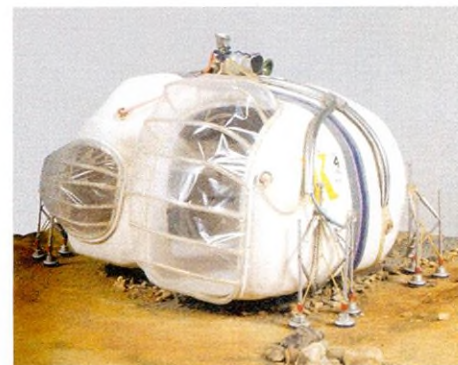
Los *pulps* de entreguerras mostraban un mundo plagado de enigmáticos aparatos capaces de satisfacer todo tipo de tareas. Habitualmente, la máquina se dibujaba con forma humana y se construía en metal. Los rasgos humanos de estas máquinas se acentuaban cuando se les confería la capacidad de sentir, como ocurría en *Yo, Robot*, una historia que Eando Binder narró en las páginas de *Amazing Stories*, en 1939, desde el punto de vista del robot. Este cuento sería popularizado, en los años cincuenta, por el prolífico escritor de ciencia ficción Isaac Asimov, al utilizar el mismo título para una colección de relatos breves. Asimov acuñó la expresión «el complejo de Frankenstein» para describir el terror del hombre a la rebelión de la máquina y estableció las «Tres Leyes de la Robótica»: un robot no debe dañar al hombre, debe cuidar su integridad y ha de obedecer sus órdenes, que serían después asumidas por esta ciencia, suponiendo una mezcla perfecta de ficción y realidad.

Mientras que el arte ha proporcionado escasas imágenes de robots, entre las que destacan las esculturas brutalistas de Paolozzi, el cine ha dado tantos ejemplos que resultaría muy extenso enumerar siquiera los más significativos. Pero algunos de sus congéneres comenzaron a invadir también el mundo de la realidad. En este caso, la tecnología imita a la literatura y la arquitectura la acompaña. El robot encontró rápidamente un hogar en las visiones de casas del futuro como promesa de ahorro de tiempo y trabajo en el quehacer doméstico. Así, el robot recuperaba la función que daba origen al término, la de sirviente.

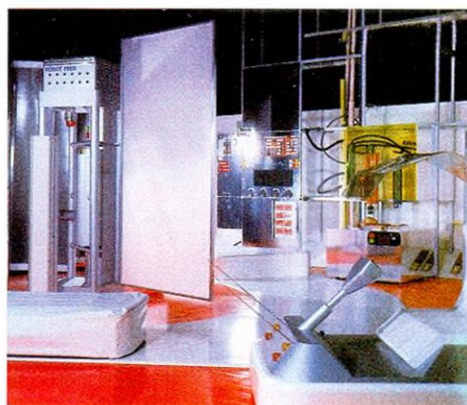
Si los autómatas del cine son cada vez más humanos, como los divertidos robots de *El dormilón* o las sumisas esposas de *Las mujeres perfectas* (Bryan Forbes, 1975/ Frank Oz, 2004), los robots que incluyen los arquitectos en sus proyectos adquieren rasgos maquinistas y tecnológicos.

Un buen ejemplo de esto son las complejísimas máquinas que introdujo en 1965 David Greene en la más libre de las viviendas-cápsulas propuestas por el grupo Archigram, el Living Pod. El habitáculo nacía con el aspecto orgánico de una víscera y estaba dotado de cuatro patas, que le proporcionaban movilidad y facilidad de adaptación a cualquier terreno, además de subrayar su apariencia de cápsula espacial. Como había defendido Banham, el recinto era una funda para vivir, donde la prioridad recaía en los servicios. Algunos elementos técnicos fueron expulsados al exterior, y en el interior se alojaban los fieles criados: máquinas de aprendizaje y alimentación. Junto a ellos aparecían silos giratorios para la ropa desechable y un elevador vertical para acceder al área de dormir, en la cavidad superior, donde podían enchufarse dos unidades exentas de baño. El mobiliario y las particiones de la vivienda eran inflables y, por tanto, ocasionalmente inmateriales, lo que acentuaba el protagonismo de las máquinas inteligentes.

Mayor importancia adquieren los robots del proyecto «Living, 1990». El rotativo londinense *The Weekend Telegraph* pidió a Archigram en 1967 que estudiase un proyecto de casa para 1990. El prototipo expuesto presentaba únicamente la zona principal de una vivienda cápsula supuestamente conectada a una megaestructura. Los límites eran ajustables: paredes, suelo y techo estaban programados para acercarse o alejarse y subir o bajar, respectivamente. La variación de los mismos incluía diferentes texturas y colores, todo al gusto del consumidor. El usuario podía controlar el mobiliario hinchable, como en el Living Pod. Contenía también una silla-automóvil que se regía por el principio *hovercraft* y permitía el movimiento dentro del hogar o por la megaestructura. Pero los auténticos protagonistas eran *James* y *Fred*: dos robots móviles que, además de realizar la mayoría de las tareas domésticas, disponían de pantallas giratorias que actuaban como biombo y permitían privatizar un fragmento del espacio. Cada día *James* y *Fred* debían ser llevados a la pared de servicio para alimentarlos; es decir, reponer agua y aire, y eliminar residuos. Los robots ofrecían refrescos y rodeaban a los habitantes de sonido, color y efectos olfativos. El predominio de las nuevas técnicas, el bosque de tuberías sobre superficies plateadas y brillantes, y los propios robots bautizados con nombres comunes, hace que sea tranquilizador encontrar, sobre la «máquina preparadora de cocina», naranjas, plátanos, pollo y queso: los únicos elementos que nos permiten pensar que no estamos dentro de una película de ciencia ficción. El mismo año que realizaron este proyecto, se presentaron a la Bienal de París con una idea muy parecida a la ofrecida en «Living, 1990» y bajo el título «Control & Choice» llevaron a cabo un estudio que revela la aparente paradoja entre la libertad de elección y el control superior. Peter Cook ya había utilizado este título en un ambiguo dibujo de 1966, donde aparecían frases como: «¿Preocupado por un robot-monstruo?, entonces empaquétalo». Familiarizados con los robots del cine de ciencia ficción, y sin ser ajenos al síndrome de Frankenstein, los robots domésticos que proponen



262



263

mobiliario abatible

cocina

despensa

armarios

pared de servicio

James- Robot principal

silla-coche hovercraft

suelo variable con posibilidad de controlar su dureza

Fred- Robot secundario

camas o sofás hinchables



264

Archigram: «Living 1990», 1967:

263 Fotografía interior de la instalación, con la silla Hovercraft en primer plano. Fred, el robot, se sitúa a la izquierda, y a la derecha, al fondo, la pared de servicios.

264 Axonométrica con las diferentes partes, y esquema de usos y posiciones de Fred y James a lo largo de un día: dormir, desayunar, actividades individuales, tomar el té o ver la televisión, actividades «de adultos», cenar y festejar.

ahora poseen un aspecto maquinista y se alejan, por completo, de cualquier reminiscencia humana. Únicamente proporcionan el control sobre el ambiente.

Llegado el año 1990, Iñaki Ábalos y Juan Herreros quisieron dar la razón a Archigram en sus predicciones domésticas. Para el concurso *Habitatge i Ciutat*, celebrado en Barcelona, presentaron una vivienda actualizada del *Control & Choice* de Archigram: la «elección» viene dada por la fragmentación opcional del espacio mediante tabiques de espesor variable que posibilitan el almacenamiento en su interior, y el control sobre el ambiente se asegura con cuatro robots móviles: máquinas de cocina, nevera, inodoro-bidé y aseo-ducha.

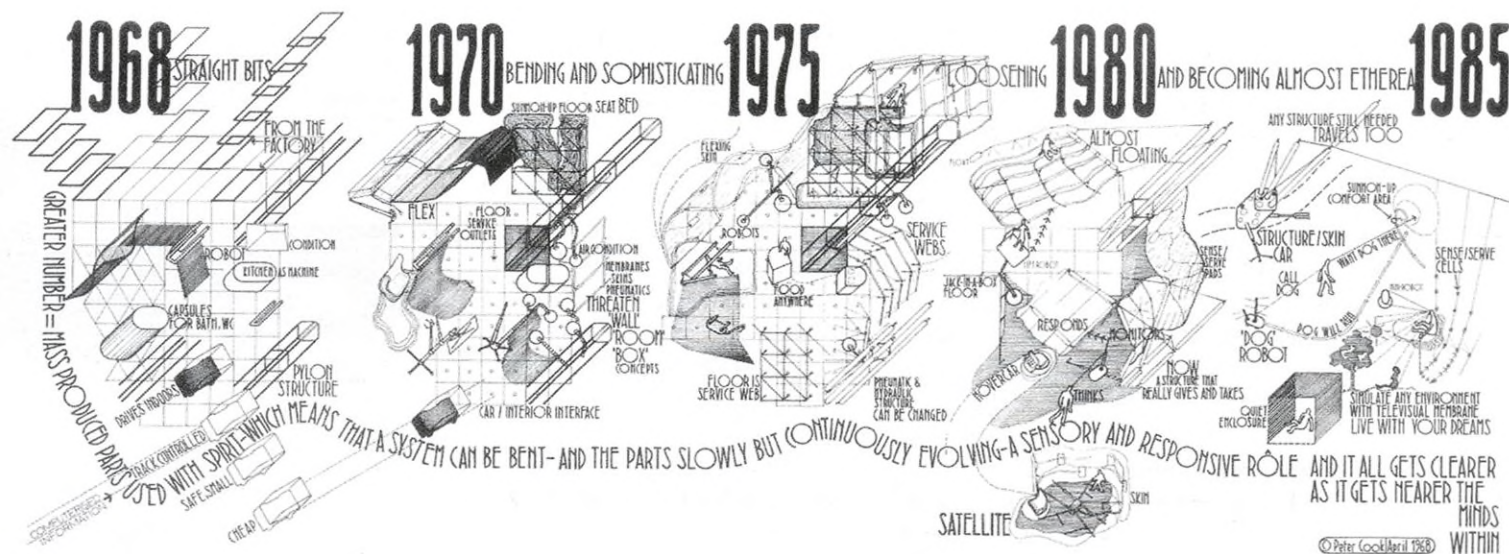
Sin embargo, un año después de que el grupo Archigram presentara «Living, 1990», Peter Cook hacía una revisión de la propuesta, a la que denominó *Metamorphosis*; mediante cinco esquemas explicaba su idea sobre los cambios domésticos para el futuro. Su visión planteaba una evolución hacia una arquitectura más inmaterial, relacionada con sus *Info-Gonks*: unas gafas virtuales con las que las personas tuvieran, por un momento, una visión diferente del mundo. Comenzaba en el año 1968 con un espacio repleto de aparatos prefabricados, como una cápsula-baño, que Cook considera trasnochados. La idea va sofisticándose hasta llegar a la vivienda de 1985, donde no hay paredes, sino una «membrana televisiva» y los deseos de los habitantes son detectados por unas «células sirvientes sensitivas». Así lo expresaba: «Simula cualquier ambiente con la membrana televisiva. Vive con tus sueños». Y concluía proféticamente: «La revolución que tendrá lugar próximamente implicará una ampliación de las anteriores, pero radicará, fundamentalmente, en la explosión de la arquitectura misma, y hará de ella algo mucho más equiparable al resto de nuestros artefactos».³⁰ El hombre ya no necesita habitar con robots porque la vivienda, finalmente, se ha robotizado.

Algunos autores se preguntan asustados: «¿Experiencia de una relación personal con... la máquina? ¿Es este realmente el futuro del hombre, permanecer sentado y deslumbrado toda la vida ante una pantalla hipnótica?».³¹ La realidad actual responde por sí misma a esta cuestión.

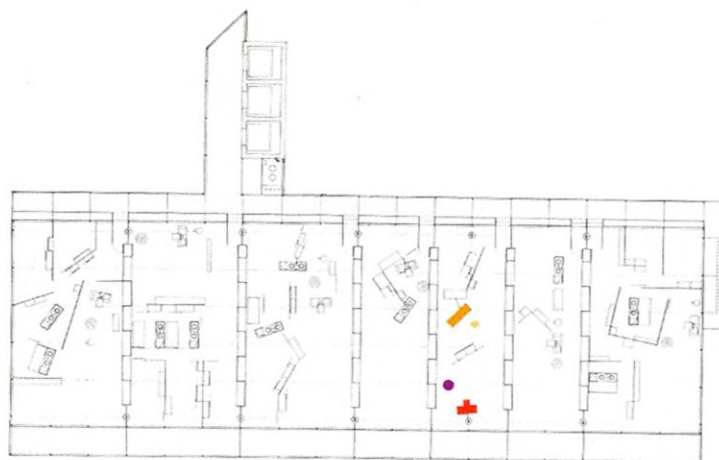
Vivir en una cápsula espacial

Si el robot se convirtió en una fuente de inspiración para las propuestas domésticas, el cohete y el platillo volante provocaron también expectación e incitaron a varios arquitectos a realizar viviendas experimentales.

Al principio, los imaginativos ilustradores de ciencia ficción tomaron como modelo el diseño del cohete, con su singular forma puntiaguda. A partir de 1926, Frank R. Paul comenzó a crear variaciones sobre el tema evocando el fuselaje de los aeroplanos, el perfil de los dirigibles, la forma de los submarinos y el habitáculo espacial esférico o con forma de bala. Hay unanimidad en atribuir el invento del platillo volante a este dibujante, tras la cubierta que publicó en noviembre de 1929, en *Science Wonder Stories*. Sin embargo, es posible que sus pioneros dibujos se basaran en los estudios del americano Thomas Townsend Brown, quien, ya en 1926, comenzó a experimentar con la construcción de



265

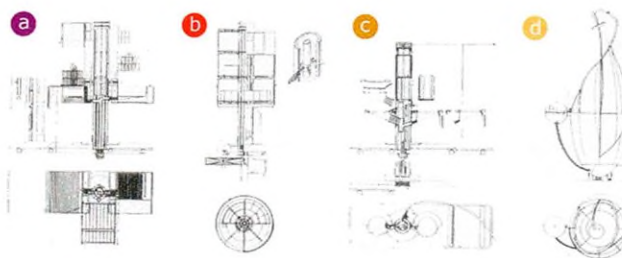


265 Peter Cook: *Metamorphosis: Sequence of Domestic Chage*, 1968.

266 Vivienda con núcleo transformable. Barcelona, 1990. Iñaki Ábalos y Juan Herreros. Planta general y robots-columnas en función de (a) cocina (b) nevera (c) inodoro y bidé y (d) aseo y ducha.

267 C.A. Poggi: *Disco Aerodinámico*, 1932.

268 The Round House diseñada por Johan Ludowici, remolcada por el Támesis para llevarla a la exposición del *Daily Mail* (Londres, 1958).



266

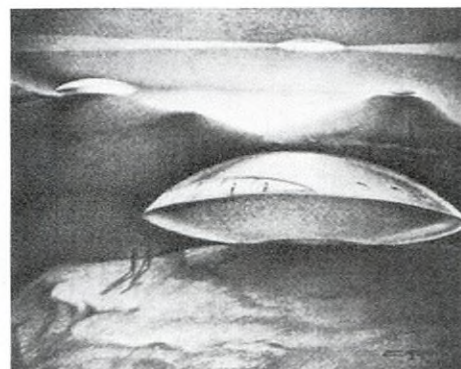
condensadores en forma de disco. Se trataba de auténticos «platillos volantes» en miniatura: volaban autónomamente, emitiendo un suave zumbido y un brillo azulado. La esfera aplanada parecía óptima y retomaba la planta centralizada, común entre los más famosos arquitectos utópicos, que habían abrazado el ideal del Siglo de las Luces, proponiendo una arquitectura autónoma, funcional y geométrica. No es casualidad, por tanto, que Peter Cook colocara la vivienda-cápsula de Warren Chalk junto al mausoleo de Newton, de Boullée, para ilustrar *Arquitectura: Planeamiento y acción*, de 1967.

Pero los platillos volantes no llenarían únicamente las páginas de los *pulps*. Aparecen también en los cielos de algunos dibujos futuristas italianos, por ejemplo, en la obra de Cesar Augusto Poggi. Su arquitectura, contagiada por el *styling* americano, presenta formas aerodinámicas y algunas de sus viviendas parecen electrodomésticos a gran escala. Pero donde la fantasía interestelar se desarrolló más claramente fue en sus dibujos de casas con formas de platillos volantes y naves espaciales, realizados en 1932.

En cualquier caso, si bien la historia del fenómeno OVNI es tan antigua como la humanidad, la verdadera explosión mediática comenzó en 1947, cuando el piloto Kenneth Arnold declaró haber visto una serie de nueve objetos extraños volando sobre el cielo de Washington. Tanto el término que utilizó, *flying saucer* (platillo volante), como la forma que describía, se extendieron hasta repetirse en todo tipo de objetos de la cultura popular y contagiar, incluso, a las pequeñas arquitecturas soñadoras. La prodigiosa variedad de imágenes que ofrecían los ilustradores dio lugar a un universo de pequeñas viviendas reales configuradas, más o menos explícitamente, como naves espaciales.

En 1958 Johan Ludowici diseñó para el Gobierno belga una cápsula esférica en aluminio. Con el nombre *The Round House*, se expuso con éxito en el *Daily Mail*, y protagonizó las páginas de *Science and Mechanics*, en enero de 1961. Deudora de las propuestas de Fuller, destacaba por el sugerente aspecto futurista, ligereza y fácil transporte. A pesar de su pequeña dimensión (4,5 m de diámetro), la vivienda estaba dotada de una cocina compacta, un dormitorio-estar y un baño, perfectamente integrados. Este modelo constituye casi una excepción por haber sido construido en metal, en una época en la que el plástico ya era aceptado como el material del futuro. Muchos arquitectos utilizaron la estructura de cascarón, que se adaptaba perfectamente a la lógica constructiva del material, lo que dio lugar a variadas propuestas. La mayoría, por su forma de producción y fabricación, querían entrar en el mercado de lo desechable que había anunciado la casa de los Smithson.

El francés Jean-Louis Chanéac fue uno de los arquitectos convencidos de la necesidad de industrializar el plástico a mayor escala, por lo que estudió varias células de formas complejas en este material. Sus Células Habitables de 1960 parecen platillos volantes dispersos en el terreno, que se posan sobre delgadas patas. De 1958 a 1960 desarrolló las Células Polivalentes: células móviles, transportadas fácilmente en helicóptero, que podían ser independientes o descansar sobre unas estructuras, denominadas «arañas espaciales», con las que generar grandes redes. El arquitecto, que se unió al GIAP en 1965, se manifestó a favor de que cada usuario pudiera crear su propio ambiente; concepto que denominó «arquitectura insurreccional». De esta manera, dio a sus Células Polivalentes la posibilidad



267



268

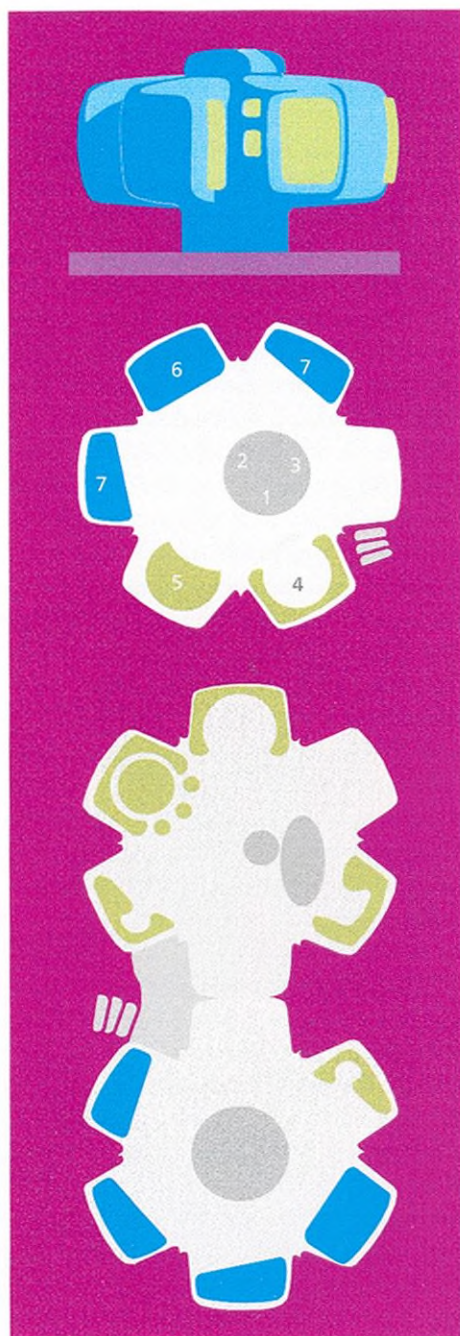


269

269 Imagen de un asentamiento de la Bulle six coques en la villa de vacaciones Gripp, en los Pirineos, 1967.

270 Jean Maneval: Bulle six coques, 1964. Alzado, planta y posibilidad de crecimiento. (1. Cocina; 2. Ropero; 3. Aseo; 4. Comedor; 5. Estar; 6. Cama doble; 7. Cama individual.)

271 Haüsermann-Costy: *Domobiles*, 1971.

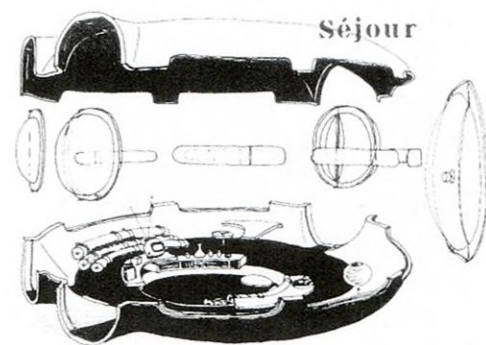


270

de constituirse también en parásitos de viviendas en bloque ya existentes (Células Ventosa, 1968). A partir de 1973, desarrolló nuevas propuestas de cápsulas, como las Células Ánfora o los Módulos Góticos, buscando la facilidad y variedad de combinación, hasta el punto de que pudieran acoplarse con células de otros arquitectos asentados en Francia, como Pascal Häusermann y Antti Lovag, con quienes había participado, en 1971, en la asociación Habitat Évolutif. De estos, el primero, junto con su mujer, Claude Costy, realizaron varios trabajos en la misma línea. El Gobierno francés respaldó sus estudios por lo que fueron ampliamente difundidos por la prensa, que comenzaba a preguntarse si «la casa con forma de huevo sería realmente la vivienda del futuro».³² Para defender el hábitat móvil y adaptable, Häusermann creó en 1972 las Domobiles: unidades articuladas formadas por dos piezas unidas por medio de una junta horizontal.

Y Antti Lovag desarrolló formas similares aunque mediante un sistema constructivo menos industrializado, a base de caparazones de hormigón que después rociaba con fibras. Los espacios que genera son más orgánicos y complejos. Su arquitectura no es indiferente al lugar, sino que surge como respuesta a los condicionantes que este impone. Ejemplos de ello son sus Habitats Trogloditas, de 1959, y la Maison Antoine Gaudet (Niza, 1968), cuyo espacio recuerda la casa-cueva de los Smithson. Pero su proyecto más conocido es el Palais Bulle, construido en Théoule sur Mer en 1975; una vivienda creada conectando múltiples esferas a diversas alturas, que adquirió Pierre Cardin en 1993, debido a su inclinación por la estética de la era espacial. La casa disfrutaba de un espacio de gran fluidez y riqueza visual, en el que el equipamiento orgánico tomó un papel protagonista. Su aspecto mágico permite asimilarlo a la bulbosa Mushroom House de *El dormilón* o a la casa del futuro que el arquitecto americano Roy Manson proyectó en 1982, con el explícito nombre de Xanadú.

Pero si hay una cápsula, de las nacidas en Francia, verdaderamente representativa de esta era, es la Bulle six coques, diseñada por Jean Benjamín Maneval en 1964. Pensada, como las otras, para ser fabricada en serie, alcanzó una producción de treinta unidades a lo largo de dos años (1968 y 1969). La vivienda se formaba uniendo seis conchas de plástico a un cuerpo central, mediante juntas flexibles e impermeables. Se elevaba del terreno, quedando las seis alas en voladizo; ello permite trazar un paralelismo formal y estructural con la casa de Monsanto. No obstante, las dimensiones de las cápsulas de Maneval son bastante menores, por lo que su espacio no es divisible. Las alas pueden alojar dormitorios, un comedor y pequeños espacios de estar, alrededor del corazón de servicios. Desafortunadamente, el arquitecto empleó metal y madera, en lugar de plástico, para diseñar el mobiliario integrado en las burbujas; aunque, con acierto, sus formas se adaptan orgánicamente a las conchas. Como la casa de Disneyland, esta cápsula podía crecer en un momento dado, anexionándose a otra por uno de sus caparazones. Las seis conchas se acoplaban entre sí, de manera que toda la vivienda se transportaba en un único camión. Las conchas prefabricadas estaban realizadas en poliéster reforzado y aislado con espuma de poliuretano, en tres variantes de color: blanco, verde y marrón; así encajaría bien en el paisaje pues, en principio, fue ideada para un centro experimental de vacaciones en los



271

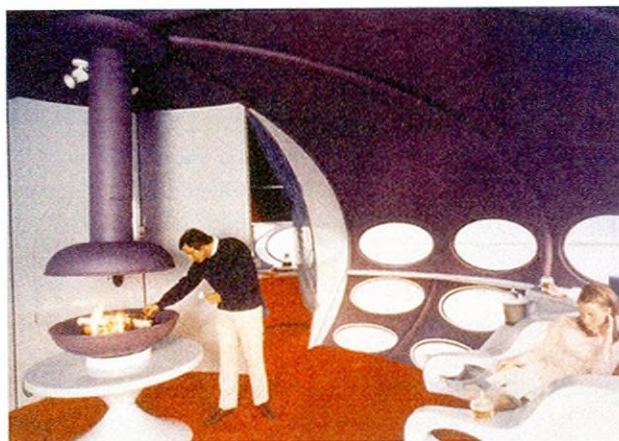
30. P. Cook: *Arquitectura: Planeamiento y acción*, pág. 95.

