

LA IMAGEN EN LA PRIMERA ARQUITECTURA POSMODERNA

La exposición Parallel of Life and Art (1953)

David Vélez Santamaría





David Vélez Santamaría

David Vélez es arquitecto de la Universidad Nacional de Colombia, Medellín (2010) y Magíster en Arquitectura. Crítica y Proyecto de la Universidad Pontificia Bolivariana, Medellín (2016). Desde 2011 hasta 2016 alternó sus intereses por la docencia e investigación con su práctica profesional. Actualmente es docente investigador en la Universidad Pontificia Bolivariana, en las áreas de Teoría e Historia de la Arquitectura y Teoría del proyecto, coordina también la Maestría en Arquitectura, Crítica y Proyecto, de la misma Universidad. Su trabajo se orienta en el desarrollo de didácticas teórico prácticas como guía para los estudiantes en el comportamiento científico, desde las relaciones que pueden establecerse entre la teoría e Historia de la arquitectura y la Historia y teoría del proyecto contemporáneos.

LA IMAGEN EN LA PRIMERA ARQUITECTURA POSMODERNA

La exposición Parallel of life and art (1953)

Arq. Mg. David Vélez Santamaría

Tesis dirigida por Beatriz Elena Giraldo Echeverri



729.9
V436

Vélez Santamaría, David, autor
La imagen en la primera arquitectura posmoderna /
David Vélez Santamaría – 1 edición. -- Medellín : UPB,
2020
97 páginas, 16,5 x 23,5 cm.
ISBN: 978-958-764-886-7 (versión digital)

1. Neobrutalismo -- 2. Arquitectura – Historia - Siglo XX
-- 3. Arquitectura -Teorías – I. Título

CO-MdUPB / spa / RDA
SCDD 21 / Cutter-Sanborn

© David Vélez Santamaría
© Editorial Universidad Pontificia Bolivariana
Vigilada Mineducación

La imagen en la primera arquitectura posmoderna

La exposición Parallel of life and art (1953)
ISBN: 978-958-764-886-7 (versión digital)
DOI: <http://doi.org/10.18566/978-958-764-886-7>
Primera edición, 2020
Escuela de Arquitectura y Diseño
Facultad de Arquitectura
Maestría en Arquitectura, Crítica y Proyecto
CIDL. Grupo: GAUP. Proyecto: Investigación, crítica y divulgación sobre la arquitectura
y el proyecto. Radicado: 687B-09/16-28.

Gran Canciller UPB y Arzobispo de Medellín: Mons. Ricardo Tobón Restrepo
Rector General: Pbro. Julio Jairo Ceballos Sepúlveda
Vicerrector Académico: Álvaro Gómez Fernández
Editor: Juan Carlos Rodas Montoya
Coordinación de Producción: Ana Milena Gómez Correa
Diagramación: Ana Mercedes Ruiz Mejía
Corrección de Estilo: Editorial UPB
Imagen de portada: Vista hacia el este en la exposición Parallel of Life and Art
Fuente: Archivo TATE Londres - TGA-9211-5-2-75-1_10

Dirección Editorial

Editorial Universidad Pontificia Bolivariana, 2020
Correo electrónico: editorial@upb.edu.co
www.upb.edu.co
Teléfono: (57)(4) 354 4565
A.A. 56006 - Medellín - Colombia

Radicado: 1993-27-05-20

Prohibida la reproducción total o parcial, en cualquier medio o para cualquier propósito, sin la autorización escrita de la Editorial Universidad Pontificia Bolivariana.

CONTENIDO

Antecedentes	6
Presentación	10
La historia del arte como ciencia de la cultura	12
La segunda posguerra y el Independent Group	16
Sobre los integrantes.....	17
Parallel of Life and Art, un envoltorio de imágenes	21
Corpus.....	22
Catálogo	25
Montaje.....	36
Propuesta de reconstrucción	41
La imagen del Neobrutalismo	58
Predominio de la forma.....	58
El Neobrutalismo.....	62
Arquitectura e imagen	70
Escuela de Hunstanton	72
Viviendas para Golden Lane	76
Universidad de Sheffield	80
Conclusiones	83
Bibliografía	90
Anexo	92

ANTECEDENTES

Antes de formalizarse como un proyecto de investigación para la *Maestría en Arquitectura. Crítica y Proyecto*, este trabajo ya se venía gestando. Al estudiar arquitectura en la Universidad Nacional de Colombia, Sede Medellín, había escuchado varias explicaciones sobre la apariencia de los edificios del campus universitario. Entre algunos de estos relatos resaltaba el de la Facultad de Arquitectura en la que recibía clases junto a mis compañeros. Fue así que conocí la palabra Brutalismo. De acuerdo con la historia de corredor, el edificio de la Facultad había sido diseñado y construido en un estricto estilo brutalista y esto se evidenciaba en su estructura: en concreto y a la vista.

Para el año 2013 diversas investigaciones habían enfocado su atención en el Brutalismo y las plataformas de noticias de arquitectura difundían el regreso de un estilo. El Brutalismo se definía entonces como la categoría estilística para clasificar edificios que compartían características tectónicas similares a las ya mencionadas en el caso de la Facultad de Arquitectura: una sinceridad en los materiales y una estructura franca que podría incluso resultar desagradable a la vista. Sin embargo, la relación del Brutalismo con el edificio de la Facultad de Arquitectura en Medellín me seguía resultando extraña. Esta duda y las diversas publicaciones sobre el tema me llevaron a preguntarme realmente sobre la teoría y la historia de la arquitectura.

En la búsqueda por continuar mis estudios en un posgrado logré tener una de las primeras experiencias que me acercaron formalmente a los posibles objetos de investigación. El *X Seminario Docomomo Brasil: Arquitectura moderna e internacional: conexiones brutalistas 1955-75* aceptó la propuesta de ponencia que realicé cuando estudiaba el edificio de la Facultad de Arquitectura, un trabajo en el que se expusieron algunas características brutalistas de la obra, por medio del análisis formal y una serie de entrevistas realizadas a Laureano Forero Ochoa, arquitecto responsable del edificio en mención.

El estudio del proyecto y su correspondencia con las tendencias estilísticas que consideró Forero para desarrollarlo llevaban a un mismo punto. Una influencia directa de la arquitectura brutalista estadounidense propia de la década de los 60 y 70 como la

obra de Kallmann McKinnell & Knowles o Paul Rudolph¹, que presentaban valores tectónicos pero que no eran suficientes para explicar el brutalismo más allá de la apariencia.

En el seminario un grupo de expertos de talla internacional expuso un panorama sobre la definición contemporánea de la arquitectura brutalista por medio de estudios de caso y debates. La discusión llevó rápidamente a definirlo como una tendencia contemporánea (1955-75) internacional, respaldada simplemente por la apariencia: "...un grupo de obras correctamente fechadas que comparten características formales y superficiales, incluso aunque cada una de ellas y/o sus creadores mantuvieran diferentes actitudes...²".

Con más preguntas que certezas tomé la decisión de avanzar en la investigación y presentarme al posgrado de Crítica y Proyecto. La intención inicial era la de estudiar la obra de Laureano Forero, enfocado especialmente en el posible vínculo con el Brutalismo. Si bien me interesaban los análisis formales, las descripciones arquitectónicas y la posibilidad de una síntesis que permitiera explicar las relaciones brutalistas debía antes responder a la pregunta, ¿qué es el Brutalismo?

En el proceso para encontrar una definición coherente, los primeros seminarios de la maestría apuntaron a la revisión de los textos del crítico Reyner Banham y al tiempo se descubría un valioso material que me llevó al origen. Las fotografías de una curiosa exposición que una pareja de arquitectos había organizado después de la Segunda Guerra Mundial en Inglaterra, y que, según Banham, dio origen al *Neobrutalismo*. El objeto de esta investigación se centra entonces en el estudio de esa exposición en particular, y su interpretación para explicar el *Neobrutalismo* desde su origen teórico en relación con la imagen.

En una revisión reciente a las grabaciones de las entrevistas realizadas a Forero (2013) para esta publicación, revelaron un dato olvidado. ¿Vos querés hablar del brutalismo inglés?, porque es que es fundamentalmente inglés y entre otras cosas creo que siempre fue mal entendido³. La clave siempre estuvo allí: el origen.

1 Resultado de la experiencia que Forero obtuvo al trabajar en varias ciudades de la costa este en Norteamérica y de los años de estudios posgraduales en Inglaterra e Italia durante la década del 60.

2 Ruth Verde Zein, Ruth. «¿Brutalismo? Un nombre polémico para designar una tendencia pasada en la arquitectura brasileña». En blanco: revista de arquitectura, N°. 9, (2012) (Ejemplar dedicado a: Arquitectura brasileña), 11. Doi: <https://doi.org/10.4995/eb.2012.6844>

3 Laureano Forero Ochoa. "Entrevista" 2013.

Además de los documentos y artículos primarios sobre el *Neobrutalismo* en los que se apoya esta investigación, facilitados en una edición especial por Alex Kitnick para la revista *October* (2011), cabe resaltar que se revisaron también tesis de trabajos recientes que involucran el tema del brutalismo o las posibles relaciones de este con diferentes enfoques. Desde una postura teórico crítica se encuentra el trabajo de Beatriz Colomina, quien plantea que la *arquitectura moderna es un medio de comunicación de masas* (2010) y hace especial énfasis en la importancia de las imágenes en la construcción de la arquitectura moderna como un discurso de masas. Igualmente, lo declarado por Claire Zimmerman en su investigación *From Legible Form to Memorable Image* (2012) sobre el caso de la cultura arquitectónica británica de la década de los 50 (2012), en la que se contextualiza al *Neobrutalismo* como discurso o movimiento pionero de la posmodernidad arquitectónica, y finalmente, desde una postura histórica retrospectiva se encuentra el trabajo desarrollado por María Teresa Valcarce (1999) en el que se analizan los textos publicados por las revistas *Architectural Design* y *Architectural Review* en la década de los 50, para explicar lo formulado por el crítico Reyner Banham como redactor y supuesto vocero de los arquitectos Alison y Peter Smithson.

Destacan también otros autores críticos y sus valiosos trabajos como referencias secundarias para el análisis, como Kenneth Frampton y su *Historia de la arquitectura moderna* (1980) o *Notas sobre cultura arquitectónica británica* (2012), Anthony Vidler en *Historias del presente inmediato* (2011), *The brutalism moments* (2014) e *Independment group: ¿Precursores del posmodernismo?* (1990) De David Robbins, al igual que *Diseño y Delito* (2004) de Hal Foster.

El trabajo se divide en cuatro partes. La primera, se desarrolla con una explicación sobre el método y un acercamiento al *Independent Group* desde su comportamiento durante los primeros años de la segunda posguerra. La segunda, describe y analiza la exposición *Parallel of Life and Art* como el evento inaugural del movimiento y se ofrece su reconstrucción para acercarse a su posible significado. En la tercera parte se explicarán las posiciones sobre la imagen que surgen con esta exhibición y se analiza, en particular, la teoría de Reyner Banham. Por último, se expondrán las relaciones entre la imagen y la arquitectura con los primeros proyectos de los Smithson.

IMAGEN 0. Justin
Henderson en Parallel
of Life and Art



Fuente: Archivo Tate
Londres - TGA-201011-3-1-
73-4-1_10

PRESENTACIÓN

Cuando se revisan las relaciones que hay entre la teoría y la práctica a lo largo de la historia de la arquitectura en el siglo XX, se destacan los planteamientos propios de las vanguardias, fenómenos que se representan como programas de acción o manifiestos, en los periodos previos y posteriores a las guerras mundiales. Después de la Segunda Guerra Mundial, surgen también las posvanguardias; corrientes que reaccionan ante la radicalidad de los discursos de la arquitectura moderna. Este trabajo se enfoca en el caso del *Neobrutalismo*, una de las primeras posvanguardias, reducida hoy en la práctica de la arquitectura como un estilo superficial, pero cuyo origen respaldado en el manifiesto del crítico Reyner Banham (1955) permite fijar la atención en otros valores desde la teoría y la crítica contemporánea de arquitectura.

El *Neobrutalismo* se ha descrito como el proyecto difuso de una generación de la segunda posguerra en Inglaterra, que reclamaba el retorno de la expresividad en la arquitectura. Parte de su gestación se atribuye a algunos integrantes del *Independent Group*, principalmente a los arquitectos británicos Alison y Peter Smithson.

En 1953 los Smithson y los artistas Nigel Henderson y Eduardo Paolozzi organizaron la exposición *Parallel of Life and Art*; una muestra que reunía más de cien imágenes sustraídas de varios medios. Dos años después, valorando la potencia visual de este evento y considerando los primeros proyectos arquitectónicos de los Smithson, Reyner Banham, anunciaría el nacimiento del *Neobrutalismo* (1955), lo que implicaría en la arquitectura, la percepción de una imagen reconocible y memorable: "lo que perturba cuando es mirado, lo que afecta las emociones"⁴.

Las posiciones asumidas por los Smithson, Paolozzi y Henderson se basan en la adopción de la imagen de múltiples significados, y al tiempo, en el manifiesto *The New Brutalism* de Reyner Banham se explica cuál es el tipo de imagen que configura la arquitectura de los Smithson. De acuerdo con lo anterior, la exposición *Parallel of Life and Art*, ¿qué relación podría tener con la teoría de la arquitectura contemporánea?

4 Reyner Banham, "The new brutalism", *Architectural Review* N° 118, (1955): 358.

Para comprender estas relaciones es pertinente comenzar con los trabajos de las historiadoras de la arquitectura Beatriz Colomina y Claire Zimmerman, en particular en los textos *Los medios de comunicación como arquitectura moderna* (2010) y *From Legible Form to Memorable Image* (2012), respectivamente.

Entre las prácticas de los arquitectos del siglo XX son frecuentes las exposiciones organizadas por ellos mismos. De acuerdo con Colomina estas "exposiciones servían de lugares de incubación para formas arquitectónicas nuevas..."⁵. Conforme a la afirmación de la historiadora y considerando que *Parallel of Life and Art* fue declarada por Banham como el evento inaugural del movimiento brutalista, esta se convierte en un objeto de estudio clave para comprender el *Neobrutalismo*. Al tiempo que los Smithson, Henderson y Paolozzi transformaron las imágenes expuestas en arquitectura, la obra de los Smithson se configura posteriormente como una imagen determinada, descrita por Banham en su manifiesto de 1955.

El manifiesto de Banham se contextualiza en la cultura arquitectónica británica de posguerra, en la que hubo una gran influencia de los planteamientos del historiador de arquitectura Rudolf Wittkower. Zimmerman (2012) compara la teoría de la forma propuesta por Wittkower con el planteamiento del manifiesto de Banham sobre la imagen memorable y logra explicar el cambio de enfoque que se da en el conocimiento de la arquitectura británica entre principios de la década de 1940 y finales de 1950.

A partir de esta perspectiva y considerando que el vínculo con la imagen del *Neobrutalismo* coincide también con las propuestas teóricas en las iconologías de Aby Warburg⁶ y Erwin Panofsky, se plantea encontrar otro significado del *Neobrutalismo* por medio del análisis iconológico, enfocado en su gestación y más allá de la definición del estilo que se asocia actualmente con los reconocidos edificios brutalistas.

5 Beatriz Colomina. "Los medios de comunicación como arquitectura moderna". *Exit: imagen y cultura*, N.º. 37, (2010):116.

6 El instituto Warburg, creado en Hamburgo a finales del siglo XIX, se trasladó a Londres en 1933 y se convirtió en uno de los centros más importantes para la comprensión de las interacciones entre las imágenes y la sociedad a través del tiempo y del espacio.

LA HISTORIA DEL ARTE COMO CIENCIA DE LA CULTURA

De acuerdo con el historiador del arte Giulio Carlo Argan, el método iconológico "es un método histórico que estudia y describe procesos que son peculiares de la cultura artística, como cultura de la imagen, y que explican su modo específico de evolucionar y difundirse"⁷. La iconología es, entonces, el aporte a la historia del arte para la comprensión de los síntomas de la cultura.

En *Las palabras y las imágenes* (1967) Michel Foucault señala la relación entre el discurso y lo visible en los ensayos de iconología de Erwin Panofsky y anuncia que la iconología se convertirá en hábito 30 años posteriores a la divulgación original del método: "...estos conceptos y métodos dejarán de ser lo que hay que aprender y se convertirán en aquello de lo cual se ve, se lee, se descifra, se conoce... Con Panofsky se suspende el privilegio del discurso para describir la complejidad de las relaciones del universo plástico... todo este festón de lo visible y de lo decible que caracteriza a una cultura en un momento de su historia"⁸.

Siguiendo el análisis de Argan y Foucault, para comprender el significado del *Neobrutalismo* como una de las primeras posvanguardias en la segunda posguerra, se propone una reconstrucción del movimiento por medio del método iconológico, con el fin de analizar "no solo los elementos y las leyes de su combinación, sino el funcionamiento recíproco de los sistemas en la realidad de una cultura"⁹.

7 Giulio Carlo Argan. "Las cuatro metodologías fundamentales en los estudios de Historia del Arte", en *Historia de la arquitectura: antología crítica*, ed., comp. Luciano Patetta (Madrid: Hermann Blume, 1984), 21.

8 Michel Foucault. "Las palabras y las imágenes", en *Entre filosofía y literatura*, de Michel Foucault, (Buenos Aires: Paidós, 1994), 323.

9 Ibid, pág. 324.

CUADRO 1. Método iconológico aplicado a la investigación.

Objeto de la interpretación	Acto de interpretación	Objeto del acto de interpretación	
Contenido temático primario o natural	Descripción	Imágenes	<i>Parallel of Life and Art</i>
Contenido temático secundario convencional	Análisis	Textos	<i>Neobrutalismo</i>
Significado intrínseco	Síntesis	Valores simbólicos	La imagen como nuevo principio en la arquitectura

De este modo, en esta investigación se recopilan dos tipos de documento: primero, los textos que describen el pensamiento propio de los gestores del *Neobrutalismo*, críticos, arquitectos y artistas de la generación de la segunda posguerra en Inglaterra y las imágenes a las que estos se refieren. Los textos pueden ordenarse en una línea de tiempo que indican su idea principal y los asuntos en relación con el *Neobrutalismo*. Ver gráfico 1. Línea del tiempo. Textos.

En el primer grupo de textos, (8) publicados en el periodo entre 1953 y 1955, se detecta la polémica sobre el fenómeno llamado Neobrutalismo, hasta entonces un término sin respaldo. Los textos del segundo grupo, (5) publicados en el periodo entre 1956 y 1959, describen el *Neobrutalismo* como movimiento, la influencia del *art brut* y la controversia sobre la tendencia de un estilo brutalista en la arquitectura.

En el caso de las imágenes, estas se encuentran agrupadas principalmente en la reconstrucción de la exposición *Parallel of Life and Art*, evento inaugural del movimiento. Estos documentos, los textos e imágenes representan una actitud de la cultura arquitectónica de la posguerra y convierten la exposición *Parallel of Life and Art* en el síntoma de algo más profundo, soportado por las imágenes reunidas en ella.

GRÁFICO 1. Textos sobre la gestación del Neobrutalismo analizados en la investigación

Año	1953			1954			1955		1956			1957	1959
Periodo publicación	Agosto	Octubre	Diciembre	Verano	Septiembre	Invierno	Enero	Diciembre	Abril	Septiembre	Invierno	Abril	-
Revista	Archivo de prensa	Architectural Review	Architectural Design	Journal of Manchester Architecture and Planning Society	Architectural Review	Journal of Manchester Architecture and Planning Society	Architectural Design	Architectural Review	Architectural Design	Architectural Review	Journal of Manchester Architecture and Planning Society	Architectural Design	Zodiac
Autores	Nigel Henderson, Eduardo Paolozzi, Alison y Peter Smithson	Reyner Banham	Alison y Peter Smithson	Alison y Peter Smithson	Philip Johnson	Bill Cowburn y Michael Pearson	Theo Crosby	Reyner Banham	Lawrence Alloway	Reyner Banham	Michael Pearson	Alison y Peter Smithson	Alison y Peter Smithson, Jane B. Drew, E. Maxwell Fry
Título	<i>Parallel of Life and Art</i> : un nuevo orden visual	<i>Parallel of Life and Art</i>	Casa en Soho, Londres	Algunas notas sobre arquitectura	Escuela de Hunstanton, Norfolk,	Arte en la Arquitectura	<i>The new brutalism</i>	<i>The new brutalism</i>	Eduardo Paolozzi	<i>This is Tomorrow</i>	Editorial	<i>The new brutalism</i>	Conversación sobre brutalismo
Síntesis	Los organizadores de la exposición <i>Parallel of Life and Art</i> explican cómo esta exploraba las tecnologías de reproducción que afectan los términos de la producción en la cultura.	"En su reseña de <i>Parallel of Life and Art</i> , Reyner Banham retoma algunos conceptos de "Voces del Silencio" (1951) de André Malraux, incluyendo los poderes documentales de la fotografía y su habilidad para encontrar un patrón común en cosas abstractas.	En esta declaración sobre su proyecto para una casa en Soho, Londres, Alison y Peter Smithson invocan por primera vez el <i>Neobrutalismo</i> . Con su corta definición, haciendo hincapié en la falta de acabados del edificio y su forma de exponer la estructura, tendrá influencia en la tesis que Banham atribuye al movimiento en su ensayo, <i>the new brutalism</i> , dos años más tarde.	Los Smithson anuncian su interés en el uso de hormigón de Le Corbusier en Marsella. Postulan la existencia de dos Le Corbusier: un practicante "académico" de la arquitectura moderna tardía y una variante más expresionista enfocado en las posibilidades del hormigón. Su objetivo es encontrar una arquitectura humanista de postguerra.	En este artículo Philip Johnson analiza la influencia de Mies van der Rohe en el trabajo de Alison y Peter Smithson. Asegura que cualquier intento de hacer lo mismo que Mies pero más barato lleva a problemas adicionales.	En esta breve entrevista, Alison y Peter Smithson enfatizan de nuevo las influencias básicas en su trabajo, principalmente el hormigón de Le Corbusier y una nueva relación entre arte y construcción, sin usar el término " <i>Neobrutalismo</i> " como tal.	Para 1955, el <i>Neobrutalismo</i> se convirtió en un tema de conversación frecuente en el gremio de los arquitectos ingleses, gracias en gran parte a la construcción y a la publicación de la escuela de los Smithson en Hunstanton. Aquí Theo Crosby enmarca el <i>Neobrutalismo</i> en términos de una reevaluación del modernismo y una evocación de la arquitectura japonesa.	En este manifiesto Banham define el movimiento en tres tesis: "1; Memorabilidad como imagen; 2, Clara exhibición de la estructura; y 3; Valor del material encontrado. Banham replantea su respuesta a <i>Parallel of Life and Art</i> y el Art; viendo en la exhibición un gran ejemplo de como la imagen y la textura podrían estar unidos.	En este texto sobre Eduardo Paolozzi, Lawrence Alloway hace referencia a László Moholy-Nagy y a Gyorgy Kepes, cuyas investigaciones de visión moderna informaron sobre una gran parte de <i>Parallel of Life and Art</i> . De interés para el discurso del <i>Neobrutalismo</i> , está el énfasis que hace Alloway sobre las "nuevas maneras de ver todo".	En esta reseña de la exhibición <i>This is Tomorrow</i> , publicada 9 meses después de la aparición del manifiesto del <i>Neobrutalismo</i> , Reyner Banham critica el Patio & Pabellón de Henderson, Paolozzi, y los Smithson por su adherencia a los valores tradicionales, defendiendo el ambiente proto-pop de Richard Hamilton, John McHale, y John Voelcker".	En editorial; Michael Pearson toma algunos temas centrales del <i>Neobrutalismo</i> incluyendo el uso de la topología, vista en el trabajo de Nigel Henderson y Eduardo Paolozzi.	Este corto texto contiene uno de los más famosos comentarios de los Smithson sobre el movimiento" trata de hacer frente a una sociedad de producción en masa, y saca una fuerte poesía de las fuerzas que intervienen". Haciendo frente a la reducción del <i>Neobrutalismo</i> a técnicas como el hormigón, los Smithson insisten en que su proyecto es fundamentalmente de naturaleza ética.	En "Conversación sobre brutalismo" publicada por primera vez en la revista italiana de arquitectura, Zodiac, Alison y Peter Smithson discuten con los arquitectos británicos Jane Drew y Maxwell Fry. La entrevista se enfoca en algunos clichés presentes en el <i>Neobrutalismo</i> : algunos materiales como el hormigón fundido, y similares. También muestra a los Smithson de nuevo insistiendo en que su proyecto es ético, no estilístico.

IMAGEN 1. De izquierda a derecha,
Peter Smithson, Eduardo Paolozzi,
Alison Smithson y Nigel Henderson.



Fuente: Archivo TATE Londres.
TGA-201011-3-1-73-4-1_10

LA SEGUNDA POSGUERRA Y EL INDEPENDMENT GROUP

La exposición *Parallel of Life and Art* es el primer trabajo sobresaliente del *Independent Group*. Este grupo, conformado por varios artistas, arquitectos y críticos se reunía para discutir los nuevos desafíos culturales de la segunda posguerra. Su trabajo se basaba en la lectura de la cultura popular, por lo que es legítimo considerarlos como los precursores del Pop. Su propuesta se respaldaba en la crítica de la cultura moderna reciente y en el alejamiento de la tradición de las Bellas Artes.

