

Alison & Peter Smithson

SÖREN THURELL

Traducido por Natalia Lumbreras

A principios de los años cincuenta, Alison y Peter Smithson ganaron el concurso de la Escuela Secundaria de Hunstanton en Norfolk, Inglaterra. Estaban recién casados y acababan de terminar sus estudios de arquitectura. El esquema propuesto era un ejercicio radical en el espíritu purista de Mies Van der Rohe y su consistente realización conmocionó al *establishment* arquitectónico de la época. Construcciones visibles de acero, superficies de fábrica de ladrillo visto y simples volúmenes ortogonales dieron una clara expresión de arquitectura mecánica al edificio, caracterizado por su solidez, consistencia y su carácter anónimo de producto masificado.

Las ideas-esquema proliferaron de manera incesante. Únicamente una minoría de éstas dieron lugar a la construcción de edificios. Ahora es posible acceder a esta obra a través de las revisiones realizadas por los arquitectos Marco Vidotto y Augusto Mazzini. En primer lugar se trata de una exposición que está viajando a diferentes lugares del mundo y junto con ella el libro *A + P Smithson. Pensieri, progetti e frammenti fino al 1990*. No se trata de un mero catálogo de una exposición; hasta la fecha es probablemente la exposición más completa de sus edificios y proyectos y ofrece además una lista completa de las obras escritas por y sobre los dos arquitectos. Lo único que falta para considerarlo una obra ejemplar es su traducción al inglés.

De todo este material está claro que, lo que en un principio podía ser considerado como un crudo ejercicio de estilo, tenía ambiciones mucho mayores que aspiraba a una mayor independencia. De hecho, lo que los Smithson intentaron con sus paráfrasis fue un examen crítico del posible uso de las desnudas construcciones de Mies. A través de los años esta investigación ha adoptado expresiones ricas y variadas. Lo que es importante al mismo tiempo y peculiar es que gran parte de esta actividad se ha producido bajo la forma de exposiciones, libros, panfletos y artículos.

La actividad verbal no parece haber sido una forma de expresión enteramente voluntaria. Este hecho se encuentra ilustrado por la afirmación de Alison Smithson, después de diez años sin encargos sustanciales, de que "el arquitecto se siente como un hombre sin brazos y prácticamente sin identidad si no puede construir", algo sobre lo que meditar en estos tiempos en que la totalidad de la profesión en muchos países afronta la perspectiva de una disminución duradera de las labores arquitectónicas.

El lenguaje no suele ser el medio natural de expresión entre los arquitectos. Cuando se utiliza queda a menudo restringido a la retórica sin contenido y que en el peor de los casos se contradice directamente con los propios edificios. *Without Rhetoric* [Sin retórica] es el significativo título de uno de los libros de la pareja de los Smithson e indudablemente sus escritos no habrían constituido una parte tan importante de su actividad si no hubiesen sido adaptados para transmitir sus intenciones y actitudes de un modo que complementara lo que deseaban decir en sus edificios.

Sören Thurell es arquitecto e investigador de teoría de la arquitectura en la Escuela de Arquitectura del Royal Institute of Technology, Estocolmo.

Alison & Peter Smithson

In the beginning of the fifties Alison and Peter Smithson won the competition of the Hunstanton Secondary School in Norfolk in England. They were newly married and had just finished their architectural education. The proposed scheme was a radical exercise in the puristic spirit of Mies van der Rohe and its consistent realization stirred the architectural establishment at the time. Visible steel constructions, raw brick surfaces and simple orthogonal volumes gave a clear expression of machine architecture to the building, characterized by matter-of-factness, consistency and mass produced anonymity.

A wealth of idea-schemes have followed in a ceaseless stream. Only a minor number of these have led to the erection of buildings. This oeuvre is now accessible through the overviews of the architects, Marco Vidotto and Augusto Mazzini. Primarily, it is a question of an exhibition which slowly drifted from Rome via the Museum of Sketches in Lund towards the Academy of Fine Arts, Stockholm, then on via Istanbul and Ankara back to Europe. Together with it goes the book, *A + P Smithson, Pensieri, progetti e frammenti fino al 1990*, which is considerably more than an exhibition catalogue. To date it is the most complete exposition of their buildings and projects; and furthermore, it is provided with lists of most of what has been written by and about the two architects. The only thing missing to make it a standard work is a translation into English.

From all this material it is clear that what in the beginning could possibly have been seen as a crude style exercise, had ambitions with a further aiming towards a greater independence. As a matter of fact, what the Smithsons intended with their paraphrases was a critical examination of what Mies naked constructions could be used for. Through the years, this investigation has taken increasingly richer and varying expressions. What is both important and particular is that so much of this activity has been in the form of exhibitions, books, pamphlets and articles.

The verbal activity does not seem to have been an entirely voluntary way. This is illustrated by Alison Smithson's statement after ten years without substantial commissions, that "the architect feels as a man without arms and almost without identity if he cannot build", something to be pondered upon in these times when the entire profession is facing the perspective of a long-lasting drain of building tasks.

Language is usually not a natural means of expression among architects. When used, it often is restricted to rhetorics without content and which in the worst cases is directly contradicted by the buildings themselves. Without Rhetoric is the significant title of one of the books by the Smithson couple and undoubtedly their writing would not have been such an important part of their activity had it not been suited to transmit their intentions and attitudes in a way which complements what they wish to say in their buildings.

Sören Thurell is architect and researcher of architectural theory at the School of Architecture at the Royal Institute of Technology, Stockholm.