31. A. Quarmby: *Materiales plásticos y arquitectura experimental*, pág. 191.

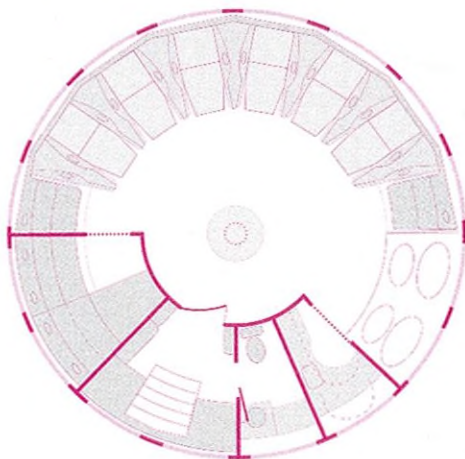
32. VV. AA.: *Future City*, pág. 295.



272



274



273

Futuro, Matti Suuronen. Finlandia, 1968:

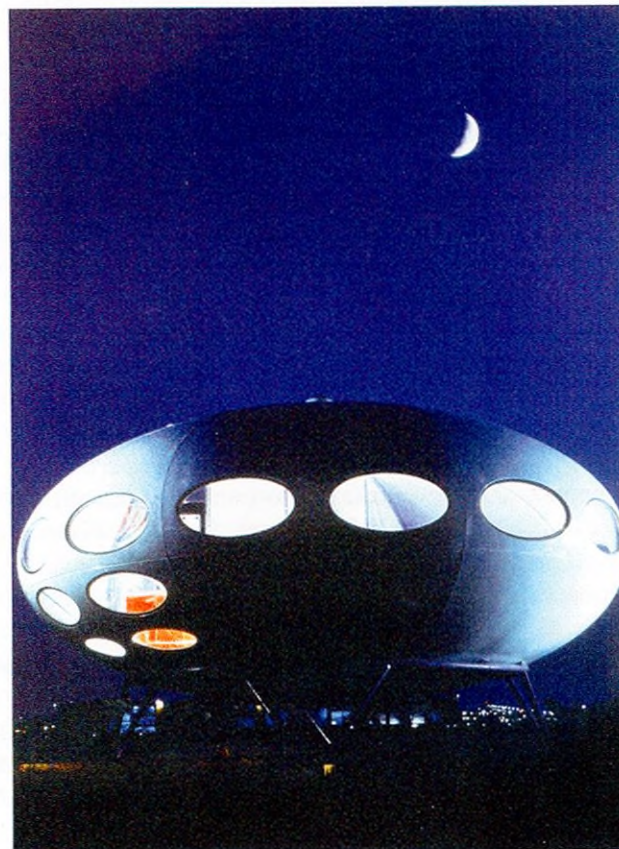
272 Podía transportarse en helicóptero para llegar completamente montada a los lugares más inaccesibles. Fotografía en Suecia, 22-10-1969.

273 Planta.

274 El interior: la «perfecta guarida de soltero».

275 El exterior: un auténtico platillo volante.

276 Chemosphere House (Malin Residence), 1960. John Lautner.



275

Pirineos. A pesar de esta intención, un periodista invitaba así a sus lectores a hacerse con una de estas cápsulas: «¡Es la oportunidad de tener un platillo volante!».³³

En 1971, la Bulle six coques participó en el IKA'71, un evento celebrado en Lüdenscheid, Alemania, promovido como «la primera exposición del mundo de casas de plástico». La muestra trataba de convencer a los visitantes de que las casas realizadas en este material eran el camino hacia el futuro, por ser asequibles, modernas y fáciles de transportar. La cápsula de Maneval se encontraba allí con otras dos viviendas cuya forma, perfectamente ovoide, respondía aún más explícitamente a la imagen habitual de platillo volante: Rondó, de los suizos Casoni & Casoni, y la finlandesa Futuro.

De las treinta viviendas expuestas, Futuro fue la que obtuvo mejor acogida. Proyectada en 1965 por Matti Suuronen, a partir de un encargo particular para una cabina de ski, posteriormente se convertiría en un trabajo de investigación en equipo, dirigido a producir un prototipo de vivienda que pudiera fabricarse en serie. En la evolución del proyecto, la geometría y la simplicidad se fueron imponiendo hasta llegar al esferoide final, formado por doce paneles sándwich. Más evidente es la inspiración del autor en las visiones futuristas espaciales, a pesar de que él afirmó que la similitud con un platillo volante era meramente casual. Tanto la forma como la movilidad implícita, el pretendido aumento del tiempo de ocio y el uso de los nuevos materiales sintéticos eran característicos de la arquitectura utópica de la época. También era innegable la influencia de las propuestas de Fuller, aunque la cápsula de Suuronen poseía mayor armonía formal entre forma exterior y equipamiento interior. La elipse se repetía coherentemente en múltiples detalles: en las ventanas acrílicas, los tiradores de las puertas, las piezas de luz, los enchufes, etcétera. El centro de la planta circular lo ocupaba una chimenea-grill-mesa, alrededor de la cual se desarrollaba la zona más amplia, que hacía de salón, comedor y dormitorio. Allí se distribuían perimetralmente seis sillones-camas, separados por sinuosas mesillas-mamparas, dotadas de lámparas ovales, cuyas secciones son perforadas por pequeños estantes elípticos. Independientes de este espacio, hay una cama de matrimonio, una cocina compacta y un diminuto aseo. El acceso se realiza frontalmente al espacio principal mediante una puerta moldeada que, como en los aviones, se abate para hacer de escalera de entrada.

La imagen impactante de Futuro hizo que, desde el primer prototipo, protagonizara varias páginas de revistas y periódicos. El tercer prototipo participó en la exposición *Finnfocus* de Londres (octubre de 1969) y fascinó al público británico. Allí despertó el interés internacional que motivó su producción en serie. La cápsula encarnaba muchas de las expectativas americanas de la era espacial. Pero su función más celebrada como casa portátil que llegaba del cielo colgada de un helicóptero, enfocada a potenciar su imagen de platillo volante —además de prometer un transporte rápido y accesible a cualquier lugar, como ya había experimentado exitosamente Fuller con sus refugios geodésicos en 1954—, incrementaba considerablemente el precio. También su estudiado equipamiento interior connotaba un estilo más cómodo y rico en el modo de vivir que otras cápsulas similares. Por ello, a pesar del éxito internacional, Futuro estaba destinada a ser recordada como un fracaso comercial, demasiado cara para el mercado de masas. Se produjeron únicamente



276

33. Cit. en S. Topham: *Where is my Space Age?*, op. cit., pág. 69.



277



278

277 Softroom: Kielder Belvedere (bosque Kielder, Northumberland, Inglaterra, 1999).

278 dmvA architecten: Estudio móvil, Blov V3 House, 2009.

279 AGW_AllesWirdGut: TurnOn-Urban Shushi, 2000.

60 unidades. No obstante, el mayor de los obstáculos para la mayoría de estas propuestas futuristas llegó en 1973 con la Crisis del Petróleo.

Pero tras su fin como vivienda, Futuro resucitó en 1990 para convertirse en objeto artístico, protagonizando películas, exposiciones y *ready-mades*, que añoraban la etapa optimista de la era espacial. Se transformó así en indiscutible icono de la estética pop.

Otras viviendas serían directamente señaladas por el mundo de la ciencia ficción. Las películas del género presentaban sus propios platillos volantes, pero también utilizaron casas existentes como perfectos decorados donde ambientar sus historias. Es el caso de la Chemosphere House, realizada en 1960 por John Lautner. El arquitecto rechazó las formas curvas a favor de las aristas, convirtiendo su obra en un platillo volante de planta octogonal, situado a media altura en la colina de Hollywood. Su construcción en el año en que Kennedy lanzó el desafío de viajar a la Luna influyó probablemente en que empezara a conocerse como «the flying saucer house» («la casa-platillo volante»). Con este apodo, unos años después protagonizó los escenarios de películas de suspense y ciencia ficción: *The Outer Limits: The Duplicate Man* (Gerd Oswald, 1964) y *Doble cuerpo* (Brian de Palma, 1984). En ambas se potenciaban las imágenes exteriores de la vivienda, su silueta contra el cielo y su visión desde abajo, ya que el espacio interior, con las vigas de madera marcadas, era poco futurista. Banham dijo respecto de ella:

La Chemosphere House [...] en pie sobre su única columna de hormigón es una solución razonable y bien trabajada, dada la pendiente de 45 grados del lugar. Alternativamente, la no-elaborada solución —si es que es una solución— simplemente consistiría en coger una casa estándar de folleto y la cuelgas ahí, en mitad del aire sobre pilares metálicos [...]²⁴

Con este comentario, el crítico británico señalaba la diferencia entre este platillo volante casi artesanal y las anteriores cápsulas presentadas, que parten de la producción en serie. Aunque participante de la estética futurista de la era espacial, la Chemosphere House se apartaba de la idea de casa-electrodoméstico característica del momento. Algo similar ocurría con la Sculptured House de Deaton pues, pese a hacer gala de una estética más futurista, estaba definitivamente anclada en el suelo.

Si bien la crisis del petróleo frenó la avalancha de cápsulas de plástico, no pudo acabar con todos los sueños de la era espacial. Basta observar la plateada nave triangular Kielder Belvedere, creada por el estudio londinense Softroom en 1999. Es un refugio de visitantes completamente cerrado al exterior, excepto por una ranura que horada el cilindro amarillo que configura el espacio interior. Las superficies reflectantes de acero inoxidable tratan de integrarlo en el paisaje al mismo tiempo que le confieren ese aspecto enigmático.

No han cesado de surgir nuevas viviendas a modo de hábitáculos espaciales. Algunas como la Blov V3 House, de 2009, diseñada por el estudio belga dmvA Architecten, se inspira en la casa del Futuro de los Smithson, específicamente en su vestidor-cueva repleto de nichos. Pero la cápsula espacial más innovadora es la que planteó un joven estudio de arquitectura vienés, AGW_AllesWirdGut, en 1999. Es un prototipo experimental, denominado TurnOn-

Urban Shushi, en el que los múltiples usos de la casa son comprimidos en módulos circulares, como ruedas gigantes de hámster, de tres metros de diámetro. El acceso a cada una de las funciones se hace girando la rueda. Las diferentes funciones dibujan las cavidades interiores de cada sección de un modo complejo, ya que no hay distinción entre paredes, techo o suelo. Los distintos segmentos encajan entre sí para formar un cilindro de longitudes y combinaciones parcialmente infinitas. Cada uno de ellos contiene instalaciones para la relajación, el sueño, el trabajo, el entretenimiento, el aseo o la cocina, en cualquier combinación posible. Cada persona puede construir, de esta manera, una moderna nave espacial a su gusto, ya que la referencia al espacio, a la vida en 360 grados, se hace claramente explícita. En palabras de los autores: «la ciencia ficción se ha convertido en realidad ahora más que nunca».³⁵

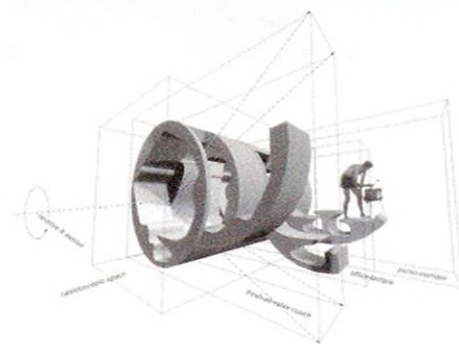
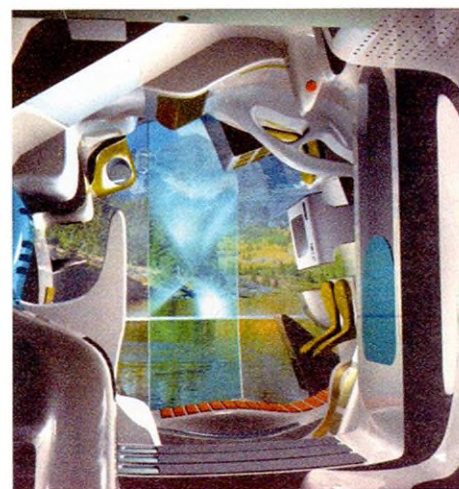
LA CASA DEL FUTURO: REALIDAD Y FICCIÓN

Como hemos visto, esta casa nace en un contexto donde la ciencia ficción es una fuente de inspiración clave para los componentes del IG. La vivienda se envolvió por completo de una atmósfera de ciencia ficción, al ser introducida por el *Daily Mail* en una sección dedicada al programa espacial que incluía cohetes imaginarios y naves espaciales. No es de extrañar, por tanto, que los Smithson decidieran sumarse a esas muestras de fantasía y pidieran a los organizadores de la exposición la inclusión de:

Frutas y vegetales del futuro, [...] una fotografía de alguien en Marte colocada en un marco plateado sobre un compartimiento del vestidor, [...] un instrumento musical del futuro (quizá en plástico coloreado en brillante dorado), [...] un libro abierto sobre una de las sillas del estar mostrando un plateado hombre del espacio...³⁶

Los ajustados leotardos que viste Peter en la casa, que escandalizaron a la prensa en su momento, parecen anticipar la línea Cosmocorps de Pierre Cardin, de 1967. Pero, en el vestidor de la casa, no encontramos ningún traje plateado y brillante, que posteriormente sí lucirían los atrevidos modelos de la era espacial. Sin embargo, sí se incluyen alusiones a la ciencia ficción y al espacio exterior en las descripciones del traje masculino: «Una clase de Superman tratando de adaptarse a la era espacial», y del femenino: «Fuera de casa, las ropas de la mujer serán similares a las del hombre. Un traje espacial para la mujer, por ejemplo, tendrá que ser completamente igual al del hombre».³⁷

Los organizadores de la muestra, por su parte, con la intención de recrear el clima del espacio exterior en la exposición, contaban con algunas imágenes del cine de ciencia ficción en las que buscar inspiración y así se lo comunicó Kenneth Corney a los Smithson en una carta.³⁸ En ella, menciona películas como *Rocket Ship* (Kurt Neuman, 1950), *This Island Earth* (Joseph N. Newman, 1955), *It came from Outer Space* (Jack Arnold, 1953), *The Quatermass Experiment* (Val Giest, 1953), *Threshold of Space* (Robert D. Webb, 1956) y, fundamentalmente, *Destination Moon* (Irving Pichel, 1950).



279

34. Nota del autor en F. Escher (ed.): *John Lautner, architect*, pág. 114.

35. C. Smith y S. Topham: *Xtreme houses*, págs. 122 y 123.

36. A. y P. Smithson: «List of objects not covered by contract drawings or architects» (3.11.1955).

37. D. Ryan, pág. 114.

38. Carta de K. Corney dirigida a P. Smithson (13.02.1956).



280-281

280 y 281 Carnes, pescado... Aunque en la casa del Futuro radien los alimentos para mantenerlos más tiempo con «rayos atómicos», no son muy diferentes de lo que se ingiere habitualmente, y más si lo comparamos con los concentrados nutricionales que comían y bebían los tripulantes de 2001: *Una odisea del Espacio*.

Pero la verdad es que la inspiración de la casa del Futuro en la ciencia ficción es realmente tímida. No podemos, por ejemplo, verla llegar volando como planteaba Fuller para sus habitáculos geodésicos o Matti Suuronen para Futuro; ni siquiera montada en un camión, como sus compañeras de plástico contemporáneas; ni mucho menos sacarla de un bolsillo, como hace Martín Azúa. Su aspecto general es cálido, y más si lo comparamos con las tecnológicas propuestas repletas de tubos, luces, pantallas y botones de otros muchos diseños prospectivos, como los de Archigram, Joe Colombo o Ettore Sottsass. Lo más parecido a un robot que podemos encontrar en su interior es la mesa que se eleva o el carrito móvil. Y los trajes de los habitantes, aunque escandalosos en su momento, resultaron ser de un futurismo modesto frente a los descarados modelos de la era espacial. Los alimentos y utensilios de comida son demasiado convencionales si los comparamos, por ejemplo, con las coloridas papillas y bebidas concentradas que ingerían los tripulantes del *Discovery* en 2001: *Una odisea del espacio*, etcétera. A pesar de ello, en las diversas lecturas que su singular espacio permite, podemos encontrar sueños compartidos con las fantasías literarias y arquitectónicas que hemos descrito.

La casa del Futuro es una arquitectura subterránea, excavada, que representa literalmente una cueva. Los habitantes se protegen en ella de cualquier peligro posible. Pero no es solo una madriguera protectora, sino también un espacio cargado de sensualidad, creado para una pareja joven, que permite relacionarlo con Futuro o Xanadú. La ducha cilíndrica, con sus múltiples boquillas de agua y aire caliente, guarda cierto parecido con el «orgasmatrón» de *El dormilón*, y las fotografías de la joven Anne acicalándose en el vestidor de la casa del Futuro anuncian a la presumida Barbarella gozando, hedonista, dentro de su peluda nave espacial.

La puerta de la vivienda de los Smithson es el hueco de una cueva, pero también es la escotilla blindada de una nave espacial. El 13 de agosto de 2005 se anunciaba un invento japonés: la *tanaka auto door*, una puerta «al más puro estilo de Star Trek», realizada en bandas con sensores de infrarrojos, que se abren aproximadamente según la forma de la persona que la cruza, «minimizando la entrada de polvo, polen y bichos, y manteniendo el aire acondicionado dentro». La puerta, cuyo diseño presumía de estar diez años por delante de su tiempo, dibujaba la silueta del habitante de un modo similar al hueco recortado en la fachada de la casa del Futuro. Su tersa piel curvada haciendo de estructura, como había anticipado la Space House de Kiesler, y generando una superficie «única» por la continuidad de suelos, paredes y techo, ayuda a conformar la imagen de habitáculo espacial.

Muchas cápsulas se inspirarían después en las viviendas Electrodoméstico de los Smithson. Imitarían su prefabricación en grandes elementos desechables, repetirían los cubículos enchufables..., todo ello bajo una estética más o menos contaminada del mundo de la ciencia ficción. Pero estas propuestas buscan, con su geometría, un sistema de prefabricación «al modo Gropius, Prouvé o Fuller»: es decir, basado en la estandarización o la repetición de una misma pieza. Como resultado, sus plantas son habitualmente centrales y de geometría simple —a menudo, circulares y radiales—, que tratan de apoyar la

imagen futurista de los proyectos y posibilitar una mayor economía y movilidad del hábitáculo. La casa del Futuro se distingue de estas por su utópica propuesta de casa fabricada literalmente como un automóvil: a partir de piezas distintas. A cambio, su espacio interior, verdaderamente topológico, se hace más rico y sutil; tanto que resulta difícil reproducirlo, imitarlo. No parece creado en un tablero de dibujo, ni fabricado en un taller artesanal. Sus formas simulan nacer de un ordenador, sugieren pertenecer a un mundo virtual y ficticio, propias de un tiempo y espacio mental más avanzado. Sin embargo, nada tiene de las in-materiales propuestas que caracterizan películas como *Abre los Ojos* (Alejandro Amenábar, 1997) o *Matrix* (Andy y Larry Wachowsky, 1999), ni de las arquitecturas ilusorias como el Nonphysical Environmental Kit, de 1967, propuesto por Hans Hollein, ni de los proyectos digitales de Marcos Novak, Greg Lynn, etcétera. Aunque el espacio que genera es complejo y fluido, sus superficies son completamente corpóreas y hápticas.

Con todo, los Smithson trataron de reforzar la idea de un «espacio sacado del mundo terrestre», tal como les correspondía hacer tratándose de una muestra sobre el futuro, incluso con las imágenes que se proyectaban en la televisión. La pareja pidió al *Daily Mail* que, mientras los visitantes recorrían el exterior de la vivienda, se proyectara una película en color como *Captain Cousteau's under water-film*, la cual, precisamente, habían podido disfrutar junto a otros miembros de los CIAM, en septiembre de 1953, en Aix en Provence.³⁹ La televisión, como única ventana de la vivienda, mostraría las profundidades marinas. La impenetrable entrada de la casa, perforada en la gruesa pared, y con el cierre a presión, parece reforzar también la idea de casa-submarino.

R. Barthes dedica una de sus «mitologías» al *Nautilus*, el submarino eléctrico que incorpora todas las innovaciones científicas del momento y que realiza una travesía por las profundidades marinas. Varios paralelismos pueden trazarse entre las palabras que el escritor francés dirige al navío de Julio Verne y la introvertida vivienda de los Smithson:

La imaginación del viaje corresponde en Verne a una exploración de lo cerrado [...] El gusto por el navío es siempre la alegría de un encierro perfecto, de tener a mano el mayor número posible de objetos [...] Amar a los navíos es, ante todo, amar a una casa superlativa: cerrada sin remisión [...] El navío es un fenómeno ligado a la vivienda, más que un medio de transporte. Por eso todos los barcos de Julio Verne son perfectos «rincones hogareños» y la enormidad de su periplo añade más felicidad a la de la clausura, a la perfección de la humanidad interior. El *Nautilus* es, en este sentido, la caverna adorable.⁴⁰

La casa del Futuro dibuja también una utopía metafórica. Los impenetrables muros de plástico de la casa se alzan para dar respuesta a una necesidad básica: la apropiación de un fragmento de aire, de cielo, de *Paraíso*. Los muros de plástico los resguardan así de la guerra, de su recuerdo. La cueva de los Smithson se hace eco del *Nautilus*, «la caverna adorable», mientras las juntas de goma que rodean todas las superficies previenen de cualquier posible fuga. No en vano, cuando Barthes habla del Citroen DS, hace un paralelismo entre el automóvil de juntas subrayadas y el submarino de Julio Verne:

39. A. Smithson (ed.): *Team 10: Meetings: 1953-1984*, pág. 20.

40. R. Barthes: «Nautilus y el Barco Ebrio», en *Mitologías*, págs. 81 y 83.



El D.S. —el dios— tiene todos los rasgos de uno de esos objetos de otro universo... Es en primer lugar, y sobre todo, un nuevo *Naitilus*.⁴¹