El grupo desarrolla sus líneas de pensamiento en dos etapas consecutivas. La primera y más difusa (1952 a 1953), corresponde a las sesiones organizadas por los artistas Eduardo Paolozzi y Nigel Henderson y los arquitectos Alison y Peter Smithson. La segunda, se da con las sesiones más documentadas sobre el nacimiento del Pop británico de 1954 a 1955, organizadas por el crítico Lawrence Alloway y el artista John McHale¹⁰. Y puesto que la exposición *Parallel of Life and Art* se da como resultado de los primeros encuentros del *Independent Group*, es decir, en la primera etapa, esta investigación se enfoca principalmente en el trabajo de los cinco integrantes iniciales de este.

CUADRO 2. Etapas y conformación del *Independent Group*

Etapas	Artistas	Arquitectos	Teóricos
1952-1953	Eduardo Paolozzi	Alison y Peter Smithson	Reyner Banham
	Nigel Henderson		
1953-1954	Richard Hamilton	James Stirling	Toni del Renzio
		Colin Sanit	Lawrence Alloway
	William Turnbull	John Wilson	John McHale
		Edward Wright	

10 David Robbins, "The Independent Group: Forerunners of Postmodernism?" en *The Independent Group: Postwar Britain and the Aesthetics of Plenty*, ed., comp. David Robbins, 237-248. (Cambridge: MIT Press, 1990), 238.

SOBRE LOS INTEGRANTES

EDUARDO PAOLOZZI (1917-1985)
Y NIGEL HENDERSON (1924-2005)

Paolozzi y Henderson estudiaron en la escuela privada de Bellas Artes Slade de Londres. Paolozzi venía formándose como artista en dos escuelas previamente, y Henderson como biólogo en el Politécnico de Chelsea. La estética del *Art brut* presente en el trabajo de ambos, resultó de la experiencia que tuvieron en París, luego de que Paolozzi se trasladó a trabajar allí y Henderson lo visitaba eventualmente. En esta ciudad conocieron otros artistas que influenciaron sus trabajos de collage y fotografías, respectivamente, como Jean Dubuffet (1901-1985), Marcel Duchamp (1887-1968) y Max Ernst (1891-1976).

ALISON GILL (1928-1993) Y PETER SMITHSON (1923-2003)

Los Smithson estudiaron en la escuela de arquitectura de Newcastle de la Universidad pública de Durham. Durante 1948 trabajaron en el Departamento de arquitectura del Condado de Londres y contrajeron matrimonio en 1949. Su papel como proyectistas se hizo visible en el medio británico luego de ganar la competencia para el diseño y construcción de la escuela de Hunstanton, en Nortfolk, ese mismo año.

REYNER BANHAM (1922-1988)

Banham estudió en la división de motores de la compañía de aviones Bristol durante la Segunda guerra y se hizo experto en la teoría y práctica de la ingeniería mecánica. Posteriormente, realizó un riguroso entrenamiento en Historia del Arte con la tutoría de Nikolaus Pevsner (1902-1983) en el Instituto Courtauld.

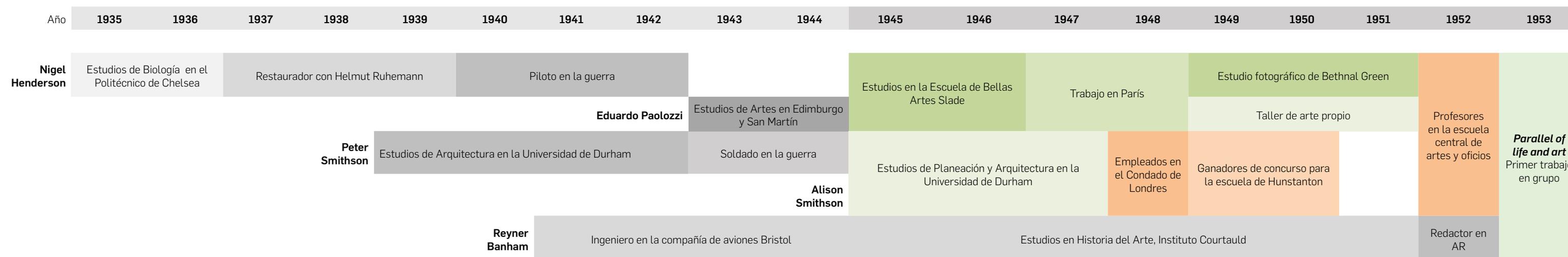
Paolozzi y los Smithson se conocieron en 1952, mientras Peter y Eduardo impartían clases en la Escuela Central de Artes y Oficios de Londres. Ese año se dio también la primera sesión formal del *Independent Group*, en la que Paolozzi y Henderson proyectaron varias imágenes a través de un epidiascopio. Antes de ingresar a la revista *Architectural Review*, el trabajo como crítico de Banham comenzó por participar y asistir a estas reuniones.

IMAGEN 2. Reyner Banham en 1955.



Fuente: Archivo Universidade Ulm. © Hans G Conrad 1955

GRÁFICO 2. Línea trayectorias precisas de los integrantes del Independment Group



Los planteamientos del *Independment Group*, como la exposición *Parallel of Life and Art*, expresan nuevos modos de concebir el arte y la arquitectura. El trabajo del grupo estaba determinado por la experiencia que tuvieron durante la Segunda Guerra Mundial, puesto que se preguntaban por su rol en la cultura de su tiempo:

...Es necesario crear una arquitectura de la realidad... un arte preocupado con el orden natural, la relación poética entre las cosas vivas y el ambiente. Deseamos ver ciudades y edificios que no nos apenen, estamos apenados de no darnos cuenta del potencial del siglo XX, apenados de que filósofos y físicos deban pensar de nosotros como si fuéramos unos locos, y de que nuestros compañeros piensen que somos irrelevantes... Nuestra generación debe tratar de producir evidencias de que el hombre está en evolución.¹¹

La nueva realidad que se abría con los descubrimientos científicos, los avances tecnológicos y el estudio de la naturaleza inspiraban al *Independent Group*, establecieron como reto personal llevar la arquitectura a la altura de su época. Es así como sus esfuerzos se enfocaron en el estudio de las tendencias culturales emergentes y la revisión de la historia reciente.

11 Alison y Peter Smithson. "Editorial". *Architectural Review*, April (1954)

IMAGEN 3. Justin Henderson
en Parallel of Life and Art.



Fuente: Archivo Tate Londres - TGA
9211/5/2/71

PARALLEL OF LIFE AND ART, UN ENVOLTORIO DE IMÁGENES

La exposición *Parallel of Life and Art* representa tanto un giro de atención hacia la imagen en la cultura arquitectónica británica como el inicio del *Neobrutalismo*. En este evento los efectos y la experiencia con la imagen cobran un gran protagonismo, de modo que la descripción de esta exposición es clave para comprender las características del movimiento y su singularidad en la arquitectura.

...un rango enciclopédico de material del pasado y el presente es reunido a través del medio de la cámara que se utiliza como grabadora, reportero e investigador científico. Como una grabadora de objetos de la naturaleza, obras de arte, la arquitectura y la técnica; como reportero de los acontecimientos humanos de las imágenes que a veces llegan a tener un poder de expresión y organización plástica análoga al símbolo en el arte y como investigador científico se extiende a la escala visual.¹²

La propuesta de *Parallel of Life and Art* es aceptada a principios del año 1953 con el apoyo de la directora del Instituto de artes contemporáneas de Londres, Dorothy Morland¹³. Inicialmente, el ICA estaba liderado por seguidores del arte surrealista y pretende acoger grandes exposiciones de artistas con reconocimiento internacional. Sin embargo, con la llegada de Morland en la década del 50, el Instituto apoyaría exposiciones alternativas como *Parallel of Life and Art*.

El montaje de la exposición comienza en agosto de 1953. Alison y Peter tienen 25 y 30 años y Paolozzi y Henderson 29 y 36, respectivamente. La producción del material para la instalación se logra gracias al patrocinio de los arquitectos Jane Drew y Denys Lasdun, y el ingeniero de Ove Arrup, Roland Jenkins¹⁴, colaborador en el diseño estructural de la escuela de Hunstanton.

El edificio en el que funcionan las actividades del ICA es una casa georgiana de cinco niveles, ubicada en Dover Street. La casa fue acondicionada como galería por Drew. La exposición se instala en la habitación en la que se reúne el *Independent Group*; una sala de 7 x 14 metros, en el segundo nivel.

IMAGEN 4. Dover street Gallery actualmente.



Fuente: Twin factory

12 Nigel Henderson, Eduardo Paolozzi, y Alison y Peter Smithson, *Parallel of Life and Art*. (Archivos del Instituto de artes contemporáneas, 1953). Galería Tate, TGA 9211.5.1.2.

13 Dorothy Morland (1906-1999) fue directora del ICA durante 18 años.

14 El aporte como ingeniero civil de Ronald Jenkins (1907-1975) fue la implementación de los métodos mecánicos de la matemática aplicada ideados por los científicos en la ingeniería estructural cotidiana.

CORPUS

La exposición *Parallel of Life and Art* consistía en agrupar una serie de recortes y fotografías que habían coleccionado Henderson, los Smithson y Paolozzi. Según Peter Smithson, el método del grupo radicaba en usar lo que "era apropiado, los recursos de la imaginería de los que no disponía la generación anterior: la fotografía, la fotografía aérea, la microfotografía... las imágenes de rayos X... algo casi científico..."¹⁵. Se trataba de los hallazgos de la vida diaria, encontrados en 'los medios disponibles' y valorados por su potencia visual, 'unas buenas imágenes' de virtuosidad técnica, casi mágica".

Son en total 122 imágenes que representan un periodo rico en material visual, extraídas de fuentes no primarias según los campos de acción y experiencias personales de los cuatro organizadores: fragmentos para collage de Paolozzi, tomas sobre biología de Henderson y referentes arquitectónicos de los Smithson. Estas fotografías, postales y recortes fueron tomados, en su mayoría, de los medios de comunicación y publicaciones como *Life*, *National Geographic* y *The Royal Photographic Society Journal* o manuales científicos de varias compañías tecnológicas.

IMAGEN 5. Portada National Geographic, septiembre 1951.

Fuente: archive.nationalgeographic.com

IMAGEN 6. Portada LIFE, marzo 1946.

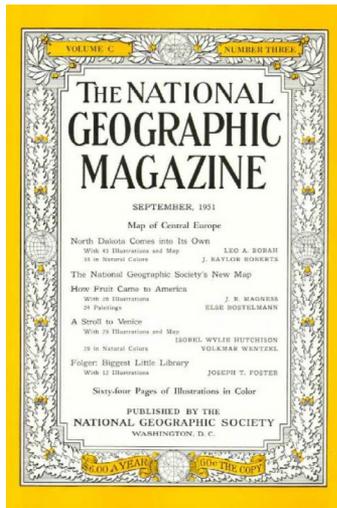
Fuente: LIFE photo archive hosted by Google

IMAGEN 7. Portada VOGUE, Noviembre 1951.

Fuente: archive.vogue.com

IMAGEN 8. Portada Libro Maravillas de la ciencia, 1891.

Fuente: Gallica Free library.



Source: gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

15 Peter Smithson y Beatriz Colomina. "Friends of the future: A conversation with Peter Smithson", en *October* Nº 94, (2000): 13.

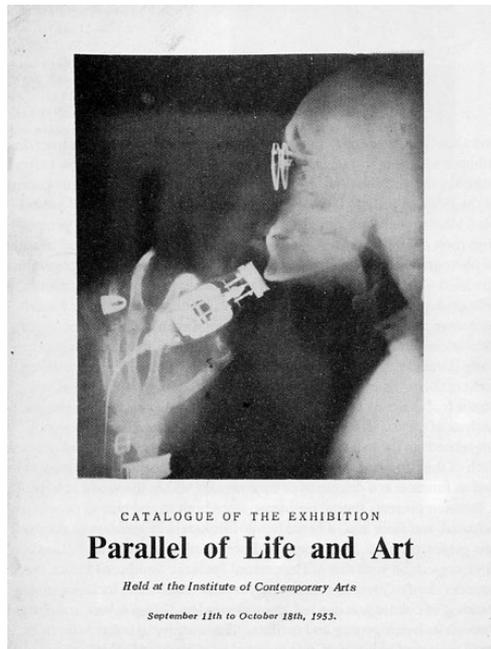
CUADRO 3. Levantamiento de las fuentes de las imágenes

Tipo de publicación	Fuente	Año	Cantidad
Boletines	Boletín No. 22 (Identificación de maderas blandas)	-	1
	Boletín No. 51 Ministerio de la agricultura y la pesca	1932	2
	Servicio Geológico del Reino Unido. Crown Copyright	1890-1939	6
	Laboratorio Nacional de Física, Teddington.	-	3
	Sr. Smiles, Sección Óptica, Investigación Médica	1952	1
Catálogos y colecciones privadas	Alfonso Ossorio	-	1
	Museo de Arte Moderno de Nueva York	-	1
	Colección Real, Windsor	-	1
	Museo Británico	-	1
	Museo de la Guerra Imperial.	1945	1
	Museo Metropolitano de Nueva York - Construido en USA	-	1
	Museo Solenpe, Kensington Sur	1901	1
	Museo Victoria & Albert	-	1
Walter P.Chrysler	-	1	
Libros	De la pintura rupestre a la historieta gráfica - Lancelot Hogben	1949	1
	El Alfabeto - David Diringer	1948	3
	El libro del norte - Leipzig	1922	1
	Enciclopedia Diderot	1773	2
	Enciclopedia Montandon	1929	1
	Handzeichnunge - Paul Klee	1952	3
	La revuelta de la mujer americana - Olivia Jensen	1952	1
	Libro de conocimiento de Cassell	1922	2
	Libro la anatomía vegetal - John Thornton	1807	5
	Los fósiles de las llanuras del sur - Gideon Mantell	1822	2
	Maravillas de la ciencia - Louis Figuier	1891	1
Missisipi Stern Wheelers - Fredrick Way	1947	1	

Tipo de publicación	Fuente	Año	Cantidad
Libros	Objetos comunes del microscopio - John George Wood	1890	1
	Tribus nativas del territorio del norte - Baldwin Spencer	1914	1
	Manual de Oología británica – A.J. Butler	1886	1
Periódicos	Associated Press	-	3
	Exchange	1936	1
	Irish Times	-	1
	Royal Photographic Society	1943	6
	Keystone	-	1
Postales	Postal Francesa	1908	1
	Postal Francesa	1901	1
Revistas	Applied Physics	1948-1952	5
	Art News, USA	-	1
	Arte Estive	-	1
	Futuro contemporáneo	-	1
	Industria del Hierro y del Acero	-	3
	Kenchiku bunka	-	1
	LIFE	1946-1952	5
	Look	1952	1
	National Geographic	1949-1951	3
	Sin nombre	-	1
	Universidad de Stanford: Artes nativas del Pacífico Noroeste	1949	1
	Vogue	1951	1

Tipo de publicación	Fuente	Año	Cantidad
Otros	Archivo de los Smithson	-	3
	Autoría de Nigel Henderson	1950	4
	Gromert	-	1
	Película Images de la folie, Enrico Fulchignoni	1950	1
	Zenith corporación de televisión USA	1948	1
	Anónimo (No hay referencia en el catálogo ni relaciones)		9
Total rastreados			109

IMAGEN 9. Portada Catálogo Exposición Parallel of Life and Art.



Fuente: Archivo TATE.

CATÁLOGO

La exposición cuenta con un modesto catálogo¹⁶, una de las fuentes de origen primario, utilizadas para esta investigación. Este fue editado de manera simple e impreso en blanco y negro, y consta de 12 páginas más la portada y la contraportada. Incluye también reproducciones de nueve de las imágenes de la exposición.

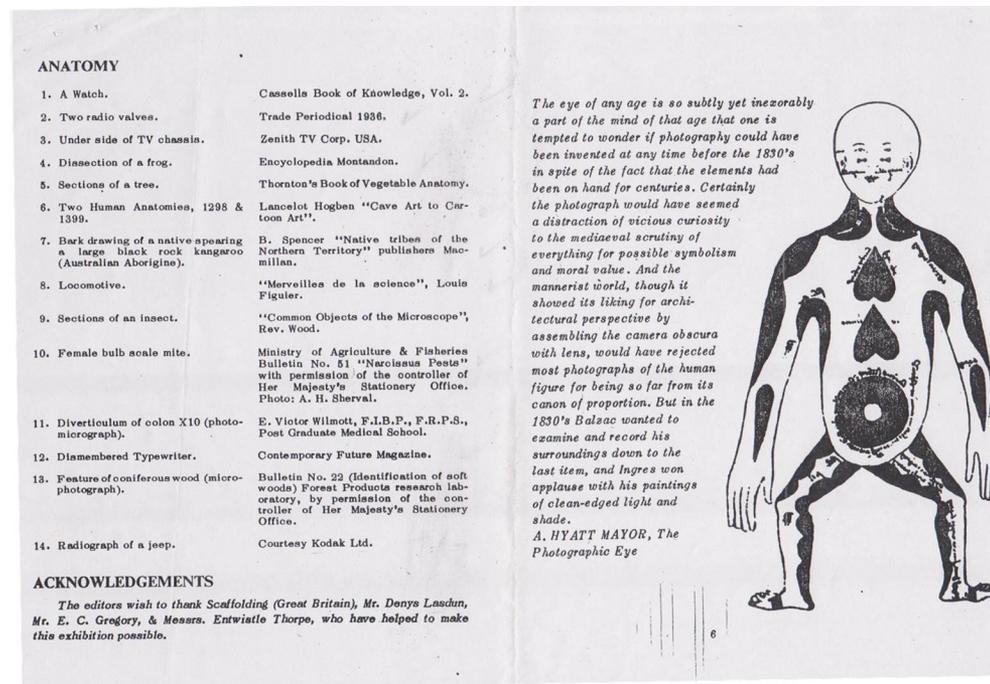
En la portada lo primero que llama la atención es la reproducción de una imagen esquelética. Se trata de una radiografía humana de perfil¹⁷. La figura se encuentra en una posición natural que la despoja de cualquier pretensión de retrato. Abarca la cabeza, el pecho y una mano levantada. La mano sostiene lo que parece, a primera vista, un artefacto brillante. Al rededor, sobresalen otros elementos que hacen juego con el artefacto: unos lentes, un anillo y la correa de lo que debería ser de un reloj. Debajo de la radiografía aparece un título, como ostentación del propósito aparente del folleto:

*Catálogo de la exhibición:
Parallel of Life and Art (en negrilla y mayor tamaño)
Acogida por el Instituto de artes contemporáneas
Septiembre 11 a octubre 18, 1953.*

- 16 Para efectos de esta investigación, la información del catálogo fue solicitada a la galería TATE en Londres y se obtuvo una copia certificada del mismo.
- 17 Esta imagen ya se había usado en "Vision in motion" de Laszlo Moholy Nagy (1947) para la sección de problemas del tiempo y el espacio -práctica fotográfica.

La relación entre el texto y la radiografía es casi nula. La imagen está por encima del texto, pero crea expectativa en el receptor para continuar revisando el catálogo. En la página número 1 parece más evidente el propósito. Luego de encabezar la página con el término *Anatomía*, primera categoría, 14 de las "obras" que se exponen en la sala del ICA son listadas y acompañadas por algunas fuentes de referencia que varían entre los autores de libros hasta los fotógrafos responsables. Luego del listado, están los agradecimientos a las empresas que apoyaron la reproducción de las imágenes y su montaje: "Los editores desean agradecer a la compañía de andamios Scaffolding de Great Britain, el arquitecto Denys Landun, los editores y benefactores de arte moderno E.C. Gregory, & Messers, y la imprenta Entwistle Thorpe, quienes ayudaron a hacer esta exhibición posible". En esta página no hay otra imagen para tratar de buscar la relación con el texto, salvo la radiografía ya mencionada de la portada.

IMAGEN 10. Páginas 1 y 2 Catálogo Exposición.



Fuente: Archivo TATE.

La página siguiente comienza con un fragmento de "El ojo fotográfico" (1946) de Alpheus Hyatt Mayor¹⁸:

El ojo de cualquier edad es tan sutil e inexorablemente parte incluso parte de la mente de esa edad que uno se siente tentado a preguntarse si la fotografía podría haber sido inventada en cualquier momento antes de la década de 1830, situándose en el hecho de que los elementos habían estado a la mano durante siglos. Ciertamente, la fotografía habría parecido una distracción de la viciosa curiosidad al escrutinio medieval de todo por simbolismo y valor moral. Y el mundo manierista, a través de ella mostró su gusto por la perspectiva arquitectónica mediante el ensamblaje de la cámara de lente oscura, habría rechazado la mayoría de las fotografías de la figura humana por estar tan lejos de su canon de proporción. Pero en la década de 1830 Balzac quería examinar y registrar su entorno hasta el último elemento e, Ingres se ganó el aplauso con su pintura de límites definidos entre la luz y la sombra.

El historiador y curador Hyatt Mayor resalta la relación que tiene el significado de lo mecánico, los lentes, las máquinas de imprenta y la fotografía, con otra manera de ver la historia del arte.

En el extremo derecho de la siguiente página, llama la atención la reproducción de un fragmento de otra imagen, también presente en la exposición. Se trata de *Dos anatomías humanas*¹⁹, número 6 en el catálogo e incluida en la primera categoría *Anatomía*. Solo se puede visualizar un fragmento; sin embargo, una de las figuras, la que data de 1399, caracteriza por la desproporción de sus partes, abarca un poco más de la cuarta parte del espacio en la diagramación. El texto y la imagen están separados por un intervalo que sigue el contorno de la figura.

La segunda figura de la imagen *Anatomía humana*, de 1298, continúa en la página número 3. También es una anatomía desproporcionada, pero de apariencia más delgada. A la derecha, luego de otro intervalo de espacio, nuevamente, en concordancia con el contorno de la figura, aparecen nuevos textos citados sobre el arte y la experiencia imaginaria. El primero, de Leo Steinberg,²⁰ *El ojo es parte de la mente* (1953):

18 Mayor (1901-1980) fue un historiador de arte estadounidense, curador en el Museo Metropolitano de Arte, una figura destacada en el estudio de las artes gráficas, en especial sobre los grabados antiguos y estampas.

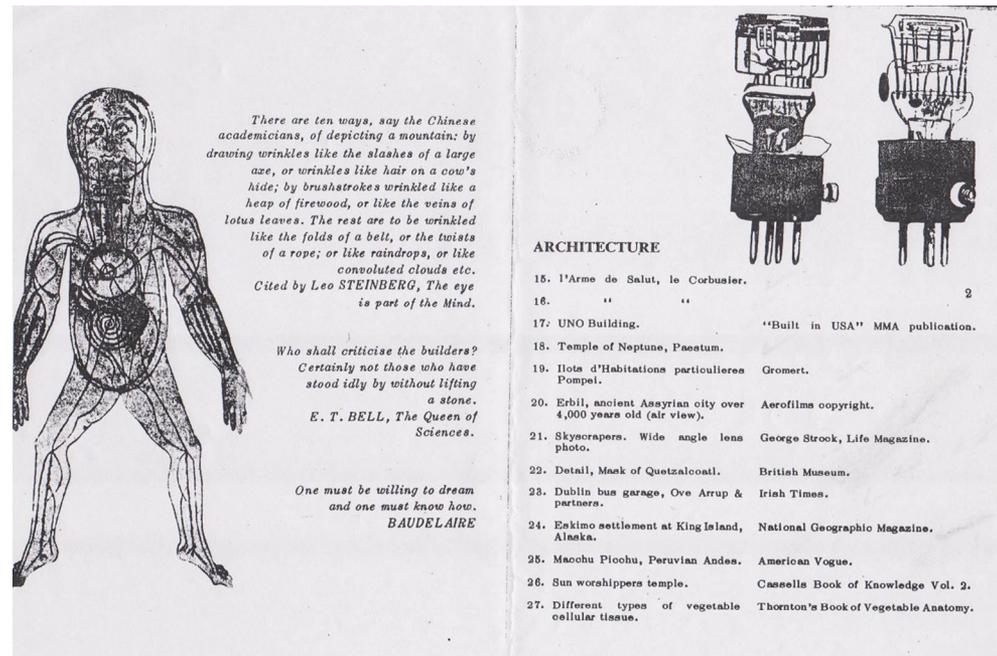
19 Tomadas del libro "From Cave Painting to Comic Strip", de Lancelot Hogben para comparlas con los dibujos anatómicos perfeccionados en el Renacimiento.

20 Steinberg, (1920-2011) fue un crítico de arte ruso que estudió en la Escuela de Bellas Artes Slade. Especializado en estudios del arte del Renacimiento y Arte moderno

...Hay diez maneras, dicen los académicos chinos, de representar una montaña: dibujando arrugas como las barras de una gran hacha, o arrugas como el pelo de la piel de una vaca; con pinceladas arrugadas como un montón de leña, o como las venas de las hojas de loto. El resto son para ser arrugadas como los pliegues de un cinturón, o los giros de una cuerda; o como gotas de lluvia, o como nubes contorneadas, etc.

Según Leo Steinberg, el verdadero artista hace más que la presentación de una obra que espera sea atractiva para el espectador; está tratando de decir algo acerca de la experiencia humana. Incluso el arte no objetivo continúa con el papel social del arte: la fijación del pensamiento de la experiencia.