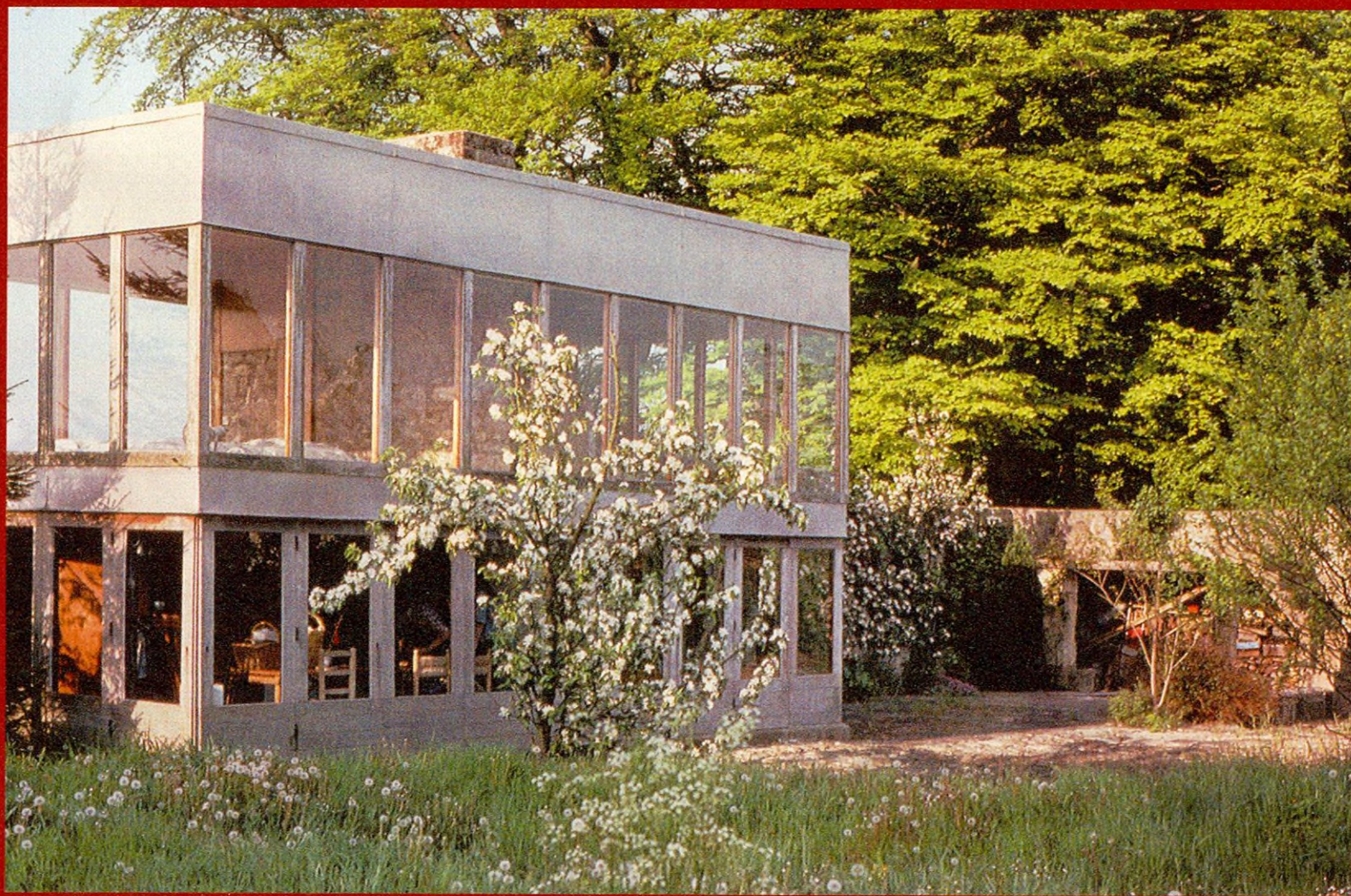
Independientemente de la posible semejanza de la vivienda color melocotón a una nave espacial, a un sueño subterráneo o a un submarino amarillo, y de su proximidad real a la ciencia ficción, la casa de los Smithson fue consumida como una poderosa imagen visual, y participó en las fantasías de otros muchos arquitectos utópicos. Pensada para conformar ciudad, pegada a la hierba salvaje de su modesto patio interior, y jamás superpuesta en altura, alimentó —precisamente de esa manera— las mentes futuristas más influyentes de la década revolucionaria. Los Smithson sembraron una semilla. Los demás hicieron el resto:

En palabras de Peter Cook:

Para nosotros, en la siguiente generación, nos quedaba la duda de porqué los Smithson habían elegido no continuar en la línea de exploración iniciada en la casa del Futuro: en los proyectos de mis amigos David Green y Warren Chalk (*The Pod* y *The Capsule*, respectivamente) se les ofrece un homenaje bastante explícito. En realidad, uno podría, pasados los sesenta, escoger su propio segmento del trabajo de los Smithson... Yo podría soñar con una mecanizada Cluster City invadida por casas del Futuro amontonadas una encima de la otra.⁴²

41. R. Barthes: «El nuevo Citroën», en *Mitologías*, pág. 155. Cit. también en B. Colomina: «Unbreathed Air», pág. 38.

42. P. Cook: «Regarding The Smithsons», *AR* (julio 1982), pág. 38.



HABITAR EL PARAÍSO

Consideramos la arquitectura como el resultado directo de un modo de vida.¹

Con esta frase, los Smithson expresaban algo que se respira a lo largo de las páginas de este libro. Es habitual que las circunstancias particulares de la vida vayan encauzando las ideas de una persona; pero en el caso de los Smithson, esa evolución vital deja una profunda impronta en toda su obra: el coleccionismo inicial de anuncios americanos, la importancia de lo ordinario, la decoración efímera que viste la arquitectura, la generación de capas y estratos de vida, la necesidad del orden, del vacío... Las personas que «fueron encontrando» por el camino imprimieron una huella particular en los arquitectos, que supieron reformular en cada uno de sus trabajos. Simon Smithson revela:

Hay tres circunstancias claves que influyen en el modo de pensar de mis padres: la primera, mis abuelos paternos, pertenecientes a un grupo humilde de protestantes muy religiosos, en el que no existían jerarquías; la segunda es, sin duda, Nigel Henderson, que ofrece nuevos ojos para mirar lo ya conocido; la tercera, los Eames y la importancia que confieren al folclore.²

El tan mencionado concepto *As Found* no representó un cambio radical en la obra de los Smithson. Había surgido de un modo similar a los principios fundamentales de la ortodoxia moderna: la negación del ornamento innecesario, la pureza estructural, la honestidad en el empleo de los materiales, etcétera. Su particular manera de entenderlo deriva de la asociación de ideas, de las interpretaciones que surgen de su uso como un arte que consiste en «recoger, dar la vuelta y poner con». Lo que el *As Found* cambió en Alison y Peter fue su visión del día a día y, en consecuencia, sus propias vidas: «el arte está en el proceso y en el ojo observador...»

Esa continuidad entre «su vida y su arte» nos permite reutilizar el título de su exposición. A la vez pretende expresar que su obra puede leerse como la muestra *Parallel of Life & Art*: su trabajo parece estar formado de elementos inconexos que, sin embargo, encierran toda una serie de relaciones intrincadas. Ligazones que se extienden más allá de la propia obra arquitectónica para atrapar, con sus líneas, fragmentos de su vida, sus objetos y las exploraciones personales y poéticas de sus textos, elaborados a modo de profundos haikus.

Aunque la casa del Futuro parece a priori algo absolutamente distinto del resto de su arquitectura, tras analizarla comprendemos que está conectada con su vida y otras obras. En términos generales, se puede considerar que una de las contribuciones más importantes de los Smithson, y de su generación y colegas del Team X, fue la defensa de la individualidad. La casa debe adaptarse a su entorno y al patrón de uso específico de cada habitante; ha de procurar, en definitiva, el «principio de identidad». Las distintas tipologías que los Smithson

283 Alison y Peter Smithson: Pabellón de Upper Lawn, 1959-1962. Alison Smithson acompañó esta imagen con el pie de fotografía: «Manzana silvestre y haya sobre el muro». (Mayo de 1978.)

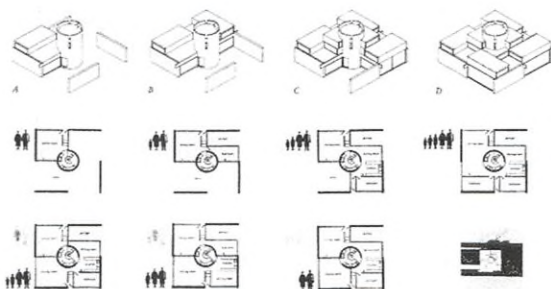
284 y 285 Alison y Peter Smithson en el patio trasero del núm. 32 de Doughty Street, cuando trabajaban en el London County Council. Septiembre de 1949. Alison y Peter Smithson, diciembre 1991 (Sandra Lousada).



284-285

1. A. y P. Smithson: «The New Brutalism», *AD* (27.04.1957), pág. 113.

2. Entrevista a Simon Smithson. Valladolid, 4.03.2005.



286

emplearon fueron «formas encontradas» en el contexto de cada proyecto; formas con cierto anonimato, ni elocuentes, ni heroicas.

Por ello, la actitud ética de los Smithson no puede estudiarse a través de una única obra. La búsqueda de identidad de la pareja es la causa de que parezcan no tener un estilo concreto y que cada una de sus viviendas sea formalmente muy distinta de las otras. Sus nociones de espacio y territorio pretenden yuxtaponerse a la idea de «máquina de habitar» de Le Corbusier. Pero la casa del Futuro, que se fabrica auténticamente como un coche con la única ambición de pertenecer a una ciudad, ¿no pretende acaso ser una «máquina de habitar»? La inclusión de la misma dentro del concepto de casa electrodoméstico, unos años después, reafirma esta idea y, a la vez, convierte esta casa en algo no tan excepcional dentro de su obra.

La consideración, por parte de muchos autores, de esta vivienda como proyecto anecdótico se debe, probablemente, a que esa idea de vivienda prefabricada y desechable como un electrodoméstico o un automóvil parece el aspecto más potente de la propuesta y, precisamente, el que no continuaron. Lo mismo ocurre con las formas blandas de su interior, que han permitido abordarla como casa-cueva, y son menos frecuentes entre sus proyectos.

Idealismo y realidad

Cuando Peter, pasados más de cuarenta y cinco años de la realización de la casa del Futuro, evaluó el pronóstico realizado con su propuesta, se concentró fundamentalmente en el desierto del material empleado:

Algunas cosas fueron tremendamente mal. En la década de 1950, el precio del petróleo bajaba año tras año y, de repente, resultó que era barato. Entonces, gente como Charles y Ray Eames hicieron sillas de plástico moldeado; parecía razonable. Todavía no te podías permitir construir cosas pesadas en plástico. Pero, por entonces, era razonable asumir que, si el precio del petróleo bajaba en un año, en veinticinco años sería razonablemente barato. En cambio, hoy en día te preocuparía utilizar productos derivados del petróleo, pues son bastante caros...³

Pero la elección de esa carcasa tenía otras consecuencias, que suponen el principal problema de esta vivienda: la falta de flexibilidad absoluta. Gustau Gili define los distintos tipos de flexibilidad de las viviendas clasificándolos jerárquicamente. La primera es la flexibilidad, que debe establecerse antes que la ocupación para facilitar distintas variaciones dentro de la misma forma arquitectónica. La segunda es la flexibilidad que posibilita el cambio futuro, que el autor subdivide en tres tipos: la movilidad, que permite el cambio de los espacios instantáneamente, dirigida a la reconfiguración diaria; la evolución, que describe la capacidad de modificación del diseño, a lo largo de un período de años; y la elasticidad, que tiene que ver con la ampliación o reducción del espacio habitable.⁴ En la casa del Futuro no se ha tenido en cuenta ni la flexibilidad, ni la evolución, ni la elasticidad. Tampoco la movilidad; si bien esta parece sugerirse mediante la ocultación de la mesa del comedor en el suelo y la posibilidad de usar ese espacio de diversas maneras. Esta falta de flexibilidad llama

286 Casa ampliable, 1957. James Stirling y James Gowan.

287 Variomatic House, 2000. Kas Oosterhuis.

aún más la atención cuando los Smithson se confiesan influenciados por el citado escrito de Rattray Taylor, «The Social Basis of Town planning», donde el sociólogo afirmaba:

Uno no debe perder de vista el hecho de que la familia no es una unidad estática sino que está en evolución. La población no consiste en tantos solteros, tantas parejas sin hijos, tantas familias y tantos ancianos, como nos habían hecho creer las estadísticas. Consiste en individuos que se mueven progresivamente a través de estas fases. Si hay que preservar en cada etapa unas sanas relaciones humanas, la unidad de vivienda debe ser sumamente flexible. Por consiguiente, parecería que la casa del futuro podría tender a ser cada vez menos una caja claramente definida y, cada vez más, una colección de casas, pisos y unidades de servicio, con paredes interiores ajustables, en las que personas de diversas edades y grados de afinidad podrán pasar sus vidas al variar los grados de privacidad o contacto.⁵

De hecho, esta idea subyace en el diseño de las coetáneas viviendas de plástico de Schein y de Monsanto, y especialmente en la famosa casa Ampliable de James Stirling y James Gowan. Los Smithson consideraron también ese continuo desarrollo de la familia que menciona Taylor, pero realizaron específicamente una vivienda para una de esas etapas de cambio. La casa del Futuro era para una pareja joven. Diferían en la manera de dar respuesta a las distintas fases de la familia: en vez de responder con la flexibilidad del espacio de la vivienda, proponen la flexibilidad de las vidas de sus ocupantes, el movimiento de estos; en definitiva, era una respuesta a la estética de la abundancia.

Por otra parte, los Smithson confían el principio de identidad a la posesión de un lugar protegido y a los signos de ocupación. La arquitectura parece, en este sentido, un mero escenario; por ello, simbólicamente, en *Patio & Pavilion* se ha reducido a ese mínimo cobertizo. Pero ¿podría uno sentirse identificado con una casa que, como un coche, encuentra una réplica exacta 15 m más adelante? Como hemos visto, una persona puede simpatizar con un Citroën, otra con un Voisin, etcétera. En cierto modo, uno se define según el modelo que elige, pero de la misma manera que otras cien mil personas. La tendencia al *tuning* de los automóviles habla precisamente de esa necesidad de personificar lo fabricado en serie. Eso pretenden proyectos como la Variomatic House creada por Kas Oosterhuis en el año 2000, en la que el adquirente de la vivienda participa en el diseño de la misma vía internet. Esta intención, trasladada a la casa de los Smithson, debía conseguirse a posteriori mediante el arte de habitar. Pero la casa del Futuro tenía que ser comprada como una unidad completa, era un *ready-made environment*, con un estilo de vida definido, lo cual fue acogido por el público con ciertas reservas, como expresaba una mujer interesada en comprar la casa:

La forma de la casa y su mobiliario me resultan atractivos, pero parece que no podría llevar conmigo nada de mi antigua casa. No pegaría. ¿Debería abandonar las cosas que me han dejado en herencia, atesoradas tan solo por su conexión familiar?⁶

Esta pregunta ponía de manifiesto la principal desventaja de la casa del Futuro. Hemos visto como los Smithson guardaban todo tipo de objetos comunes, como huellas



287

3. P. Smithson: *Conversaciones con estudiantes*, pág. 43.

4. G. Gili Galfetti: *Pisos Piloto*, pág. 13.

5. R. Taylor: «The social Basis of Town Planning», *Architects' Year Book*, núm. 4 (1951), págs. 30-32. Cit. en Francisco Javier Sánchez Merina, pág. 90.

6. Helena Mattson: «House of the Future...», *SITE*, núm. 5 (2003).

que relataban sus vidas. Habían heredado ese principio de la estética Eames. Daban importancia al coleccionismo. Las fotografías de sus casas muestran el amor por el folclore, por lo efímero. Y, como efímeros, esos objetos visten la vivienda en un tiempo reducido, han de ser después guardados o cambiados. Los cubículos de almacenaje de las casas Electrodoméstico estaban destinados precisamente a eso: a guardar todo ese tipo de objetos cargados de recuerdos, a mantenerlos en orden a la manera japonesa. En cierto modo, también se han tenido en cuenta en la casa del Futuro —en el pequeño almacén para sillas junto a la cocina, en los huecos del vestidor y en las múltiples unidades de almacenamiento que distribuyen la vivienda—. La Put-Away House, de hecho, parece plantearse como una solución más evidente a esa cuestión: múltiples signos de ocupación llenaban el centro de la vivienda. El problema de la casa del Futuro estriba en la falta de flexibilidad. Todo ha sido determinado, no hay lugar para la improvisación; no hay posibilidad de modificar el mobiliario porque la casa, pretendiendo ser un electrodoméstico o un coche, tiene todo incorporado. El equipamiento integrado obligaría al cambio constante de vivienda. Se plantea así para potenciar un concepto, la estética del usar y tirar, pero si así lo pretenden: ¿por qué no facilitan esa labor de cambio previendo la movilidad real de la vivienda, o, en su defecto, su fácil transporte o montaje? Ambiciosa en sus aspiraciones, la casa se queda a medio camino.

Así, como el propio Peter afirmó, la vivienda, partiendo de situaciones realistas, se convierte en idealista, aunque en algunos aspectos pudiera definirse como un idealismo ingenuo:

[...] la casa del Futuro era moderna y específica para parejas, gente mayor, niños pequeños. No era la típica casa unifamiliar con jardín... La idea de un nuevo tipo para una nueva situación era muy realista y, al mismo tiempo, se podría decir que era idealista.⁷

Esa ambigüedad entre idealismo y realidad atañe también a su cualidad temporal. Narradora de una época, puede ser definida como una casa del presente disfrazada de futuro: el presente americano se convertía en el deseo del futuro británico, ya que todas las imágenes de publicidad americana coleccionadas, que la casa interpretaba, eran fotografías de objetos existentes, recientemente incorporados al mercado.

Sin embargo, a la cuestión que respondía anteriormente Peter, de si se acertó o no en las predicciones para el año 1981, debemos ir más allá de la vivienda en cuanto a la materialización de diversos aspectos latentes en su época y afirmar que la casa del Futuro constituye espacialmente un claro punto de inflexión. La imagen que muestra es innovadora y, tanto por el material plástico, las posibilidades ergonómicas que posibilita y la fluidez del espacio generado, como por la manera de construirse —incorporando los avances tecnológicos en la fabricación—, supone un ejemplo para muchas de las propuestas coetáneas.

La singularidad de su espacio interior, a salvo de cualquier rígida geometría, la diferencian del resto de las viviendas del futuro. Adelanta formas ahora posibles en una era digital, creadas, precisamente, con programas de producción automovilística. Se asimila a algunas obras virtuales que sueñan más fácilmente con esta aformalidad, aunque esperan

todavía el material con el que ser felizmente ejecutadas. Por tanto, los Smithson no se equivocaron del todo en el papel de gurús.

Así, por ejemplo, si contemplamos los espacios interiores y los productos diseñados por Zaha Hadid o las propuestas de futuro contemporáneas proyectadas por Karim Rashid, encontramos paisajes domésticos de apariencia topológica que se acercan al espacio-cueva de los Smithson. Las onduladas protuberancias que nacen del suelo del Softscape de Rashid recuerdan la cama y otros elementos de la casa del Futuro. La vivienda que presentó en la Feria de Colonia de 2003 rememora también algunos rasgos de la casa del Futuro: es una caja que contiene en su interior un espacio orgánico de equipamiento integrado. Las evocaciones tecnológicas de su forma y los materiales, suaves plásticos, se ponen al servicio de un universo sensual. La cueva tecnoorgánica de Rashid muestra en su espacio líquido las morbideces que ponen de manifiesto su evidente origen infográfico. Las formas ergonómicas aparecen aquí con brillantes colores que dan vida al espacio fluido; incluso el árbol de la pareja británica aparece representado en el centro de la vivienda.

La casa del Futuro soñó con fabricarse como un coche o un electrodoméstico, pero apenas se parece a ellos. Presumía de construirse con las últimas tecnologías y poseer los últimos adelantos en su interior, pero su apariencia es más cálida y humana que mucha de la ciencia ficción doméstica. Los Smithson atacaron duramente el formalismo maquinista del que alardeaban otras arquitecturas. Sin embargo, su honestidad brutalista, la visión de las instalaciones y los materiales *As found*, fue en parte mal interpretada por Banham, e influyó en toda una serie de propuestas que tomarían el maquinismo como estética y confiarían la imagen del edificio en potenciar la visión de «las tripas del edificio» (desde el pequeño submarino amarillo de dibujos animados o el Living 1990 de Archigram hasta el mayor de los iconos tecnológicos, el Centro Pompidou). Por tanto, es muy probable que los Smithson se sorprendieran, incluso se disgustaran, al ver su casa del Futuro junto a otras propuestas futuristas de aspecto falsamente tecnológico, donde el color plateado y los múltiples tubos ofrecían auténticas escenas de ciencia ficción. Basta con atender a las siguientes palabras de Peter:

Banham pensó que nosotros debíamos habernos comprometido con la estética de la máquina, como podría decir de Richard Rogers y Coop Himmelblau. Pero nosotros no hemos adquirido ningún compromiso con la estética de la máquina, ellos sí. En términos crudos, ellos son formalistas. Eso es decir una cosa terrible, pero usted puede interpretar *High Tech* como formalismo.⁸

Como se ha evidenciado, la casa del Futuro es tímidamente futurista. No se inspira en cohetes espaciales ni máquinas inteligentes, tampoco alardea de mecanismos complejos ni de revestimientos plateados. Sin embargo, sus formas sinuosas hacen que resulte más innovadora que muchas de las creaciones nacidas bajo la retórica maquinista. Los Smithson crearon la vivienda en un clima donde la ciencia ficción popular comenzaba a ser tratada como verdadero arte, por eso, aunque no esté inspirada directamente en la ficción, se la ha relacionado con ella. Insertada en su época, utilizó el entonces material de los sueños, el plástico, y aprovechó sus posibilidades para generar una nueva configuración topológica del



288

7. P. Smithson: *Conversaciones con estudiantes*, pág. 43.

8. Entrevista a P. Smithson, en Fco. J. Sánchez Merina, op. cit., pág. 35.

espacio. Como participantes en el IG, y con la oportunidad de dejar huellas en un proyecto de futuro, impulsaron toda una serie de arquitecturas y diseños que, desde la ciencia ficción, llegarían a hacerse realidad. Reconocidos pioneros del nuevo brutalismo, podemos señalarlos también como inspiradores y precursores, aunque sin pretenderlo, de la estética espacial: las megaestructuras de los metabolistas japoneses, las viviendas cápsulas de Archigram y otros arquitectos revolucionarios... Según concluyeron los responsables de la exposición *Future City*, celebrada en la Galería Barbican de Londres en 2006:

La casa fue un heraldo para mucho de lo que sucedió después en los «megaestructuralistas» años sesenta. Todas las cápsulas icónicas, las «vainas», cápsulas y los diseños de casas con juntas deben más que un poco a la casa del Futuro de los Smithson.⁹

También Stephen Greenberg relacionó la casa de la pareja británica con la ficción aeroespacial:

Con la casa del Futuro de 1956 para la *Ideal Home Exhibition*, los Smithson hicieron una radical propuesta sobre la vivienda, la tecnología en el hogar y la moda. Su estilo se convirtió en una fuente para todos los modelados por inyección, las fantasías de la NASA y las aperturas ovales de Future Systems.

Los Smithson nunca volvieron a este territorio, quizá porque estaba demasiado cerca del consumismo americano y los cómics de ciencia ficción que inspiraron el pop (o, como ha apuntado Hal Foster, la aparente contradicción de inclinarse hacia lo americano y al mismo tiempo ser ideológicamente de izquierdas).¹⁰

La moneda de Jano

Esta última afirmación ha sido una de las cuestiones más polémicas en torno a la casa del Futuro. Por una parte, clasificar la vivienda de los Smithson en la categoría del *pop art* está perfectamente justificado, ya que se publicó en numerosos periódicos y revistas del momento, expresando perfectamente la fascinación de la era del consumidor y las nuevas oportunidades del mercado, que prometía incluirla entre los objetos desechables.

La intencionada falta de estilo, como rasgo fundamental de la actitud ética de los Smithson, se acentúa al observar proyectos coetáneos. La casa Sugden se proyectó exactamente en los mismos años que la casa del Futuro. Era una casa modesta, hecha con ladrillos usados, una cubierta sencilla de teja roja y aberturas generosas, que desempeñó un papel fundamental en la debatida historia del nuevo brutalismo. Lo mismo ocurrió con la intervención *Patio & Pavilion*. Cuando uno analiza estas obras, desde la simple comparación de los lenguajes, ¿puede evitar afirmar que la casa del Futuro pertenezca a la estética pop —o, mejor, la impulse—, a pesar de que Peter lo negara en tantas ocasiones? El rechazo de este estilo se debe más, probablemente, a los significados que este movimiento ha adoptado a posteriori, ligados al capitalismo y a la infrenable economía de consumo, que a los que pudo tener en un origen o

a las intenciones reales con las que esta casa-producto fue creada. Es lógico que los Smithson, defensores de la honestidad, de lo necesario y del vacío, miembros del Team X, que tendía a ser convencionalmente de izquierdas, rechazaran esas connotaciones.¹¹ Podemos, en un intento de dar coherencia y continuidad a sus ideas, querer ver en este proyecto la intención de hacer una vivienda asequible para todo tipo de personas; a lo que supuestamente estaría dirigida la prefabricación y el material (imaginado barato en un futuro) y su concepción como producto desechable, para adaptarse en cada momento a las necesidades del habitante.

En ningún caso podemos encuadrar a los arquitectos en el fenómeno exacerbado del consumo de masas que contribuye al continuo detrimento de los valores sociales y políticos, y que los autores manifestaron desaprobación. De hecho, al final de su artículo «But Today we collect ads» se revelaba un cierto sentido de reserva, y se reclamaba al arquitecto que «tome medidas» respecto a la intervención de la publicidad en la producción en masa. También en su libro *Without Rethoric* proporcionaron una explicación:

Escribimos para hacernos ver a nosotros mismos qué tenemos en el ineludible presente..., para dar otra interpretación de las mismas ruinas... Las verdaderas implicaciones que ello comportaba, no eran manifiestas cuando comenzamos a elaborar nuestra postura y nuestra respuesta a los anuncios publicitarios que aparecían en las brillantes revistas de la década de 1950. Nuestro interés y fascinación parecían un aparente anacronismo respecto a nuestra postura neobrutalista, a no ser que se leyera las imágenes de los anuncios como telegramas visuales con un mensaje, especialmente cargado, sobre las posibilidades del futuro inmediato.¹²

Cuando fueron elegidos para realizar la casa del Futuro, desarrollaron su proyecto con absoluta libertad; pero también debían hacer algo que apelara al espectador, por lo que decidieron imprimirle ese carácter de «anuncio». En vez de criticar o ridiculizar lo que las revistas presentaban, optaron por diseñar una vivienda que reforzara y validara todo lo que el consumidor atento pudiera estar viendo ya en las publicaciones americanas. La presentación de la casa del Futuro se convirtió en uno de esos anuncios que mostraba un nuevo producto: «¡vea la casa de los ochenta!». Como decía Banham, la casa estaba *styled*, imitaba a los diseñadores industriales americanos para provocar al consumidor y que le entrara por los ojos. Junto a la casa, los Smithson estaban vendiendo una idea, de la misma manera que los anuncios «no solo te venden el producto, sino un accesorio natural para un modo de vida».¹³

Pero más allá del brillante objeto de plástico que constituye y de la promoción de la casa como imagen glamurosa o de atractivo anuncio, es inevitable que en esa idea de temporalidad y de continuo cambio, en la arquitectura de usar y tirar que propone, se vea un prototipo ejemplar de la era pop. Es el resultado probable de su propia juventud, de su participación en el IG como forjadores de los cimientos del arte pop de los sesenta, del origen expositivo de la casa y de su objetivo final de venta de determinados productos.

El cambio que formularon, desde la presentación de la casa del Futuro, responde también a un cambio de los tiempos, como insinuaron con la Put-Away House y explicaron en *Without Rethoric*:

9. J. Alison, M.A. Brayer, F. Migayrou, N. Spiller (ed.): *Future City...*, pág. 320.

10. S. Greenberg: «Poets of everyday», *Architectural Journal* (6.06.2002).

11. Entrevista a P. Smithson en Simona Pierini: «Amigos de Coderch», pág. 5.

12. A. y P. Smithson: *Without Rethoric*, pág. 1.

13. Ídem: «But we collect ads», pág. 186.

Cuando había unos pocos coches, entonces era el tiempo de la retórica acerca de la máquina, de la violencia como ideal. Cuando todos teníamos máquinas —energía, coches, transistores y luz— entonces, era el tiempo de la poética del control, de la calma como ideal.¹⁴

Ellos insistieron en que las propuestas de la casa del Futuro y las casas Electrodoméstico nada tienen que ver con la rendición a la sociedad de consumo, sino con el intento de asignar un lugar a los electrodomésticos, ya asumidos por la sociedad. Pero muchos coinciden en que ese cambio, definido por Banham como «retirada pop», estuvo teñido de motivaciones sociopolíticas. El crítico lo explicó en términos generales:

[...] aceptar, disfrutar los productos del pop, los productos de la industria del espectáculo, el estilo Detroit y tales cosas era traicionar la posición política de uno.¹⁵

Kenneth Frampton suscribió la afirmación de Banham, refiriéndose concretamente a los Smithson y su casa del Futuro:

Divididos entre la simpatía por la vieja clase trabajadora y la promesa del consumismo, los Smithson estaban atrapados en la ambivalencia intrínseca del populismo asumido. Durante la segunda mitad de los años cincuenta, se alejaron de su simpatía inicial por el estilo de vida del proletariado, en pos de unos ideales propios de la clase media cuyo atractivo dependía tanto de un consumo conspicuo como de la propiedad masiva del automóvil.

A escala doméstica consideraron el interior de plástico como el último icono liberador de su estilo conciliatorio.¹⁶

Sin embargo, los otros aspectos de la vivienda proyectada, introvertida, a salvo incluso del recuerdo de la guerra, hacen que la casa preserve el carácter neobrutalista que caracterizará gran parte de la obra de los autores. Herméticamente cerrada, mirando a un jardín paradisíaco, incluso convertida casi en él, buscando la felicidad en un sencillo modo de vida que alude a las necesidades básicas; aquellas que pueden entreverse en *Parallel of Life and Art*, a pesar de ese aspecto tosco y la diversidad de sus imágenes; o las que claramente se descifran en *Patio & Pavilion*. Su aspecto cavernoso nos devuelve al pasado, a lo primitivo, y, como afirmó Frampton, permite esa ligazón con el brutalismo:

La casa mantiene todavía la forma de una cueva y los genios trogloditas del temprano brutalismo permanecen a salvo en este trabajo, quizá, debido a la idiosincrasia de los introspectivos alzados de plástico, y por la casual e inexplicable irregularidad de algunas de las curvas que se contraponen al rudo perímetro ortogonal de las formas.¹⁷

Por estos motivos, podríamos entender la casa del Futuro como una moneda de Jano. Los Smithson hablaron de «Janus-Thoughts» para referirse al Hospital de Santa Maria

289 Moneda del dios romano Janus.

290 Peter Smithson encarnando a Janus es fotografiado por su hija Soraya: «Looking in, looking thought». (Janus thoughts for Siena.)

della Scala, en Siena, como punto de partida de una nueva sección que propusieron en 1987 para el complejo medieval. Para sintetizar el concepto utilizaron la imagen de uno de los dioses romanos más antiguos, Jano, cuya figura masculina bicéfala muestra dos rostros barbados que se oponen. Como explica la pareja británica: una cara mira al campo, la otra a la ciudad. La casa del Futuro, inserta en la ciudad, posee ese trozo de campo en el interior. Soraya Smithson, en enero de 1984, fotografió a su padre encarnando a Jano, para representar la ambigüedad entre el interior y el exterior. Esa dialéctica entre la naturaleza y la ciudad, entre la introversión y la extroversión, se hace patente en la casa del Futuro; una ambigüedad generada por la casa expositiva, provocadora y ligeramente abierta, que disfruta exhibiéndose y mostrando sus intimidades a través de los huecos-pantallas; y otra tímida e introspectiva (la vivienda realmente proyectada), que vuelca todas sus miradas hacia el terreno protegido. Esas dos caras opuestas se reflejan en las distintas lecturas que provoca: una casa-pop, producto desechable, efímero y reproducible como un coche o un electrodoméstico, imagen brillante de un feliz anuncio que promete un futuro próspero e innovador; y frente a esta, una casa más existencialista, una cueva que recurre a la memoria, intimista y ergonómica, con un patio que muestra el cielo y en cuyo interior se alza un árbol que se empeña, simbólico, en pertenecer a un lugar. Jano es la divinidad del umbral y de la puerta, que, como él, tiene una doble faz. Para los primitivos latinos era el dios del cielo luminoso, el portero celeste que abre el cielo a la luz. La casa del Futuro es también una puerta; una puerta a un paraíso salvaje que señala al cielo e introduce su luz en el interior.

La casa, como Jano, posee dos rostros: uno que mira hacia delante, el otro que mira hacia atrás. Pero es evidente el claro rechazo de los autores a una de esas dos caras, a la definición de su obra como perteneciente al *pop art*. Probablemente ese es el motivo por el que, en muchas entrevistas y testimonios, los Smithson parecen querer distanciarse innecesariamente del IG, no solo en lo referente a la casa del Futuro —literalmente realizada al margen del grupo—, sino también en las exposiciones de *Parallel of Life and Art* y *Patio & Pavilion*. Acerca de estas, llegaron a afirmar que «no tienen nada que ver con el IG», y sostenían que ellos junto a Paolozzi y Henderson formaban un cuarteto intelectualmente diferente, organizado de un modo periférico.¹⁸ Si bien es cierto que entre ellos mantenían una amistad especial motivada, entre otras cosas, por la actividad docente que Peter, Nigel y Eduardo compartieron en la Central School of Arts and Crafts de Londres, no se puede desvincular su temprana obra del IG, y más en lo referente al escultor, que estaba absolutamente integrado en las diversas actividades organizadas por el grupo.

Algo similar puede afirmarse de Nigel Henderson. Victoria Wash sostiene que erróneamente se ha considerado al fotógrafo como uno de los precursores del *pop art*. A diferencia de Paolozzi, que realmente se sentía seducido por las revistas americanas, Henderson las miraba con desdén y desprecio, pues carecían de interés para su trabajo. Tampoco mostró nunca especial interés hacia la ciencia ficción, como sí habían hecho Paolozzi y otros compañeros del ICA. Al igual que los Smithson, Henderson, retrospectivamente, se distanció del IG:



Jano



289-290

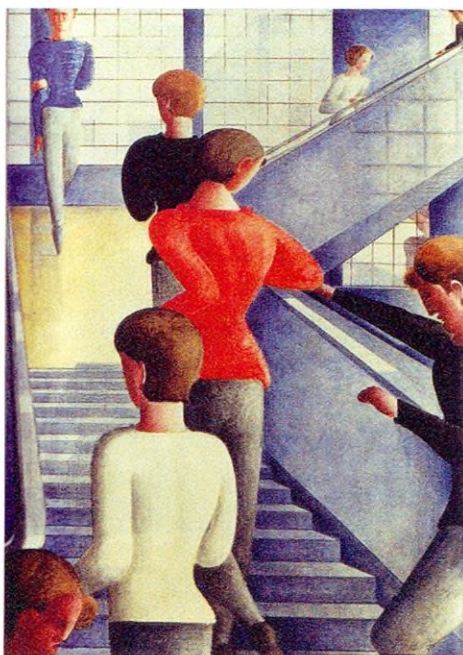
14. A. y P. Smithson: *Without Rhetoric*, pág. 14.

15. R. Banham: «The Atavism of the Short - Distance Mini-Cyclist», en D. Robbins (ed.), op. cit., págs. 176 y 177.

16. K. Frampton: *Historia crítica de la arquitectura moderna*, pág. 269.

17. Ídem: «New Brutalism and Welfare state: 1949-1959», *This is Tomorrow Today*, pág. 51.

18. A. y P. Smithson: «El "Según se encuentra" y "lo encontrado"», op. cit., pág. 201.



291

291 Oskar Schlemmer: *Escalera de la Bauhaus*, 1932.

292 Nigel Henderson: *Vendedor ambulante junto a «Sallmon & Ball»*. Bethnal Green Road, 1951.

Realmente yo no era un miembro central del grupo. Si tenía algún valor, era por la experiencia inusual del mundo del arte anterior a la guerra.¹⁹

La propia ambigüedad entre lo pop y lo no pop parecía una duda propia del *pop art* como actitud. En cualquier caso, conviene clarificar que tanto los Smithson como Henderson no se desmarcaron de todas las facetas del «arte popular». Este, en sus orígenes, estaba ligado al *As Found* y su «nuevo modo de mirar la realidad». Peter clarificó la diferencia de postulados utilizando, como era de esperar, a Richard Hamilton como su opuesto. En la carta que Hamilton afirma haber enviado a los Smithson, decía «no estar seguro de la sinceridad del arte pop». Según Peter:

Hamilton diría: «yo también tomaré fenómenos populares y haré mis pinturas de eso». Pero nosotros no dijimos eso, nosotros dijimos que miraríamos las cosas más cuidadosamente, lo que es todo parte del conjunto de «lo encontrado».²⁰

El idealismo y la realidad, antes mencionados, están asociados a esa intención de «mirar las cosas cuidadosamente» y comprometerse con ellas. A priori, hablar de utopía en la arquitectura de los Smithson implica ligar esta palabra a un entorno social, a conceptos como identidad y contexto, a personas como Dubuffet o Nigel Henderson y a filosofías existencialistas. En definitiva, hablamos de «una utopía de lo posible»; una utopía que, como afirmábamos, pretende tener en cuenta lo necesario y lo realizable.

En la continuidad del Movimiento Moderno que asume el Team X, hay una voluntaria discontinuidad de vital importancia, que se refleja en la arquitectura y en las reuniones de los miembros: la consideración del hombre concreto frente al hombre universal. Para Le Corbusier, todos los hombres tienen el mismo organismo, las mismas funciones, las mismas necesidades... Todos pueden representarse mediante un hombre-tipo: el Modulor. También en la Bauhaus recurren al hombre universal, abstracto y tipificado de Oskar Schlemmer. En cambio, para los Smithson y los miembros del Team X, la arquitectura ha de dirigirse al hombre concreto, al hombre popular: al hombre de la calle que aparece en las fotografías de Nigel Henderson o Henry Cartier Bresson. Frente a la universalidad del Estilo Internacional, cobran importancia el sentido de identidad, la diversidad cultural, la tradición, las preexistencias ambientales, el lenguaje comunicativo y la arquitectura no elocuente.

En relación con esto, hay una cierta contradicción en la casa del Futuro. Es un proyecto rico, lleno de juegos e interpretaciones que nos lleva a un hombre intimista, que fabrica la cueva a su medida, que esculpe sus huellas y regresa a la memoria, que precisa de las raíces de un árbol y de la apropiación de un fragmento de cielo, que siente miedo y ha de protegerse mientras orienta siempre su mirada hacia el patio para buscar en él su propia identidad. Es un hombre concreto, pertenece a una pareja joven, tal vez, con un hijo pequeño. Pero también la habita el hombre indeterminado de Frederick W. Taylor o Henry Ford, cuya casa, construida como un automóvil, es igual a la de otros tantos, que no

contempla más contexto que el de «la ciudad», no habla del lugar y solo se mira a sí misma. La aparente incoherencia surge, precisamente, de la propia autoexigencia de los Smithson de ser consecuentes, de llevar en «paralelo su vida y su arte», la teoría y la práctica. Surge también de mirar el automóvil, no solo como un método de fabricación, sino también como algo en lo que uno vive y con lo que cariñosamente puede identificarse —como ellos con el Citroën DS—, y que, además, puede ir cambiando a lo largo de la vida, según varían sus necesidades. Hacen de un proyecto efímero y realizado en poco tiempo, otro proyecto teórico, más amplio, que no llega a ver la luz pero que pretende echar anclas en los principios que paralelamente están defendiendo en el Team X. La identificación del hombre concreto con su vivienda se hace precisamente en la casa proyectada, no en la expositiva, donde habitaría y dejaría, como habían aprendido de los Eames y como manifestaron en *Patio & Pavilion*, sus propios «signos de ocupación».

El motivo por el que los Smithson reniegan de la vertiente pop en sus proyectos es claro: su mirada sí está puesta en la cultura popular, es decir, en el hombre común, auténtico, individual y real de las calles. Niegan al musculoso «hombre pop» de la pintura de Hamilton, encerrado con su particular «Eva» en una especie de «Hortus Ludi Pop», una habitación cerrada, abierta cenitalmente, que ha sustituido sus «verdaderas necesidades» (el cielo, el aire, la hierba salvaje, el árbol, el agua y los animales) por otras completamente diferentes (la televisión, el teléfono, la aspiradora y las conservas). La casa del Futuro contiene también estos elementos, pero son secundarios. En el centro de la vivienda, el patio no duda en reclamar su posición.

El «Orden de los Sueños»

Sorprendentemente, teniendo en cuenta que es una casa del futuro, es en su aspecto más tradicional, el patio central, donde hallamos la mayor continuidad con el resto de su obra. Explicita la búsqueda del principio de identidad y, con él, se hace referencia al *As Found* al sugerir la pintura alemana, «algo encontrado, adaptado y reutilizado»: una bella interpretación de lo que puede ser un *hortus conclusus* del siglo xx encerrado en un volumen de plástico. También participa de la idea de protección de un modo obsesivo, que relata las preocupaciones de toda una época. Asimismo, el proyecto manifiesta la búsqueda del orden como necesidad, de generar con ello el *space-between*: un espacio vacío que pueda ser cargado con la vida cotidiana.

Y mayor asombro causa que sea precisamente ese elemento, el pequeño y simbólico «pulmón verde», el que más lo aleja de las tecnológicas propuestas futuristas de la era espacial, para acercarlo al mañana visionado en la Primera Era de la Máquina. Con el pabellón de L'Esprit Nouveau, Le Corbusier había buscado reafirmar una arquitectura que lo abarcara todo, desde el territorio, la ciudad, la calle, la vivienda hasta el más pequeño objeto de uso cotidiano. Lo mismo pretendieron los Smithson, que no se conformaron con la realización de la casa-expositiva, sino que plantearon también su calle y la ciudad, su equipamiento —no mobiliario—, incluso su fabricación y producción. Las dos viviendas son piezas descontextualizadas, que solo tienen un alzado y el resto son ciegos para apoyar



292

19. Carta de N. Henderson a P. Karpinski (22/01/1977). Cit. en V. Walsh, op. cit., pág. 142.

20. Entrevista a P. Smithson de Fco. J. Sánchez Merina, pág. 36.

coherentemente la idea de que son partes de un conjunto. El pabellón de Le Corbusier aprovechaba un árbol existente en la exposición para rodearlo y apropiarse de él como único punto de anclaje a la tierra. Lo mismo intenta hacer la casa del Futuro incorporando la hierba salvaje y el simbólico árbol: «echar raíces» donde aparentemente no es posible.

En efecto, ellos no dan prioridad al aspecto tecnológico de la vivienda, sino a la casa introvertida que tiene un jardín en su interior y es capaz de relacionarse con otras para formar una comunidad. La casa entendida como una pieza de urbanismo. Así, lo explicaba Peter:

La idea principal de la casa no tenía que ver con la tecnología. La casa nacía en paralelo a la casa del Futuro de Monsanto, que era un simple bungalow, un pedazo de casa de plástico en un jardín. Pensaba que el proyecto estaba anticuado. Por entonces, decíamos que no se consigue una casa sin un nuevo tejido urbano. Hicimos una casa que miraba hacia dentro, y el jardín se colocó en el interior de la casa. Constituía una formulación diferente, una nueva pieza de urbanismo.²¹

Es en este aspecto también, en el que se puede ver una mayor continuidad con el resto de sus obras. Retrospectivamente, analizando las líneas generales de su pensamiento, expusieron:

Mirando hacia atrás parecería que, casi desde el comienzo —sin duda desde 1952—, ha habido una perseverancia consciente a lo largo de las siguientes líneas...
la observación, el estudio y el trabajo con pueblos y ciudades como estructuras,
la importancia de la idea de la calle y el orden de los edificios mediante pasos internos;
y, por último... hay alguna parte en casi cada trabajo —un patio o un corral, un camino o un jardín— que no puede ser tocada por actividad edificatoria posterior.²²

Podríamos explicar los distintos rasgos que hemos estudiado de la casa del Futuro de los Smithson utilizando los «tres órdenes» analizados en el citado libro *La casa: Forma y Diseño*. «El orden de las habitaciones» lo encontramos en la casa-cueva; el «orden de las máquinas», íntimamente ligado al anterior, en la casa-electrodoméstico; en cambio, la casa-expositiva y la casa-cápsula son ficciones relacionadas con el «orden de los sueños», pero que no pertenecen exactamente a él: generan imágenes sugerentes que varios arquitectos pudieron rescatar e introducir en «los sueños» de otras propuestas. El «orden de los sueños» de los Smithson se manifiesta, ligeramente, en la casa-cueva y en la casa-automóvil pero, de un modo especial, en «la casa-patio», que introduce en su centro un fragmento del Paraíso:

El orden de los sueños exige... que despleguemos toda la gama de nuestras respuestas al mundo, de nuestras preocupaciones personales. Exige que reconozcamos y exhibamos las pretensiones que albergamos en nuestro interior, que imaginemos nuestra casa como la sugieren nuestras ilusiones y nuestros recuerdos y que visualicemos los lugares especiales que les correspondería.²³

Como afirma Gaston Bachelard:

La casa es uno de los mayores poderes de integración para los pensamientos, los recuerdos y los sueños del hombre. En esta integración, el principio unificador es el ensueño. El pasado, el presente y el porvenir dan a la casa dinamisismos diferentes, dinamisismos que interfieren con frecuencia, a veces oponiéndose, a veces excitándose mutuamente.²⁴

Las contradicciones planteadas por la casa proceden de intentar integrar recuerdos y sueños. Los diferentes tiempos dejan sus huellas en la casa, y «el ensueño» se esfuerza por integrarlas. Así, la casa del Futuro parece poder satisfacer todo aquello que Alison consideraba los «pequeños placeres de la vida»: poder trabajar o escribir junto a la ventana; ver la luz del sol entrando a ras de suelo, mirar por la ventana sin ser deslumbrado, poder ver árboles, hierba... mientras estás sentado; poder mirar hacia fuera desde el baño; tener un fácil acceso a los utensilios sin que tengan que estar siempre a la vista; sentarse cómodamente para hablar o leer por las tardes; y disfrutar de una buena temperatura tanto en verano como en invierno.²⁵ En esos «pequeños placeres», el simbólico jardín de la casa de los Smithson desempeña un papel esencial.

Finalizábamos el capítulo dedicado a la exposición *This is Tomorrow* afirmando que *Patio & Pavilion* parecía formularse a modo de respuesta. Estudiando las obras en su justa cronología, da la sensación de que los Smithson consideraron «mal-interpretada» su casa del Futuro; o mejor dicho, que cargada de diferentes lecturas y sugerencias, se puso el énfasis en algunos aspectos que ellos no consideraban los más importantes. Inmediatamente después de exhibir su vivienda, encontraron la ocasión para responder con la existencialista muestra en *This is Tomorrow*. Las alusiones a su casa de plástico, materializadas en el irónico *collage* de Hamilton e impresas en la supuesta carta escrita por el artista pop, seguramente molestaron a la pareja. Quisieron aclarar su posicionamiento arquitectónico con la muestra brutalista, todo menos *glamurosa*, que se centraba de un modo sugerente en las estrictas necesidades humanas. No estaban renunciando a su obra anterior, sino expresando explícitamente sus prioridades. Con *Patio & Pavilion* estaban optando por un lenguaje directo, sincero y simbólicamente narrativo: un cobijo heideggeriano y un patio, que muestran las huellas del habitar. Servía, por tanto, de conclusión; como verdadera expresión de lo necesario y lo realizable. Así, «las principales necesidades del hombre: una vista del cielo, un pedazo de tierra, intimidad, la presencia de la naturaleza y de los animales cuando se los necesita» son exactamente las mismas que exponen, en esencia, con ese *hortus conclusus* de la casa del Futuro, a pesar de que quedaran enmascaradas por su fin expositivo. Pero incluso la alegórica *Patio & Pavilion* fue asociada al *pop art*:

Fue amueblado no solo con una rueda vieja y un aeroplano de juguete, sino también con un televisor. En resumidas cuentas, dentro de una estructura urbana maltrecha y destrozada (es decir, bombardeada), se contemplaba ya, e incluso se saludaba, la «afluencia» de un consumismo móvil, como sustancia vital de un nuevo vernáculo industrial.²⁶

21. P. Smithson: *Conversaciones con estudiantes*, pág. 43.

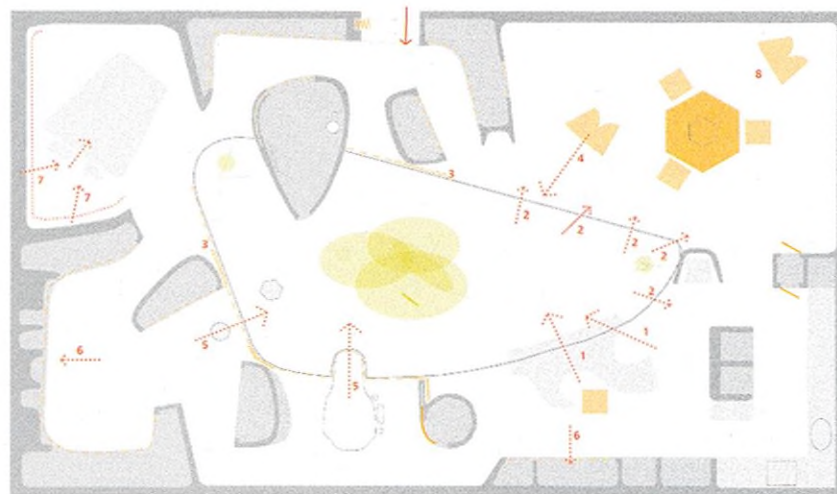
22. A. y P. Smithson: «Set of Mind», *Italian Thoughts*, pág. 100.

23. Ch. Moore: G. Allen y D. Lyndon: *La casa: forma y diseño*, pág. 123.

24. G. Bachelard: *La Poética del espacio*, pág. 36.

25. A. y P. Smithson: *Cambiando el Arte de Habitar*, pág. 112.

26. K. Frampton: *Historia crítica de la arquitectura moderna*, pág. 269.



293

293 y 294 Alison Smithson: Pequeños placeres de la vida. Años cincuenta. La casa del Futuro posibilita, de un modo simbólico, los «placeres de la vida» que Alison Smithson defiende: 1. Poder leer o trabajar delante de una ventana rodeada por vegetación; 2. Ver entrar la luz del sol reflejándose en el suelo; 3. Poder mirar al exterior sin ser deslumbrado; 4. Ver vegetación mientras se está sentado leyendo; 5. Poder mirar al exterior mientras uno se está lavando o bañando. (En este caso se lleva al extremo al colocar la bañera en un espacio intermedio entre el exterior y el interior.) 6. Tener los utensilios básicos a mano sin necesidad de verlos continuamente; 7. Poder leer desde la cama; 8. Sentarse cómodamente a leer o estar por las tardes; 9. Mantener la vivienda en buena temperatura en invierno y suficientemente ventilada en verano.