IMAGEN 11. Páginas 3 y 4 Catálogo Exposición

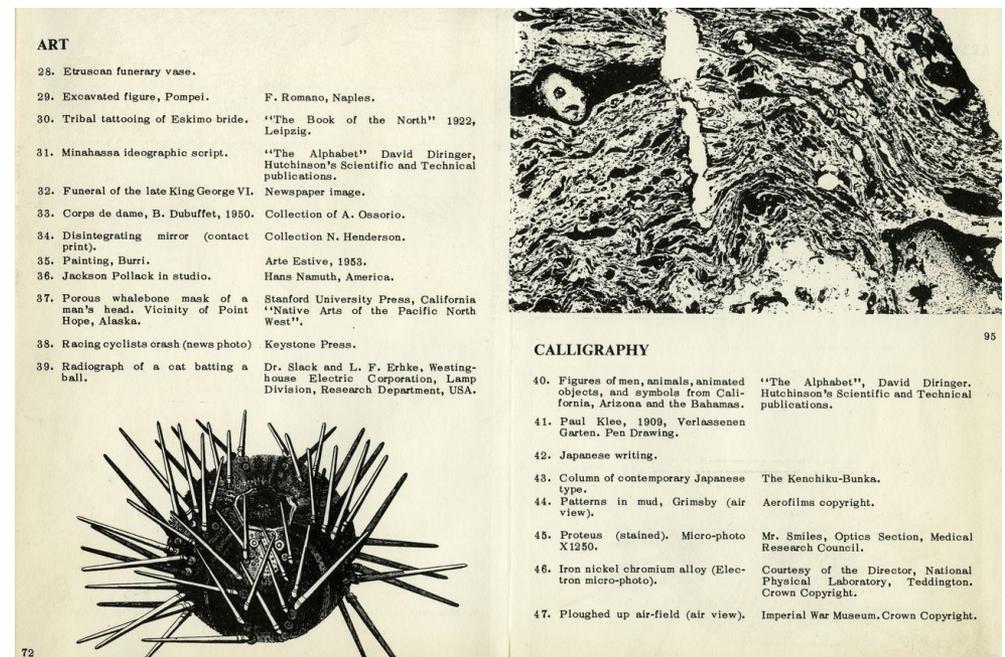


Fuente: Archivo TATE.

El fragmento que sigue a continuación es de Eric Temple Bell²¹, tomado del libro "*Mathematics: The Queen of Sciences*" (1952): "¿Quién debería criticar a los constructores? Ciertamente no aquellos que se han quedado de brazos cruzados sin levantar una piedra". Aquí, Eric Bell se refiere a la crítica previa del acto artístico, que debe ser juzgado como los descubrimientos científicos, luego de realizados.

Y, finalmente, una cita tomada de los documentos íntimos de Baudelaire, traducidos por Joseph T. Shipley en el libro "*Baudelaire, His prose and poetry*" (1919): "Uno debe estar dispuesto a soñar y debe saber cómo".

IMAGEN 12. Páginas 5 y 6 Catálogo Exposición.



Fuente: Archivo TATE.

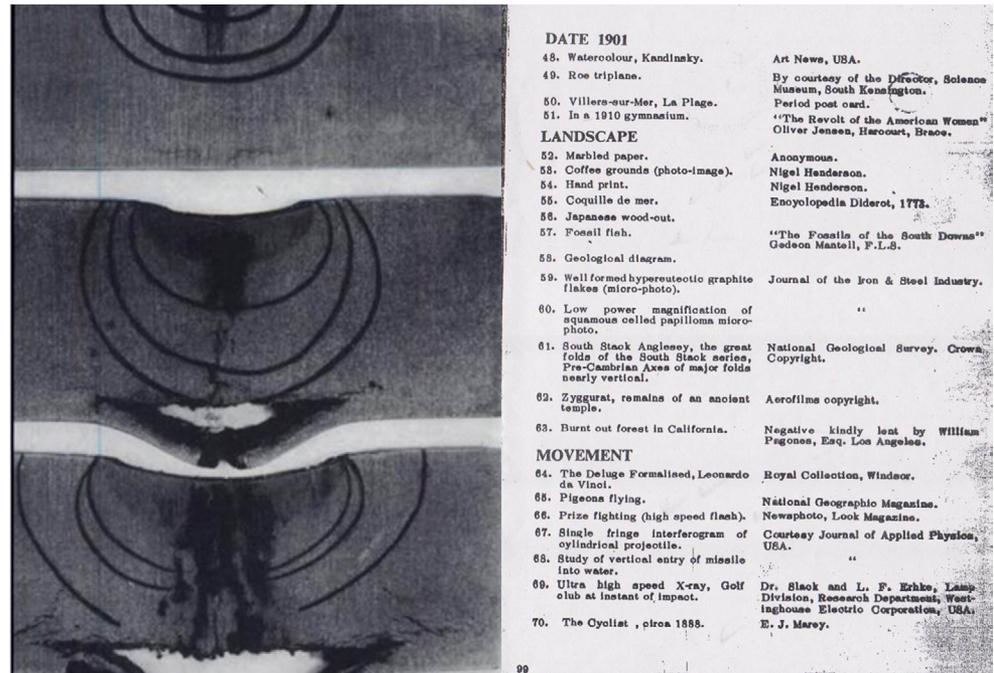
21 Bell (1883-1960) fue un matemático y escritor de ciencia ficción de origen escocés.

En la página número 4, se desarrolla una nueva categoría. *Arquitectura*, que está antecedida verticalmente por otra reproducción de imágenes: dos figuras de bombillas que parecen flotar. Esta reproducción, número 6 en el catálogo, se referencia como Dos válvulas de radio y fue tomada de un periódico científico de 1936. Sin embargo, no corresponde a ninguno de los 13 títulos agrupados en la categoría actual, pertenece a la primera categoría, *Anatomía*.

La categoría *Arte*, con 12 títulos, ocupa casi la totalidad de la página número 5. Le sigue la reproducción de un grabado de un globo, con filamentos. Se trata de la imagen Erizo de mar de la "Enciclopedia Diderot" (1773), que tampoco puede encontrarse en el listado de la página. En la página número 6, la mitad del espacio es ocupado por la reproducción de una textura vetada. Ahora es la imagen 95, un papel marmolado, sin referencia alguna ni relación con la siguiente categoría, *Caligrafía*, que acoge 8 títulos.

La página número 7 está completamente ocupada por lo que parece una pintura de ondas bien definidas. Es la fotografía 99, Estrés producido por cargas explosivas, tomada de la revista *Applied Physics* (1950). En la página enfrentada, número 8, se despliegan tres nuevas categorías sin relación alguna con la imagen de la revista: Fecha 1901, con 4 títulos; Paisaje con 12 y finalmente Movimiento con 7.

IMAGEN 13. Páginas 7 y 8 Catálogo Exposición.

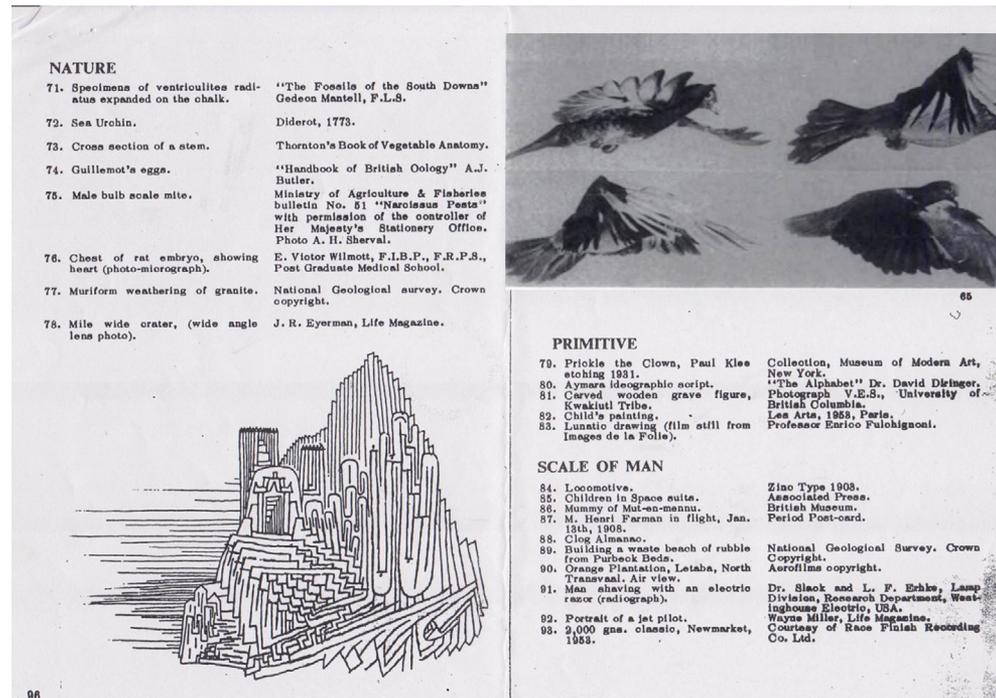


Fuente: Archivo TATE.

Las páginas 9 y 10 presentan una disposición similar a la de las páginas 5 y 6. Primero, una nueva categoría, la de *Naturaleza*, despliega 8 títulos. Luego se reproduce, en el resto de la página, lo que parece un dibujo intrincado de una ciudad. La referencia es la imagen 96, Dibujo de Paul Klee, publicado por el *Insel Verlag* (1952), pero no tiene nada que ver con la clasificación.

En la página contigua, primero se sitúa la reproducción de una fotografía con cuatro aves en movimiento. Esta corresponde a la imagen número 65, Palomas volando de la revista *National Geographic* que pertenece a la categoría de la página 8, *Movimiento*. Debajo hay dos nuevas categorías, *Primitivo* con 5 títulos y *Escala del hombre* con 10, incluida la referencia de la imagen de la portada: Radiografía de un hombre afeitándose con una afeitadora eléctrica, tomada del boletín de la división de investigación en los laboratorios de la compañía Westinghouse (1941).

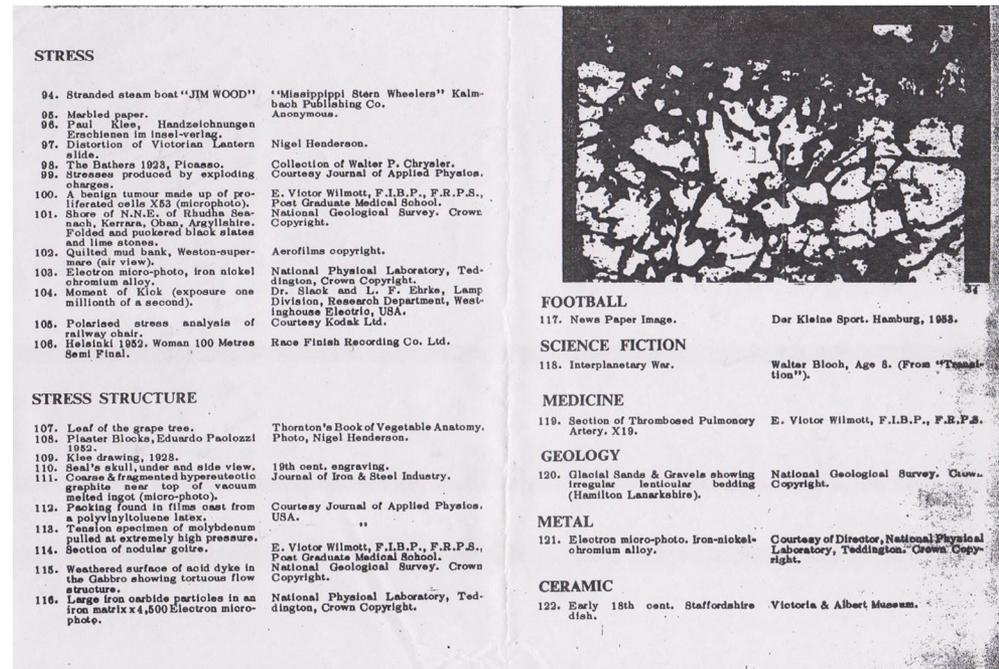
IMAGEN 14. Páginas 9 y 10 Catálogo Exposición.



Fuente: Archivo TATE.

La penúltima página, número 11, presenta dos categorías: *Estrés y Estructura del estrés*, que acogen 13 y 9 títulos, respectivamente. No hay imágenes reproducidas para buscar en esta página y, la reproducción de la textura fragmentada que ocupa la mitad de la página siguiente, *Espejo desintegrándose*, de Nigel Henderon, tampoco corresponde a las últimas categorías. Esta es la imagen número 34 y pertenece a la categoría *Arte* en la página número 5. Las seis categorías de la página 12, en la fotografía de Henderson: Fútbol, Ciencia ficción, Medicina, Geología, Metal y Cerámica, acogen sólo un título cada una.

IMAGEN 15. Páginas 11 y 12 Catálogo Exposición.



Fuente: Archivo TATE.

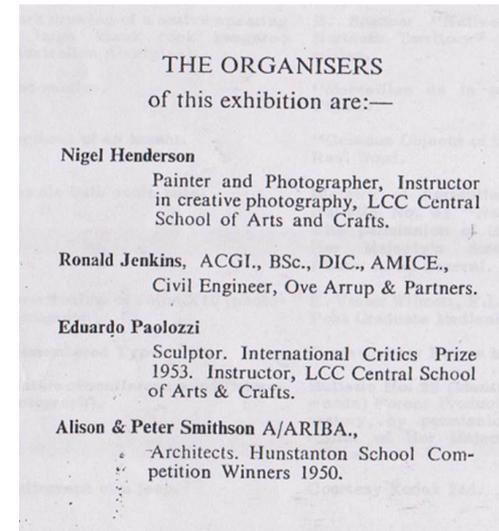
En el reverso están los nombres de los organizadores y sus logros: "Nigel Henderson, Pintor y fotógrafo, Instructor en fotografía creativa, Escuela Central de Artes y Oficios; Ronald Jenkins, Ingeniero civil, Over & Arup Asociados; Eduardo Paolozzi, escultor, premio de crítica internacional 1953, Instructor Escuela Central de Artes y Oficios; Alison & Peter Smithson, Arquitectos Ganadores de la competencia de la Escuela de Hunstanton, 1950".

El orden de la información en el catálogo es contradictorio: de las 18 categorías, las primeras 12 se presentan alfabéticamente, pero las últimas seis no tienen un orden consistente, como si se añadieran en el último momento, al igual que sus respectivas imágenes. De las nueve imágenes que se reproducen en el catálogo, solo Dos Anatomías tiene relación directa con el listado, ubicado en la página enfrentada. Las otras 8 imágenes, incluida la portada, se desligan de la referencia y se ubican en un orden aleatorio. Más que ilustrar el texto, las imágenes crean expectativa y superan la función del listado, su vínculo con las categorías y el mismo sentido del catálogo.

CUADRO 4. Categorías del catálogo y cantidades por cada una.

N	Categoría	Cantidad
1	Anatomía	14
2	Arquitectura	13
3	Arte	12
4	Caligrafía	8
5	Fecha 1901	4
6	Paisaje	12
7	Movimiento	7
8	Naturaleza	8
9	Primitivo	5
10	Escala del hombre	10
11	Tensión	13
12	Estructura de la tensión	10
13	Fútbol	1
14	Ciencia ficción	1
15	Medicina	1
16	Geología	1
17	Metal	1
18	Cerámica	1
	Total	122

IMAGEN 16. Contraportada del Catálogo.



Fuente: Archivo TATE.

IMAGEN 17. Alison
Smithson en el montaje.



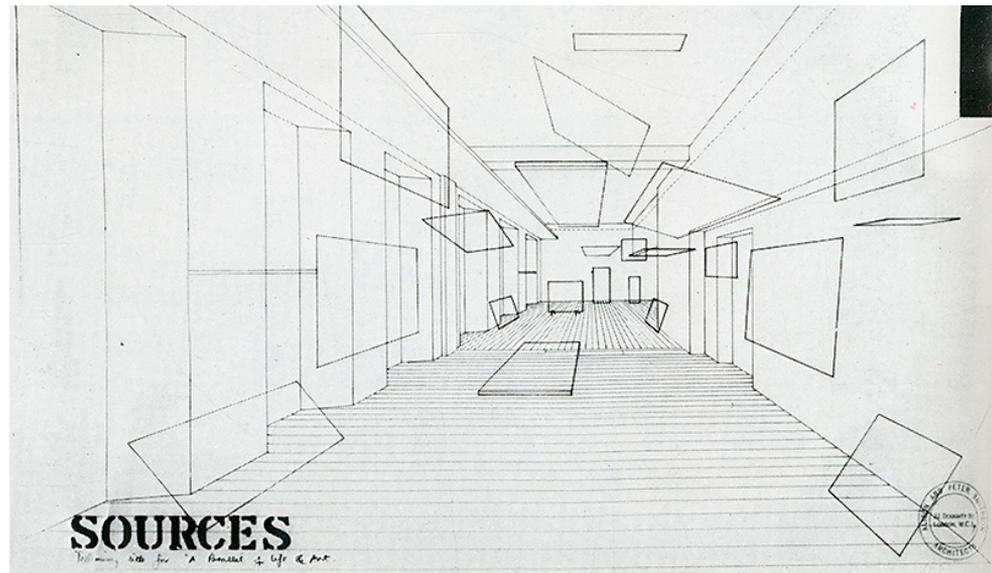
Fuente: Archivo TATE Londres
- TGA-201011-3-1-29-8-1_10

MONTAJE

Para el montaje que se realizó en la sala del ICA, las imágenes tampoco siguieron la numeración del catálogo. Estas fueron ampliadas a blanco y negro y ubicadas sin seguir un orden evidente. Algunas se encontraban adheridas o recostadas sobre las paredes y otras suspendidas del techo. La instalación parecía una habitación dentro de otra, una "arquitectura conformada por imágenes"²².

El modo de ubicar las imágenes en varias posiciones recuerda el planteamiento de Herbert Bayer²³ sobre el campo de visión extendida y la forma de organización aleatoria, que se vincula con el trabajo de "bunk"²⁴ de Henderson y Paolozzi, como una yuxtaposición antijerárquica de imágenes dispares de archivo, relacionadas o sin relación alguna.

IMAGEN 18. Perspectiva para el montaje, (1953) Alison y Peter Smithson



Fuente: Libro Monografía Architectural Design (1982) pág. 80

22 Colomina. "Los medios de comunicación", 116.

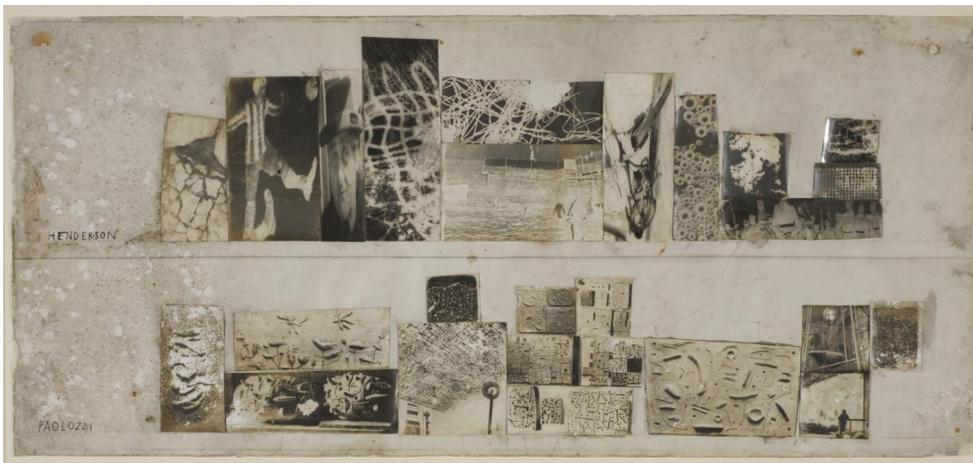
23 Bayer diseñaba exhibiciones en la que fragmentaba el plano del observador y disponía las imágenes en diversos ángulos para ampliar el horizonte del ojo expectante en una secuencia determinada.

24 Como se indica con Hal Foster: "Acerca de la primera era del pop art", en *New left review* N° 19, (2003): 70.

Sin embargo, por tratarse de una materialización tridimensional, la recepción del espectador en *Parallel of Life and Art* puede ser distinta a la de una exposición de Bayer o a la de un collage. Si en los collage fotográficos las imágenes asociadas contienen múltiples significados, ¿qué tipo de experiencia tendría el espectador en esta exposición? ¿Sería una experiencia de lectura como la de una exposición fotográfica-pictórica o un tipo de experiencia espacial diferente?

Haciendo un ejercicio de simulación de la exposición (ver reconstrucción) en el que varias personas describen rápidamente las imágenes al observar varias de estas secuencias, puede afirmarse que la experiencia en *Parallel of Life and Art* es novedosa. Los visitantes se encuentran en una posición en la que no pueden mirar en una sola dirección, ni bajo un solo patrón; sin puntos de referencia, las imágenes superan su condición de objetos separados y adquieren un nuevo sentido en un entramado tridimensional.

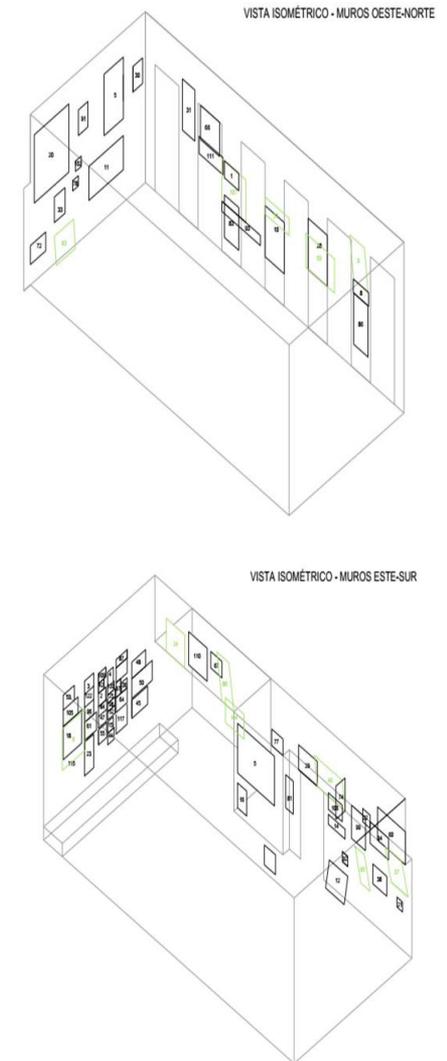
IMAGEN 19. Collage estudio para la exposición, (1952) Nigel Henderson y Eduardo Paolozzi.



Fuente: Archivo TATE Londres - T12444_10

Este efecto desorientador en el espectador se logra por medio de la excentricidad visual y el contenido de las mismas imágenes. Al reproducirlas y ampliarlas a blanco y negro sobre papel mate, las texturas que se pueden identificar de grano grueso y claro oscuro resultan de gran impacto. Sin importar si son fotografías aéreas o microscópicas, no se diferencia la escala, el espacio o la profundidad y así, como sucede con las

IMAGEN 20. Axonómétricos de la exposición realizados por el autor



Fuente: Elaboradas por el autor

categorías en el catálogo, no corresponden a las referencias originales. De este modo, las categorías parecen designar el efecto visual o las asociaciones que las imágenes producen en el espectador²⁵.

IMAGEN 21. Grabado de Suffolk street gallery, Victorian London site



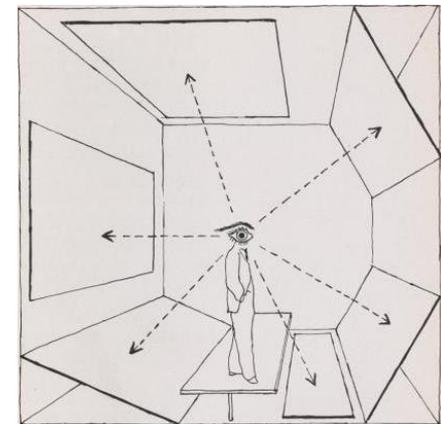
Fuente: Sitio Victorian London

IMAGEN 22. Vista hacia el oeste en la exposición

Fuente: Archivo TATE Londres - TGA-9211-5-2-83-1_10

IMAGEN 23. Esquema de la visión expandida según Herbet Bayer

Fuente: Cartilla Fundamentals of Exhibition Design (1937) pág 25



²⁵ Henderson, Paolozzi, y Smithson. "Parallel of Life and Art".

CUADRO 5. Categorías y sus características de acuerdo con estudio realizado con público

Categoría	Características
Anatomía	Estructura interna de diversos cuerpos
Arquitectura	Estructuras, texturas, ruinas
Arte	Eventos y objetos ceremoniales
Caligrafía	Escritura milenaria
Fecha 1901	Objetos ajenos a su contexto
Paisaje	Acercamiento a las superficies
Movimiento	Instante de acontecimientos complejos
Naturaleza	Formaciones
Primitivo	Representación arcaica
Escala del hombre	Contacto humano
Tensión	Representación de las marcas
Estructura de la tensión	Marcas
Fútbol	Partido
Ciencia ficción	Imaginación
Medicina	Complejidad microscópica
Geología	Marcas naturales
Cerámica	Plato

Siendo desprendidas de sus contextos, las imágenes se vuelven autónomas y, por estar rodeados por un conjunto tan heterogéneo de signos del mundo, los espectadores experimentan un sinnúmero de significados. Como lo indica Walter Benjamin en el texto *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1936), en el caso de las ilustraciones es necesaria una recepción determinada por la palabra en textos asociados:

La contemplación de vuelos propios no resulta muy adecuada. Puesto que inquietan hasta tal punto a quien las mira, que para ir hacia ellas siente tener que buscar un determinado camino. El que mira una revista ilustrada recibe de los pies de sus imágenes unas directivas... la comprensión de cada imagen aparece prescrita por la serie de todas las imágenes precedentes²⁶.

Parallel of Life and Art es un envoltorio de imágenes que implica múltiples significados indeterminados. Significados que no están dados por los organizadores, sino que son producidos y debatidos una y otra vez por los visitantes. Estos son víctimas de la visualidad, su única opción es ver.

IMAGEN 24. Vista hacia el este en la exposición



Fuente: Archivo TATE Londres - TGA-9211-5-2-75-1_10

26 Walter Benjamin. "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", en *Discursos interrumpidos*, (Buenos Aires: Taurus, 1989): 31.