SMALL PLEASURES OF LIFE

- 1 TO WORK OR WRITE AT A DESK OR SHADDED OUTDOOR
- 2 TO SEE THE SUNLIGHT SPREADING ALONG THE FLOOR
- 3 TO STAND AND LOOK OUT WITHOUT GLARE
- 4 TO SEE THE VIEW / VEGETATION / TREES / THE GARDEN WHILE SITTING
- 5 TO SEE OUT FROM THE BATHROOM OR, IDEALLY, BE IDEALLY POSITIONED
- 6 TO HAVE BASIC UTENSILS TO REACHABLE WITHOUT NECESSARY PRESENCE ALL THE TIME
- 7 TO READ IN BED
- 8 TO SIT COMFORTABLY AND READ OR BEAT OF AN EVENING
- 9 TO ENJOY HIGH LEVEL VENTILATION IN SUMMER TO CLOSE UP WHEN SHUTTERS IN WINTER

7

294

El vocabulario formal de *Patio & Pavilion* y el de la casa del Futuro eran tan distintos que todo el mundo evitaba trazar alguna conexión. Charles Jenks, por ejemplo, habló de la participación en *This is Tomorrow* como una «vuelta al pasado por encima de su anterior casa del Futuro».²⁷ Pero la casa del Futuro precisamente acudía a fuentes del pasado para encontrar su inspiración: unas cuevas prehistóricas de Provenza y un *hortus conclusus* medieval. Para imaginar el «tiempo futuro», los Smithson habían recurrido al «tiempo ontológico», a aquello que permanece siempre en nosotros, en la memoria. Así, si uno entresaca lo que tienen en común estos proyectos, lo que trasciende el lenguaje utilizado y se eleva a ese nivel *ontológico*, reduce ambas propuestas a estos elementos: patio, pabellón y signos de ocupación.

De esos mismos ingredientes surge poco después su vivienda en Fonthill, la que podemos definir como su casa del futuro o su patio y pabellón particular, y que nos permite trazar definitivamente ese paralelismo entre su vida y su arte.

Paralelismo entre vida y arte

En todos los escritos de los Smithson se percibe una vida familiar que discurre en paralelo a su obra: una fotografía de su hijo Simon sentado en la repisa de la antecocina en la casa del Futuro, otra de Alison escribiendo sobre el Team X junto a la pequeña Soraya durmiendo en un capazo, un tapiz de esta, ya mayor, describiendo el trayecto de Londres a Fonthill, la vida compartida en el Citroën, la presencia de los tres hijos en algunas fotografías del Team X, la elaboración de un cuento entre todos (*The Tram Rats*), la cercanía de las personas que trabajaban con ellos, etcétera.

«La casa del Futuro se dirigía a una pareja joven, quizá con un bebé o un niño pequeño...», decían Alison y Peter, que entonces tenían 28 y 33 años respectivamente, y hacía solo dos años que había nacido su primer hijo, Simon. Antes preguntábamos: ¿y qué pasa cuando los niños crecen? Responden ellos mismos con su propia vida: necesitan un espacio mayor de juego. Así, llevan a cabo su casa del futuro, un auténtico *hortus ludi* donde el Paraíso se materializa: un patio cercado donde todos los juegos tienen cabida, junto al pozo, el árbol, las flores y los animales (ahora reales, aunque también un simbólico pájaro afloraba de un arbusto...). Si el cierre de *Patio & Pavilion* contenía en su reflejo la imagen de los espectadores, y la casa del Futuro se convertía en una muralla de plástico que acoge a los habitantes en sus cavidades rodeando el patio interior, el pabellón de Fonthill se configuraba como una puerta de entrada a un vasto jardín, una casa climática capaz de abrirse y cerrarse dependiendo del tiempo atmosférico. Frente al comentado juego de fondo/figura o positivo/negativo, del que participaban las otras dos propuestas, aquí la arquitectura ocupa una nueva posición respecto al patio, elevándose orgullosa sobre una parte de su límite y convirtiéndose en envidiable lugar de observación.

El proyecto había nacido también del *As Found*; en este caso, una vieja granja del siglo xv, parcialmente demolida, que Alison encontró en 1945, en las cercanías de la Abadía de Fonthill, obra de James Wyatt, en Wiltshire. Conservando algunos de los viejos muros y pavimentos, empezaron a levantar su pabellón en 1959, en un largo proceso de

27. Ch. Jenks: *Movimientos Modernos en Arquitectura*, pág. 279.

limpieza y construcción que vivieron con entusiasmo. Los autores la definieron como «una verdadera obra brutalista; es decir, los viejos muros, la madera, el acero inoxidable, la piel de aluminio, la madera de teca —todos los materiales— se han utilizado de manera que se pueda sentir su cualidad».²⁸ La elegante caja de dos plantas, acristalada en tres de sus caras, nació con diversos objetivos; entre otros, a modo de «experimento tecnológico». Como explica Sergison Bates, el arquitecto encargado de su restauración, en el proyecto se percibía que la observación había sido el *modus operandi* de los Smithson, y que sobre la estructura *balloon-frame* habían utilizado materiales que pudieran envejecer de un modo natural, de manera que, con el transcurso del tiempo, dialogaran con los ya existentes.²⁹ Este aspecto fue estudiado en profundidad por Peter Salter, quien trabajó con los arquitectos durante los primeros años ochenta y publicó en 1994, con Peter Smithson, el libro *Climate Register*.

También en este proyecto parecían tener la necesidad de protegerse. Pero como ellos expresaron en relación con las casas patio de Mies, cada época necesita protegerse de algo distinto. Hemos visto que en *Patio & Pavilion* el lenguaje de la cercana guerra se exponía con severidad y que en la casa del Futuro se camufla ligeramente, aunque su impermeabilidad y los rasgos del interior favorecen esa lectura. En cambio Upper Lawn surge de la necesidad de retiro. Ahora se requería la protección contra el ruido, el movimiento y las cosas.

Eligieron lo que denominan el «fragmento de un enclave» como vehículo hacia el «pabellón de su tiempo», con la intención de establecer un territorio bajo control, en el que el ruido y la sensación de territorio invadido «no despojen al pabellón situado en esa “Naturaleza domada” del poder regenerador del aislamiento libremente elegido».³⁰

Y en esa voluntaria reclusión, las pautas visuales también se modifican. Cuando el jardín pasa de pertenecer a un proyecto efímero y utópico, situado en una ciudad, a estar dentro de la naturaleza misma, como ocurre en Upper Lawn, el alto cierre se mantiene, por tanto, ante la necesidad de proteger ese idílico espacio. Pero junto a la necesidad medieval de mirar al cielo, se introduce la mirada moderna, la posesión de ese paisaje horizontal, en casi 360 grados. Había que potenciar las vistas, atrapar el paisaje del escritor William Beckford y disfrutar de una situación privilegiada:

Se halla situado en un paisaje inglés del siglo XVIII con la deliberada intención de disfrutar de sus placeres y de su historia y de someterse a sus estaciones, admitiendo la melancolía que la quietud y dichos cambios estacionales puedan entrañar.

Este pabellón es auténtico heredero de la tradición poética inglesa: en él hemos vivido parte de nuestras vidas de un modo especial.³¹

En un texto relativo a la construcción del pabellón, «La vida en una bolsa de polietileno», Alison hace referencia a Ruskin, heredero *fin de siècle* de la sensibilidad del pintoresquismo inglés:

Las largas y calurosas mañanas que Ruskin pasaba subido en escaleras de mano constituían su técnica de dimensionado; las semanas de observación y meditación expandían en su mente los objetos amados; los hacía capaces de convertirse en literatura; a veces los hacía desaparecer...³²

Se desprende del texto la cercana conexión entre razón y sentidos, como un rasgo fundamental de la tradición pintoresca que tanta influencia tuvo en Gran Bretaña y que también se manifestaría en el siglo xx. Como observa Bruno Krucker, probablemente, ese sea el motivo por el que los *cluster* británicos diferían de los *cluster* estructuralistas holandeses.³³ Al principio veíamos como el pintoresquismo había sido adoptado de un modo superficial en la posguerra británica como continuación de la idea de ciudad-jardín, a lo que los Smithson se opusieron radicalmente, por lo que a priori su postura podía parecer antipintoresca. Sin embargo, la pareja británica participó en una formulación diferente de la teoría del pintoresquismo, plenamente ligada a su visión ética del nuevo brutalismo. Los Smithson admitieron que lo pintoresco era un factor importante en el modo en que ellos pensaban y trabajaban, subrayando que el concepto debía ser entendido dejando a un lado los aspectos puramente visuales. Peter hablaba de un estilo «funcionalmente pintoresco»:

El pintoresquismo, no como un cuadro, sino con la colocación de las personas en el centro, su sensibilidad y sentimientos; el pintoresquismo como un camino hacia nuestras convicciones.³⁴

Sergison Bates explicaba que «la decisión de ubicar el edificio a horcajadas sobre el muro, dejando un ventana dentro y la otra fuera, puede considerarse un ejemplo típico del concepto de lo pintoresco, pero como en muchas obras de los Smithson, no hay ningún diagrama puro, sino un híbrido de ideas y temas complejos».³⁵ Dentro de ese «híbrido de ideas», los Smithson parecen querer volver al romántico ideal de choza primitiva, revivido a mediados del siglo XVIII, y que se desarrolla a través de diferentes escritos y obras a lo largo de los siglos XVIII y XIX hasta transformarse en las pintorescas villas suburbanas y en los atractivos pabellones del Movimiento Moderno. Ya hemos visto que K. Frampton, para definir *Patio & Pavilion*, recurría al hipotético estado «natural» del hombre que describe Laugier en su *Essai sur l'architecture* de 1753, y su pequeña cabaña rústica. *El Discurso sobre los orígenes del hombre y la Desigualdad*, de Rousseau, publicado el mismo año, discurría en paralelo al hombre natural de Laugier, y se repetía, cincuenta años más tarde, en el famoso grabado de Ledoux, *L'abri du pauvre*, que mostraba al hombre desnudo sentado bajo el árbol. La cabaña que Henry David Thoreau se construyó en Walden Pond en 1945 simboliza, una vez más, ese ideal romántico de acercamiento a la naturaleza, y a ella se refieren los Smithson al hablar de su pabellón de Fonthill.³⁶

Si tuviéramos que exponerlo en términos de ciencia ficción doméstica, recurriamos a la película *Brazil*, dirigida por Terry Gilliam, un ex-Monty-Python, en 1984. El protagonista de la historia, Sam Lorry (Jonathan Pryce), es un pequeño burócrata que por las noches se escapa al mundo de los sueños donde se convierte en un extraño ser alado. Necesita, aunque sea desde lo onírico, huir de un mundo falsamente tecnológico y opresivo,



295

28. P. Smithson: *Conversaciones con estudiantes*, pág. 77.

29. Peter Allison: «Upper Lawn: la restauración invisible. Conversación con Sergison Bates», 2G, núm. 34 (2005), pág. 97.

30. A. Smithson: «Tres pabellones del siglo XX: la casa Farnsworth, la de los Eames y Upper Lawn», *Cambiando el Arte de Habitar*, pág. 142.

31. A. y P. Smithson: *Upper Lawn...*, pág. 9.

32. *Ibidem*, pág. 23.

33. B. Krucker: *Complex Ordinairiness*, pág. 73.

34. *Ibidem*, pág. 17.

35. Peter Allison: «Upper Lawn: la restauración invisible...», art. cit., pág. 95.

36. A. y P. Smithson: *Upper Lawn...*, pág. 9.



296

296 «Escarcha sobre la gran ventana norte del piso de arriba.» Alison Smithson, enero de 1979.

297 La vida como en «un campamento». Los Smithson preparando una barbacoa, en el lugar de la antigua chimenea, protegida ahora por una plataforma a la que se sube por una escalera de hormigón. (Verano de 1971.)

para lo que concibe «la cabaña» como elemento de escape: una sencilla casa-contenedor libre de artilugios tecnológicos, depositada sobre un remolque e instalada en el paisaje, que consigue, aunque solo en sueños, transformarse en un «hogar», con una chimenea, ventanas con flores y animales domésticos... Los Smithson, libres de la ironía implícita en el sueño escapista de *Brazil*, y de su triste final, consiguieron hacer realidad su «refugio».

Hemos visto que los Smithson consideraron su *Patio & Pavilion* como un fenómeno paralelo a la casa de los Eames en Santa Mónica: «Patio & Pavilion ilustra los procesos artísticos de un período, del período Becket/Dubuffet/Pollock/Brecht... En cambio, la casa de los Eames ilustra a los Eames». Podríamos añadir ahora que «el pabellón de Fonthill ilustra a los Smithson». Thoreau levantó su cabaña en Walden, y allí su vida adquiere rasgos existencialistas. Era un hombre en busca de unos principios y que pretendía encontrar en la naturaleza *salvaje* lo esencial para vivir. Los Smithson construyeron también su refugio optando por una vida en convivencia directa con la naturaleza. De ahí la presencia constante del patio, con el que pretenden apropiarse del lugar, encontrar la identidad.

Si el pequeño patio de la casa del Futuro simbolizaba un fragmento de paisaje, que medía el transcurso del tiempo como único reloj de la introvertida vivienda, el patio de Fonthill —su tierra, su cielo, sus árboles, sus pájaros— actuará de un modo similar. La naturaleza episódica se plasma en un diario escrito por los autores:

Upper Lawn. Folia:

Es la historia de un período de vida; y no debe leerse como una ilustración estática: un monumento, tal como los edificios son presentados en los libros. Es una viñeta romántica de un juego de vida rural, de unos fines de semana eremíticos en una ermita que es una tienda permanente y cuyo paisaje alrededor... es el lugar rural para un «gazebo» desde donde observar los dibujos cambiantes del paso del tiempo y de las estaciones.³⁷

Del mismo modo que Thoreau describió poéticamente su vida en los bosques en *Walden*, los Smithson exploraban la naturaleza día a día y lo reflejaron en un diario. En él la poesía es visual, expresa «la magia de lo cotidiano» aprendida de los Eames. El paisaje habla con bella voz. Basta con disfrutar algunas de sus frases:

17-20 enero, 1964: «Escarcha, sin viento».

29-31 enero, 1966: «Media luna; nubes altas, tormentosas, la noche del sábado; empiezan las campanillas blancas. Escaleras de cuerda colgadas de las hayas».

24-27 enero, 1969: «Tiempo ridículamente suave. Fuerte sol el lunes después de una fuerte lluvia nocturna. Los agujeros de los ratones han hecho que parte del terraplén se hunda...»

14-17 febrero, 1969: «La tierra está dura, pero no hay nieve. Campanillas blancas pueden verse desde el cuarto de baño, a lo largo de toda la curva de la vieja pared, bajo las cañas de las grosellas...»

La capacidad poética de estas descripciones no reside tanto en las palabras como en el estilo de vida que narran; una cualidad que podía intuirse, con anterioridad, en la arena habitada por restos animales y vegetales de *Patio & Pavilion*, y en la «hierba salvaje» y el «cielo cargado» que reclamaba la casa del Futuro.

Retrospectivamente, en relación con la exposición *Patio & Pavilion*, los autores afirmaron:

Nosotros tomábamos posiciones en la sociedad mercantilista, cuando esta empezaba su andadura, al ofrecer en esencia un recordatorio de otros valores, de otros placeres.

Y respecto a esos «placeres» a los que aluden, explican:

Algo que estábamos descubriendo a través de otros arquitectos, Bill y Jill Howell, al querer llevarnos de camping camino del CIAM Aix-en-Provence.³⁸

Upper Lawn se convierte en el lugar donde poder experimentar esos placeres recién descubiertos, donde «el estilo de vida electrodoméstico» pueda tener cabida. Los Smithson explicaban que crearon el pequeño pabellón para poder ensayar con materiales, posibilidades climáticas, decoraciones, etcétera. La vivienda se crea como un *artificio* donde las pautas de ocupación pudieran ir alterándolo. El jardín, al estar amurallado, permitía convertirlo realmente en una habitación más de la casa; la cual se abría en planta baja para facilitar el diálogo completo entre el interior y el «exterior controlado». La experiencia era muy similar a la del *camping*, hábito que prácticamente pertenecía a la «cultura familiar». Por ello denominaron el pabellón «una tienda permanente».

La utilización de mobiliario plegable, la inexistencia de frigorífico ni otros electrodomésticos en la cocina, excepto un lavavajillas..., todo contribuía a esa idea de improvisada vida en el campo. A diferencia de la casa del Futuro, en Upper Lawn la flexibilidad es absoluta: la escalera cambió de posición; al principio dejaron las tuberías del baño vistas sobre los muros de piedra de la casa vieja y después las taparon; el piso superior no se subdividió para poder modificarlo cuantas veces se necesitara... Cada cambio formaba parte de un proceso, como resultado de la propia vida. Upper Lawn consigue la cualidad del vacío que anhelaban:

[...] la habitación vacía es lo mismo que el escenario vacío; lo amueblas con aquellas cosas necesarias... Se puede tener una producción teatral en la que el vacío del escenario sea su cualidad.³⁹

Y de esta manera, esas pocas cosas que amueblan el espacio «representan lo que son» y no se convierten en «el soporte para otra cosa». Esta idea acompaña algunas fotografías tomadas en Upper Lawn y es repetida por Alison con estas palabras:

La desnudez devuelve a los objetos corrientes su calidad de «absolutos».⁴⁰



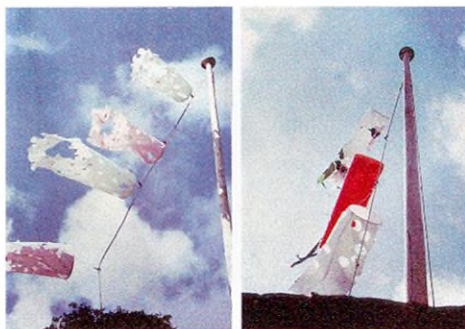
297

37. A. y P. Smithson: *Upper Lawn...*, pág. 27.

38. Ídem: «El «según se encuentra» y «lo encontrado»», pág. 201 y nota 5 de pág. 202.

39. P. Smithson: *Conversaciones con estudiantes*, págs. 64 y 72, respectivamente.

40. Diciembre, 1962. Manuscrito para la novela escrita por A. Smithson: *Portrait of the Female Mind as a Young Girl*. Londres: Chatto & Windus, 1966. Cit. en A. y P. Smithson: *Upper Lawn...*, pág. 32.



298



299

298 «Banderas de Pascua al vuelo» / «Banderas nupciales al vuelo.» Septiembre de 1965. («Signos de ocupación» en Upper Lawn.)

299 «Ave de muro otoñal, sobre las grosellas: un pavo coronado transformándose en pavo real» (Octubre de 1973.)

300 Simon Smithson fotografiado por Peter en marzo de 1956 sobre la encimera de la cocina de la casa del Futuro, junto con un pájaro que bebe agua del recipiente que los autores han previsto para tal fin, imitando al que se acerca a beber de la fuente, en la miniatura medieval *El Jardín del Paraíso*.

Una reflexión que se aproxima a la estética Eames y su valoración del objeto cotidiano. Pero estas palabras añaden algunos matices. El pensamiento de los Smithson adquiere rasgos más existencialistas. Consideran la estimación del objeto en sí mismo, en su desnudez y honestidad, y no necesariamente ligado a una «manera especial de componer». Forma parte de «la respuesta a la superabundancia». Manifiesta la intención de restaurar la calidad del espacio y recobrar el vacío:

Para un futuro tranquilo, incluso nuestros objetos de uso diario deberían ser lo menos pretenciosos posible, la silla, la mesa, mesa y la taza, taza.⁴¹

La vivienda había nacido del *As Found*, pero como se desprende de las imágenes y el diario, a lo largo de sus días en la casa, el concepto llega a abarcar todo en este proyecto: primero, el propio patio como lugar cercado resultado del edificio que derribaron; después, respecto a los fragmentos que se encontraron, apropiaron y ajustaron; y finalmente, los elementos que introdujeron y documentaron durante los veinte años que utilizaron el pabellón: el seto podado en forma de pavo, las banderas sicilianas, etcétera.

Alison explica que, en el origen, apenas lo fotografiaban, «luego, poco a poco, las cámaras lo enfocaban más a menudo: con la excusa de un cambio de estación al principio, más tarde para reflejar los distintos aspectos de sus vidas».⁴² Esas imágenes tratan de atrapar los múltiples instantes narrados en sus «viñetas románticas». Se pretende construir el tiempo, capturar segundos de vida. En este sentido, dejaron huella en su amigo Enric Miralles, quien escribiría acerca de su libro *Upper Lawn. Folly Solar Pavilion*:

Nos dejan este libro, que, como los cristales de un caleidoscopio por los cuales poder mirar, nos ofrece las imágenes de sucesivos estados de reposo: siempre distintos, instantáneos, frágiles...⁴³

Al igual que aquellos, Enric Miralles y Benedetta Tagliabue diseñaron en 1996 un pequeño proyecto a partir de su interés en recoger el paso del tiempo, una «Casita para un Kolonihaven». En sus palabras: «la casa se convierte en un calendario», e ilustraban sus explicaciones mediante un almanaque alemán que muestra las flores de los diferentes meses del año, imagen que recuerda algunas palabras escritas por Alison en su diario.

Podemos afirmar que la casa del Futuro, en su esencia, no es una casa del futuro, ni siquiera del pasado o del presente. Está «disfrazada de futuro», pero mantiene el carácter atemporal de *Patio & Pavilion*, donde sí se hace reconocible explícitamente.

Las dos propuestas efímeras, la casa del Futuro y *Patio & Pavilion*, pueden verse como dos expresiones distintas de un mismo sueño. Utilizan lenguajes distintos para prometer un paraíso protegido, lleno de aire puro, de hierba salvaje, de cielo y de entretenimiento. Buscan, en un pabellón y un patio, respuestas a las cuestiones fundamentales del ser. Los proyectos simbólicos, «falsamente habitados», esconden múltiples interpretaciones en su fugaz existencia.

En marzo de 1982, Alison fotografiaba y escribía en su diario de Upper Lawn con cierta melancolía: «Las hayas vistas a través de una ventana, hacia el final de la tarde de nuestra partida».⁴⁴ Una fecha que, de manera casual, se acercaba al momento supuestamente anticipado por la casa del Futuro en 1956.

¿Es la casa del Futuro una vivienda para Alison y Peter Smithson? Como autores, se ven reflejados en múltiples detalles de la vivienda. Es difícil imaginarse a los arquitectos vestidos con los atuendos diseñados por Teddy Tinling. Los sujetos que escogen como habitantes son un matrimonio joven «quizá con un niño pequeño...»; pero la verdad es que no hay sitio para «ese niño» en la casa. Todo está tan predeterminado que tampoco hay posibilidad para una vida libre y desenfadada, casi hippie, ni para esa «variada escenografía vital» que reclaman en los espacios y que manifiesta ejemplarmente su casa de Upper Lawn; a menos que sea una «casa desechable» donde ninguno de esos cambios serían necesarios porque directamente la sustituirían por otra.

Para los Smithson, lo más importante de la casa del Futuro es que encierra un patio, un Paraíso. Un jardín inaccesible; atractivo, pero diminuto, en el que las diversas actividades del *hortus conclusus* difícilmente pueden desarrollarse. El sueño del Paraíso se materializa finalmente en el pabellón de Upper Lawn, en ese «fragmento del enclave», en el «idilio». Allí, desde el verdadero habitar, se pueden encontrar respuestas.

La casa del Futuro es un simbólico sueño compartido que, más tarde, pueden hacer realidad mediante el Arte de Habitar.

El Olimpo no es sino el exterior de la tierra en todas partes...
...Ser capaz de pintar un cuadro en particular o esculpir una estatua es algo, así como embellecer ciertos objetos, pero resulta mucho más glorioso esculpir y pintar la atmósfera y el medio mismo a través del cual miramos, lo que podemos hacer moralmente.
Afectar a la cualidad del día: esa es la mayor de las ARTES.⁴⁵



300

41. A. y P. Smithson: «The nature of home; its equipment and furniture», en *Ordinariness and Light...*, pág. 76.

42. Ídem: *Cambiando el Arte de Habitar*, pág. 142.