La exposición se inauguró el 10 de septiembre de 1953 y permanece en el ICA hasta el 11 de octubre del mismo año. Poco después de que se desmonta, los paneles con imágenes se trasladan a The Architectural Association en Bedford Square. Allí Reyner Banham y Peter Smithson lideran un debate con estudiantes sobre el significado de la muestra. Los estudiantes la consideran como "poco profunda, ecléctica, un ejemplo de lo nuevo pintoresco, y la negación de lo espiritual en el hombre²⁷", pero Peter Smithson declara que la búsqueda en *Parallel of Life and Art* no se basa en las categorías de la arquitectura convencional, sino en la facultad subjetiva de la imaginación. Esta respuesta resultará bastante útil, en especial para Banham, quien logra introducir un nuevo concepto tanto para leer la exposición como para anunciar la llegada de un nuevo principio a la arquitectura: la imagen memorable.

PROPUESTA DE RECONSTRUCCIÓN

Uno de los medios de interpretación de esta investigación fue la reconstrucción de la exposición *Parallel of Life and Art*. No se pretende que sea una reconstrucción exacta, sino más bien una adaptación conceptual por medio del material recopilado. Para esto se realiza la lectura y análisis de las imágenes. Se han rastreado 100 imágenes de las 122 originales. Al tiempo, se selecciona un grupo particular de 30, teniendo en cuenta los resultados de un ejercicio de la imagen con un público diverso y la cantidad de información original recopilada de cada imagen.

Para el ejercicio de interpretación de la imagen se tienen 20 participantes. A cada uno se le entrega el grupo de 33 imágenes numeradas en el mismo orden ascendente del catálogo, pero sin ninguna referencia o pista de su contenido. El participante debe observar cada imagen por no más de 30 segundos y, a continuación, escribir la primera idea o palabra que se le viene a la cabeza en una tabla también numerada. En promedio, el ejercicio no tarda más de 25 minutos.

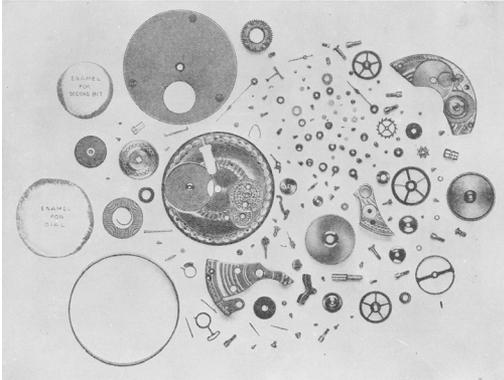
Posteriormente, para cada una de las 30 imágenes seleccionadas se indica la clasificación en el catálogo original, las ideas del público como palabras clave y la relevancia que tiene la pieza para los organizadores de la exposición. De este modo, se establecen determinadas relaciones entre la imagen, los múltiples significados y el trabajo de Henderson, Paolozzi y los Smithson. El orden en que se presentan a continuación las 30 imágenes es coherente con el del catálogo.

CUADRO 6. Imágenes seleccionadas por categoría.

Categoría	Cantidad
Anatomía	9
Arquitectura	6
Arte	3
Caligrafía	2
Fecha 1901	3
Movimiento	2
Naturaleza	2
Estrés	2
Estructura de la tensión	1
Total	30

27 Anthony Vidler, "The Brutalism moment(s)", *Architectural Review*, (2014)

IMAGEN 25. Un reloj, de Cassells book of knowledge.



Fuente: Archivo TATE Londres - TGA-9211-5-2-1-1_10

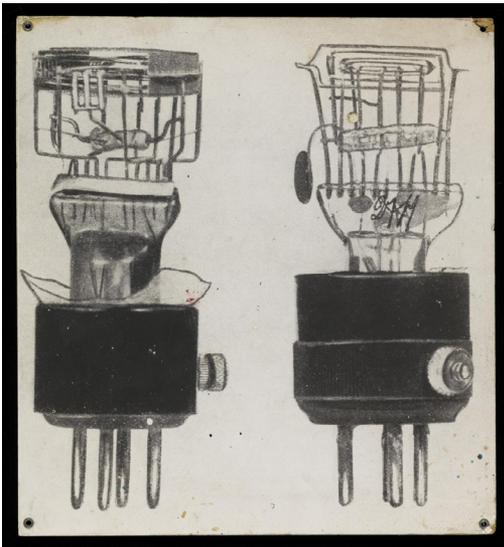
Esta ilustración que representa las piezas de un reloj desmembrado es una de las dos imágenes de la exposición provenientes del "Libro de conocimiento de Cassell", una enciclopedia alfabética de 8 volúmenes desarrollada para explicar el funcionamiento del mundo "moderno" a principios del siglo XX. La serie fue impresa en Londres por Waverley Book Company Ltd, durante varios años a partir de 1922. Los textos estaban escritos en un estilo que atrajo tanto niños como adultos.

Imagen número 1 en el catálogo.

Categoría: Anatomía.

Palabras clave: Mecanismo, Colección, Reloj, Piezas.

IMAGEN 26. Dos válvulas de radio. Periódico Exchange.



Fuente: Archivo TATE Londres - TGA-9211-5-3-1-1_10

El periódico Exchange fue fundado en 1892 por Frederick Higginbottom y Reginald J.Sykes. Pasó a convertirse en una agencia de publicidad gubernamental significativa durante la segunda Guerra Mundial con la publicación de avances tecnológicos como la radio a válvula y sus mecanismos. Estas eran receptores que se fabricaron después de la radio galena. La válvula tríoda y sus posteriores evoluciones permitieron mejorar los receptores de la radio hasta que se inventó el transistor.

Imagen número 2 en el catálogo.

Categoría: Anatomía.

Palabras clave: Bombillas, calentador, estufa, artefacto.

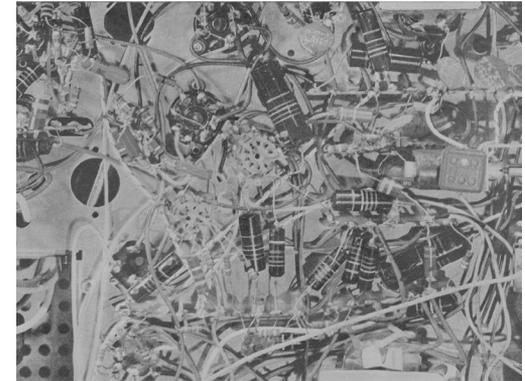
Zenith fue una empresa estadounidense (Glenview, Illinois), fabricante de radios, televisores y otros aparatos electrónicos de consumo. El primer televisor Zenith apareció en 1939, para comercializarse hasta 1948. Los televisores presentaban la estructura posterior de la pantalla expuesta. En los manuales comerciales se indicaban las partes del televisor, incluido el cableado con los circuitos del chasis, presentes en la fotografía.

Imagen número 3 en el catálogo.

Categoría: Anatomía.

Palabras clave: Desarmado, circuitos, resistor, auto organización.

IMAGEN 27. Parte trasera del chasis de un televisor. Zenith corporación de televisión.



Fuente: Archivo TATE Londres - TGA-9211-5-2-2-1_10

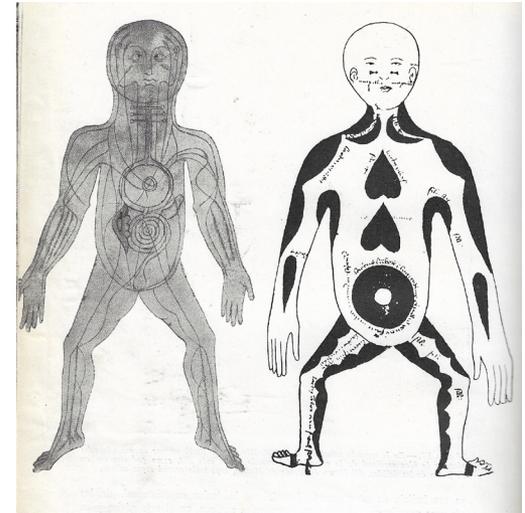
Lancelot Hogben fue un científico británico, miembro de la Royal Society, y reconocido en el campo de la fisiología experimental. Durante la Segunda Guerra Mundial fue responsable de las estadísticas médicas del ejército británico. En 1949 publicó *From Cave Painting to Comic Strip*. A través de fotografías y cartas, este libro recupera elementos aparentemente discontinuos en la historia, como los dibujos primitivos, para compararlos con sus posteriores desarrollos.

Imagen número 6 en el catálogo.

Categoría: Anatomía.

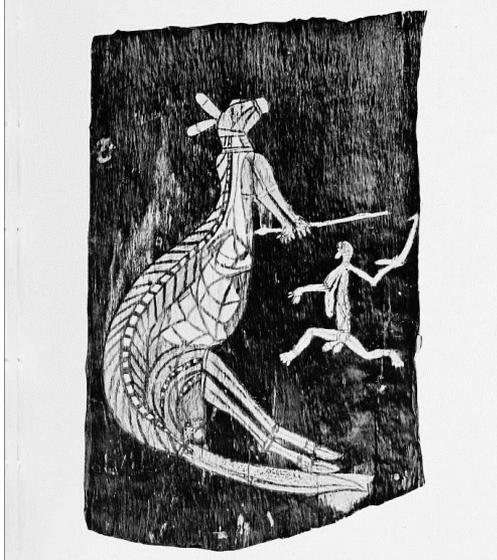
Palabras clave: Anatomía, cuerpo, fisiología, opuestos.

IMAGEN 28. Dos anatomías humanas, 1298 y 1399. From Cave Painting to Comic Strip, Lancelot Hogben.



Fuente: Arte rupestre hacia el arte de la historieta (1953) pág 182

IMAGEN 29. Dibujo de un nativo alanceando un gran canguro de roca negra (aborigen australiano). Baldwin Spencer Tribus nativas del territorio del norte.



Fuente: Native tribes of the Northern Territory of Australia (1914) pág 437

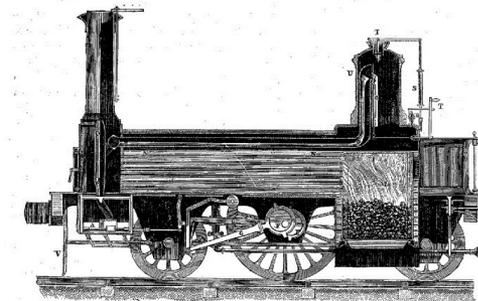
Baldwin Spencer (1860-1929) fue un biólogo y antropólogo australiano-británico, mejor conocido por su trabajo entre las tribus aborígenes de Australia. En 1911 fue nombrado comisionado especial para los grupos indígenas y emprendió trabajos de campo en los Territorios del Norte hasta 1912. *Tribus nativas del territorio del norte* (1914) es el resultado de su trabajo de campo. En este se describen a detalle las costumbres sociales de trece tribus.

Imagen número 7 en el catálogo.

Categoría: Anatomía.

Palabras clave: Batalla, fósil, jeroglífico, mito.

IMAGEN 30. Locomotora. Maravillas de la ciencia, Louis Figuier.



Fuente: Les Merveilles de la science ou description populaire des inventions modernes (1891) pág 315

Louis Figuier (1819-1894) fue un científico y escritor francés. Investigó en los campos de la medicina, como la química y farmacología; y publicó numerosas obras exitosas. "Las maravillas de la ciencia" (1891) también ha recibido el nombre de "Descripción popular de los inventos modernos". La imagen ilustra el funcionamiento de la locomotora a carbón por medio de una sección longitudinal. Este tema abarca la tercera parte del libro.

Imagen número 8 en el catálogo.

Categoría: Anatomía.

Palabras clave: Mecanismo, ferrocarril, máquina, tren.

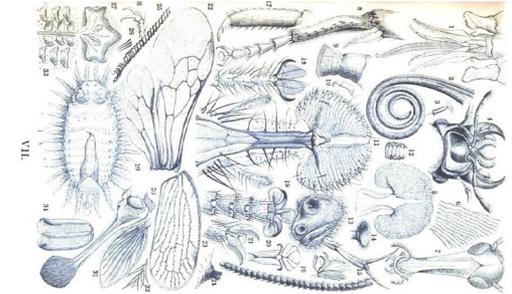
John George Wood (1827-1899) fue un escritor inglés que popularizó la historia natural. Se le conoce más por su trabajo de divulgación que por sus aportes científicos. Sus libros "científicos" fueron menos exitosos puesto que no cumplían con los estándares de la investigación moderna. *Objetos comunes al microscopio* (1890) es una de las obras en las que Wood se concentró para asegurar a sus lectores que la historia natural es mucho mejor que una obra de teatro. Las diferentes partes de los insectos aquí ilustradas incluyen alas y filamentos que coleccionaban los estudiosos.

Imagen número 9 en el catálogo.

Categoría: Anatomía.

Palabras clave: Insectos, partes, entomología, especies.

IMAGEN 31. Secciones de un insecto. Objetos comunes del microscopio, Rev.Wood.



Fuente: Common Objects of the Microscope (1890) pág VII

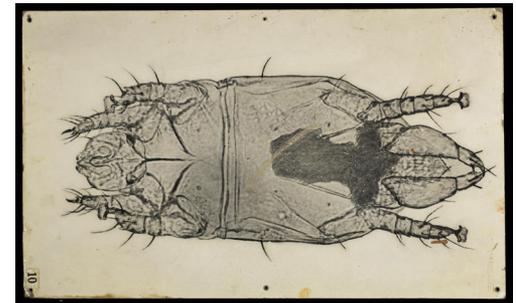
El Ministerio inglés de Agricultura, Pesca y Alimentación publicaba boletines para divulgar las novedades de control de plagas propias de los productos nacionales. *Narcissus Pests* (1932), incluye una serie de microfotografías de las plagas habituales en los narcisos. El ácaro alargado es un arácnido casi microscópico que presenta cuatro pares de patas y un cuerpo robusto no segmentado.

Imagen número 10 en el catálogo.

Categoría: Anatomía.

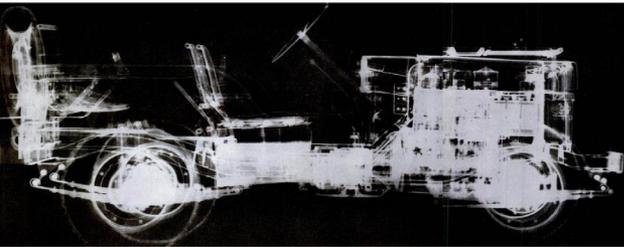
Palabras clave: Insecto, parásito, escarabajo, mosca.

IMAGEN 32. Bulbo de ácaro hembra a escala. Ministerio de la agricultura y la pesca boletín nº. 51 Narcissus pests. Foto: A. H. Sherval.



Fuente: Archivo TATE Londres - TGA-9211-5-3-4-1_10

IMAGEN 33. Radiografía de un jeep. Cortesía de la compañía Kodak Ltda.



Fuente: LIFE Magazine número 25, Marzo 1946, pág 84-85

LIFE fue una revista americana publicada semanalmente desde 1883 hasta 1972 como medio de interés general por sus fotoreportajes. En el número del 25 de marzo de 1946 se incluyó una reseña sobre la toma de rayos x más grande que se había logrado hasta entonces: "La radiografía revela las partes internas de un jeep, incluyendo el motor, bastidor del chasis y suspensión, la toma original tiene 12 pies y 1 pulgada de largo por 4 pies y 8 pulgadas de alto". Después de la guerra los Smithson tuvieron un jeep: "Lo asombroso era la indumentaria de la guerra, el puente de Bailey, los vehículos, el jeep"²⁸.

Imagen número 14 en el catálogo.

Categoría: Anatomía.

Palabras clave: Radiografía, tractor, carro, técnico.

IMAGEN 34. L'arme de la salut. Le Corbusier.



Fuente: Fotografía del autor

Diseñado por Le Corbusier y su primo Pierre Jeanneret, la cité-refuge del Ejército de Salvación (1929-1933) es un edificio albergue destinado a dar cobijo a 500 personas. Este es uno de los primeros casos en los que Le Corbusier expresa sus ideas por la vivienda social. La fotografía se toma desde adentro de la recepción, un volumen cilíndrico cerrado por muros curvos de tabique y vidrio. Se muestran volúmenes y elementos opuestos, desde el interior exterior. Le Corbusier pone un sistema de masas y formas en relación con un observador que ocupa posiciones específicas en el espacio.

Imagen número 15 en el catálogo

Categoría: Arquitectura

Palabras clave: Visual interrumpida, edificio, interior, moderno.

28 Smithson y Colomina. "Friends of the future", 15.

Obra del arquitecto Wallace Harrison. La sede de las Naciones Unidas en Nueva York fue construida entre 1949 y 1950, con 39 pisos y 168 metros de altura; el edificio de la secretaría es el más alto del conjunto. Las fachadas este y oeste se componen de muros cortina de aluminio y vidrio, mientras que las del norte y el sur están enchapadas en mármol de Vermont. En el interior, las instalaciones eléctricas, ductos y tuberías están expuestos. En la fotografía se aprecia el efecto de textura de la fachada por medio de la ventanería y sus reflejos.

Imagen número 17 en el catálogo.

Categoría: Arquitectura.

Palabras clave: Fachada, telar, sistema, textura.

Este es el templo mejor conservado de Paestum. Fue construido aproximadamente en el año 460 antes de Cristo. El refinamiento óptico en el templo sugiere que el encargado estaba al tanto de la evolución de la arquitectura dórica en el continente. Peter Smithson tuvo especial interés en la observación de la arquitectura griega y afirmaba que los griegos no utilizaron ningún sistema de producción ni dispositivos de geometría en sus ciudades: "...realmente estoy usando la arquitectura griega como lo hace cada generación, para justificar sus propios métodos de procedimiento"²⁹.

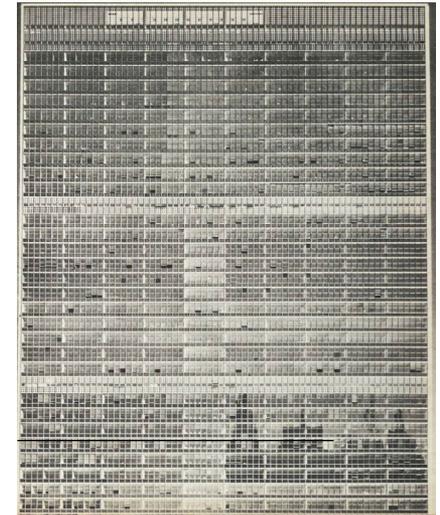
Imagen número 18 en el catálogo.

Categoría: Arquitectura.

Palabras clave: Ruinas, monumento, clásico.

²⁹ Peter Smithson. "Theories Concerning the Layout of Classical Greek Buildings". *Architectural Association Journal*. NLXXIV N° 829, (1959): 194.

IMAGEN 35. Edificio de la ONU. Construido en USA. Publicación MMA.



Fuente: Built in USA: Post-war architecture , (1952), pág 59

IMAGEN 36. Templo de Neptuno, Paestum, Italia.



Fuente: Archivo TATE - TGA-9211-5-2-6-1_10

IMAGEN 37. Islotes con viviendas particulares en Pompeya, Gromert.



Fuente: Archivo TATE - TGA-9211-5-2-7-1_10

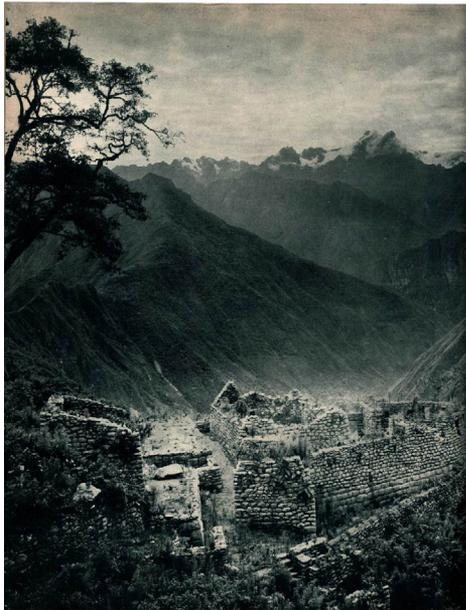
Pompeya es la única ciudad antigua cuya estructura topográfica se conoce de forma precisa, sin modificaciones posteriores. El sector sudoeste presenta un trazado muy irregular y, es el núcleo original del asentamiento osco, al que se le fueron añadiendo las diversas ampliaciones de trazado mucho más regular como el que se amplía en la imagen. La mayoría de los expertos están de acuerdo en que la ciudad de Pompeya debía existir ya en el siglo VII antes de Cristo.

Imagen número 19 en el catálogo.

Categoría: Arquitectura.

Palabras clave: Retícula, mapa, primer nivel, civilización.

IMAGEN 38. Machu Picchu, Andes peruanos, Vogue.



Fuente: Revista Vogue, noviembre de 1951, pág. 113

Enclavada en lo alto de un risco a una altitud de 2.430 metros sobre el nivel del mar y 400 m sobre el río Urubamba, se encuentra la ciudad de Machu Picchu. El nombre Machu Picchu suele traducirse como "cumbre mayor" (*machu*= "mayor", viejo; *picchu*= "cumbre de un cerro"). Gracias al apoyo de la Universidad de Yale, la expedición del profesor Hiram Bingham encuentra la ciudad en el año de 1911. Las fotografías del descubrimiento, como la presente, se publican por primera vez en la revista National Geographic y da cuenta de una complejidad arquitectónica y urbana nunca antes vistas. La singularidad de Machu Picchu radica en la técnica constructiva especializada y el conocimiento de las propiedades geológicas y ambientales del lugar.

Imagen número 25 en el catálogo.

Categoría: Arquitectura.

Palabras clave: Ruina, civilización, ciudad perdida, poder.

Robert John Thornton (1768-1837) fue un médico inglés conocido por sus publicaciones *New Illustration of the Sexual System of Carolus Linnæus* (1807) y *The British Flora* (1812). Inspirado por las conferencias de botánica de Thomas Martyn, Thornton se convirtió en médico con un especial interés en la botánica. Preparó las láminas de sus propios libros, contrató pintores y grabadores para producir imágenes florales gloriosas contra telones románticos de fondo. Las imágenes extraídas para *Parallel*, sin embargo, hacen énfasis en los detalles de los tejidos y texturas de las plantas.

Imagen número 27 en el catálogo.

Categoría: Arquitectura.

Palabras clave: Tejido, rama, piel, orgánico.

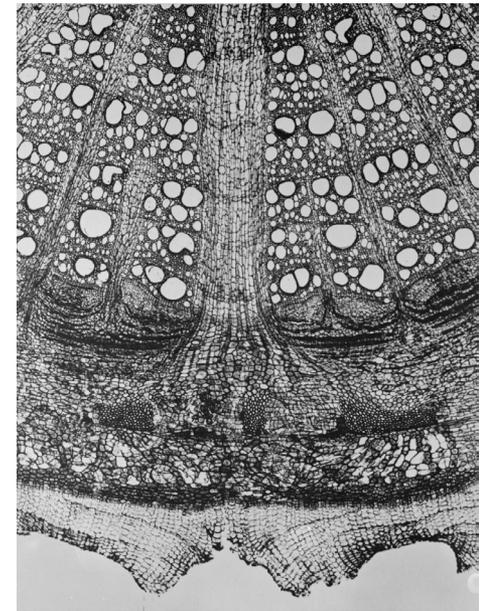
Alberto Burri (1915-1995) fue un pintor y escultor italiano. Inicialmente estudió medicina en la Universidad de Perugia, y participó como médico militar en la Segunda Guerra Mundial. Después de que su unidad fuera capturada en el norte de África, fue internado en un campo de prisioneros en el que comenzó a pintar. *Sacchi LA* de 1953 hace parte del grupo de construcciones de collage realizadas con retazos de costal. Estas composiciones con medios no tradicionales, se consideran como la respuesta de Burri ante los cánones clásicos. El uso de estos puede ser visto como una declaración de la belleza inherente de los materiales naturales y efímeros, a diferencia de los medios tradicionales del arte de galería.

Imagen número 35 en el catálogo.

Categoría: Arte.

Palabras clave: Mar, expansión, superficie.

IMAGEN 39. Tipo de tejido celular diferente. Libro Thornton's vegetal Anatomy.



Fuente: Archivo TATE - TGA-9211-5-2-9-1_10

IMAGEN 40. Pintura de Alberto Burri, Arte Estive, 1953.



Fuente: Archivo personal

IMAGEN 41. Máscara del rostro de un hombre hecha de hueso poroso de ballena. Point Hope, Alaska. Stanford University Press, California. Artes nativas del Pacífico noroeste.



Fuente: Archivo TATE - TGA-9211-5-2-13-1_10

IMAGEN 42. Radiografía de un gato jugando con una pelota, Dr. Slack y LF Ehrke, Westinghouse Electric Corporation, División lámparas, Departamento de Investigación, USA.



Fuente: Archivo TATE - TGA-9211-5-2-14-1_10

Point Hope es una ciudad en North Slope Borough, Alaska, Estados Unidos. El asentamiento fue ocupado inicialmente por la tribu esquimal de Ipiutak. Su ubicación es estratégica por la cercanía a la ruta de las ballenas, cuyos huesos se utilizaban para construir las viviendas. Aunque algunas de las viviendas tradicionales han desaparecido por la erosión, Point Hope ofrece mucha información valiosa para los arqueólogos, incluidos restos de utensilios como máscaras con este tipo de textura. La imagen fue reproducida nuevamente para la portada de la revista *Architectural Review* en el ejemplar de octubre de 1953.

Imagen número 37 en el catálogo.

Categoría: Arte.

Palabras clave: Rostro, máscara, escultura, figura.

La compañía Westinghouse Electric and Manufacturing estableció una división de investigación en 1906. Como la imagen del hombre afeitándose bajo los rayos X (Vision in motion), el gato con la pelota hace parte de los reportes de este departamento, lo que demuestra que todos los cuerpos podían ser fotografiados tras los rayos X.