43. Enric Miralles: «Introducción», en A. y P. Smithson: *Upper Lawn...*, pág. 7.

44. A. y P. Smithson: *Upper Lawn...*, pág. 93.

45. H.D. Thoreau: *Walden*, pág. 138.

BIBLIOGRAFÍA

- ÁBALOS, Iñaki: *La Buena Vida: visita guiada a las casas de la modernidad*, Barcelona: Gustavo Gili, 2000.
- ABEN, Bob y Saskia DE WIT: *The Enclosed Garden*, Róterdam: Uitgeverij 010 Publishers, 1999.
- ÁLVAREZ, Darío: «James Stirling. La contradicción como método», *Anales de Arquitectura*, núm. 5 (1993/1994).
- ALLISON, Peter: «Upper Lawn: la restauración invisible. Conversación con Sergison Bates», *2G*, núm. 34.
- ALLOWAY, Lawrence (ed.): *This is Tomorrow*, Londres: Whitechapel Art Gallery, 1956.
— «Dadá 1956», *Architectural Design*, vol. XXVI, núm. 11 (noviembre 1956). (Trad. esp. en David Robbins (ed.): *El Independent Group: La postguerra Británica y La estética de la Abundancia*. Valencia: IVAM, 1990.)
- AMBASZ, Emilio: *Italy: the new domestic landscape: achievements and problems of Italian design*, Nueva York: MOMA, 1972.
- ARCHIGRAM: *Archigram*, Londres: Studio Vista London, 1972.
— *A guide to Archigram 1961-74*, Londres: Academy Editions, 1994.
- ARCHIGRAM Group: «Living 1990», *Architectural Design*, vol. 69 (enero-febrero 1999).
— «Living City Survival Kit, 1963», *Transfer*, núm. 15 (enero 2004).
- ASTRAGAL: «The Smithsons' "home for 1980"», *The Architects Journal* (12.03.1980).
- BAKER, Jeremy: «A Smithson File», *Arena* (febrero 1966).
- BALLESTEROS RAGA, José Alfonso: *La Casa sin Fin, 1950-1959*, Madrid: Ministerio de la Vivienda y Rueda, 2004.
- BANCILHON, Philippe: *Jean Benjamin Maneval: La Bulle six coques*, París: Jeanmichelplace, 2004.
- BANHAM, Mary y Bevis HILLIER (eds.): *A Tonic to the Nation: The Festival of Britain 1951*, Londres: Thames and Hudson, 1976.
- BANHAM, Reyner: «Parallel of Life and Art», *Architectural Review*, núm. 14 (octubre 1953). (Trad. esp.: David Robbins (ed.): *El Independent Group: La postguerra Británica y La estética de la Abundancia*, Valencia: IVAM, 1990.)
— «The New Brutalism», *Architectural Design*, vol. XXV, núm. 1 (enero 1955). (Trad. esp.: «El Nuevo Brutalismo I», *Cuadernos-Summa Nueva Visión*, núms. 24/25 (mayo 1969) y «El Nuevo Brutalismo», David Robbins (ed.): *El Independent Group: La postguerra Británica y La estética de la Abundancia*, Valencia: IVAM, 1990.)
— «The Machine Aesthetic», *The Architectural Review*, núm. 698 (abril 1955). (Trad. esp.: «La estética de la máquina», *Cuadernos-Summa Nueva Visión*, núms. 24/25 (mayo 1969).)
— «Industrial Design e arte popolare», *Civiltà delle macchine*, núm. 6 (noviembre 1955).
— «La Casa del Futuro», *Civiltà delle macchine*, núm. 4 (julio-agosto 1956).
— «Things to come?: Architects and industry look into future», *Design*, núm. 90 (julio 1956).
— «1960-Stockanging in the Impact of Tradition and Technology on Architecture Today», *The Architectural Review*, núm. 751 (febrero 1960).
— «On Team 10», *The Architectural Review*, núm. 751 (febrero 1960).
— «Towards a Pop Architecture», *The Architectural Review*, núm. 785 (julio 1962). (Trad. esp.: «Hacia una Arquitectura pop», en D. Robbins (ed.): *El Independent Group: La postguerra Británica y La estética de la Abundancia*, Valencia: IVAM, 1990.)
— «The Atavism of the Short Distance Mini Cyclist», en *Design by Choice*, Londres: Academy Editions, 1981, 88; (Originalmente en Theo Crosby y John Bodley (eds.): *Living Arts*, núm. 3. (Trad. esp.: «El atavismo del miniciclista de corta distancia», en D. Robbins (ed.): *El Independent Group: La postguerra Británica y La estética de la Abundancia*, Valencia: IVAM, 1990.)
— «A Home is not a House», *Art in America* (abril 1965).
— «A clip-on architecture», *Architectural Design*, vol. XXXV, núm. 11 (noviembre 1965).
— *The New Brutalism: Ethic or Aesthetic?*, Londres: Architectural Press, 1966.
— *The architectural of the Well-Tempered Environment*, Londres: The architectural Press, 1969.
— *Megaestructuras. Futuro urbano del pasado reciente*, Barcelona: Gustavo Gili, 1978.
— *Design by Choice*, Londres: Academy Editions, 1981.
— *Theory and Design in the First Machine Age*, Londres: The Architectural Press, 1960.
- BALLESTEROS, José (ed.): «Prototipo doméstico turnOn de awg_AllesWirdGut», *Pasajes: Arquitectura y Crítica*, núm. 38 (junio 2002).
- BALSEV JORGENSEN, Lisbet: «Arne Jacobsen 1902-1976. El Comienzo», *Arquitectura*, núm. 283-284 (marzo-junio 1990).
- BARTHES, Roland: *Mitologías*, 3.ª ed., Madrid: España Editores, 2000.
- BASSA, Joan y Ramon FREIXAS: *El cine de ciencia ficción. Una aproximación*, Barcelona: Paidós Studio, 1997.
- BATES, Stephen y Jonathan SERGISON: «Upper Lawn: Il restauro invisibile», *Lotus*, núm. 119 (diciembre 2003).
— «Six leçons apprises d'Alison et Peter Smithson», *L'architecture d'aujourd'hui*, núm. 344 (enero-febrero 2003).
- BÉDARD, Jean-François: «L'architecture du stylisme: Alison et Peter Smithson, Reyner Banham et l'Appliance House», *Architecture and ideas*, núm. 1 (otoño-invierno 1996).
- BEL Gueddes, Norman: «The House of tomorrow», *Ladies Home Journal*, vol. XLVIII, núm. 4 (abril 1931).
- BENÉVOLO, Leonardo: *Historia de la Arquitectura moderna*, Barcelona: Gustavo Gili, 1999.
- BLAIN, Catherine: «L'Art de l'habitation: Les maison de Alison y Peter Smithson», *Moniteur Architecture AMC*, núm. 144 (2004).
- BJONE, Christian: *First House: The grid, the figure and the void*, Londres: Wiley Academy, 2002.
- BOESINGER, W. y H. GIRGERGER: *Le Corbusier 1910-65*, Barcelona: Gustavo Gili, 2001.
- BOYD, Robin: «El Triste Fin del Nuevo Brutalismo», *Cuadernos-Summa Nueva Visión*, núms. 24/25 (mayo 1969).
- BRIAN, S. Alexander: *Atomic Kitchen: Gadgets and Inventions for Yesterday's Cook*, Portland, Oregón: Collector Press, 2004.
- BROSTERMAN, Norman: *Out of Time: Design for the Twentieth-Century Future*, Nueva York: Abrams, 2000.
- BROYER Morie-Ange y Beatrice SIMONOT (eds.): *Archilab's Futurehouse: Radical Experiments in Living Space*, Londres: Thames & Hudson, 2002.
- BUCKMINSTER FULLER, R.: *Your Private Sky. R. Buckminster Fuller. Discourse*, Barcelona: Lars Müller, 2001.
- CANDILIS, George, Alexis JOSIC y Shadrach WOODS: «Reflexiones sobre planeamiento y diseño urbano», *Cuadernos-Summa Nueva Visión*, núm. 10 (septiembre 1968).

CANDILIS, JOSIC, WOODS & SCHIEDELM: *Freie Universität, Berlin. Una organización construida*, Madrid: COAM, Fomento, 2001.

CANTACUZINO, Sherban: *Wells Coates, a monograph*, Londres: Gordon Fraser Gallery, 1978.

CARMEL, Luciano, Enrico CRISPOLTI y Veit LOERS: *Vanguardia italiana de entreguerras: Futurismo y racionalismo*, Milán, Valencia: Mazzotta, IVAM Centre Julio González, 1990.

CASCIANI, Stefano, Alessandro MENDINI, Emilio TADINI, Grazia VARISCO: «Joe e Gianni Colombo, Designer & Artisti», *Abitare*, núm. 339 (abril 1995).

COLL, Jaime: «Mat Building», *CIRCO*, núm. 54 (1998).

COLOMINA, Beatriz: «La maison comme média», *L'architecture d'aujourd'hui*, núm. 97 (enero 1998).

— «Couplings», *Oase*, núm. 51 (junio 1999).
— Entrevista a Peter Smithson: «Friends of the Future», *October*, núm. 94 (2000). (Trad. esp.: «Amigos del Futuro: una conversación con Peter Smithson», en *Doble Exposición. Arquitectura a través del arte*, Madrid: Akal, 2006.)
— «La Casa Suburbana, espejo y escaparate», *AV Monografías*, núm. 102 (2003).

— «Unbreathed Air», en RISSELADA, Max & VAN DER HEUVEL, Dirk (eds.): *Alison and Peter Smithson - from the House of the Future to a house of today*, Róterdam: 010 Publishers, 2004. (Trad. esp.: «Un aire aún no respirado, 1956», en *Alison y Peter Smithson - de la Casa del Futuro a la casa de hoy*, Barcelona: Polígrafa, 2007.)
— *Doble Exposición. Arquitectura a través del arte*, Madrid: Akal, 2006.

COLQUHOUN, Alan: *La Arquitectura Moderna. Una historia desapasionada*, Barcelona: Gustavo Gili, 2005.

CONRADS, Ulrich: *Programas y Manifiestos de la Arquitectura del siglo xx*, Berlín: Lumen, 1964.

COOK, Peter: *Arquitectura: Planeamiento y Acción*, Buenos Aires: Nueva Visión, 1977.
— «Time and Contemplation: Regarding the Smithson», *Architectural Review*, núm. 1.025 (julio 1982).
— «Algunas notas sobre el síndrome Archigram», *Transfer*, núm. 15 (enero 2004).

CORN, Joseph J. y Brian HERRIGAN: *Yesterday's Tomorrows*, Nueva York: The Johns Hopkins University Press, 1996.

CORREA, Federico: «Memoria Personal del Team X», *El Croquis de Arquitectura y de Diseño*, núm. 36 (octubre-noviembre 1988).

CROSBY, Theo, y Alison y Peter SMITHSON, *Uppercase 3*, Londres: Whitefriars, 1960.

CROW, Thomas: *El esplendor de los sesenta*, Madrid: Akal, 2001.

CRUZ SÁNCHEZ, Pedro Alberto y Miguel Ángel HERNÁNDEZ NAVARRO: «Cartografías del Cuerpo. Propuestas para una sistematización», *Debats*, núm. 79 (invierno 2002, 2003).

DÍAZ MORENO, Cristina y Efrén GARCÍA GRINDA: «Obsolescencia o Reciclabilidad», *Tectónica*, núm. 19 (septiembre 2005).

DÍAZ RECASENS, Gonzalo: «La tradición del patio en la arquitectura moderna», *DPA: documents de projectes d'arquitectura*, núm. 13 (1997).

DIETZ, Al, Marvin GOODY, Frank HEGER, Fred MCGARRY y Robert WHITTIER: «Engineering the plastics» «House of the Future», *Modern Plastics* (junio 1957).

DREW, Jane, Maxwell FRY, Alison y Peter SMITHSON: «Conversaciones sobre Brutalismo», *Cuadernos-Summa Nueva Visión*, núm. 24/25 (mayo 1969).

DREW, Philip: *Tercera Generación. El significado cambiante de la arquitectura*, Barcelona: Gustavo Gili, 1971.

DROSTE, Magdalena: *Bauhaus 1919-1933*, Colonia: Taschen, 1998.

DUBUFFET, Jean: «Percibir», *Transfer*, núm. 6 (febrero 2003).

DUFFY, Ellie: «Looking back, looking forward», *Architectural Design*, vol. 69 (enero-febrero 1999).

DUPIN, Christophe: *Free Cinema*, Londres: British Film Institute, 2006. (Libro y DVD)

EAMES, Demetrios: *An Eames Primer*, Londres: Thames & Hudson, 2001.

ECHEVARRÍA, Pilar: *Arquitectura portátil. Entornos impredecibles*, Barcelona: Links, 2008.

ESCHER, Frank (ed.): *John Lautner, architect*, Londres: Artemis, 1994.

FAERNA GARCÍA, José María (dir.): *Dubuffet*, Barcelona: Globos, 1996 (Colección: Grandes pintores del siglo xx, núm. 46).

FAVATA, Ignacia: *Joe Colombo and Italian design of the sixties*, Londres: Thames and Hudson, 1988.

FERNÁNDEZ ISLA, José María: «Peter Smithson. Entrevista», *Arquitectura*, núm. 310 (2.º trimestre, 1997).

FERNÁNDEZ VILLOBO, Nieves: «Alison & Peter Smithson: Paisajes domésticos Futuristas», *Arte & Paisaje*. Lisboa: IHA Estudos de arte contemporânea, 2007.
— «Habitar las calles», *Acción Urbana*, Valladolid: EUP, Onn Ouside, CESEFOR, 2008.
— «La nostalgia de lo natural en un mundo artificial», *Paisaje cultural. Eura 08*, Madrid: Ministerio de Fomento. CEDEX-CEHOPU. Universidad Politécnica de Madrid, 2007. (CD)

FIELD, Marcus: *Future Systems*, Londres: Phaidon, 1999.

FOSTER, Hal: «Acerca de la primera era del pop art», *New Left Review*, núm. 19 (marzo-abril 2003).

FRAMPTON, Kenneth: «El Economist y la Hauptstadt», *Cuadernos-Summa Nueva Visión*, núm. 14 (noviembre 1968).
— «Des vicitudes de l'idéologie», *L'Architecture d'aujourd'hui*, núm. 177 (enero-febrero 1975).
— «Smithsons Master's Seminar», *Newsline*, vol. 3, núm. 5 (1991).
— *Historia crítica de la arquitectura moderna*. Barcelona: Gustavo Gili, 1993.
— «Souvenirs du sous-développement», *L'Architecture d'aujourd'hui*, núm. 344: Alison et Peter Smithson (enero-febrero 2003).

FRANCASTEL, Pierre: *Arte y técnica en los siglos xx y xx*, Madrid: Akal, 1987.

FRIEDMAN, Yona: *La arquitectura móvil*, Barcelona: Poseidón, 1978.
— *Structures serving the unpredictable*, Róterdam: Nai Publishers, 1999.
— *Utopías Realizables*, Barcelona: Gustavo Gili, 1977.

FUERTES, Pere y Xavier MONTEYS: *Casa Collage, Un ensayo sobre la arquitectura de la casa*, Barcelona: Gustavo Gili, 2001.

GARNER, Philippe: *Sixties Design*, Colonia: Taschen, 1996.

GIANLUCA, Frediani: *Paolo Soleri e Vietri*, Roma: Officina Edizioni, 2000.

GIEDION, Sigfried: *La mecanización toma el mando*, Barcelona: Gustavo Gili, 1978.

GILI GALTETI, Gustau: *Pisos Piloto: Células domésticas experimentales*, Barcelona: Gustavo Gili, 1997.

GINZBURG, Misei Jakobovich: *Style and epoch*, Cambridge (Mass.): The MIT Press, 1982.

GLANCEY, Jonathan: *New British architecture*, Londres: Thames & Hudson, 1992.

GOROSTIZA, Jorge: «Vista de la ciudad del futuro desde el pasado», *Nosferatu*, núms. 34-35 (enero 2001).

GREENBERG, Stephen: «Smithsons' 40 years of buildings and ideas», *Architect's Journal*, vol. 199, núm. 5 (febrero 1994).
— «Poets of the everyday», *The Architects' Journal* (6 junio 2002).

GROPIUS, Walter: «The implications of prefabrication: a comment by Walter Gropius», *Design*, núm. 119 (diciembre 1959).

GUIHEUX, Alain: *Kisho Kurokawa architecte: le métabolisme 1960-1975*, París: Centre Georges Pompidou, 2000.

HALL, Chris: «One for the road», *Building Design*, núm. 21 (septiembre 2001).

HAMILTON, Richard: «Letter to Peter & Alison Smithson», en *Collected Words 1953-82*, Londres: Thames & Hudson, 1982. (Trad. esp.: «Carta a Peter y Alison Smithson», en D. Robbins (ed.): *El Independent Group: La posguerra Británica y La estética de la Abundancia*, Valencia: IVAM, 1990.)
— Marvin GOODY: «Monsanto Plastics "House of the Future"», *The Architect and Building News* (octubre 1957).

HARRISON, Harry & EDWARDS, Malcolm: *Spacecraft in fact and fiction*, Nueva York: Exeter Books, 1979.

HARRISON, Wallace K. y J. André FOUILLOUX: «House of tomorrow, Ladies' Home Journal, sponsor», *Architectural Forum*, vol. 67, núm. 2 (agosto 1937).

HAUS-RUCKER-CO: «Programa de expansión mental», *Oeste*, núm. 17 (2004).

HAWKES, Dean: «A Celebration of Domestic Life», *The Architects' Journal* (26.06.1997).

HESS, Alan: «Monsanto house of the Future», *Fine Homebuilding*, núm. 34 (agosto-septiembre 1986).

HILPERT, Thilo: *La ciudad Funcional: Le Corbusier y su visión de la ciudad*, Madrid: Instituto de Estudios de Administración Local, 1983.

HOOD, Merry: «Into a bright, new world», *Los Angeles Examiner Pictorial Living* (28.07.1957).

HUNTINGTON, Richard: «Inside the independents», *The Buffalo News* (13.09.1991).

— «A 50s-style blast of consumer culture», *The Buffalo News* (22.09.1991).

ILLESCH, Albert: «La lección del patio argelino», *Documents de Projets d'Architecture*, núm. 13 (1997).

ITO, Toyo: «Exhibitor Project for Furniture for Tokyo Nomad Women. 1986», *GA Architect*, núm. 17 (2001).

JACKSON, Lesley: *The sixties*, Londres: Phaidon, 2004.

JACOBSEN, Arne: *Arne Jacobsen*, Barcelona: Santa & Cole, 1993.

JENCKS, Charles: «Pop - No Pop», *Cuadernos-Summa Nueva Visión*, núm. 39 (octubre 1969).

— *Movimientos Modernos en arquitectura*, Madrid: Herman Blume, 1983. (1.ª ed.: *Modern Movements in Architecture*, Penguin Books Ltd. Middlesex, Inglaterra: Harmondsworth, 1973.)

JOHANSEN, John M.: *John M. Johansen: a life in the Continuum of modern architecture*, Milán: l'Arcaedizioni, 1995.

KAWAKAMI, Kisaburo: «Capsules-Capsules-Capsules», *Architectural Design*, vol. XLIII, núm. 3 (marzo 1973).

KEIGHRAM, Patricia: «Four Fly from Moscow for Home Ideas», *Daily Mail* (20.03.1956).

— «The 1980 House», *Daily Mail* (2.03.1956).

— «The House of the Future at the Ideal Home Exhibition at Olympia», *Model Housekeeping* (mayo 1956). Recorte de los archivos de A. y P. Smithson. Special Collections Department. Frances Loeb Library. Harvard Design School.

KEPES, Gyorgy: *El lenguaje de la Visión*, Buenos Aires: Infinito, 1976.

KRIES, Mateo, Alexander VON VEGESACK (eds.): *Joe Colombo: l'invenzione del futuro*, Weil am Rhein: Vitra Design Museum, 2005.

KRUCKER, Bruno: «Complex Ordinarity. The Upper Lawn Pavilion by Alison and Peter Smithson», *Daidalos*, núm. 75 (2000). — *Complex Ordinarity. The Upper Lawn Pavilion by Alison & Peter Smithson*. Zürich: Verlag. ETHZurich, 2002.

KUROKAWA, Kisho: *Kisho Kurokawa: From Metabolism to Simbiosis*, Londres: Academy Editions, 1992.

LANDAU, Royston: *Nuevos Caminos de la Arquitectura Inglesa*, Barcelona: Blume, 1969.

— «The end of the CIAM and the Role of the British», *Rassegna*, vol. 14, núm. 52 (diciembre 1992).

LAUGIER, Marc Antoine: *Ensayo sobre la Arquitectura*, Madrid: Akal, 1999. (1.ª ed.: *Essai sur l'Architecture*, París, 1775).

LANG, Peter & MENKING, William (ed.): *Superstudio. Life without objects*, Nueva York: Skira, 2003.

LAVIN, Sylvia: «The temporary contemporary», *Perspecta*, núm. 34 (primavera, 2003).

LE CORBUSIER: *Hacia una Arquitectura*, Buenos Aires: Poseidón, 1994.

— *El Espíritu nuevo en la arquitectura. En defensa de la arquitectura*, Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, 1983.

— *Cuando las catedrales eran blancas: viaje al país de los tímidos*, Buenos Aires: Poseidón, 1963.

— *La Ciudad del Futuro (Urbanismo)*, Argentina: Ediciones Infinito, 1985.

LE CORBUSIER/ OZENFANT: *Acerca del purismo. Escritos 1918/1926*, Madrid: El Croquis Editorial, 1994. — *Precisiones: Respecto a un estado actual de la arquitectura y el urbanismo*, Barcelona: Apóstrofe, 1999.

LEWIS, David: *La ciudad: Problemas de diseño y estructura*, Barcelona: Gustavo Gili, 1970.

LIMA, Antonietta y Iolanda SOLERI: *Architecture as Human Ecology*, Nueva York: Monacelli Press, 2000.

LIPPARD, Lucy R.: *El pop art*, Barcelona: Destino, 1993.

LLEÓ, Blanca: *Sueño de habitar*, Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 1998.

LOUBES, J.P.: *Arquitectura Subterránea: Aproximación a un hábitat natural*, Barcelona: Gustavo Gili, 1985.

MANSFIELD, Howard: *Cosmopolis: Yesterday's cities of future*, Nueva Jersey: Center for Urban Policy Research, 1990.

MacMASTERS, Dan: «Your plastic house of the Future?», *Los Angeles Examiner Pictorial Living* (28.07.1957).

MARGOLIUS, Ivan: «Automobiles by architects», *L'Architecture d'aujourd'hui*, núm. 328 (marzo 2000).

MARKS, Robert: *The dymaxion world of Buckminster Fuller*, Nueva York: Anchor Books, 1973.

MATTSON, Helena: «House of the Future: the sociology of Interior Design in An Age of Consumption», *SITE*, núm. 5 (2003).

MAXWELL, Robert: «Truth without rhetoric: The new softly smiling face of our discipline», *AA Files*, núm. 28 (otoño 1994).

MERA, Juan Ignacio: «La Seriedad de A + P Smithson», *CIRCO*, núm. 70a (1999).

MICHEL, Denès: «1977: Alison et Peter Smithson. Pour une acception poétique de la réalité: Berlin-Ouest conçue comme une île», en *Form Follows Fiction*, París: Les Éditions de la Villette, 1996.

MIDDLETON, R.: «The pursuit of ordinariness: Garden Building, Oxford», *Architectural Design*, vol. XLI, núm. 2 (febrero 1971).

MINOLI, Lorenza: *Margarete Schütte-Lihotzky. Dalla cucina alla città*, Milán: Franco Angeli, 2007.

MIRALLES, Enric: «On the Trundling Turk», *Arquitectura*, núm. 292 (julio 1992). — «The Answer», *Oase*, núm. 51 (junio 1999).

MOFFAT, Isabelle: «A Horror of Abstract Thought: Postwar Britain and Hamilton's 1951 Growth and Form Exhibition», *October Magazine*, núm. 94 (2000).

MOHOLY-NAGHY, László: *Vision in Motion*, Chicago: Paul Theobald Company, 1967.

MONSANTO Chemical Company, Plastics Division, Springfield, Massachusetts: «The past and the future meet at Disneyland», *The Poly Express* (abril 1957).

MONTANER, Josep María: «La Arquitectura de la Tercera Generación. I», *El Croquis, de Arquitectura y de Diseño*, núm. 35 (agosto-septiembre 1988).

— *Después del Movimiento Moderno: arquitectura de la segunda mitad del s. xx*, Barcelona: Gustavo Gili, 1993. — *Arquitectura y Crítica*, Barcelona: Gustavo Gili, 1999.

— y **Josep MORA:** «Notas Biográficas», *El Croquis de Arquitectura y de Diseño*, núm. 36 (noviembre 1988).

MOORE, Charles, Gerald ALLEN y Donlyn LYNDON: *La casa: forma y diseño*, Barcelona: Gustavo Gili, 1981.

MULVEY, Laura: «Pandora: Topographies of the Mask and Curiosity», *Sexuality & Space*, Nueva York: Princeton Architectural Press, 1992.

MYERS, Julian: «The Future as Fetish», *October Magazine*, núm. 94 (2000).

NEWMAN, Thelma R.: *Plastics as design form*, Philadelphia, Nueva York, Londres: Chilton Book Company, 1972.

O'BRIAN, Dan: «When the Future was skin-tight» (23.04.1956). Recorte de los archivos de A. y P. Smithson. Special Collections Department. Frances Loeb Library. Harvard Design School.

OWENS, Gwendolyn: «Feast for the eye: Alison and Peter Smithson's 1956 "House of the Future"», *Gastronomica*, vol. 1, núm. 1 (invierno 2001).