Imagen número 39 en el catálogo.

Categoría: Arte.

Palabras clave: Radiografía, rayos X, tecnología, cuerpo.

Esta es una de las cuatro obras presentes en *Parallel* del artista suizo, Paul Klee. El dibujo, en pluma y tinta, muestra cómo Klee se ocupa de los efectos de la luz y la sombra al rellenar los contornos con trazos cortos. El contorno se vuelve cada vez menos significativo en el trabajo de Klee, así los objetos pierden su solidez y materialidad. El dibujo se convierte en una red de filigrana para dar una nueva dimensión con el tema del bosque.

Imagen número 41 en el catálogo

Categoría: Caligrafía

Palabras clave: Árboles, llamas, bosque, abstracción.

IMAGEN 43. Paul Klee, Jardín abandonado, 1909.



Fuente: Museo Kunst - Inv. 1968.4

Aerofilms fue una empresa pionera en la exploración aérea, creada en 1919 por los veteranos de la primera Guerra Mundial, Francis Lewis Wills y Claude Grahame White. Para 1953 alcanzaron un archivo de 95.000 fotografías aéreas que se convirtieron en un gran aporte para el seguimiento y supervisión de la transformación geológica y urbana del Reino Unido. Grimsby es una ciudad portuaria en la ribera sur del estuario de Humber-Inglaterra, cerca de la salida del Mar del Norte. Las diferentes tomas que realizaron de las zonas de pantanos sirvieron como inspiración a la estética del cambio, promovida por los Smithson.

Imagen número 44 en el catálogo.

Categoría: Caligrafía.

Palabras clave: Porosidad, marcas orgánicas, fluidos, espermatozoides.

IMAGEN 44. Patrones en el barro, Grimsby (Foto aérea), Aerofilms.



Fuente: British Geological Survey

IMAGEN 45. Acuarela, Kandinsky. Noticias del arte, USA.



Fuente: Sitio Wassily Kandinsky

Esta fue la primera acuarela abstracta (1910) del artista ruso Wasimil Kandinsky. Fue una obra que se apartó por completo de la tradición figurativa de la pintura europea: referencias espaciales y formas reconocibles, convenciones de representación material y todas las alusiones narrativas. En la pintura, la agrupación aleatoria de color sugiere una especie de torbellino en movimiento, cada "objeto" aparece como una mancha accidental que da diferentes posibilidades de interpretación al espectador.

Imagen número 48 en el catálogo

Categoría: Año 1901

Palabras clave: Flores, color, muerte, discontinuidad.

IMAGEN 46. Villers-sur-Mer, La playa, postal de la época.



Fuente: Archivo personal

Villers-sur-Mer es una comuna situada en la región de la Baja Normandía, departamento de Calvados en Francia. Para finales del siglo XIX la ciudad se urbanizó con palacetes de estilos diversos. Esta postal de 1901 ilustra la moda de la "*Belle Époque*" en la que la población de la ciudad alcanza solo los 1.411 habitantes, pero aumenta considerablemente en el verano gracias a los visitantes y turistas atraídos por los baños de mar. Personalidades del arte y la política comparten la playa y se exponen realizando actividades cotidianas en la arena. Esta imagen recuerda el trabajo fotográfico en las calles, realizado por Nigel Henderson.

Imagen número 50 en el catálogo.

Categoría: Año 1901.

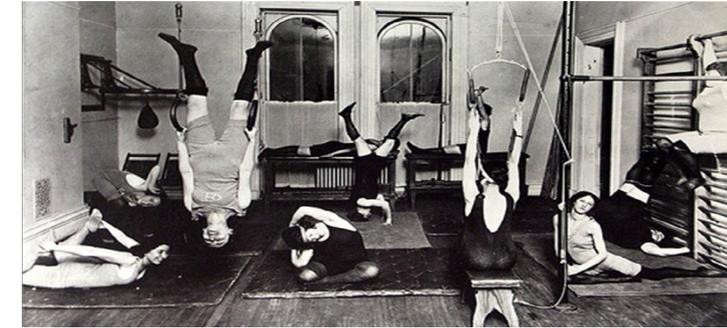
Palabras clave: Borde, mansión, ciudad, población.

Oliver Jensen (1914-2005) fue un reportero de la revista LIFE. Su libro *The revolt of American women; a pictorial history of the century of change from bloomers to bikinis-from feminism to Freud* (1952) fue publicado a manera de fotoreportaje y muestra las diferentes facetas de la mujer moderna y sus cambios en la figura social. En la fotografía del gimnasio puede apreciarse un grupo de mujeres que distorsionan las costumbres tradicionales de la práctica gimnástica.

Imagen número 51 en el catálogo.

Categoría: Año 1901.

Palabras clave: Tensión, gimnasia, yoga, femenino.



Fuente: Sitio The lipstick controversy

Este es uno de los 16 dibujos que realizó Da Vinci durante 1514. La fascinación del maestro por los fenómenos naturales lo llevó a elaborar un conjunto de imágenes literarias y visuales que describen las tormentas. El dibujo está compuesto por granulosas volutas de tiza negra y se llega a un grado de definición por medio de la plumilla con tintas marrones y amarillentas. El límite superior del dibujo está oscurecido por flujos turbios que casi logran ocultar algunas palabras: "De las nubes: dense diferentes grados de oscuridad a la lluvia que cae a diferentes distancias, y la mayor oscuridad estará más cerca de la mitad del grosor".

Imagen número 64 en el catálogo.

Categoría: Movimiento.

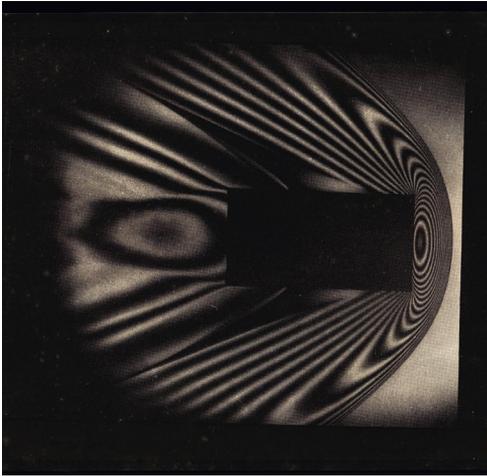
Palabras clave: Cabello, tormenta, repetición, inundación.

IMAGEN 48. El diluvio formalizado, Leonardo da Vinci. Colección Real, Windsor.



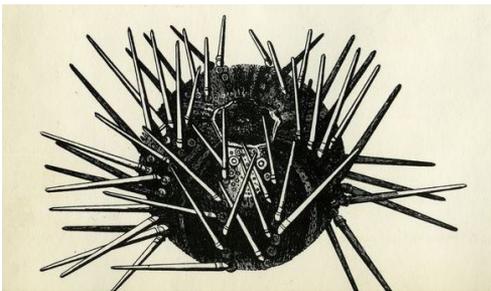
Fuente: Sitio Royal Collection - RCIN 912380

IMAGEN 49. Franja de un interferograma de un proyectil cilíndrico, cortesía de Applied Physics, EE.UU.



Fuente: Archivo TATE - TGA-9211-5-2-28-1_10

IMAGEN 50. "Erizo de mar, Enciclopedia Diderot, 1773.



Fuente: Archivo TATE

Applied Physics es una revista científica que se publica desde 1931 por el Instituto Americano de Física. Su énfasis está en la comprensión de la tecnología moderna e ilustra los experimentos sobre los avances de la física y la dinámica. En la imagen se ven los resultados captados en interferogramas con este tipo de experimentos. Diagramas o fotografías de los patrones y texturas formados por la interferencia de ondas de los cuerpos en movimiento, como en el caso de la número 67, un proyectil.

Imagen número 67 en el catálogo.

Categoría: Movimiento.

Palabras clave: Presión, ojo, empuje, agujero negro.

Denis Diderot (1713 - 1784) fue un escritor, filósofo y enciclopedista francés, considerado uno de los grandes de la Ilustración. Su *Enciclopedia*; que buscaba difundir el conocimiento de las ciencias, artes y oficios; es considerada una de las más grandes obras del siglo XVIII, no solo por ser la primera enciclopedia francesa, sino también por contener la síntesis de los principales conocimientos de la época. El diccionario contiene setenta y dos mil artículos de más de 140 colaboradores, entre ellos Voltaire, Rousseau y Condillac. El erizo de mar ilustra uno de los artículos sobre especímenes propios de los invertebrados y su particular fisionomía.

Imagen número 72 en el catálogo.

Categoría: Naturaleza.

Palabras clave: Mota, óvulo, puercoespín, lápices.

El Diario de la Sociedad Fotográfica o la Real Sociedad Fotográfica es la revista sobre fotografía más antigua del mundo. Se publica desde marzo de 1853 con un fuerte interés en la fotografía científica. La revista ha sido un medio importante para difusión y discusión de nuevos descubrimientos, procesos e investigaciones en el Reino Unido. Victor Wilmott fue uno de los grandes contribuyentes al desarrollo de la fotografía clínica, que se publica en la revista. Él fotografiaba todo tipo de patologías y disecciones como la aquí presente.

Imagen número 76 en el catálogo.

Categoría: Naturaleza.

Palabras clave: Hueso, feto, zapato, microorganismo.

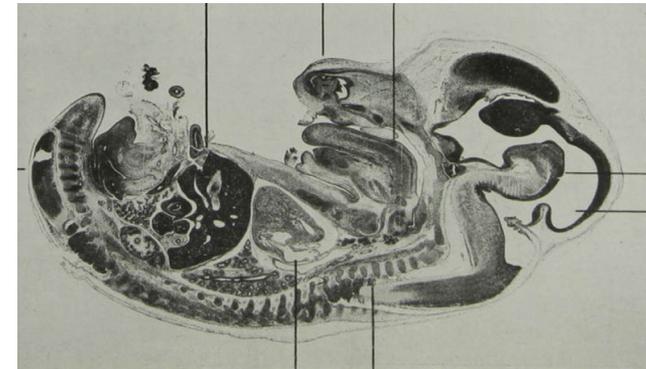
Fredrick Way, Jr. (1901- 1992) fue el capitán más joven en dirigir un barco de vapor en el río Ohio. Se dedicó paralelamente a escribir sobre las experiencias de sus viajes y los tipos de barcos observados. *Missisipi Stern Wheelers* (1947) es un libro en el que se recopilan los barcos a vapor y rueda que navegaban por el río Mississippi en los siglos XIX y XX. Las fotografías históricas se presentan como escenas particulares de los barcos en actividad o en estado de ruina, como es el caso del presente: un buque encallado que perdió su estructura original y cuya estructura formal se distorsiona.

Imagen número 94 en el catálogo.

Categoría: Estrés.

Palabras clave: Barco, error, accidente, cambio.

IMAGEN 51. Pecho de embrión de rata que muestra el corazón (foto - micrografía), E. Victor Wilmott.



Fuente: The Royal Photographic Society - 76136

IMAGEN 52. Barco de vapor varado Jim Wood, Mississippi sternWheeler Kalmbach Publishing Co.



Fuente: *Missisipi Stern Wheelers*" (1947) pág 189

IMAGEN 53. Tres bañistas, 1923, Picasso, Colección de Walter P. Chrysler.



Fuente: Sitio oficial Pablo Ruiz Picasso - 2597

IMAGEN 54. Las superficies desgastadas de ácido en el dique Gabro que muestra la estructura de flujo tortuoso. Servicio Geológico Nacional.



Fuente: British Geological Survey

El retorno a la pintura más legible y figurativa de Picasso se debió por el interés en el cuerpo humano desnudo, su monumentalidad y los materiales. La fotografía, las formas aplanadas y la distorsión del espacio fueron reflejadas en sus obras. *Tres bañistas* se compone de tres cuerpos femeninos que se distorsionan, previendo las obras surrealistas posteriores en las que las figuras están bisectas hasta llegar a la monstruosidad. Picasso combina la simetría clásica con su opuesto, lo grotesco.

Imagen número 98 en el catálogo de la exposición.

Categoría: Estrés

Palabras clave: Libertad, extraño, grotesco, tranquilidad.

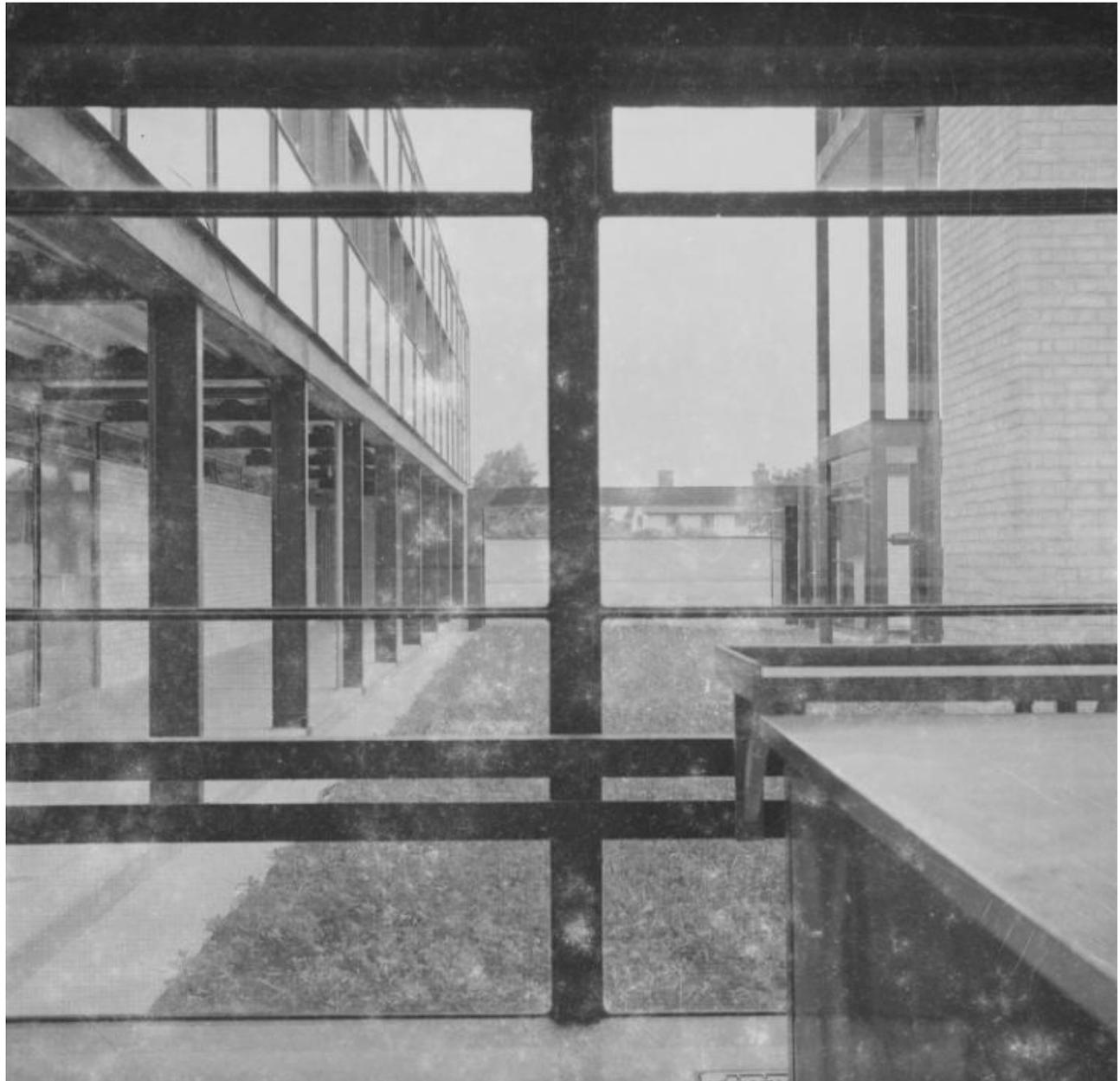
Fundado en 1835, el British Geological Survey (BGS) es el centro de observación geológico más antiguo del mundo que conserva el archivo sobre las ciencias de la tierra más importante del Reino Unido. La fotografía de 1893 fue tomada entre dos lagos de las tierras altas de Escocia: Loch Coruisk y Glen Sligachan. La textura pérfida con líneas de diferentes tonos es propia de las rocas ígneas, lo que hace de la fotografía una pieza característica de la exposición.

Imagen número 115 en el catálogo de la exposición.

Categoría: Estructura del estrés.

Palabras clave: Mármol, corteza, tiempo, rocas.

IMAGEN 55. Interior de la Escuela de Hunstanton.



Fuente: Archivo TATE -
TGA-9211-9-6-411-1_10

LA IMAGEN DEL NEOBRUTALISMO

Como evento inaugural del *Neobrutalismo*, la exposición *Parallel of Life and Art* produce controversia sobre su significado. El debate más característico será el detonado por Banham, quien coincide con las teorías sobre la imagen del Instituto Warburg. Este debate dará pie para que el crítico articule un cambio consecuente en la arquitectura: "la atención se desplaza gradualmente del objeto arquitectónico a la imagen arquitectónica³⁰". El contexto en el que Banham formula este cambio está determinado por tres condiciones particulares: un predominio sobre la teoría de la forma en el ámbito académico de Inglaterra, el avance en la lectura que realiza el mismo Banham sobre la exposición *Parallel of Life and Art* y los proyectos de los Smithson, en relación con los postulados de Le Corbusier.

PREDOMINIO DE LA FORMA

La distancia histórica e ideológica de Banham respecto a los expertos del movimiento moderno, como su mentor Nikolaus Pevsner, le permite redefinir el contexto cultural de la arquitectura para el planteamiento de una nueva teoría. El crítico se sitúa con una postura diferente a las de Colin Rowe y Rudolf Wittkower³¹, cuyas teorías de la forma clásica dominan la escena académica de entonces.

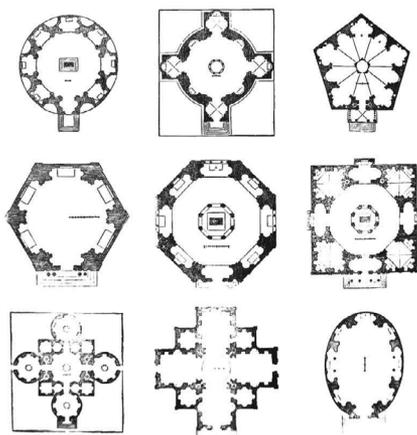
30 Claire Zimmerman. "From legible form to memorable image", en *Candide* N° 5 (2012):102.

31 Anthony Vidler, *Historias del presente inmediato* (Barcelona: Gustavo Gili, 2011).

CUADRO 7. Obras publicadas por Reyner Banham

Título	Año
The new brutalism	1955
Teoría y diseño en la primera era de la máquina	1960
Guía de la arquitectura moderna	1962
El brutalismo en arquitectura, ¿ética o estética?	1966
La arquitectura del entorno bien climatizado	1969
La arquitectura de las cuatro ecologías	1971
Mega estructuras	1976
Escenas en América Desierta	1982
La Atlántida de Hormigón	1989

IMAGEN 56. Plantas centralizadas extraídas del quinto libro de arquitectura de Serlio.



Fuente: Quinto libro de Serlio

En los ensayos *The Mathematics of the Ideal Villa* (1947) y *Mannerism and Modern Architecture* (1949) Rowe, por ejemplo, indica la relación vigente entre el pasado clásico y la obra de los maestros del siglo XX³² al comparar la geometría y proporción presentes en las obras de Palladio y Le Corbusier.

Wittkower también publica una obra significativa en 1949, *Architectural Principles in the Age of Humanism*. En este libro describe cómo las creencias filosóficas y religiosas del renacimiento se reflejaron a través de la geometría en la arquitectura. Los edificios son espacios de intercambio entre la apariencia externa, la disposición interna y su significado simbólico; una reciprocidad en la que las cosas se observan como indicadores legibles³³ gracias al orden métrico y la proporción del espacio.

Ante el pintoresquismo promovido por Nikolaus Pevsner y los diseños relacionados con la política de bienestar, presentes en eventos como el Festival de Gran Bretaña, los planteamientos de Rowe y Wittkower son de gran influencia para la formación de los arquitectos británicos del momento. La divulgación de estos trabajos genera una nueva tendencia, lo que algunos ven como el regreso al viejo humanismo o palladianismo, y Banham lo denomina como el nuevo formalismo, el cual no permite el surgimiento de una arquitectura futura.

32 Ibid: 93.

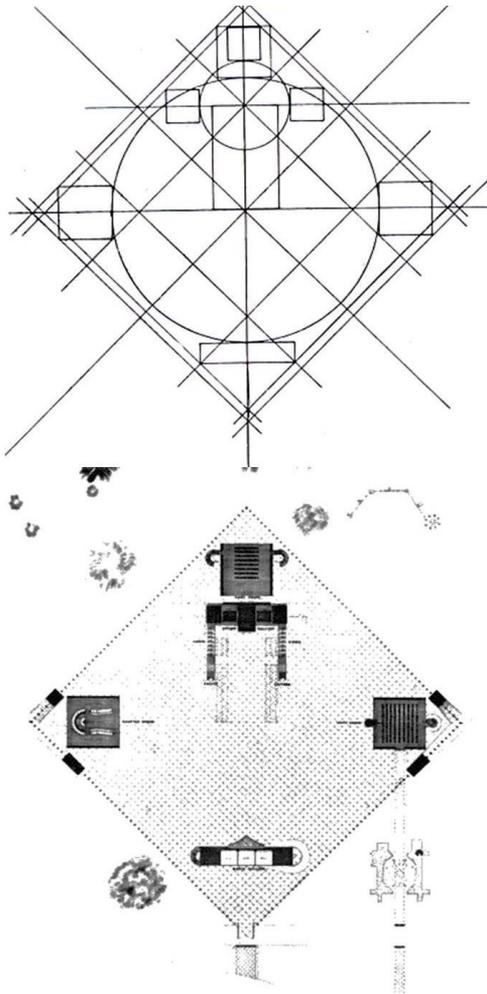
33 Zimmerman. "From legible form", 202.

CUADRO 8. Historiadores críticos.

Momento	Institución	Critico	Publicaciones
Finales del siglo XIX	Universidad de Viena	Alois Riegl	Problemas de estilo
	Universidad de Munich	Wolfflin,	Conceptos fundamentales de la historia del arte
Primera mitad del siglo XX	Instituto Warburg	Rudolf Wittkower	Principios arquitectónicos en la edad del Humanismo
		Erwin Panofsky	Iconografía e iconología
		Colin Rowe	Manierismo y arquitectura moderna
		Ernst Gombrich	Historia del Arte
	Universidad de Cambridge	Nikolaus Pevsner	Pioneros del Diseño moderno
	Architectural Review		

El formalismo al que se refiere Banham puede leerse en algunas propuestas como las de los mismos Smithson para la Catedral de Coventry, presentada para el concurso de 1951. El proyecto consiste en un gran paraboloides hiperbólico de hormigón que recuerda a las bóvedas y domos de Pier Luigi Nervi. Las funciones litúrgicas se dan en torno a dos ejes determinados que indican la filiación neopalladiana planteada por Wittkower.

IMAGEN 57. Plantas y ejes de la catedral de Coventry, Alison y Peter Smithson.



Fuente: Libro Monografía Architectural Design (1982)

Para comprender el enfoque sobre la imagen memorable que Banham propone como cambio frente al formalismo, debe recordarse también su primer acercamiento con *Parallel of Life and Art*. El crítico publica una reseña para la apertura de la exposición en septiembre de 1953. Esta es una valoración de la selección realizada por Henderson, Paolozzi y los Smithson: "Se está creando un nuevo entorno visual y que, con sus más de 100 imágenes inverosímiles (literalmente), han puesto ante nosotros aquellos aspectos de la escena visual enriquecida que les resulta más estimulante³⁴".

Retomando algunos conceptos de *The Voices of Silence* (1953) de André Malraux, Banham describe los poderes documentales de la fotografía y la habilidad del *Independment Group* para encontrar un patrón común en cosas abstractas. Malraux concibe la historia del arte como la historia de lo que es fotografiable hace cien años. De este modo, la fotografía logra encarnar muchas de las mismas facultades que el museo en tanto le da sentido estético a todo tipo de objetos culturales, aunque los despoja de sus valores de uso original. Sin embargo, mientras con Malraux se evidencia la capacidad de la fotografía, en principio Banham considera que esta tiene un efecto fundamentalmente alienante:

...debemos reconocer que si la cámara ha aumentado nuestra riqueza visual, somos más ricos sólo en cuentas de crédito, las cuales no pueden ser cobradas en su mayoría, no puede haber ninguna aprehensión visual directa de las escenas que han pasado, o de las que existen sólo en las fotografías de instrumentos como el microscopio³⁵.

Banham explica que la fotografía, como aparato, capta de manera idéntica la realidad sin importar un tema o las relaciones³⁶. Esta no documenta a profundidad lo captado, traduce los objetos con un código homogéneo y establece una relación superficial entre contornos y texturas, al igual que ignora el contexto y cultura, o, en como lo plantea Benjamin: "En la fotografía, el valor exhibitivo comienza a reprimir en toda la línea al valor cultural³⁷". Sin embargo, al revisar el planteamiento de Malraux sobre el museo imaginario se pueden resaltar otros efectos sobre el valor cultural que omite Banham. La reproducción también genera la originalidad, aunque al fotografiar o reproducirse la obra de arte pierde algunas propiedades como objeto, también se ganan unas nuevas:

34 Reyner Banham. "Parallel of Life and Art", en *Architectural Review*, N° 114 (1953): 256.

35 *Ibíd.*

36 Alex Kitnick. "The Brutalism of Life and Art", en *October*, N° 136 (2011):74.

37 Benjamin "La obra de arte", 31.

Sucedee así que, gracias a la unidad más bien espaciosa impuesta por la reproducción fotográfica a una multiplicidad de objetos que van desde la estatua hasta el bajo relieve, desde los bajorrelieves a las impresiones de sellos y de estas a las placas de los nómadas, un estilo babilónico parece emerger como una unidad real, no una mera clasificación...³⁸.

Es por medio de esta interpretación que *Parallel of Life and Art* cobrará sentido más adelante. La reproducción provee los medios para reunir pedazos de la tradición para recrearla en una nueva de estilos globales. Los fragmentos extraídos de su contexto transcurren juntos en el devenir de la historia: "la vida persistente de ciertas formas que emergen una y otra vez como espectros del pasado³⁹". Las imágenes de *Parallel of Life and Art* son reunidas para darles relevancia en el presente, incluso después de haber sido separadas de sus contextos originales y reproducidas una y otra vez.

En 1955 Banham escribirá nuevamente sobre la exposición desde otra perspectiva. Comparando la reseña de *Parallel of Life and Art* (1953) y el manifiesto del *Neobrutalismo* (1955), es evidente el cambio de enfoque que adopta el crítico respecto a la exposición y su relación con la permanencia de la imagen anunciada por Marlaux.

EL NEOBRUTALISMO

El planteamiento de la imagen que Banham realiza con el manifiesto del *Neobrutalismo*, resulta igualmente de los significados que da al mismo término brutalismo. Esta relación se da fundamentalmente respecto a dos fuentes: en primer lugar, el artículo para *Architectural Design* de los Smithson, *House in Soho* (1953) y, en segundo lugar, los usos de palabras derivados del término 'brutalismo' presentes en el libro *Vers un architecture* (1923) de Le Corbusier.

Los Smithson publican la reseña del proyecto para una casa en el sector de Colville-Soho, Londres en 1953. En esta reseña el proyecto es descrito desde la oposición a la arquitectura de las nuevas casas americanas industrializadas. Por estar inserto en un sector de viviendas obreras adosadas, los Smithson proponen cuatro niveles con una distribución interna novedosa, como indica la descripción:

El aire y el sol de los desvanes durante el día sugieren que las habitaciones sociales deben estar ubicadas en lo alto, con el cuarto de baño en la penumbra fresca del sótano.

38 Hal Foster. "Archivos de Arte moderno", en *Diseño y Delito* (Tres Cantos: Akal, 2004), 78.

39 Ibid.

IMAGEN 58. Construcción de Bethnal Green en ruinas, Archivo TATE



Fuente: Archivo TATE - TGA-201011-3-1-145-1-1_10

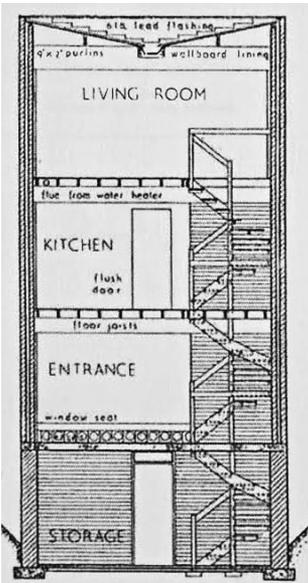


IMAGEN 59.
Sección del
proyecto en
Soho, Alison y
Peter Smithson.

Fuente: Socks
Studio

Se decidió no tener acabados en el interior – la casa es una combinación de atmósferas y abrigo... La dificultad de las zonas desprotegidas está satisfactoriamente superada por la disposición de las habitaciones que también se colocaron en lo alto o abajo en función de la luz solar deseada.

El enladrillado puede sugerir un color azul quemado o toques puntuales de color; pero el uso arbitrario del color y la textura no se dieron conforme a esto, y los ladrillos comunes con juntas rústicas fueron a propósito. Las franjas y variación de color generan algún tipo de tensión natural cuando son colocadas por un buen albañil.⁴⁰

Inspirados por las casas Jaoul (1951), la Unidad habitacional de Marsella (1947-1952) y la experiencia que tienen de las ruinas de las calles bombardeadas del barrio de Bethnal Green, en el que viven Judith⁴¹ y Nigel Henderson, los Smithson diseñan una casa en la que "el constructor deberá procurar obtener un alto nivel de construcción básica como en un pequeño almacén". Esa fue la primera vez que se utilizó formalmente el término *brutalismo* en el contexto británico, siguiendo la idea de que "si se hubiese construido sería el primer edificio exponente del *Neobrutalismo* en Inglaterra⁴²".

Pero finalmente la clave sobre el significado del término quizás está con *Vers un architecture*. En el libro se detecta el uso del término brutalismo 11 veces, acompañado de las siguientes ilustraciones:

1. EN LA SECCIÓN ESTÉTICA DEL INGENIERO, ARQUITECTURA.

Sin ilustración asociada en las páginas 7 y 8.

Conceptos clave: Brutalidad versus finura, brutal versus flexible.

C'est que l'architecture, qui est chose d'émotion plastique, doit, dans son domaine, COMMENCER PAR LE COMMENCEMENT AUSSI, et EMPLOYER LES ÉLÉMENTS SUSCEPTIBLES DE FRAPPER NOS SENS, DE COMBLER NOS DÉSIRS VISUELS, et les disposer de telle manière QUE LEUR VUE NOUS AFFECTE CLAIREMENT par la finesse ou

⁴⁰ Alison y Peter Smithson. "House in Soho, London", en *Architectural Design*, (1953): 342.

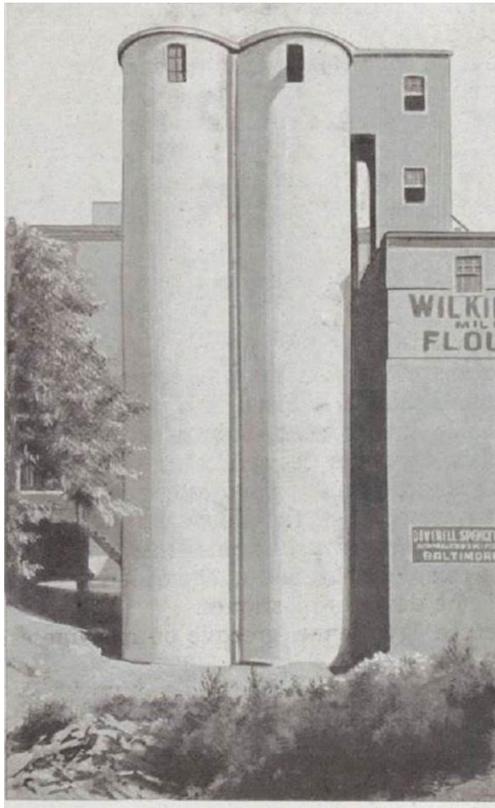
⁴¹ Judith Stephen (1918-1972), fue una antropóloga, sobrina de Virginia Woolf. Dedicada a profundizar sus estudios sobre la vida de la clase obrera en el Reino Unido. Hacia parte de Mass-Observation. Esta era una organización de investigación social que pretendía registrar la vida cotidiana en Gran Bretaña por medio de 500 observadores voluntarios no entrenados. Henderson y Paolozzi también participaron en el programa. Léase más en David Robbins, "The Independent Group" en *The Independent Group*, 243.

⁴² Smithson, "House in Soho", 342.

la brutalité, le tumulte ou la sérénité, l'indifférence ou l'intérêt... Ces formes primaires ou subtiles, souples ou brutales, agissent physiologiquement sur nos sens (sphère, cube, cylindre, horizontale, verticale, oblique, etc.) et les commotionnent. Étant affectés, nous sommes susceptibles de percevoir au delà des sensations brutales...

Porque la arquitectura, que es emoción plástica, debe, en su dominio, COMENZAR TAMBIÉN POR EL PRINCIPIO y EMPLEAR LOS ELEMENTOS SUCEPTIBLES DE IMPRESIONAR NUESTROS SENTIDOS, DE COLMAR NUESTROS DESEOS VISUALES, y disponerlos de tal manera QUE SU CONTEMPLACIÓN NOS AFECTE CLARAMENTE, por la finura o la brutalidad, el tumulto o la serenidad, la indiferencia o el interés... Esas formas, primarias o sutiles, flexibles o brutales, actúan fisiológicamente sobre nuestros sentidos (esfera, cubo, cilindro, horizontal, vertical, oblicuo, etc.) y lo conmocionan. Una vez afectados, somos susceptibles de percibir más allá de las sensaciones brutales...

IMAGEN 60. Silos para granos, Vers un architecture.



Fuente: Vers un architecture (1924) pág. 15

2. EN LA SECCIÓN TRES ADVERTENCIAS: EL VOLUMEN.

Asociado a la ilustración Silo para granos en las páginas 15 y 16.
Conceptos clave: Instintos brutales, objetividad, hecho brutal.

L'architecture a des destinées plus graves; susceptible de sublimité, elle touche les instincts les plus brutaux par son objectivité; elle sollicite les facultés les plus élevées, par son abstraction même. L'abstraction architecturale a cela de particulier et de magnifique que se racinant dans le fait brutal, elle le spiritualise, parce que le fait brutal n'est pas autre chose que la matérialisation, le symbole de l'idée possible. Le fait brutal n'est passible d'idées que par l'ordre qu'on y projette.

La arquitectura tiene destinos más serios. Susceptible de ser sublime, conmueve los instintos más brutales por su objetividad. Por su misma abstracción, apela a las facultades más elevadas. La abstracción arquitectónica tiene de particular y de magnífico que, implantando sus raíces en el hecho brutal, lo espiritualiza, porque este no es otra cosa que la materialización, el símbolo de la idea posible. El hecho brutal no es pasible de ideas, sino por el orden que proyecta en ellas.

3. EN LA SECCIÓN TRES ADVERTENCIAS: EL PLAN.

Sin ilustración asociada en la página 35.
Conceptos clave: Hecho brutal, abstracción.

"L'abstraction architecturale a cela de particulier et de magnifique que, se racinant dans le fait brutal, elle le spiritualise. Le fait brutal n'est passible d'idée que par l'ordre qu'on y projette"

Lo que hay de particular y magnífico en la abstracción arquitectónica es que, teniendo sus raíces en el hecho brutal, lo espiritualiza. El hecho brutal no es pasible de ideas sino por el orden que proyecta en ellas.

4. EN LA SECCIÓN OJOS QUE NO VEN... III. LOS AUTOMÓVILES.

Asociado a la ilustración Bignan-Sport (1921) en las páginas 108 y 109.

Conceptos clave: Hecho brutal práctico por encima de la armonía, perfección y belleza.

"Par la concurrence inlassable des innombrables maisons qui les construisent, chacune d'elles s'est vue dans l'obligation de dominer la concurrence, et, sur le standart des choses pratiques réalisées, est intervenue la recherche d'une perfection, d'une harmonie, hors du fait brutal pratique, une manifestation non seulement de perfection et d'harmonie, mais de beauté"

Debido a la competencia incansable de las innumerables empresas que los producen, cada una de ellas se ha visto en la obligación de dominar a la competencia y, de acuerdo con la norma de las cosas prácticas realizadas, se ha buscado la perfección, la armonía, por encima del hecho brutal práctico, y una manifestación no solo de perfección y armonía sino también de belleza.

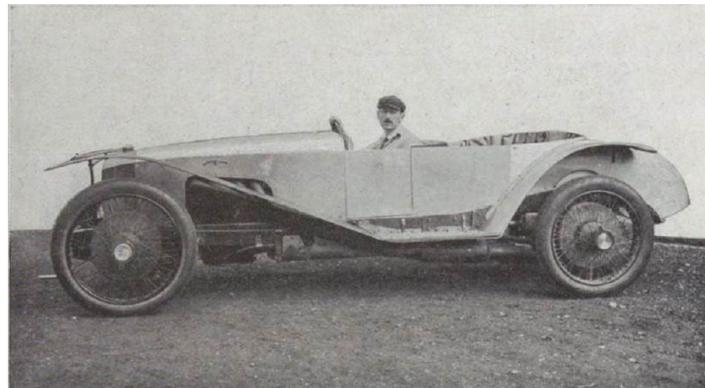


IMAGEN 61. Bignan-Sport (1921), Vers un architecture.

Fuente: Vers un architecture (1924) pág 109

5. EN LA SECCIÓN ARQUITECTURA I. LA LECCIÓN DE ROMA.

Sin ilustración asociada en la página 121.

Conceptos clave: Materiales en bruto, relación emotiva.

“L'architecture, c'est, avec des matériaux bruts, établir des rapports émouvants”.

La arquitectura tiene que establecer, con materiales en bruto, relaciones conmovedoras.

6. EN LA SECCIÓN ARQUITECTURA I. LA LECCIÓN DE ROMA.

Sin ilustración asociada en la página 123.

Conceptos clave: Materiales en bruto, relaciones conmovedoras.

“Mais les murs s'élèvent sur le ciel dans un ordre tel que j'en suis ému. Je sens vos intentions. Vous étiez doux, brutal, charmant ou digne... Ils sont le langage de l'architecture. Avec des matériaux bruts, sur un programme plus ou moins utilitaire que vous débordez, vous avez établi des rapports qui m'ont ému. C'est l'architecture.”

Sin embargo, las paredes se elevan al cielo en un orden tal que estoy conmovido. Siendo sus intenciones. Son dulces, brutales, encantadores o dignos... Con los materiales brutos, mediante un programa más o menos utilitario que han superado, han establecido relaciones que me han conmovido. Esto es arquitectura.

7. EN LA SECCIÓN ARQUITECTURA II. LA ILUSIÓN DE LOS PLANES.

Sin ilustración asociada en la página 145.

Conceptos clave: Materiales inertes, relaciones conmovedoras.

“Mais les murs s'élèvent sur le ciel dans un ordre tel que j'en suis ému. Je sens vos intentions. Vous étiez doux, brutal, charmant ou digne... Avec des matériaux inertes, sur un programme plus ou moins utilitaire que vous débordez, vous avez établi des rapports qui m'ont ému. C'est l'architecture”

Sin embargo, las paredes se elevan al cielo en un orden tal que estoy conmovido. Siendo sus intenciones. Son dulces, brutales, encantadores o dignos... Con los materiales inertes, mediante un programa más o menos utilitario que han superado, han establecido relaciones que me han conmovido. Esto es arquitectura.

8. EN LA SECCIÓN ARQUITECTURA III. PURA CREACIÓN DEL ESPÍRITU.

Sin ilustración asociada en la página 165.

Conceptos clave: Materiales inertes, relaciones conmovedoras.

“Mais les murs s’élèvent sur le ciel dans un ordre tel que j’en suis ému. Je sens vos intentions. Vous étiez doux, brutal, charmant ou digne... Avec des matériaux inertes, sur un programme plus ou moins utilitaire que vous débordez, vous avez établi des rapports qui m’ont ému. C’est l’architecture”

Sin embargo, las paredes se elevan al cielo en un orden tal que estoy conmovido. Siendo sus intenciones. Son dulces, brutales, encantadores o dignos... Con los materiales inertes, mediante un programa más o menos utilitario que han superado, han establecido relaciones que me han conmovido. Esto es arquitectura.

9. EN LA SECCIÓN ARQUITECTURA III. PURA CREACIÓN DEL ESPÍRITU,

Asociado a las ilustraciones El PARTENÓN. Sistema Plástico y los PROPILEOS, en las páginas 171 a 174.

Conceptos clave: Sensaciones brutales.

“Si l’on s’arrête devant le Parthénon, c’est qu’à sa vue la corde interne sonne; l’axe est touché. On ne s’arrête pas devant la Madeleine, qui comprend, comme le Parthénon, gradins, colonnes et frontons (mêmes éléments primaires) parce qu’au delà des sensations brutales, la Madeleine ne va pas toucher notre axe; nous ne sentons pas l’harmonie profonde, nous ne sommes pas cloués sur place par cette reconnaissance”

Si uno se detiene ante el Partenón, es porque en presencia de él vibra la cuerda interna: se ha tocado el eje. Uno no se detiene ante la Magdalena, que tiene como el Partenón, gradas, columnas y frontones (elementos primarios) porque más allá de las sensaciones brutales, La Magdalena no tocó nuestro eje; no sentimos la armonía profunda, no nos sentimos clavados en el lugar por este reconocimiento.

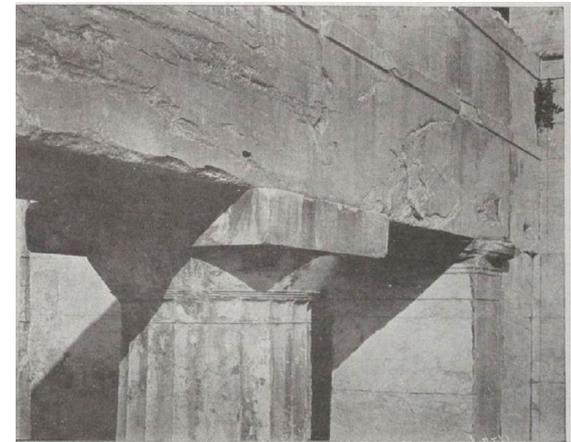
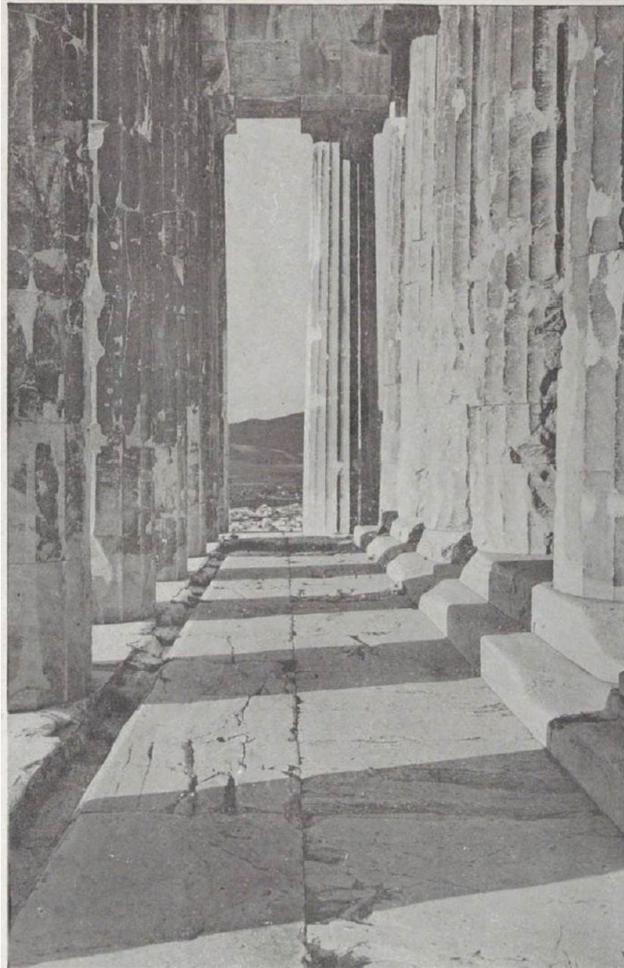


IMAGEN 62. Propileos, Vers un architecture.
Fuente: Vers un architecture (1924) pág. 117

IMAGEN 63. El Partenón, Vers un architecture.
Fuente: Vers un architecture (1924) pág. 173

IMAGEN 64. El Partenón, Vers un architecture.
Fuente: Vers un architecture (1924) pág. 174

10. EN LA SECCIÓN ARQUITECTURA III. PURA CREACIÓN DEL ESPÍRITU

Asociado a la ilustración EL PARTENÓN en la página 173.
Conceptos clave: Brutal, intenso, muy dulce, muy fino, y muy fuerte.

Voici la machine a emouvoir. Nous entrons dans l'implacable de la mécanique. Il n'est pas de symboles attaches a ces formes; ces formes provoquent des sensations categoriques; plus besoin d'une clé pour comprendre. Du brutal, de l'intense, du plus doux, du très fin, du très fort. Et qui a trouvé la composition de ces elements? Un inventeur genial. Ces cailloux etaient inertes dans les carrieres du Pentelique, informes. Pour les grouper ainsi, il me fallait pas etre ingénieur: il fallait être un grand sculpteur.

He aquí la máquina de conmover. Entramos en una mecánica implacable. No hay sistema de símbolos unido a estas formas: estas formas provocan sensaciones categóricas; no hay necesidad de una clave para comprender. Es brutal, intenso, muy dulce, muy fino y muy fuerte. ¿Y quién ha hallado la composición de estos elementos? Un inventor genial. Estas piedras se hallaban inertes en las canteras del Pentélico, informes. Para agruparlas de este modo, no había que ser ingeniero, había que ser un gran escultor.

11. EN LA SECCIÓN CASAS EN SERIE

Sin ilustración asociada en la página 189.
Conceptos clave: Materiales brutos naturales.

"Mais en un clin d'œil, si l'état d'esprit de la série naissait, tout serait vite mis sur pied. En effet, dans toutes les branches du bâtiment, l'industrie, puissante comme une force naturelle, envahissante comme un fleuve qui roule à sa destinée, tend de plus en plus à transformer les matériaux bruts naturels, et à produire ce qu'on appelle des «matériaux nouveaux»".

Pero en un abrir y cerrar de ojos, si naciera el espíritu de serie, todo comenzaría prontamente. En efecto, en todas las ramas de la construcción, la industria, potente como una fuerza natural, desbordante como el río que corre hacia su destino, tiende cada vez más a transformar los materiales brutos naturales y a producir lo que se llaman "materiales nuevos".

IMAGEN 65. Escaleras en el centro de Artes de Yale, Louis Kahn.



Fuente: Cloud Front

ARQUITECTURA E IMAGEN

En su manifiesto de 1953 Banham señala como exponentes del *Neobrutalismo* inglés, "convertido en un programa - un estandarte"⁴³, la exposición *Parallel of Life and Art* y cuatro proyectos de los Smithson: la Casa en Soho, la Escuela secundaria de Hunstanton y dos propuestas de concurso, las Viviendas de Golden Lane y la ampliación para la Universidad de Sheffield. Según Banham, tanto el proyecto para la escuela de Hunstanton como la casa en Soho poseen planimetrías legibles, ordenadas por ejes de simetría. Ambos casos muestran también la estructura constructiva y exhiben los materiales. Teniendo en cuenta estas características, visibles e identificables, se establecen tres condiciones que deben cumplir los edificios del *Neobrutalismo*: legibilidad formal de la planta, clara exhibición de la estructura y valoración de los materiales por sus cualidades inherentes.

El concepto de legibilidad formal es extraído por Banham de los estudios sobre la forma legible de Rudolf Wittkower. La geometría deseada o perfecta, como indica Wittkower, puede verificarse no solo por medio de la lectura en planta y sección sino también gracias a la experiencia espacial dentro del edificio, debido a que el orden geométrico se percibe, incluso, desde el mismo trazado del suelo⁴⁴.

De acuerdo con estas condiciones, muchos edificios podrían cumplir con la triada conceptual del Neobrutalismo pero, para no dejar dudas al respecto, Banham describe las diferencias entre el paradigma del Neobrutalismo que representa la Escuela de Hunstanton y un edificio contemporáneo a este, el centro de Artes en la Universidad de Yale, de Louis Kahn, obra ya calificada por Ian McCallum como brutalista para *Architectural Review* (1955).

Banham considera que este edificio de Kahn presenta un exceso de detalles decorativos, como el sofisticado diseño de escaleras y pasamanos, y precisamente en esto radica su mayor debilidad como exponente del brutalismo. Además "la relación entre el interior y el exterior no logra ratificar los ejes que rigen la planta⁴⁵". El Centro de Artes está construido en ladrillo y hormigón armado, con muros cortina en vidrio y perfiles de acero, pero su orden simétrico es enmascarado con la manipulación de la superficie⁴⁶. El marco estructural del edificio se oculta al exterior, mientras los componentes secundarios se resaltan como paredes, suelos y techos.