PALACIOS, Jesús: «Science Fashion. Barbarellismos: la ciencia ficción de Dino de Laurentiis», *Nosferatu* (San Sebastián), núm. 34-35 (enero 2001).

PALLASMAA, Juhani: *Meditaciones sobre el silencio. Juhani Pallasmaa: objetos y diseños arquitectónicos*, Madrid: Ministerio de Fomento, 1999.

— *Animales Arquitectos: el funcionamiento ecológico de las construcciones animales*, Lanzarote: Fundación César Manrique, 2001. — *Los ojos de la piel*, Barcelona: Gustavo Gili, 2006.

PAREDES, Juan Carlos: «2001: Una odisea del espacio. El año en que asesinamos a HAL-9000», *Nosferatu* (San Sebastián), núm. 34-35 (enero 2001).

PAWLEY, Martin: *Buckminster Fuller*, Londres: Trefoil Publications, 1990.

PIANTA COSTA CABRAL, Claudia: *Grupo Archigram, 1961-1974. Uma Fábula da técnica*. Tesis UPC. Departamento de Composición Arquitectónica. Dir: José M.ª Montaner. (25.02.2002).

PIKE, Alexander: «Product Analysis: Heart Units», *Architectural Design*, vol. XXXV, núm. 12 (diciembre 1965).

PIERINI, Simona (entrevista con Peter SMITHSON): «Amigos de Coderch», *CIRCO*, núm. 110 (2003).

POLIN, Giacomo: *La Casa Elettrica di Figini e Pollini*, Roma: Officina, 1982.

«POLLY ESTER»: «Rubber and Plastics: "House of the Future"» (abril 1956). Recorte de los archivos de A. y P. Smithson. Special Collections Department. Frances Loeb Library. Harvard Design School.

POWELL, Kenneth: «An Independent Mind. Nigel Henderson: Parallel of life and Art», *The Architect's Journal* (18.10. 2001).

PUENTE, Moisés: *Pabellones de exposición*, Barcelona: Gustavo Gili, 2000.

QUARMBY, Arthur: *Materiales Plásticos y Arquitectura Experimental*, Barcelona: Gustavo Gili, 1976.

RAGON, Michel: *Histoire mondiale de l'architecture et de l'urbanisme modernes*, vol. 3: *Prospective et futurologie*. Tournay: Castermann, 1975.

RAMÍREZ, Juan Antonio: *Construcciones Ilusorias: Arquitecturas descritas, arquitecturas pintadas*, Madrid: Alianza, 1983.
— *Edificios y Sueños*, Madrid: Nerea, 1991.

RASMUSSEN, Oteer Eiler: *La experiencia de la arquitectura*, Barcelona: Reverté, 2004. (1.ª ed.: *Om at opleve arkitektur*. Copenhagen: G.E.C. Gads Forlag, 1957).

RAVELLAT, Pere Joan: «Atrios y peristilos. Las casas-patio de Mies», *Documents de Projectes d'Arquitectura*, núm. 13 (1997).

RASHID, Karim: *Karim Rashid. I want to change the World*, Londres: Thames & Hudson, 2001.

RISSELADA, Max: «The space between», *Oase*, núm. 51 (junio 1999).
— *Team 10. 1953-81. In search of a Utopia of the present*, Róterdam: Nai Publishers, 2005.

RICHARDSON, Phyllis: *Nano House. Innovations for small dwellings*, Londres: Thames & Hudson, 2011.

RIVERA, David: *Tabula Rasa: el movimiento moderno y la ciudad maquinista en el cine*, Madrid: Fundación Diego de Sagredo, 2005.

ROUILLARD, Dominique: «Peter Smithson», *Moniteur Architecture AMC*, núm. 133 (abril 2003).

RYAN, Deborah S.: *Ideal Home: Through the 20th Century*, Londres: Hazar Publishing, 1997.

RYBCZYNSKY, Witold: *La Casa, historia de una idea*, Madrid: Nerea, 1986.

RODRÍGUEZ LLERA, Ramón: *Breve Historia de la Arquitectura*, Madrid: Libsa, 2006.

ROUËLT, Sophie y Sophie SOULIE: *Toyo Ito: L'architecture de l'éphémère*, París: Éditions du Moniteur, 1991.

SADLER, Simon: *Archigram: architecture without architecture*, Cambridge (Mass.): The MIT Press, 2005.
— *The Situationist City*, Cambridge (Mass.): The MIT Press, 1999.

SALTER, Peter: «Obituary: Peter Smithson», *Architectural Review*, vol. 213, núm. 1.276 (junio 2003).
— y Lorenzo WONG: *Climate Register - Four Works by Alison and Peter Smithson*, Londres: The Architectural Association, 1994.

SCALBERT, Irénée: «Towards a formless architecture: "The House of the Future by A+P Smithson"», *Archis*, núm. 9 (septiembre 1999).
— «Parallel of Life and Art», *Daidalos*, núm. 75 (mayo 2000).

SÁNCHEZ MERINA, Francisco Javier: *Debates en la arquitectura anglosajona sobre el uso de la "Historia". Desde el Festival de Gran Bretaña (1951) a Disneyland París (1994)*. Tesis UPC. Departamento de Composición Arquitectónica. Director: José María Rovira Gimeno (17.07.2002).

SCHEIN, Ionel: «La Casa di plastica», *L'architettura: Cronache e storia*, vol. 2, núm. 9 (julio 1956).

SCHIEDHELM, Manfred: «Berlin Free University», *Architectural Design*, vol. XLIV, núm. 1 (enero 1974).

SHARP, Dennis: «Framing the Welfare State», *Zodiac*, núm. 16 (septiembre 1996-febrero 1997).

SMITH, Courtenay & Sean TOPHAM: *Xtreme Houses*, Múnich: Prestel, 2002.

SMITHSON, Alison: «The House of the Future: The Daily Mail Ideal Home Exhibition, Olympia 1956». Manuscrito, archivos de A. y P. Smithson. Special Collections Department. Frances Loeb Library. Harvard Design School.
— «The Future of furniture», *Architectural Design*, vol. XXVIII, núm. 4 (abril 1958). (Trad. esp.: «El futuro del mobiliario», *Cambiando el Arte de Habitar*, Barcelona: Gustavo Gili, 2001. 110-113.)
— *Portrait of the Female Mind as a Young Girl*, Londres: Chatto & Windus, 1966.
— «Eames: and now Dhamas are dying out in Japan», *Architectural Design*, vol. XXXVI, núm. 9 (septiembre 1966), 447. (Trad. esp.: «Eames: y encima los Dhamas se están

extinguendo en Japón», *Cambiando el Arte de Habitar*, Barcelona: Gustavo Gili, 2001. 77-78.)

— *Urban Structuring. Studies of Alison & Peter Smithson*, Londres/ Nueva York: Studio Vista/ Reinhold, 1967.

— «Beatriz Potter's places», *Architectural Review*, núm. 850 (diciembre 1967). (Trad. esp.: «Las casas de Beatriz Potter», Alison y Peter Smithson – de la Casa del Futuro a la casa de hoy, Barcelona: Polígrafa, 2007.)
— «Mat-Building: how to recognise and read it», *Architectural Design*, vol. XLIV, núm. 9 (septiembre 1974).

— «Collective Design: Reappraisal Concepts in urbanism», *Architectural Design*, vol. XLIV, núm. 7 (julio 1974).

— «Independent Group: A.M.S.: from memory, 1986-1987». Manuscrito de los archivos de A. y P. Smithson. Special Collections Department. Frances Loeb Library. Harvard Design School.

— «The "As Found" and "The Found": seen from the late 1980's». Manuscrito de los archivos de A. y P. Smithson. Special Collections Department. Frances Loeb Library. Harvard Design School.

— *Imprint of India*, Londres: Architectural Association, 1994.

— «Folly, Upper Lawn, Fonthill, Wiltshire», en *Textos i documents d'arquitectura* (Escola Tècnica Superior d'Arquitectura del Vallès, Barcelona: Edicions UPC), núm. 3. (1996).

— «Outbreak of war», *October*, núm. 94 (2000).

— *As in Ds: An eye on the road*, Baden: Lars Müller, 2001.

— «Built Place», *Transfer*, núm. 5 (enero 2003).

— «Saint Jerome: The Desert... The Study», en Dirk van den Heuvel and Max Risselada (eds.): *Alison & Peter Smithson - from the House of the Future to a house of today*, Rotterdam: 010 Publishers, 2004. (Trad. esp.: «San Jerónimo: el Desierto... El estudio», Alison y Peter Smithson – de la Casa del Futuro a la casa de hoy, Barcelona: Polígrafa, 2007.)

SMITHSON, Alison (ed.): *Manual del Team 10*, Buenos Aires: Nueva Visión, 1963.
— *Team X Primer*, Cambridge (Mass.): The MIT Press, 1968.
— *Team 10: Meetings: 1953-1984*, Nueva York: Rizzoli, 1991.

SMITHSON, Alison y Peter: *Parallel of Life and Art*, Londres: Instituto de Arte Contemporáneo, 1953.
— «House in Soho, London», *Architectural Design*, vol. XXIII, núm. 12 (diciembre 1953).
— «An Urban Project: Golden Lane Housing», *Architects' Year Book*, núm. 5 (1955).

— «House of the Future», *THE ARCHITECT and building News* (15.3.1956).

— «House of the Future at the Ideal Home Exhibition», *Architectural Design*, vol. XXVI, núm. 3 (marzo 1956).

— «The House of the Future», *Daily Mail Ideal Home Exhibition*, Olympia (1956). Archivos de A. y P. Smithson. Special Collections Department. Frances Loeb Library. Harvard Design School.

— «The Scottish Daily Mail Ideal Home Exhibition. "House of Future"». Waverly Market, 29 junio-14 julio 1956. Manuscrito, archivos de A. y P. Smithson. Special Collections Department. Frances Loeb Library. Harvard Design School.

— «The New Brutalism: an Editorial», *Architectural Design*, vol. XXV, núm. 1 (enero 1955).

— «The House of the Future», *Daily Mail Ideal Home Exhibition*, Olympia, Londres (1956).

— «Whither CIAM?», *Architectural Design*, vol. XXVI, núm. 10 (octubre 1956).

— «Ideal Homes "House of the Future". GENERAL STATEMENT». Manuscrito, archivos de A. y P. Smithson. Special Collections Department. Frances Loeb Library. Harvard Design School.

— «Ideal Homes "House of the Future" Outline Exhibition specification». Manuscrito, archivos de A. y P. Smithson. Special Collections Department. Frances Loeb Library. Harvard Design School.

— «But today we collect ads», *Ark*, núm. 18 (noviembre 1956). También en *Without Rethoric*, Massachussets: London & Cambridge, 1973, 10 y en *This is Tomorrow Today*. Nueva York: The Institute for Art and Urban Resources, Clocktower, 1987, 53-56. (Trad. esp.: «Pero hoy coleccionamos anuncios», en D. Robbins (ed.): *El Independent Group: La posguerra Británica y La estética de la Abundancia*, Valencia: IVAM, 1990, 185-186.)

— «The New Brutalism, Alison and Peter Smithson answer the criticisms on the opposite page», *Architectural Design*, vol. XXVII, núm.4 (abril 1957), 113. (Trad. esp.: «Respuesta sobre el Nuevo Brutalismo», *Cuadernos-Summa Nueva Visión*, núms. 24/25, 9.)

— «List of objects covered and not covered by contract drawings or architects». Manuscrito, archivos de A. y P. Smithson. Special Collections Department. Frances Loeb Library. Harvard Design School.

— «Ideal Homes. House of Future. Suggestions for Outer Case and viewing platforms». Manuscrito, archivos de A. y P. Smithson. Special Collections Department. Frances Loeb Library. Harvard Design School.
— «The appliance house: an Hypothesis», *Architectural Design*, vol. XXVIII, núm. 4 (abril 1958).

- «The appliance house», *Architectural Design*, vol. XXVIII, núm. 4 (abril 1958). También en *Design*, núm. 113 (mayo 1958), 43-47. (Trad. esp.: «La Casa Electrodoméstico», *Cambiando el Arte de Habitar*, Barcelona: Gustavo Gili, 2001, 114-116.)
- «The appliance house», *Design*, núm. 113 (mayo 1958).
- «Hauptstadt Berlin», *The architect and building News* (2.07.1958).
- «Scatter», *Architectural Design*, vol. XXIX, núm. 4 (abril 1959).
- «Caravan: embryo Appliance House?», *Architectural Design*, vol. XXIX, núm. 9 (septiembre 1959). También en *Ordinarines and Light*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1970, 117. (Trad. esp.: «La caravana: zembrón de la Casa Electrodoméstico?», en *Cambiando el Arte de Habitar*, Barcelona: Gustavo Gili, 2001, 119-120.)
- «Caravan-embryo «Appliance House», *Architectural Design*, vol. XXIX, núm. 9 (septiembre 1959).
- «The implications of appliances: a Symposium», *Design*, núm. 119 (diciembre 1959).
- «Fix», *Architectural Review*, núm. 761 (diciembre 1960).
- «Architect's own house at Fonthill, Wales», *Architectural Design*, vol. XXXIII, núm. 10 (octubre 1963).
- «The heroic Period of Modern architecture», *Architectural Design*, vol. XXXV, núm. 12 (diciembre 1965).
- «Review of Banham's The New Brutalism», *Architects' Journal*, núm. 144 (diciembre 1966).
- «Heroic Relics», *Architectural Review*, núm. 850 (diciembre 1967).
- *Urban Structuring*. Londres: Studio Vista; Nueva York: Reinhold Publishing Corporation, 1967.
- «La función de la arquitectura en las culturas de cambio», *Cuadernos-Summa Nueva Visión*, núm. 14: Alison y Peter Smithson: Ideas y Realizaciones (noviembre 1968).
- «El Pabellón y la Ruta», *Cuadernos-Summa Nueva Visión*, núm. 14: Alison y Peter Smithson: Ideas y Realizaciones (noviembre 1968).
- «Dispersión», *Cuadernos-Summa Nueva Visión*, núm. 14: Alison y Peter Smithson: Ideas y Realizaciones (noviembre 1968).
- «Reidentificación Urbana», *Cuadernos-Summa Nueva Visión*, núm. 24/25: El Nuevo Brutalismo: Documentación y Evaluación (mayo 1969).
- «Respuesta sobre el Nuevo Brutalismo», *Cuadernos-Summa Nueva Visión*, núm. 24/25: El Nuevo Brutalismo: Documentación y Evaluación (mayo 1969).
- «Cluster City», *Cuadernos-Summa Nueva Visión*, núm. 24/25: El Nuevo Brutalismo: Documentación y Evaluación (mayo 1969).
- «Movilidad. Sistemas Viales», *Cuadernos-Summa Nueva Visión*, núm. 24/25: El Nuevo Brutalismo: Documentación y Evaluación (mayo 1969).
- *Ordinariness and Light: Urban theories 1952-1960 and their application in a building project 1963-1970*, Cambridge (Mass.): The MIT Press, 1970.
- «Florence», *Architectural Design*, vol. XLII, núm. 9 (septiembre 1972).
- «Robin Hood Gardens, London E14», *Architectural Design*, vol. XLII, núm. 9 (septiembre 1972).
- *Without Rethoric: An Architectural Aesthetic 1955-1972*, Londres: Latimer New Dimension, 1973.
- «Un paisible Accomodament Culturel», *L'Architecture d'aujourd'hui/L'Architecture* (febrero 1975).
- «A line of trees. A steel frame», *Domus*, núm. 554 (enero 1976).
- *Alison + Peter Smithson. The Shift*, Architectural Monographs núm. 7. Londres: Academy Editions, 1982.
- «Thirty Years of thoughts on the house and Housing 1951-1981», en LASDUN, Dennis (ed.) *Architecture in an Age of Scepticism*, Londres: Heinemann, 1984.
- *Upper Lawn: Folly Solar Pavilion*, Barcelona: Universidad Politécnica de Cataluña, 1986.
- «Wild Ways», *Daidalos*, núm. 34 (15.12.1989).
- «A Style for the year 2001». Manuscrito, archivos de A. y P. Smithson. Special Collections Department. Frances Loeb Library. Harvard Design School.
- «Signs of occupancy / Signos de ocupación», Barcelona: Ala+2, 2003. (CD)
- «But today we collect Ads», *This is Tomorrow Today*, Nueva York: The Institute for Art and Urban Resources, Clocktower, 1987.
- «The Nature of Retreat», *Places*, vol. 7, núm. 3 (primavera 1991).
- «Patio and Pavilion, 1956, reconstructed U.S.A. 1990», *Places*, vol. 7, núm. 3 (primavera 1991).
- «Patio and Pavilion rebuilt: a gothic afterthought», *Places*, vol. 7, núm. 3 (primavera 1991).
- «The idyllic and St. Jerome», *Places*, vol. 7, núm. 3 (primavera 1991).
- «Universidad de Bath, Edificio 6 Este. Escuela de Arquitectura e Ingeniería de la Construcción», *Arquitectura*, núm. 292 (julio 1992).
- «The Acropolis Place», *Arquitectura*, núm. 292 (julio 1992).
- *Italian Thoughts*, Estocolmo: The Royal academy of Fine Arts, Fundación Sven Ivar and Siri Lind y Fundación Peter and Birgitta Celsing, 1993.
- *Cambiando el Arte de Habitar: Piezas de Mies, Sueños de los Eames, Los Smithson*. Barcelona: Gustavo Gili, 2001.
- «Alison and Peter Smithson», *Zodiac*, núm. 16 (septiembre 1996-febrero 1997).
- *The Charged Void: Architecture*, Nueva York: Monacelli Press, 2001.
- «Aujourd'hui, c'est les pubs que l'on collectionne», *L'Architecture d'aujourd'hui*, núm. 344: Alison et Peter Smithson (enero-febrero 2003).
- *The Charged Void: Urbanism*, Nueva York: Monacelli Press, 2005.
- con NICOLA FLORA y PETER SMITHSON, COLIN ST JOHN WILSON: *Sigurd Lewerentz 1895 - 1975: the dilemma of classicism*, Milán: Electa, 2001.
- SMITHSON, Alison, Peter, Simon, Samantha, Soraya:** «The Tram Rats». Archivos de A. y P. Smithson. Special Collections Department. Frances Loeb Library. Harvard Design School.
- SMITHSON, Peter:** «Letter to America», *Architectural Design*, vol. XXXVIII, núm. 4 (abril 1958).
- «Hauptstadt Berlin», *THE ARCHITECT and building news* (2.07.1958).
- «The Rocket», *Architectural Design*, vol. XXXV, núm. 7 (julio 1965).
- «The fine work and the folk: an essay on McKim, Mead and White and the American tradition», *Architectural Design*, vol. XXXV, núm. 8 (agosto 1965).
- «Contributions to a fragmentary Utopia: a commentary on the Buchanan Report», *Architectural Design*, vol. XXXVI, núm. 2 (febrero 1966).
- «Concealment & Display: Meditations on Braun», *Architectural Design*, vol. XXXVI, núm. 7 (julio 1966), 262-363. (Trad. esp.: «Lo oculto y lo expuesto: meditaciones sobre Braun», en *Cambiando el Arte de Habitar*, Barcelona: Gustavo Gili, 2001, 79.)
- «Simple Thoughts on Repetition», *Architectural Design*, vol. XLI, núm. 8 (agosto 1971).
- «Toulouse-Le Mirail: Reactions», *Architectural Design*, vol. XLI, núm. 10 (octubre 1971).
- «Signs of occupancy», *Architectural Design*, vol. XLII, núm. 2 (febrero 1972).
- «Vehicles, Mechanism, Services: Another ordering», *Architectural Design*, vol. XLII, núm. 6 (junio 1972).
- «Collective Design: Initiators and Successors», *Architectural Design*, vol. XLIII, núm. 10 (octubre 1973).
- «Shadrach Woods 1923-73», *Architectural Design*, vol. XLIII, núm. 11 (noviembre 1973).
- «Interactions and Transformations: urban structure and urban form», *Architectural Design*, vol. XLIV, núm. 1 (enero 1974).
- «To Embrace the machine», *Architectural Design*, vol. XLIV, núm. 4 (abril 1974).
- «Affirmation: Church at The Hage by Aldo van Eyck», *Architectural Design*, vol. XLV, núm. 6 (junio 1975).
- «Oxford and Cambridge Walks», *Architectural Design*, vol. XLVI, núm. 6 (junio 1976).
- «Once a Jolly Swagman», *Architectural Design*, vol. XLVIII, núm. 12 (diciembre 1978).
- «1956... The DS: The H.O.F. (And Dubrovnik!)» (1978). Manuscrito, archivos de A. y P. Smithson. Special Collections Department. Frances Loeb Library. Harvard Design School.
- «In Praise of Cupboard Doors», *ILA&UD Annual Report 1980*, Urbino, 1981. También en Dirk van den Heuvel and Max Risselada (eds.): *Alison & Peter Smithson - from the House of the Future to a house of today*, Rotterdam: 010 Publishers, 2004. (Trad. esp.: «En alabanza de las puertas de los armarios», en Dirk van den Heuvel y Max Risselada (eds.): *Alison y Peter Smithson - de la Casa del Futuro a la casa de hoy*, Barcelona: Polígrafa, 2007.)
- «Three Generations», *ILA&UD Annual Report 1980*, Urbino 1981.
- «Peter Reyner Banham», *Architectural Journal*, vol. 187, núm. 13 (30.03.1988).
- «Outside the books», *Spacio e Società*, vol. 17, núm. 65 (enero-marzo 1994).
- «Aforisma - Aphorism: Peter Smithson per Domus IV'94», *Domus*, núm. 759 (abril 1994).
- «Introducción a Upper Lawn», en *Textos i documents d'arquitectura* (Escola Tècnica Superior d'arquitectura del Vallès, Barcelona: Ediciones UPC), núm. 3. (1996).
- «A proposal for a model of the House of the Future». Manuscrito, archivos de A. y P. Smithson. Special Collections Department. Frances Loeb Library. Harvard Design School.
- «Being at home», *ILA&UD Annual Report 1997-1998* (Venecia), 1998.
- *Toy Towns... Cradles of Authenticity*, Quebec: Canadian Centre for Architecture, 1997.
- «Just a few chairs and a House: An essay on the Eames-Aesthetic», *Architectural Design*, vol. 69, núm. 1 (enero-febrero 1999). (Trad. esp.: «Sólo unas sillas y una casa...», *Cambiando el Arte de Habitar*, Barcelona: Gustavo Gili, 2001.)
- «Three generations», *Oase*, núm. 51 (junio 1999).
- «The Golden Age Before the Market. The Great Stone Race. Estate/ (High) Summer 1970. Stonehenge». *Lotus International*, núm. 105 (2000).
- «1995-1999 Peter Smithson: il reticolo

ramificado; The branching lattice», *Lotus International*, núm. 105 (2000).

— «Something to covet», *2G*, núm. 17 (enero 2001).

— «Desde arriba y hacia arriba», en *St. Hilda's College, Oxford: La arquitectura del entramado*, Madrid: COAM y Fomento, 2001 (Arquitecturas silenciosas, núm. 1).

— «La arquitectura del entramado», en *St. Hilda's College, Oxford: La arquitectura del entramado*, Madrid: COAM y Fomento, 2001. Arquitecturas silenciosas, núm. 1.

— *Conversaciones con estudiantes*, Barcelona: Gustavo Gili, 2004.

— «Response to the Glut», en Dirk van den Heuvel and Max Risselada (eds.): *Alison & Peter Smithson - from the House of the Future to a house of today*, Rotterdam: 010 Publishers, 2004. (Trad. esp.: «Respuesta al exceso», en Dirk van den Heuvel and Max Risselada (eds.): *Alison y Peter Smithson - de la Casa del Futuro a la casa de hoy*, Barcelona: Polígrafa, 2007.)

— y Karl UNGLAUB: *Flying Furniture*, Colonia: Verlag der Buchhandlung Walther Köning, 1999.

SOLAGUREN-BEASCOA, Félix: *Arne Jacobsen: obras y proyectos*, Barcelona: Gustavo Gili, 1989.

— *Arne Jacobsen: Aproximación a la obra completa 1926-1949*, Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2001, Col. Arquithemas, núm. 8.

— «El Muro Blanco», *Arquitectura*, núm. 283-284 (marzo-junio 1990).

SORIANO, Federico y Alberto NICOLAU: «Alison & Peter Smithson», *Arquitectura*, núm. 292 (julio 1992).

SOSA, José Antonio: «Constructores de ambientes: del mat-building a la lava programática», *Quaderns d'arquitectura i urbanismo*, núm. 220 (1998).

STEELE, James: *Eames House. Charles and Ray Eames*, Londres: Phaidon, 2002.

STIRLING, James: *James Stirling-Obras y Proyectos*, Barcelona: Gustavo Gili, 1985.

ST JOHN, Peter; Caruso St John architects: «Maison Sugden: la force de l'emotion», *L'Architecture d'aujourd'hui*, núm. 344 (enero-febrero 2003).