43 Banham. "The new brutalism", 356.

44 Zimmerman. "From legible form", 202.

45 Banham. "The new brutalism", 357.

46 Kenneth Frampton. *Historia crítica de la arquitectura moderna* (Barcelona: Gustavo Gili, 1980), 245.

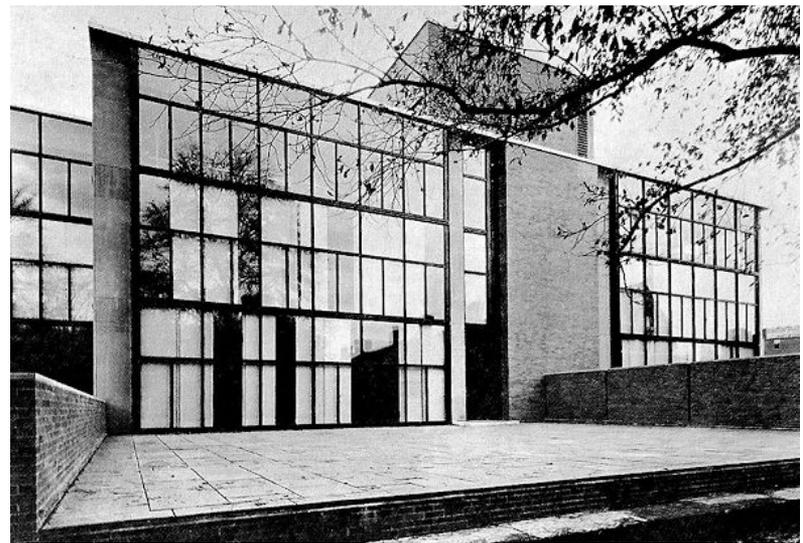
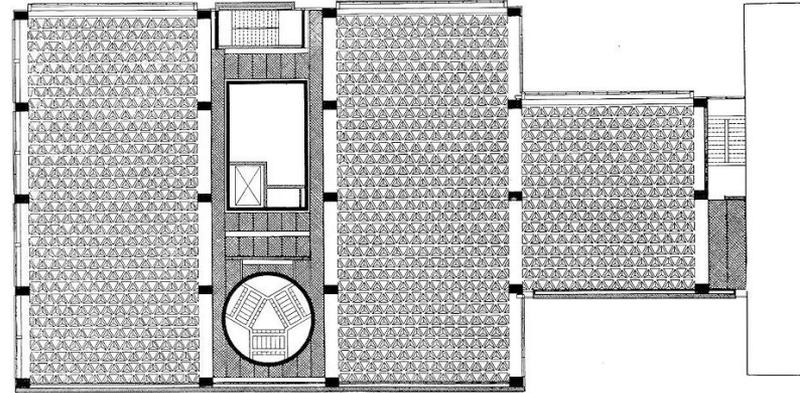


IMAGEN 66. Fachada norte del Centro de Artes en Yale, Louis Kahn.
Fuente: ARCHIV ARCHITEKTUR THEORIE

IMAGEN 67. Planta del Centro de Artes en Yale, Louis Kahn.
Fuente: Hyper architecture

IMAGEN 68. Acceso sur del Centro de Artes en Yale, Louis Kahn.
Fuente: Hyper architecture

ESCUELA DE HUNSTANTON

Mientras la obra de Kahn fracasa como un edificio del *Neobrutalismo*, la escuela de Hunstanton es un caso de lo que Banham denomina la materialidad franca o lógica brutal, un edificio que evidencia de lo que realmente está construido: ladrillo, vidrio y acero. En ese sentido, el proyecto se relaciona con los significados corbusianos de *Vers un architecture* y con la obra de Mies van der Rohe, en particular con el Instituto de Tecnología de Illinois (IIT) en Chicago. Las escuelas de Ingeniería Química y Metalúrgica y el Alumni Memorial, finalizados en 1946 y divulgados en varias publicaciones de arquitectura, sirven como comparación al proyecto de los Smithson. De hecho, este es el edificio que despierta el interés por Mies cuando se publicó por primera vez en Inglaterra, en 1946.

Sin embargo, si bien la escuela de Hunstanton exhibe la estructura como en los edificios del IIT, el resultado es diferente. La clara exhibición de la estructura y la valoración de los materiales la hacen parecer un edificio inacabado. Esto se debe, en primer lugar, a la falta de medios económicos y técnicos propios de la posguerra⁴⁷. La escasez de materia prima y una menor preparación técnica de los ingenieros ingleses respecto a los americanos entorpece la construcción del edificio.

En segundo lugar, están los propósitos de los Smithson; al revisar la planimetría de la escuela se nota como el edificio está desnudo y no presenta detalles arreglados. No se corrige la apariencia externa de la estructura, lo que permite una exhibición directa de los "aspectos de la construcción... los materiales, así como las losas prefabricadas... y los ajustes de iluminación se instalan como encontrados⁴⁸". Se rechaza el sistema inflexible de grandes elementos estándares y, en cambio, se ensambla lo disponible, se concilia lo industrial con materiales y métodos de construcción tradicionales: secciones de acero al alcance, ladrillos Gault elaborados cerca del lugar y ventanería instalada por separado, un ensamblaje de elementos arquitectónicos finitos pero que resultan como detalles variados.

47 Kenneth Frampton, 268.

48 Smithson, Peter, y Peter Carolin. «Reflections on Hunstanton.» en *arg*, vol.2 N°4, (1997): 41.

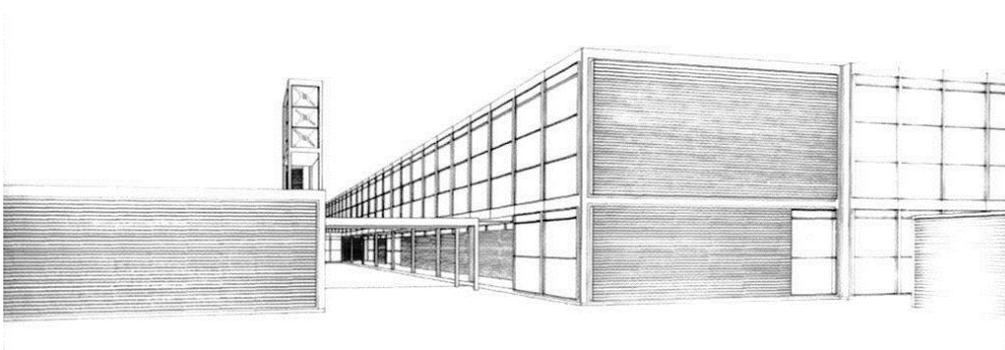
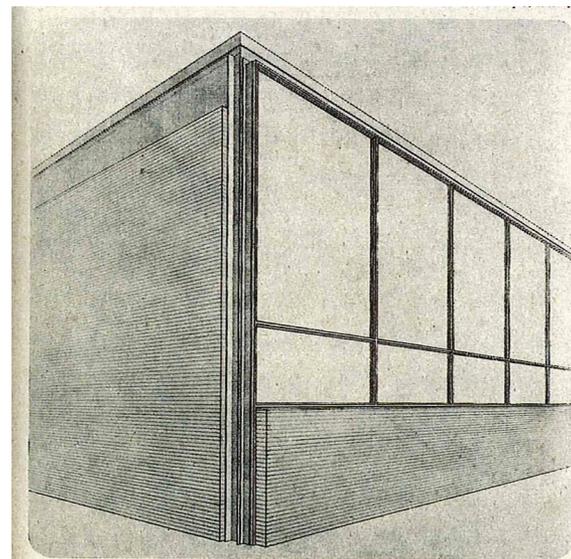


IMAGEN 69. Perspectiva Escuela de Hunstanton, Alison y Peter Smithson.

Fuente: Libro Monografía Architectural Design (1982)



DRAWINGS FOR THE LIBRARY AND
ADMINISTRATION
BUILDING, ILLINOIS INSTITUTE
DESIGNED BY MIES VAN DER ROHE

The original drawings of a project for the Library and Administration Building, part of a construction programme of fourteen buildings for the Illinois Institute of Technology, which Mies van der Rohe has been commissioned to design, are illustrated here. The construction

is similar to the Research Building shown on the preceding pages, and will form part of the same group. This building, like the Research Building, has that sensitivity of line and that precision, purity and sincerity of design in general

which has placed its author among the world's handful of contemporary leaders in architecture, in spite of the small amount of work he has executed. The extreme fastidiousness of his detailing is typified in the drawing illustrated above.

IMAGEN 70. Perspectiva Biblioteca y administración IIT, Mies van der Rohe.

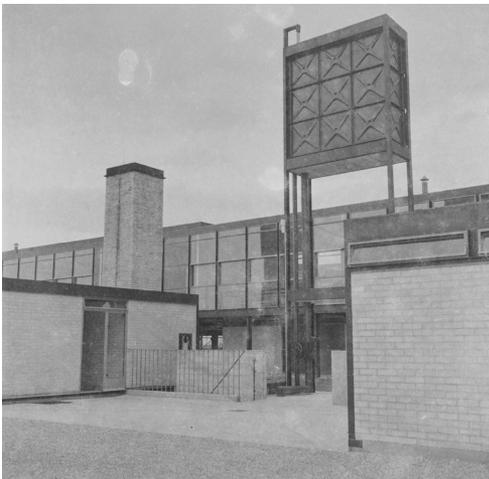
Fuente: The Architects journal, (Enero 1946) pág. 11

IMAGEN 71. Aproximación desde el acceso al predio Escuela de Hunstanton, Alison y Peter Smithson.



Fuente: Archivo TATE - TGA-9211-9-6-427-1_10

IMAGEN 72. Torre del tanque de agua Escuela de Hunstanton Alison y Peter Smithson.



Fuente: Archivo TATE - TGA-9211-9-6-416-1_10

En los edificios de Mies los detalles constructivos están manipulados para llegar a una forma ideal. En la escuela de Hunstanton, por el contrario, la falta de cualquier acabado y de divisiones espaciales internas hace que sea posible leer cierto proceso constructivo del edificio. El objeto no es "absoluto" sino realista, en referencia a la experiencia del hombre y se muestra tal y como es.

Pero la mayor diferencia entre los edificios de Mies y la escuela de Hunstanton radica en el valor de la superficie⁴⁹. Mientras en los edificios de Mies la superficie se presenta en relación con algo esencial, el entendimiento de esta en la escuela no solo está en contra de la noción de impermeabilidad, sino también contra el ideal de forma. "Con Mies, los reflejos consolidan el plano de la pared..." en la escuela de Hunstanton "el plano se rompe. Los reflejos se multiplican y mudan de posición constantemente... cada panel debe entenderse como un marco fotográfico⁵⁰"

De acuerdo con esta comparación, es pertinente observar las fotografías que toma Nigel Henderson durante la construcción de la escuela y La Ciudad Refugio para el Ejército de Salvación de Le Corbusier (1929-1933), referencia presente en las imágenes-recortes de *Parallel of Life and Art* (categoría Arquitectura). La escuela evoca el tipo de imagen de la Ciudad Refugio. En esta obra, el presupuesto también es limitado "y, por tal motivo toda la decoración del edificio tuviera que sujetarse a una estricta sencillez... Pero representa una afirmación altamente emotiva, y sincera..."⁵¹. Como lo afirma Banham también "uno puede ver de qué está hecha y cómo funciona y no hay ninguna otra cosa que ver, salvo el juego de los espacios⁵²".

Para Banham la arquitectura o la percepción del espacio arquitectónico debe estar mediada por imágenes, anticlásicas o aformales, que perturban y conmueven como las expuestas en *Parallel of Life and Art*. Así, mientras los Smithson transforman las imágenes de referencia de la exposición, y ofrecen una experiencia espacial, en la escuela de Hunstanton, logran que las imágenes, como aspectos constructivos reflejados, se instalen en el espacio arquitectónico.

Para terminar, Banham postula como una de las últimas condiciones de los edificios del *Neobrutalismo* que estos constituyan "...una entidad rápidamente visual, y la forma

49 Como lo describe David Leatherbarrow respecto a la separación de la estructura y el efecto bastidor en Leatherbarrow, David, y Mostafavi Mohsen. *La superficie de la arquitectura*, (Tres cantos: Akal, 2008.), 182.

50 Similar a como lo describe Beatriz Colomina sobre la casa Eames en "Reflexiones sobre la casa Eames", en *RA Revista de Arquitectura*, N°9, (2007): 13

51 Sigfried Giedion. *Espacio, tiempo y arquitectura*, (Barcelona: Científico Médica, 1955), 554.

52 Banham, "The new brutalism", 357.

captada por el ojo debe ser confirmada por el uso del edificio. Además, la forma debe ser la adecuada para las funciones y materiales del edificio, pero de manera que sea aprehensible y memorable...⁵³". La imagen memorable también debe ser percibida de manera táctil.

IMAGEN 73. Construcción de la Escuela de Hunstanton, Alison y Peter Smithson



Fuente: Archivo TATE - TGA-201011-3-1-27-6-1_10

53 Ibid; 355.

IMAGEN 74. Propuesta de crecimiento a escala urbana viviendas en Golden Lane, Alison y Peter Smithson.



Fuente: *Modernism Without Rhetoric* (1997) pág. 85

La confirmación de la forma captada por el ojo a la que se refiere el crítico está relacionada con la recepción de la arquitectura planteada por Benjamin:

*En un edificio, la costumbre determina en gran medida incluso la recepción óptica. La cual tiene lugar, de suyo, mucho menos en una atención tensa que en una advertencia ocasional. Pero en determinadas circunstancias esta recepción formada en la arquitectura tiene valor canónico. Porque las tareas que en tiempos de cambio se imponen al aparato perceptivo del hombre no pueden resolverse por la vía meramente óptica, esto es por la de la contemplación. Poco a poco quedan vencidas por la costumbre (bajo la guía de la recepción táctil)*⁵⁴

Estas características de recepción planteadas por Banham se describen con mayor precisión en los casos de las dos propuestas de concurso no ganadoras de los Smithson. El crítico postula estos dos proyectos como ejemplos de arquitectura que se alejan de los excesos de diseño y que proponen una imagen aún más consistente.

VIVIENDAS PARA GOLDEN LANE

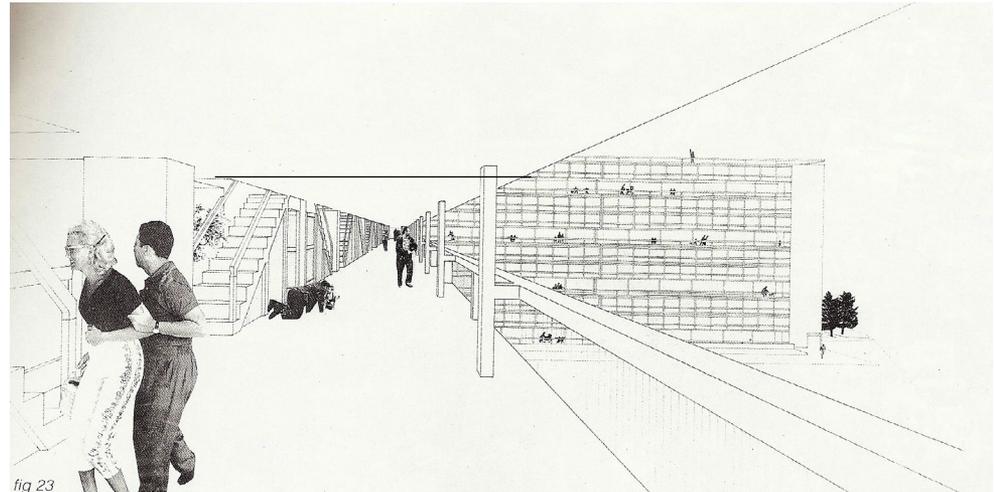
La competencia de 1952 para las viviendas de Golden Lane requería construir complejos de vivienda a gran escala. Los ganadores son Chamberlin Powell and Bon, con una propuesta de influencia moderna. Por otro lado, la propuesta a escala urbana de los Smithson se aleja de los preceptos modernos y formalistas. Su proyecto consistía en una gran circulación expuesta que conecta distintas unidades de vivienda.

Banham lo describe como una imagen visual coherente y resalta la expresión en los fotomontajes que "validan la presencia de los seres humanos como parte del conjunto al incluir en las perspectivas fotos de personas de manera que inundaran la arquitectura"⁵⁵. Las escalas humanas en movimiento figuran en primer plano "como encontrados" y superpuestos a las unidades arquitectónicas que proponen los Smithson, una arquitectura de la realidad.

54 Benjamin. "La obra de arte", 54.

55 Banham. "The new brutalism", 361.

IMAGEN 75. Perspectiva viviendas en Golden Lane, Alison y Peter Smithson.

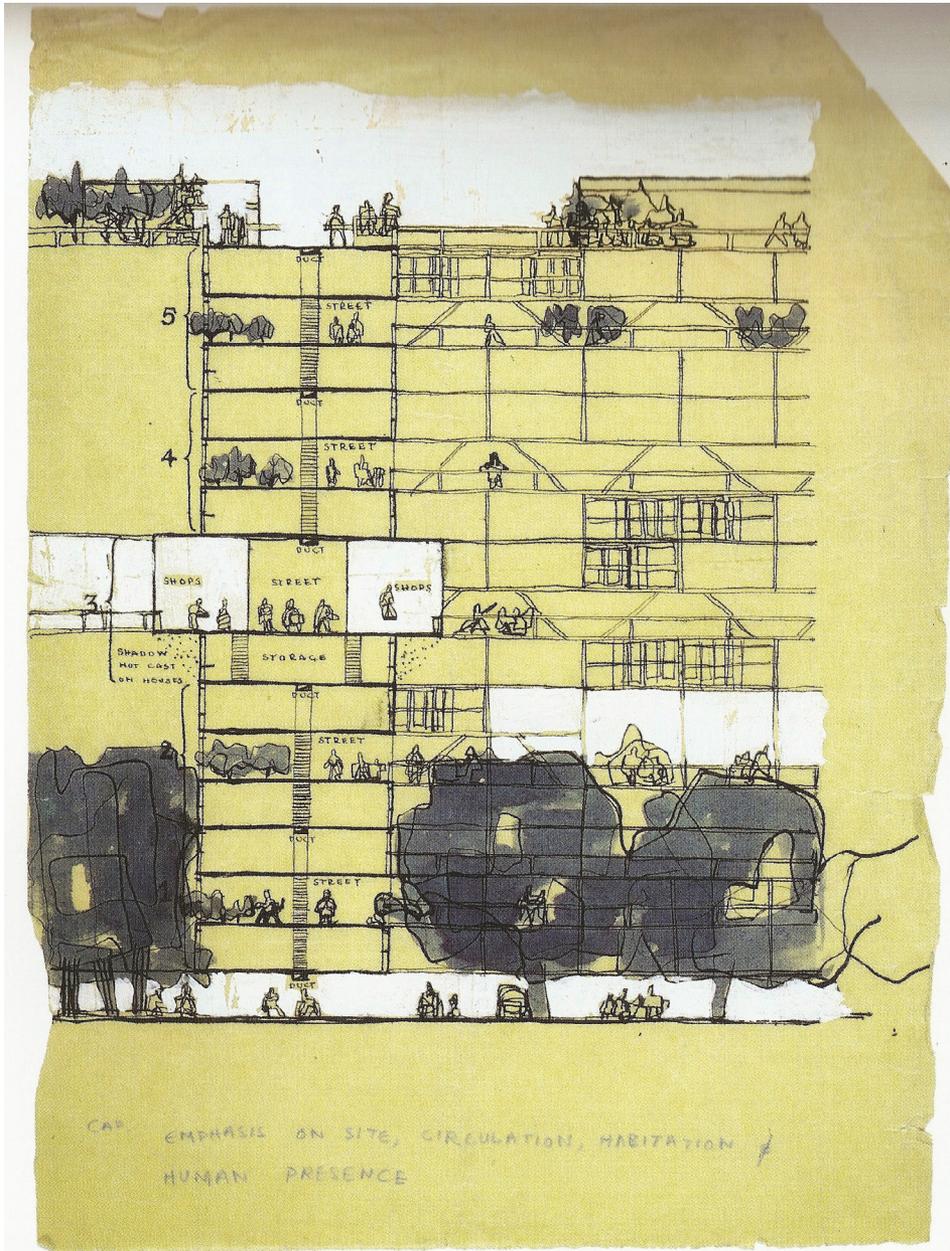


Fuente: *Modernism Without Rhetoric* (1997) pág. 87

Los dibujos para las viviendas Golden Lane se presentan como un grafismo expresivo, en relación con lo que Peter Cook llamó el *garabato potente*⁵⁶, propio de la tradición del *Art Brut*. La imagen corresponde a patrones de las actividades y recorridos humanos, como los presentes en las macro fotografías de *Parallel of Life and Art* y *Vision in motion* (1947) de Moholy Nagy. Aquí la arquitectura se plantea como un patrón dinámico, resultado de la interacción de actividades o fuerzas del movimiento.

56 El garabato potente está relacionado con el proyecto posterior en la búsqueda de Banham. Archigram (cofundado por Peter Cook) se convirtió en uno de los instrumentos para investigar sobre una arquitectura que respondiese a su tiempo. Léase Vidler, *Historias del Presente*.

IMAGEN 76. Sección viviendas en Golden Lane, Alison y Peter Smithson.



Fuente: Modernism Without Rhetoric (1997)
pág. 91

Las cubiertas de este proyecto recuerdan también la Unidad habitacional de Marsella de Le Corbusier y en tanto una de las críticas realizadas a este proyecto radica en el encerramiento de la circulación común, en las viviendas de Golden Lane resalta que la galería es desplazada al exterior del bloque. Estas circulaciones se proponen como calles elevadas, también en referencia a la imagen de la calle que tanto resaltan los Smithson con sus visitas a Bethnal Green.

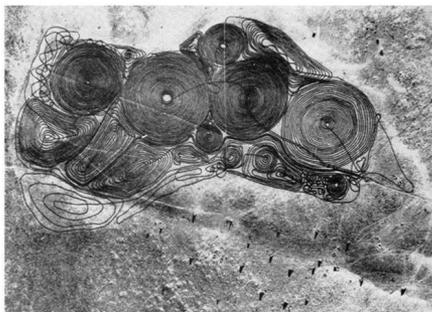


IMAGEN 77. Aerofotografía de campo arado en la guerra, Archivo TATE.
Fuente: Archivo TATE

IMAGEN 78. Aerofotografía de Quilted mud bank, Archivo TATE Londres.
Fuente: Archivo TATE - TGA-9211-5-3-15-1_10

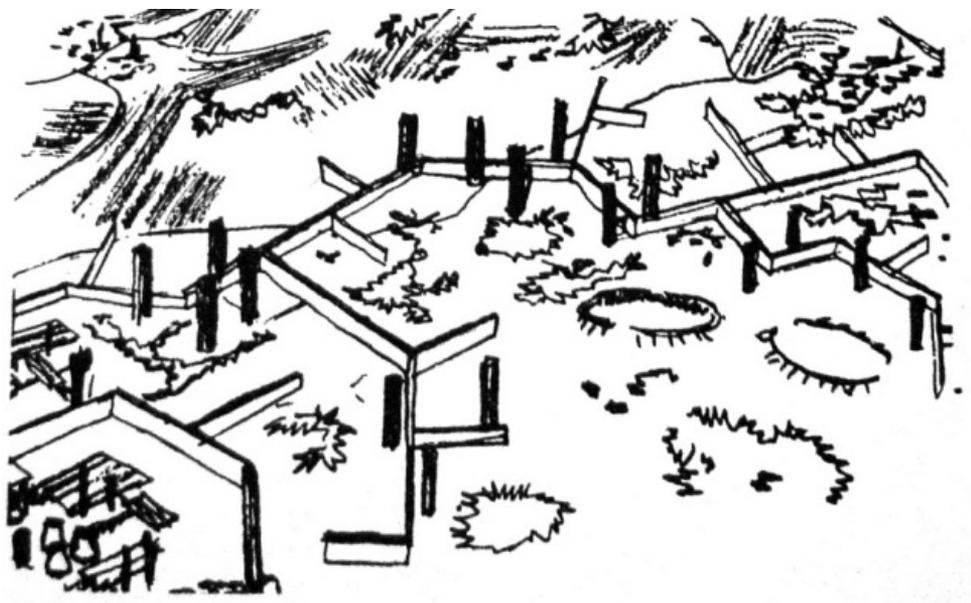


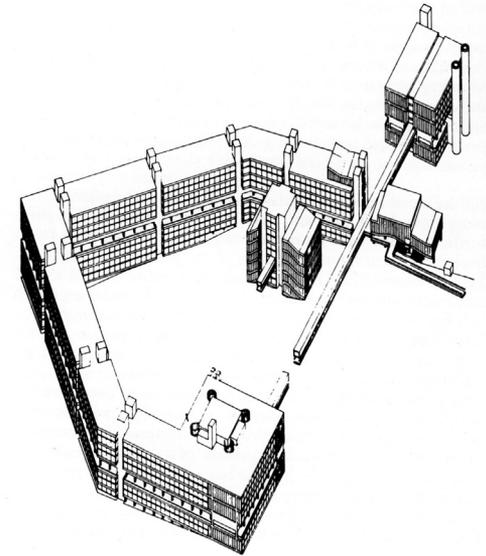
IMAGEN 79. Imaginario para viviendas en Golden Lane, Alison y Peter Smithson.
Fuente: Modernism Without Rhetoric (1997) pág. 29

UNIVERSIDAD DE SHEFFIELD

Si en las viviendas de Golden Lane los Smithson superan los recursos formalistas, la propuesta para la ampliación de la Universidad Sheffield (1952) representa lo que Banham considera como una verdadera imagen memorable. En este proyecto, los Smithson plantean una intrincada conexión entre la universidad y la ciudad por medio de diversas plataformas de circulación: pasajes altos, puentes, y galerías. Nuevamente la idea de una estructura libre y autónoma a modo de gran circulación predomina en el proyecto. Para este caso, Banham propone el término *aformalismo*⁵⁷ que se convierte en la fuerza arquitectónica de Sheffield. Eso quiere decir que la topología⁵⁸ es un recurso que está por encima de la geometría o, como lo afirman los Smithson más adelante, "el edificio como proceso gradualmente revelaría sus propias reglas para su fin requerido⁵⁹".

El encuentro de los Smithson con la pintura de Jackson Pollock en 1949 impulsa su "estética del cambio", que implica el desarrollo de la arquitectura como una forma aleatoria, así como sucede en la pintura. La intención de Pollock era transformar la inspiración por medio de patrones aleatorios de asociación humana, como la disposición en *Parallel of Life and Art*. El atractivo principal de Pollock proviene de su 'composición' no relacional, que no plantea un orden jerárquico de las partes. Es decir, un rechazo radical de la relación entre la figura-fondo, a favor de una composición sin contrastes mayores o puntos de enfoque.

IMAGEN 80. Axonométrico Universidad de Sheffield, Alison y Peter Smithson.



Fuente: *The new brutalism*, (1955) pág. 360

57 En términos de Banham, lo aformal no concierne a técnicas de composición geométricas o visuales de tipo preconcebido. (Banham, *El brutalismo en arquitectura: ¿Ética o estética?*, 1967, pág. 41)

58 La topología es la rama de las matemáticas que estudia aquellas propiedades de los cuerpos geométricos que permanecen inalteradas por transformaciones continuas. Se interesa por conceptos como proximidad, número de agujeros, el tipo de consistencia (o textura) que presenta un objeto para comparar objetos y clasificar sus múltiples atributos. En el sentido que sugiere Banham: "un ladrillo tiene el mismo tipo de forma que una bola de billar (un sólido impenetrable), o una taza de té se considera equivalente a un disco de música (superficies continuas con un agujero)"

59 Alison y Peter Smithson, "The 'As found' and the 'Found'", en *The Independent Group: Postwar Britain and the Aesthetics of Plenty*, ed., comp. David Robbins, 201-202. (Cambridge: MIT Press, 1990), 201.