SONZOGNI, Valentina: «Frederick Kiesler et la Maisons sans fin», *L'Architecture d'aujourd'hui*, núm. 349 (noviembre-diciembre 2003).

SUGG, Deborah: «Domestic science», *Arena* (2.06.1993).

TAFURI, Manfredo: «Ottobre 1990: Manfredo Tafuri parla di James Stirling», *Casabella*, núm. 747 (septiembre 2006).

TENTORI, Francesco: «Brutalismo Fenix», *Cuadernos-Summa Nueva Visión*, núm. 24/25 (mayo 1969).

THAU, Carsten & VINDUM, Kjeld: *Arne Jacobsen*, Copenhagen: Arkitektens Forlag, 1998.

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

THOREAU, Henry David: *Walden*, Madrid: Cátedra, 2005.

THURELL, Sören: «Alison & Peter Smithson», *Arquitectura*, núm. 292 (julio 1992).

TOPHAM, Sean: *Blow Up: Inflatable Art, Architecture and Design*, Munich: Prestel, 2002.

— *Where is my Space Age?*, Munich: Prestel, 2003.

TORRES CUECO, Jorge: *Le Corbusier: visiones de la técnica en cinco tiempos*, Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2004 (Col. Arquithemas, núm. 13).

TRECAT, Sophie: «Pensées croisées sur la ville contemporaine», *L'Architecture d'aujourd'hui*, núm. 344 (enero-febrero 2003).

TSAI, Eugenie: «The Sci-Fi Connection: The I.G., J.G. Ballard and Robert Smithson», *This is Tomorrow Today*, Nueva York: The Institute for Art and Urban Resources, Clocktower, 1987.

TUÑÓN, Emilio: «Renacer», *CIRCO*, núm. 87 (2001).

VALCARCE LABRADOR, María Teresa: «El Nuevo Brutalismo: Una aproximación y una Bibliografía», *Cuaderno de Notas*, núm. 7 (diciembre 1999).

— «El Nuevo Brutalismo: Otra Vuelta de Tuerca», *Cuaderno de Notas*, núm. 8 (diciembre 2000).

VAN DEN HEUVEL, Dirk: «The Diagrams of Team X», *Daidalos*, núm. 74 (2000).

— «As Found: The Metamorphosis of the Everyday. On the work of Nigel Henderson, Eduardo Paolozzi, and Alison and Peter Smithson (1953-1956)», *Oase*, núm. 59 (2002).

— «Une Dynamique générative», *L'Architecture d'aujourd'hui*, núm. 344 (enero-febrero 2003).

VAN EYCK, Aldo: «El interior del tiempo y otros escritos», *CIRCO*, núm. 37 (1996).

VAUGHAN, Hart: «Consistent ideals of the Smithson», *Architect's Journal*, vol. 200, núm. 17 (noviembre 1994).

VIDOTTO, Marco: *A+P Smithson; pensieri, progetti e frammenti fino al 1990*, Génova: Sagep, 1991.

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

VON VEGESACK, Alexander: *Verner Panton: The collected Works*, (ed. Mathias REMMELE), Weil am Rhein: Vitra, 2000.

VV. AA.: *Architectures expérimentales 1950-2000. Collection du FRAC Centre, Orléans: Frac Centre HYX*, 2003.

VV. AA.: *Future City: Experiment and Utopia in architecture 1956-2006*, Londres: Barbican Art Gallery, 2006.

VV. AA.: *Frederick Kiesler: Artiste-architecte*, París: Centre Pompidou, 1996.

VV. AA.: *Fantasy Architecture 1500-2036*, Londres: RIBA Hayward Gallery Publishing, 2004.

VV. AA.: *Sexuality & Space*, Nueva York: Princeton Architectural Press, 1992.

VV. AA.: *Cold war, Hot houses*, Nueva York: Princeton Architectural Press, 2004.

VV. AA.: *Arquitectura, Técnica y naturaleza en el caso de la modernidad*, Madrid: MOPU, 1984.

VV. AA.: *Bauhaus*, Colonia: Könemann, 2000.

VV. AA.: *This is Tomorrow Today*, Nueva York: The Institute for Art and Urban Resources, Clocktower, 1987.

VV. AA.: *R. Buckminster Fuller. Now and Tomorrow*, Alemania: Architone & Pidgeon audio visual, 2000. (CD + catálogo).

VV. AA.: *Les annes pop*, París: Centre Pompidou, 2004.

VV. AA.: *Futuro: Tomorrow's House from Yesterday*, Helsinki: Desura, 2003.

VV. AA.: *Jean Dubuffet: Huella de una aventura*, Bilbao: Museo Guggenheim Bilbao, 2003.

VV. AA.: *As Found: The Discovery of the ordinary*, Suiza: Lars Müller Publishers and the Zurich Museum für Gestaltung, 2001.

VV. AA.: *Exit utopia. Architectural Provocations 1956-76*, Munich: Prestel, 2005.

VV. AA.: *Parasite Paradise: a manifesto for temporary architecture and flexible urbanism*, Róterdam: Nai Publishers, 2003.

VV. AA.: *Arquitectura Radical*, Las Palmas de Gran Canaria: CAAM, 2002.

VV. AA.: *Architecture is not maid with the Brain. The Labour of Alison and Peter Smithson*, Londres: AA Publications, Princeton Architectural Press, 2005.

VV. AA.: *Film Architecture*, Munich: Prestel, 1999.

VV. AA.: *El Independent Group: La postguerra Británica y La estética de la Abundancia*, Valencia: IVAM Instituto Valenciano de Arte Moderno, 1990.

VV. AA.: *Living in motion*, Berlin: Weil Am Rhein, Vitra, 2002.

VV. AA.: *Alison and Peter Smithson-from the House of the Future to a House of Today*, Róterdam: 010 Publishers, 2004. (*Alison y Peter Smithson - de la Casa del Futuro a la casa de hoy*, Barcelona: Polígrafa, 2007).

VV. AA.: «Paesaggio Domestico 1972-1997», *Ottagono*, núm. 122. (marzo-mayo 1997).

VV. AA.: «Home of Tomorrow», *House & Garden*, vol. 70, núm. 5 (noviembre 1936).

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

WITTKOWER, Rudolf: *Los fundamentos de la arquitectura en la edad del humanismo*, Madrid: Alianza, 1995.

WEBSTER, Helena (ed.): *Modernism without Rethoric. Essays on the work of Alison & Peter Smithson*, Londres: Academy Editions, 1997.

ZARDINI, Mirko: «Dal Team X al Team x/ From Team X to Team X», *Lotus International*, núm. 95 (1997).

CRÉDITOS DE LAS ILUSTRACIONES

- ABEN, Bob y Saskia DE WIT: *The Enclosed Garden*, Róterdam: Uitgeverij 010 Publishers, 1999: 94, 98 (y Nieves Fernández Villalobos)
- Alison & Peter Smithson Archives. Special Collections Department. Frances Loeb Library, Harvard Design School: 73, 86, 91, 96, 121, 122, 126, 134, 153, 174, 175
- AMBASZ, Emilio: *Italy: the new domestic landscape: achievements and problems of Italian design*, Nueva York: MOMA, 1972: 157
- ARCHIGRAM: *A guide to Archigram 1961-74*, Londres: Academy Editions, 1994: 214, 236, 241; 219-222 (y Nieves Fernández Villalobos)
- ARCHIGRAM: *Archigram*, Londres: Studio Vista London, 1972: 216, 218 (retocada por Nieves Fernández Villalobos)
- Archis*, núm. 9 (septiembre 1999): 106
- Architectural Design*, vol. XXVIII, núm. 4 (abril 1958): 183, 186, 187; vol. XLIV, núm. 9 (septiembre 1974): 212; vol. 69 (enero-febrero 1999): 229
- Architectural Review*, núm. 850 (diciembre 1967): 114
- Arne Jacobsen: *Aproximación a la obra completa 1926-1949*, Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2001, Col. Arquithemas, núm. 8: 162
- Arquitectura Viva*, núm. 104 (2005): 124, 238; núm. 140 (2009): 278
- BANCILHON, Philippe: *Jean Benjamin Maneval: La Bulle six coques*, París: Jeanmichelplace, 2004: 270
- BANHAM, Reyner: «Things to come?: Architects and industry look into future», *Design*, núm. 90 (julio 1956): 158 izquierda — *Design by Choice*, Londres: Academy Editions, 1981: 159
- BJONE, Christian: *First House: The grid, the figure and the void*, Londres: Wiley Academy, 2002: 109
- BOESINGER, W. y H. GIRGERGER: *Le Corbusier 1910-65*, Barcelona: Gustavo Gili, 2001: 161
- BROSTERMAN, Norman: *Out of Time: Design for the Twentieth-Century Future*, Nueva York: Abrams, 2000: 164, 205, 249
- BROYER Morie-Ange y Beatrice SIMONOT (eds.): *Archilab's Futurehouse: Radical Experiments in Living Space*, Londres: Thames & Hudson, 2002: 279
- CANTACUZINO, Sherban: *Wells Coates, a monograph*, Londres: Gordon Fraser Gallery, 1978: 118, 202
- Centre Canadien D'Architecture: 84
- Centro Pompidou. © Adagp, París, 2007: 32
- CNR, núm. 111 (mayo 2006): 256
- COLOMINA, Beatriz: «Friends of the Future», *October*, núm. 94 (2000): 300
- COOK, Peter: *Arquitectura: Planeamiento y Acción*, Buenos Aires: Nueva Visión, 1977: 115
- CORN, Joseph J. y Brian HERRIGAN: *Yesterday's Tomorrows*, Nueva York: The Johns Hopkins University Press, 1996: 170
- CROW, Thomas: *El esplendor de los sesenta*, Madrid: Akal, 2001: 160
- Design Council and the Design History Research Centre, Universidad de Brighton: 127, 171
- ELDERFIELD, John: *Kurt Schwitters*, Londres: Thames & Hudson, 1985: 20
- ESCHER, Frank (ed.): *John Lautner, architect*, Londres: Artemis, 1994: 276
- FERNÁNDEZ VILLALOBOS, Nieves: 25, 41, 42, 45, 46, 47, 48, 60, 71, 75, 76, 78, 95, 99, 105, 113, 116, 117, 119, 130, 132, 135, 136, 137, 141, 142, 145, 146, 147, 173, 176, 177, 178, 185, 193, 200, 213, 223, 248, 264, 273, 282, 293
- FRIEDMAN, Yona: *La arquitectura móvil*, Barcelona: Poseidón, 1978: 209 — *Structures serving the unpredictable*, Róterdam: Nai Publishers, 1999: 239
- Future Systems (Project 222. Druidstone Heaven*, Gales, 1996): 228
- Galaxy Science Fiction*, vol. 1 (abril 1951): 231
- GIEDION, Sigfried: *La mecanización toma el mando*, Barcelona: Gustavo Gili, 1978: 181
- GILI GOLFETTI, Gustau: *Pisos Piloto: Células domésticas experimentales*, Barcelona: Gustavo Gili, 1997: 257, 258, 263, 266
- GODOLI, Ezio: *Il Futurismo. Guide all'architettura moderna*, Bari: Lazerna, 1993: 267
- HARRISON, Harry & EDWARDS, Malcolm: *Spacecraft in fact and fiction*, Nueva York: Exeter Books, 1979: 250
- HEUVEL, Dirk van den, y Max RISSELADA (eds.): *Alison & Peter Smithson - from the House of the Future to a house of today*, Rotterdam: 010 Publishers, 2004: 72, 179, 189, 190, 196
- Industrial Design*, vol. 4 (agosto 1957): 133
- JENCKS, Charles, y George BAIRD: El significado en arquitectura. Madrid: Blume, 1975: 201 (retocada por Nieves Fernández Villalobos)
- KOOLHAAS, Rem: *Delirio de Nueva York*, Barcelona: Gustavo Gili, 2004: 206
- KRIES, Mateo, Alexander VON VEGESACK (eds.): *Joe Colombo: l'invenzione del futuro*, Weil am Rhein: Vitra Design Museum, 2005: 230, 239, 259 abajo (y Nieves Fernández Villalobos), 260
- KUROKAWA, Kisho: *Kisho Kurokawa: From Metabolism to Simbiosis*, Londres: Academy Editions, 1992: 226
- L'Architecture d'aujourd'hui*, núm. 344 (enero-febrero 2003): 18, 19
- LIMA, Antonietta Iolanda: SOLERI: *Architecture as Human Ecology*, Nueva York: Monacelli Press, 2000: 111
- LOEWY, Raymond: *Design industriel*, París: Chêne, 1979: 255
- LOUBES, J.P.: *Arquitectura Subterránea: Aproximación a un hábitat natural*, Barcelona: Gustavo Gili, 1985: 120
- Manchester Metropolitan University: 182
- MANSFIELD, Howard: *Cosmopolis: Yesterday's cities of future*, Nueva Jersey: Center for Urban Policy Research, 1990: 56, 208, 233
- MEURIS, Jacques: *Magritte*. Colonia: Taschen: 1998: 54
- MINOLI, Lorenza: *Margarete Schütte-Lihotzky. Dalla cucina alla città*, Milán: Franco Angeli, 2007: 180
- National Gallery, Londres: 69
- Ottogono*, núm. 122. (marzo-mayo 1997): 259 arriba, 261
- PAWLEY, Martin: *Buckminster Fuller*, Londres: Trefoil Publications, 1990: 149, 169, 197, 198, 199
- QUARMBY, Arthur: *Materiales Plásticos y Arquitectura Experimental*, Barcelona: Gustavo Gili, 1976: 37, 112, 245, 271

RAGON, Michel: *Histoire mondiale de l'architecture et de l'urbanisme modernes*, vol. 3: *Prospective et futurologie*. Tournay: Castermann, 1975: 235

RAMÍREZ, Juan Antonio: *Duchamp: el amor y la muerte, incluso*, Madrid: Siruela, 1993: 49, 55
— *Edificios-cuerpo*, Madrid: Siruela, 2003: 51

RASHID, Karim: *Karim Rashid. I want to change the World*, Londres: Thames & Hudson, 2001: 288

Rijksmuseum, Ámsterdam: 82

RISSELADA, Max: *Team 10. 1953-81. In search of a Utopia of the present*, Róterdam: Nai Publishers, 2005: 4, 62, 65, 70, 77, 211
— y VAN DER HEUVEL, Dirk (eds.): *Alison and Peter Smithson - from the House of the Future to a house of today*, Róterdam: 010 Publishers, 2004: 35, 39, 40, 50, 68, 83, 85, 103, 184, 281, 297

ROBBINS, David (ed.): *El Independent Group: La postguerra Británica y La estética de la Abundancia*, Valencia: IVAM, 1990: 17, 21, 22, 107, 143, 167

ROUËLT, Sophie y Sophie SOULIE: *Toyo Ito: L'architecture de l'éphémère*, París: Éditions du Moniteur, 1991: 242

RYAN, Deborah S.: *Ideal Home: Through the 20th Century*, Londres: Hazar Publishing, 1997: 168, 268

SADLER, Simon: *Archigram: architecture without architecture*, Cambridge (Mass.): The MIT Press, 2005: 265

SMITH, Courtenay & Sean TOPHAM: *Xtreme Houses*, Múnich: Prestel, 2002: 243

SMITHSON, Alison y Peter: *Ordinariness and Light: Urban theories 1952-1960 and their application in a building project 1963-1970*, Cambridge (Mass.): The MIT Press, 1970: 158 derecha
— *Without Rethoric: An Architectural Aesthetic 1955-1972*, Londres: Latimer New Dimension, 1973: 30
— *Alison + Peter Smithson. The Shift*, Architectural Monographs núm. 7. Londres: Academy Editions, 1982: 24, 29, 52, 53, 57, 80, 138
— *Upper Lawn: Folly Solar Pavilion*, Barcelona: Universidad Politécnica de Cataluña, 1986: 31, 152, 283, 296, 298, 299
— *Italian Thoughts*, Estocolmo: The Royal academy of Fine Arts, Fundación Sven Ivar and Siri Lind y Fundación Peter and Birgitta Celsing, 1993: 289
— *Cambiando el Arte de Habitar: Piezas de*

Mies, Sueños de los Eames, Los Smithson. Barcelona: Gustavo Gili, 2001: 294
— *The Charged Void: Architecture*, Nueva York: Monacelli Press, 2001: portada, 1, 11, 12, 23, 27, 33, 34, 38, 43, 44, 59, 66, 79, 81, 89, 93, 97, 100, 101, 102, 123, 125, 128, 139, 144, 188, 191, 192, 193, 194, 195, 207, 210, 215, 284, 285, 290

SMITHSON, Alison: *As in Ds: An eye on the road*, Baden: Lars Müller, 2001: 150 (y Nieves Fernández Villalobos), 151, 154, 155

SMITHSON, Alison (ed.): *Manual del Team 10*, Buenos Aires: Nueva Visión, 1963: 5

SMITHSON, Peter, y Karl UNGLAUB: *Flying Furniture*, Colonia: Verlag der Buchhandlung Walther Köning, 1999: 16

SOLAGUREN-BEASCOA, Félix: *Arne Jacobsen: Aproximación a la obra completa 1926-1949*, Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2001, Col. Arquithemas, núm. 8: 162

SPARKE, Penny: *El diseño del siglo xx. Los pioneros del siglo*, Barcelona: Blume, 1999: 131

Städelsches Kunstinstitut, Fráncfort: 87, 88, 90, 92

STIRLING, James: *James Stirling-Obras y Proyectos*, Barcelona: Gustavo Gili, 1985: 286

TOJNER, Poul Erik: *Arne Jacobsen: Architect & Designer*, Copenhagen: Dansk Design Center, 1996: 163

TOPHAM, Sean: *Blow Up: Inflatable Art, Architecture and Design*, Múnich: Prestel, 2002: 244

TOPHAM, Sean: *Where is my Space Age?*, Múnich: Prestel, 2003: 224, 269, 277

TORRES, Ana María: *Isamu Noguchi: un estudio espacial*, Valencia: IVAM, 2001: 247

Victoria & Albert Archives: 172

VIDOTTO, Marco: *Alison + Peter Smithson*, Barcelona: Gustavo Gili, 1997: 67, 104

VON VEGESACK, Alexander: *Verner Panton: The collected Works*, (ed. Mathias REMMELE), Weil am Rhein: Vitra, 2000: 140, 251

VV. AA.: *Architectures expérimentales 1950-2000*, Orléans: Frac Centre, 2003: 262

VV. AA.: *Arquitectura Radical*, Las Palmas de Gran Canaria: CAAM, 2002: 156

VV. AA.: *As Found: The Discovery of the ordinary*, Suiza: Lars Müller Publishers and the Zurich Museum für Gestaltung, 2001: 203, 204

VV. AA.: *Bauhaus*, Colonia: Könemann, 2000: 148, 291

VV. AA.: *El Independent Group: La postguerra Británica y La estética de la Abundancia*, Valencia: IVAM Instituto Valenciano de Arte Moderno, 1990: 3, 28

VV. AA.: *Exit utopia. Architectural Provocations 1956-76*, Múnich: Prestel, 2005: 217, 240

VV. AA.: *Frederick J. Kiesler: endless space*, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2001: 110

VV. AA.: *Frederick Kiesler 1890-1965. En el interior de la Endless House* (catálogo de la exposición), Valencia: Centro Julio González-IVAM, 1977: 58

VV. AA.: *Future City: Experiment and Utopia in architecture 1956-2006*, Londres: Barbican Art Gallery, 2006: 234

VV. AA.: *Futuro: Tomorrow's House from Yesterday*, Helsinki: Desura, 2003: 272, 274, 275

VV. AA.: *Jean Dubuffet: Huella de una aventura*, Bilbao: Museo Guggenheim Bilbao, 2003: 108

VV. AA.: *Living in motion*, Berlín: Weil Am Rhein, Vitra, 2002: 15, 227, 287

VV. AA.: *The work of Charles and Ray Eames*, Nueva York: The Library of Congress, Vitra Design Museum: 2005: 36

WALSH, Victoria: *Nigel Henderson: Parallel of life and art*, Londres: Thames and Hudson, 2001: 2, 6, 7, 8, 9, 10, 13, 14, 26, 61, 63, 74, 292

ZERBST, Rainer: *Gaudi: 1852-1926- Antoni Gaudí i Cornet, una vida dedicada a la arquitectura*, Colonia: Taschen, 1991: 129

PELÍCULAS:

2001: *Una odisea del espacio* (Stanley Kubrick, 1967): 254, 280

Brazil (Terry William, 1984): 295

Destination Moon (Irving Pichel, 1950): 246

El Quinto Elemento (Luc Besson, 1997): 225

La Naranja Mecánica (Stanley Kubrick, 1971): 252

Mon Oncle (Jacques Tati, 1957): 165, 166

Sleeper (Woody Allen, 1973): 253

Things To Come (W. Cameron Menzies, 1936): 232

Together (Lorenza Mazzetti, 1956): 64

Yellow Submarine, (George Dunning, 1968): 237

ARQUIA/TESIS

La Fundación Caja de Arquitectos se constituye en 1990 con el objeto de promover y fomentar actividades de carácter cultural en el campo de la arquitectura. Uno de los ejes de la tarea editorial que la Fundación se ha propuesto desarrollar, lo constituye la colección *arquía/tesis*, orientada a la publicación de algunas de las tesis doctorales más relevantes que se hayan realizado en las Escuelas de Arquitectura, revisadas y adaptadas al formato libro por sus respectivos autores.

Estos textos surgen de la destilación de un largo trabajo de investigación y contienen aportaciones originales sobre los temas que afrontan: trascienden el ámbito de su estricta especialidad y adquieren un interés general para la disciplina arquitectónica. La colección *arquía/tesis* pretende, así, poner al alcance del público interesado en los estudios sobre arquitectura un valioso material que, de otro modo, resultaría difícilmente accesible.

TÍTULOS PUBLICADOS

- ts 17 *La caja mágica. Cuerpo y escena*, Fernando Quesada
- ts 18 *Rafael Aburto, arquitecto*, Iñaki Bergera
- ts 19 *Mies: el proyecto como revelación del lugar*, Cristina Gastón Guirao
- ts 20 *El universo imaginario de Louis I. Khan*, Antonio Juárez
- ts 21 *Arquitecturas excavadas. El proyecto frente a la construcción del espacio*, Mario Algarín Comino
- ts 22 *Tránsitos de la forma*, Enrique de Teresa
- ts 23 *De Richardson a Sullivan*, Jesús Ulargui
- ts 24 *Hilberseimer y Mies. La metrópoli como ciudad jardín*, Xavier Llobet Ribeiro
- ts 25 *El despertar de la materia. Aalto, Eisenstein y Proust*, de Adélaïde de Caters
- ts 26 *Luis Barragán frente al espejo*, Antonio Ruíz Barbarín
- ts 27 *Arquitectura y Música en el siglo xx*, Susana Moreno Soriano
- ts 28 *Ser Artificial*, José Ballesteros
- ts 29 *El teatro como espacio*, Felisa de Blas Gómez
- ts 30 *Casas en el jardín del MoMA. La consolidación de un museo*, María Fullaondo Buigas de Dalmau
- ts 31 *Los pueblos de colonización de Fernández del Amo*, Miguel Centellas Soler
- ts 32 *La habitación del enfermo*, Pedro Iglesias Picazo
- ts 33 *Mélnikov en París, 1925*, Ginés Garrido
- ts 34 *La arquitectura desde el interior, 1925-1937*, María Melgarejo Belenguer
- ts 35 *Continuum cósmico: Frederick Kiesler (1890-1965)*, José Luis Luque Blanco
- ts 36 *Plan Poché*, Raúl Castellanos Gómez

Arquitectura, paisaje, arte, diseño y cine se entrelazan en este libro que va de lo particular a lo universal, provocando una actitud reflexiva sobre el concepto de casa del futuro en la arquitectura contemporánea.

Los primeros capítulos van desentrañando paulatinamente el pensamiento de juventud de Alison y Peter Smithson a través de sus primeras obras percederas y soñadoras. Su casa del Futuro, pieza central de la investigación, permite ser estudiada a partir de distintos puntos de vista: desde la intención de los autores, desde lo que mostraron en la exposición y desde lo que la vivienda puede sugerir. De carácter efímero y vocación utópica, esta obra muestra el rostro más optimista y alegre de sus autores, a la vez que abre vías para nuevas utopías domésticas. A pesar de su corta vida, la vivienda fue planteada por los Smithson como un proyecto más amplio con el que analizar diferentes aspectos del habitar. En el resultado concurren poéticamente sueños de la casa pasados, presentes y futuros, que mantienen siempre al habitante en el centro de la utopía; sus anhelos, recuerdos y necesidades.

A través de la casa del Futuro de los Smithson, el libro propone un sugerente viaje que culmina en un carrusel de utopías, algunas próximas a la ciencia ficción, que contribuyen a esclarecer las intenciones del singular proyecto de la pareja británica. El análisis de estas optimistas propuestas nos permite también seguir soñando con un futuro posible, aunque todavía lejano.