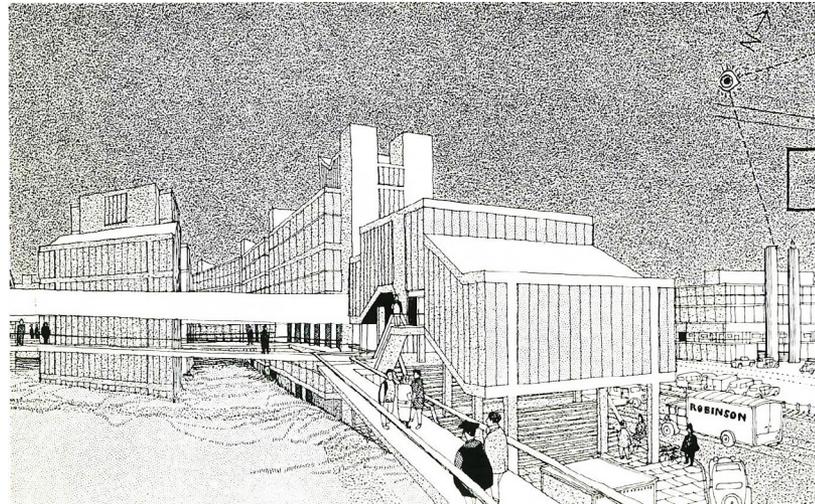
El análisis que hace Banham de este proyecto responde también a su fascinación por Pollock en términos de un *Art autre*, término utilizado por el crítico para referirse a otra arquitectura en la que se trascienden las formas de la expresión de manera violenta como la pintura de Pollock o Dubuffet; fuera de las normas, de los marcos o de las convenciones estéticas clásicas⁶⁰.

IMAGEN 81. Jackson Pollock, fotografía de Hans Namuth.



Fuente: Wendy Skog Abstract Art Blog

IMAGEN 82. Perspectiva Universidad de Sheffield, Alison y Peter Smithson.



Fuente: The new brutalism , (1955), pág. 360

Con la descripción de Golden Lane y la Universidad de Sheffield, Banham plantea a los edificios del *Neobrutalismo* como imágenes reconocibles. Pero lo que es más sugerente en su manifiesto es la sustitución de términos que realiza, de la idea de legibilidad formal expresada en la planta de un edificio, según Wittkower, por la idea de la imagen memorable⁶¹:

60 (Banham, El brutalismo en arquitectura: ¿Ética o estética?, 1967, pág. 68)

61 Teoría planteada por primera vez por Ernst Gombrich en 1950. Léase más en Zimmerman, "From legible form", 203.

De esta manera debemos alterar nuestra definición del Neobrutalismo, excluyendo al formalismo del listado de cualidades básicas. Podríamos caracterizarlo por su memorabilidad como imagen, una clara exhibición estructural, y una valoración de los materiales en la condición en que son "encontrados". Siempre recordando que imagen es lo que afecta las emociones, que estructura en su sentido lato es la relación entre partes, y que los materiales tal como son "encontrados" deben entenderse como materiales en bruto, crudos⁶².

La noción de arquitectura como indicador de las relaciones sociales que describe Wittkower, fue sumamente atractiva en el periodo de posguerra⁶³. Debido a la imposibilidad de encontrar nuevos referentes con este tipo de relaciones, el debate sobre una nueva adopción como continuidad del proyecto moderno llevó a arquitectos como los Smithson al dilema entre si seguir con los principios humanistas o, como advierte Banham, el usarlos de ejemplo para nuevos principios a definir:

"...el formalismo axial no es un elemento esencial para este movimiento, la geometría miesiana o "wittkoweriana" solo fue un recurso para alcanzar la "imaginabilidad" que fue descartado cuando la instalación de Parallel...abrió caminos alternativos para vincularse con el mundo visual"⁶⁴.

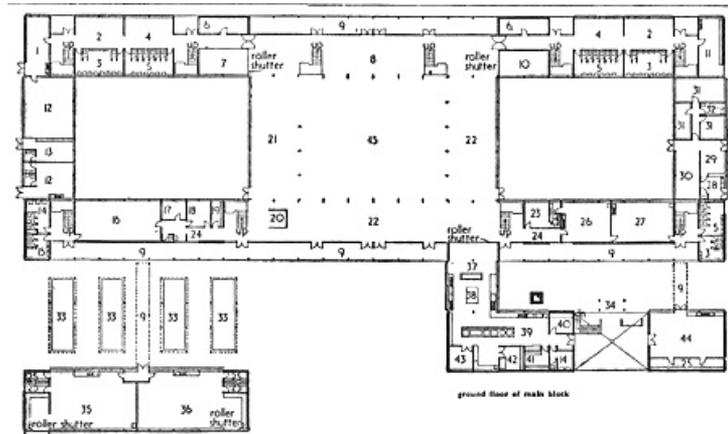


IMAGEN 83. Planta de la escuela de Hunstanton, Alison y Peter Smithson.

Fuente: School at Hunstanton, Nortfolk, (1954), pág 152

62 Banham. "The new brutalism", 365.

63 Zimmerman. "From legible form", 203.

64 Banham. "The new brutalism", 368.

CONCLUSIONES

Según los planteamientos de Reyner Banham y el trabajo del *Independment group*, pueden concluirse los siguientes asuntos esenciales del *Neobrutalismo* y su relación con la imagen.

La aparición de la teoría del *Neobrutalismo* se da dos años después de la primera mención del término por los Smithson. En el transcurso de este tiempo Banham se dedica a estudiar el trabajo en proceso de los Smithson. La propuesta de expansión para la catedral de Coventry (1951); el proyecto de Viviendas de Golden Lane y el diseño de la Casa en Soho (1952); la propuesta de la Universidad de Sheffield (1952), *Parallel of Life and Art* (1953); y finalmente, el único edificio que se construyó durante ese periodo, la escuela de Hunstanton (1949-1954).

Luego de que termina de construirse la escuela, esta es reseñada en dos artículos. El primero de Philip Johnson⁶⁵ para *Architectural Review* en el que argumenta sobre la deuda de los Smithson con Mies van der Rohe, sobre todo respecto a los edificios del IIT de Chicago, aunque los Smithson no habían visitado Estados Unidos. El segundo para *Architectural Design*, donde Theo Crosby⁶⁶ habla de la estética de las proporciones formales y el sentido japonés de los materiales.

Solo cuando uno de los proyectos de los Smithson se materializa y es polemizado por su parecido al IIT, Banham consolida su teoría sobre el *Neobrutalismo*. Es curioso, como sugieren los Smithson, pues si la casa en Soho se hubiese construido sería el primer exponente del *Neobrutalismo* inglés. Sin embargo, Banham establece que la escuela de Hunstanton, siendo construida previamente a cualquier otro de sus proyectos, marca la pauta para el movimiento.

65 Philip Johnson. "School at Hunstanton, Norfolk, by Alison and Peter Smithson", en *Architectural Review*, septiembre, (1954).

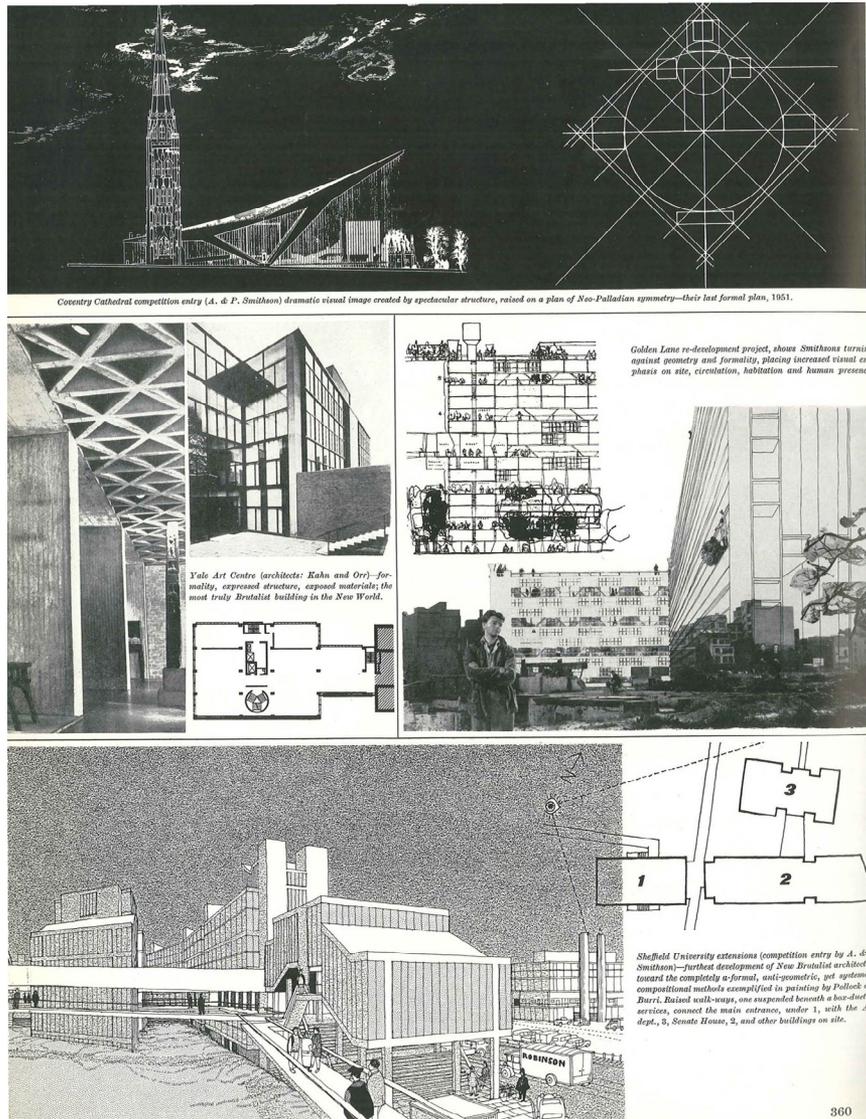
66 Theo Crosby. "The New Brutalism", en *Architectural Design* (1955).

IMAGEN 84. Ilustraciones en el Manifiesto de Banham "The new brutalism",
Architectural review, 1955.



Fuente: The new brutalism , (1955), pág 359

IMAGEN 85. Ilustraciones en el Manifiesto de Banham "The new brutalism", Architectural review, 1955.



Fuente: The new brutalism , (1955), pág 360

Mientras las viviendas para Golden Lane y la Universidad de Sheffield, proyectos que no se construyeron, resultan clave para el propósito de Banham, la apertura *Parallel of Life and Art* y la terminación del proyecto de Hunstanton, son las referencias cruzadas que inauguran el *Neobrutalismo*. "Sheffield no desplaza a Hunstanton -porque no se construyó-... como primer ejemplar del *Neobrutalismo*, pero es el único diseño arquitectónico coherente con los desafíos y las promesas del *Parallel of Life and Art*⁶⁷"

La exposición *Parallel of Life and Art* es significativa tanto desde su planteamiento como desde sus efectos en la cultura arquitectónica en Inglaterra. Como primer trabajo colectivo del *Independment Group* en la segunda posguerra, se evidencia la búsqueda que emprendieron Henderson, Paolozzi y los Smithson. Una declaración sobre la posición histórica que asume el grupo respecto a la tradición de la formación en las artes y la arquitectura.

Esta posición se relaciona directamente con los proyectos de los Smithson, desde la casa en Soho hasta la construcción de la escuela de Hunstanton. En estos el valor comunicativo de su arquitectura se basa en la reinterpretación de los modelos arquitectónicos que corresponden a recientes periodos de tiempo. La arquitectura de Mies y Le Corbusier, como se revisó anteriormente, constituyen parte de la autenticidad y el convencimiento que anhelaban los Smithson.

Aunque el campus del IIT de Mies había sido la influencia inicial en el primer edificio de los Smithson, el *Neobrutalismo* descrito por Banham en la escuela de Hunstanton, evidencia su relación con las ideas de Le Corbusier: "Con los materiales brutos... inertes, mediante un programa más o menos utilitario que han superado, han establecido relaciones que me han conmovido⁶⁸". Como lo manifiestan los Smithson en 1959: "Mies es grande, pero Corbu comunica" probablemente en relación con "*Vers un architecture*" (1923) y "*El modulator*" (1951).

Al mismo tiempo que los Smithson se ven a sí mismos como sucesores de esta modernidad reciente, se identifican con la tarea de encontrar nuevos valores. La búsqueda que emprenden por medio de la imagen que se revela gracias al trabajo artístico de Henderson y Paolozzi, será el potencial que identifica Banham en la exposición.

Esto es sugerido en el mismo manifiesto de Banham, encabezado por la célebre frase que Le Corbusier usa en varias ocasiones en *Vers un Architecture*: "Arquitectura es establecer relaciones conmovedoras con materiales en bruto". Pero esta inclusión sugiere ubicar el *Neobrutalismo* en el contexto de la posguerra como su surgimiento.

67 Banham. "The new brutalism", 361.

68 Le Corbusier, *Vers un architecture*, 123.

De allí que al finalizar el artículo se aclare: "...el *Neobrutalismo*, si bien es gran arquitectura en el sentido de la definición de Le Corbusier, es también una arquitectura de su tiempo⁶⁹".

Siguiendo la tesis de Beatriz Colomina: "en el siglo XX las exposiciones sirven como lugares de incubación para formas arquitectónicas nuevas⁷⁰", pero *Parallel of Life and Art*, "el primer *ethos* subyacente de la sensibilidad brutalista⁷¹" es otro tipo de objeto expositivo. Tanto desde su concepción como los efectos en el espectador, *Parallel* marca una diferencia con las exposiciones tradicionales que se llevaban a cabo en el contexto británico. Las características de las imágenes elegidas para esta y la manera con que son presentadas al observador implican la génesis de un nuevo comportamiento en torno a la imagen.

Gracias a estas particularidades Banham construye la teoría de un nuevo movimiento. Su intención es que por medio de otros recursos, como la imaginación, la generación de la posguerra se aleje de la visión académica de la arquitectura y se de una propuesta cuya referencia no sea el antiguo humanismo que ya era latente en el movimiento moderno anterior a la guerra⁷².

La propuesta de Banham sobre la imagen memorable es novedosa para el contexto académico en tanto la teoría que predomina es sobre la forma, o en el caso de Wittkower, la buena forma. Con Banham, la nueva realidad cultural de la imagen comienza a ser parte de la crítica de la arquitectura. La carga histórica de la forma en términos de proporción, orden, razón, verdad, incluso belleza ahora se desplaza por la imagen como nueva condición social y cultural desde el punto de vista del *Independment Group*. Y en un sentido más amplio, se da un cambio de valores: de los valores establecidos en la arquitectura moderna a los valores de otra arquitectura posible.

69 Banham. "The new brutalism", 361.

70 Colomina. "Los medios de comunicación", 116.

71 Banham. "The new brutalism", 358.

72 Kenneth Frampton, 103.

Pero lo que resulta más relevante con la formulación de Banham, y respondiendo a la pregunta inicial de este trabajo ¿qué relación podría tener *Parallel of Life and Art* con la teoría de la arquitectura contemporánea? es la predicción que el crítico realiza por medio de esta. La nueva lectura sobre la exposición que Banham manifiesta en *The New Brutalism*, cambiando de parecer dos años después de su primera publicación sobre el contenido, se convierte en la invocación de un nuevo momento para la arquitectura.

Al sustituir el principio de la buena forma y legibilidad formal en planta de Wittkower, incorporado en la cultura arquitectónica inglesa, por el de la imagen memorable, resultado de la exposición en su artículo *The new brutalism*, Banham anuncia la llegada de la posmodernidad, en el que como lo plantea Zimmerman, en relación con la arquitectura posmoderna, "la identidad de una imagen es inherente a cómo es presentada en sí misma, no a cómo expresa lo que quiere decir⁷³". Las imágenes o los edificios se valoran por sí mismos, con independencia de si representan o no algo más.

De acuerdo con lo anterior se podría decir, desde la definición de las posvanguardias, que, si el *Neobrutalismo* junto con su manifiesto representa la predicción de la posmodernidad, entonces, la exposición *Parallel of Life and Art* sería una de las primeras arquitecturas posmodernas.

73 Zimmerman. "From legible form", 98.



IMAGEN 86. Justin Henderson en Parallel of Life and Art, Archivo TATE.

Fuente: Archivo TATE -TGA-9211-5-2-72-1_10

BIBLIOGRAFÍA

- Argan, Giulio Carlo. "Las cuatro metodologías fundamentales en los estudios de Historia del Arte". En *Historia de la arquitectura: antología crítica*, de Luciano Patetta, 20-22. Madrid: Hermann Blume, 1984.
- Banham, Reyner. "Parallel of Life and Art". *Architectural Review*, (1953): 259-261.
- Banham, Reyner. "The new Brutalism". *Architectural Review*, (1955): 354-361.
- Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Buenos Aires: Taurus, 1936.
- Boesiger, Willy. *Le Corbusier: oeuvre complete 1952-1957*. 1958.
- Colomina, Beatriz. "Los medios de comunicación como arquitectura moderna". *EXIT*, (2010): 17-24.
- Colomina, Beatriz. "Reflexiones sobre la casa Eames". *RA - Revista de arquitectura*, (2007): 3-16.
- Crosby, Theo. "The New Brutalism". *Architectural Design*, (1955): 1.
- Foster, Hal. "5. Archivos de Arte moderno". En *Diseño y Delito*, de Hal Foster. Madrid: Akal, 2004.
- Foster, Hal. "Acerca de la primera era del Pop Art". *New Left Review*, (2000): 68-87.
- Foster Hal. *El complejo arte-arquitectura*. Madrid: Turner, 2013.
- Foucault, Michel. "Las palabras y las imágenes". En *Entre filosofía y literatura*, de Michel Foucault, 321-324. Buenos Aires: Paidós, 1994.
- Frampton, Kenneth. *Historia crítica de la arquitectura moderna*. Barcelona: Gustavo Gili, 1983.
- Frampton, Kenneth. "Notas sobre cultura arquitectónica británica 1945-1965". *AR*, (2012): 108-114.
- Giedion, Sigfried. *Espacio, tiempo y arquitectura*. Barcelona: Científico-médica, 1955.
- Johnson, Philip. "School at Hunstanton, Norfolk, by Alison and Peter Smithson". *Architectural Review*, (1954): 149-162.
- Kitnick, Alex. "The Brutalism of Life and Art". *MIT Press Journals*, nº 136 (2011): 63-86.
- Le Corbusier. *El modulator*. Londres: Faber and Faber Limited, 1951.
- Le Corbusier. *Vers une architecture*. 1923.

- Leatherbarrow, David, y Mostafavi Mohsen. *La superficie de la arquitectura*. Tres cantos: Akal, 2008.
- Maxwell, Robert. *New british architecture*. Londres: Thames & Hudson Ltd, 1973.
- Moholy Nagy, Laszlo. *Vision in motion*. Chicago: Wisconsin Cuneo Press, 1947.
- Panofsky, Erwin. *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza, 1972.
- Panofsky, Erwin. "Iconografía e Iconografía". En *Historia de la arquitectura: antología crítica*, de Luciano Patetta, 46-47. Madrid: Blume, 1984.
- Robbins, David. "Independent group: forerunners of postmodernism?". *MIT press*, (1990): 237-248.
- Smithson, Alison. "House in Soho, London." *Architectural Design*, (1953): 342.
- Smithson, Alison, Peter Smithson, Nigel Henderson, y Eduardo Paolozzi. «Parallel of Life and Art: Indications of a New Visual Order». *Presentación*. Londres: ICA ARCHIVES, 31 de Agosto de 1953.
- Smithson, Alison, y Peter Smithson. "Editorial". *The Architectural Review*, (1954): 274-275.
- Smithson, Alison, y Peter Smithson. "Some Notes on Architecture". *Journal of the University of Manchester Architecture and Planning Society*, Verano (1954): 4.
- Smithson, Alison, y Peter Smithson. "The 'as found' and 'the found'". En *As Found: The Discovery of the Ordinary: British Architecture and Art of the 1950s, New Brutalism, Independent Group, Free Cinema, Angry Young Men*, de Claude Lichtenstein, 40-44. Zurich: Lars Muller Publishers, 1990.
- Smithson, Alison, y Peter Smithson. "The New Brutalism". *Architectural Design*, (1957).
- Smithson, Alison, y Peter Smithson. *The Shift - Architectural Monographs 7*. Playa del Rey: Academy Editions, 1982.
- Smithson, Peter, y Alison Smithson. *Cambiando el arte de habitar*. Barcelona: Gustavo Gili, 1994.
- Smithson, Peter, y Peter Carolin. "Reflections on Hunstanton". *arq*, (1997): 32-43.
- Verde Zein, Ruth. "¿BRUTALISMO? Un nombre polémico para designar una tendencia pasada en la arquitectura brasileña". *EN BLANCO. Revista de Arquitectura*, (2012): 6-13.
- Vidler, Anthony. *Historias del presente inmediato*. Barcelona: Gustavo Gili, 2011.
- Vidler, Anthony. "Problems in theory V: The brutalist moment(s)". *Architectura Review*, (2014).
- Whiteley, Gillian, y Elizabeth Darling. *Designing Britain (1945-1975)*. 2014. <http://www.vads.ac.uk/learning/designingbritain/html/festival.html>.
- Wittkower, Rudolf. *La arquitectura en la edad del humanismo*. Buenos Aires: Nueva visión, 1958.
- Zimmerman, Calire. *Mies van der Rohe, la estructura del espacio*. Madrid: Taschen, 2006.
- Zimmerman, Claire. "From Legible Form to Memorable Image". *Candide*, (2012): 93-116.

IMAGEN 87. Exposición final



Fuente: Archivo personal Juan Camilo Puerta Velásquez

IMAGEN 88. Interior del modelo de reconstrucción.



Fuente: Archivo personal Juan Camilo Puerta Velasquez

Como parte de la presentación final, esta investigación trajo consigo la reproducción a escala de la exposición *Parallel of Life and Art* para hacer énfasis en su condición de objeto inaugural no solo del *Neobrutalismo*, sino de la posmodernidad arquitectónica. Se anexa el registro del montaje y la introducción que acompañaron la presentación pública del trabajo: el 7 de septiembre de 2016 en la sala de exposiciones Antonio Mesa Jaramillo de la Universidad Pontificia Bolivariana:

En esta muestra se reúnen algunos fragmentos que definen el *Neobrutalismo* como la adopción de la imagen en la arquitectura. El nuevo principio de la imagen arquitectónica toma sus bases en la cultura popular y trae consigo un sinnúmero de significados.

Las imágenes han estado siempre allí, pero son los primeros miembros del *Independment Group*; Nigel Henderson, Eduardo Paolozzi y Alison y Peter Smithson, los que se apropian de ellas, resignificándolas e incorporándolas en la arquitectura. El grupo recogió más de 100 imágenes valiosas por su potencial visual y las agruparon en la exposición *Parallel of Life and Art*, lo que se ha convertido en un envoltorio de imágenes para los espectadores.

Al tiempo, los Smithson diseñaron y construyeron la escuela de Hunstanton en Norfolk y reinterpretaron los principios de la arquitectura que detectaron en los maestros modernos como Mies van der Rohe y Le Corbusier.

El crítico Reyner Banham valoró el comportamiento del *Independment Group* y lo consideró una oportunidad para invocar un movimiento que se alejase de la visión formalista moderna y lo denominó el *Neobrutalismo*. Con base en la definición brutal de la arquitectura de Le Corbusier en *Vers un Architecture*, la potencia visual de las imágenes de *Parallel of Life and Art*, y la apariencia inacabada de la escuela de Hunstanton, Banham establece que los edificios deberían adquirir el valor de las imágenes memorables, que, posteriormente, se convirtieran en entidades visuales que fueran análogas al arte del momento.

Fotografías cortesía del arquitecto Juan Camilo Puerta Velásquez

IMAGEN 89. Interior del modelo de reconstrucción.



Fuente: Archivo personal Juan Camilo Puerta Velásquez

IMAGEN 90. Interior del modelo de reconstrucción.



Fuente: Archivo personal Juan Camilo Puerta Velásquez



Universidad
Pontificia
Bolivariana

SU OPINIÓN



Para la Editorial UPB es muy importante ofrecerle un excelente producto. La información que nos suministre acerca de la calidad de nuestras publicaciones será muy valiosa en el proceso de mejoramiento que realizamos.

Para darnos su opinión, comuníquese a través de la línea (57)(4) 354 4565 o vía correo electrónico a editorial@upb.edu.co. Por favor adjunte datos como el título y la fecha de publicación, su nombre, correo electrónico y número telefónico.

En 1953 los arquitectos Alison y Peter Smithson y los artistas Nigel Henderson y Eduardo Paolozzi organizaron la exposición *Parallel of Life and Art*, una muestra que reunía más de cien imágenes sustraídas de varios medios. Dos años después, valorando la potencia visual de este evento y considerando los primeros proyectos arquitectónicos de los Smithson, el crítico Reyner Banham anunciaría el nacimiento del Neobrutalismo, lo que implicaría en la arquitectura, la percepción de una imagen reconocible y memorable: "lo que perturba cuando es mirado, lo que afecta las emociones".

Partiendo del evento inaugural del Neobrutalismo, *Parallel of Life and Art*, y por medio de un método iconológico, en este libro se explican la relaciones que puede tener este movimiento con la teoría de la arquitectura contemporánea, posicionándose como la vanguardia pionera de la posmodernidad en arquitectura.