De hecho, una comparación entre las palabras, las imágenes y la obra construida es gratificante, dado que ilustra cómo expresamos y ordenamos nuestras experiencias de diversas maneras. Pero también es revelador. Las interpretaciones que hacen comprensibles los signos presumen una serie de convenciones que fácilmente nos ciegan ante aquello que unifica y puede ofrecer nuevas posibilidades. De este modo no percibimos que construimos con palabras de un modo muy similar a cómo construimos con ladrillos, aperturas o elementos constructivos grandes o pequeños... Asimismo no nos damos cuenta de que nos hemos acostumbrado a observar lo construido exclusivamente como una recopilación de objetos inanimados, sin percibir las relaciones en forma de distancias, influencias, movimiento y dinámicas que tienen en común con un modo de expresión lingüístico.

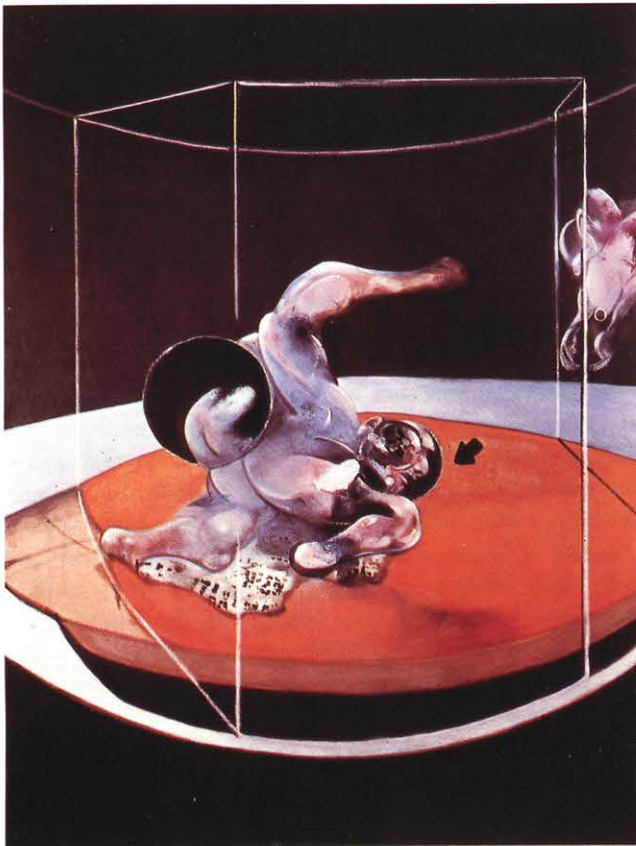
Este conjunto de dificultades para entender lo que esencialmente constituye lo construido puede probablemente resumirse en cómo percibimos la relación entre lo abstracto y lo concreto. El acuerdo de hacer una distinción clara entre ellos me parece particularmente obvio en este área donde lo construido es normalmente observado como representado a través de lo concreto. Considerando esta simplificación, que incluso algunos arquitectos suscriben, puede explicarse en parte la pobreza inherente a la arquitectura moderna.

Las dificultades y malentendidos que surgen no son exclusivos de la arquitectura. Cuando los Smithson etiquetaron su investigación con posibles expresiones como *nuevo brutalismo* fue recibido como un concepto tan

As a matter of fact, a comparison between words, images and the built form is rewarding, since it illustrates how we signify and order our experiences in varying ways. But it is also revealing. The interpretations which make the signs understandable presume conventions which easily blind us to that which unites and which can reveal new possibilities. Thus, we do not perceive that we build with words very much in the same way that we build with bricks, openings, and larger or smaller building elements. Similarly, we do not see that we have become accustomed to regarding the built exclusively as a compilation of soulless objects without perceiving their relations in the form of distances, influences, movements and dynamics which they have in common with a linguistic way of expression.

This field of difficulties to understand what essentially constitutes the built may perhaps be summarized in how we perceive the relation between the abstract and the concrete. The convention to make a sharp distinction between them seems to me particularly obvious in this area where the built is usually regarded as represented through the concrete. This simplification of view, to which quite a few architects subscribe, may explain something of the poverty which adheres to modern architecture.

The difficulties and misunderstandings which arise are not unique to architecture. When the Smithsons labelled their investigation of possible expressions as new brutalism it was received as an equally forceful and missed concept as the brutality of fact which the painter Francis Bacon refers to in his conversation with David Silvester. With a simple comparison it could be argued that what is aimed at is contained in the saying "to call a spade a spade". Of course, it is not the use of a blunt designation which is coarse, but the use of the spade itself. When Bacon depicts the naked reality which he can see hidden in the conventionally perceived object, he can argue in a similar way that it should not be this act of sincerity which should disturb the spectator, but the cruel reality which is concerned.

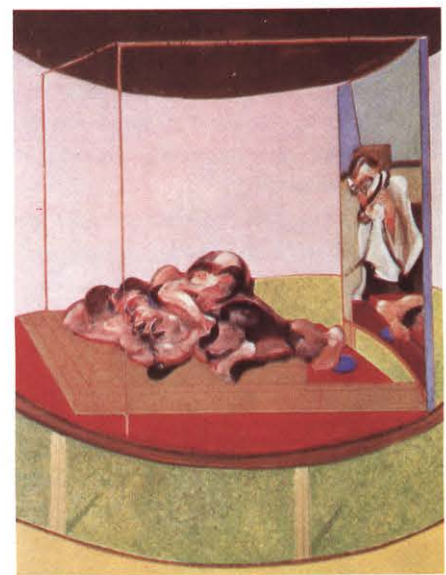


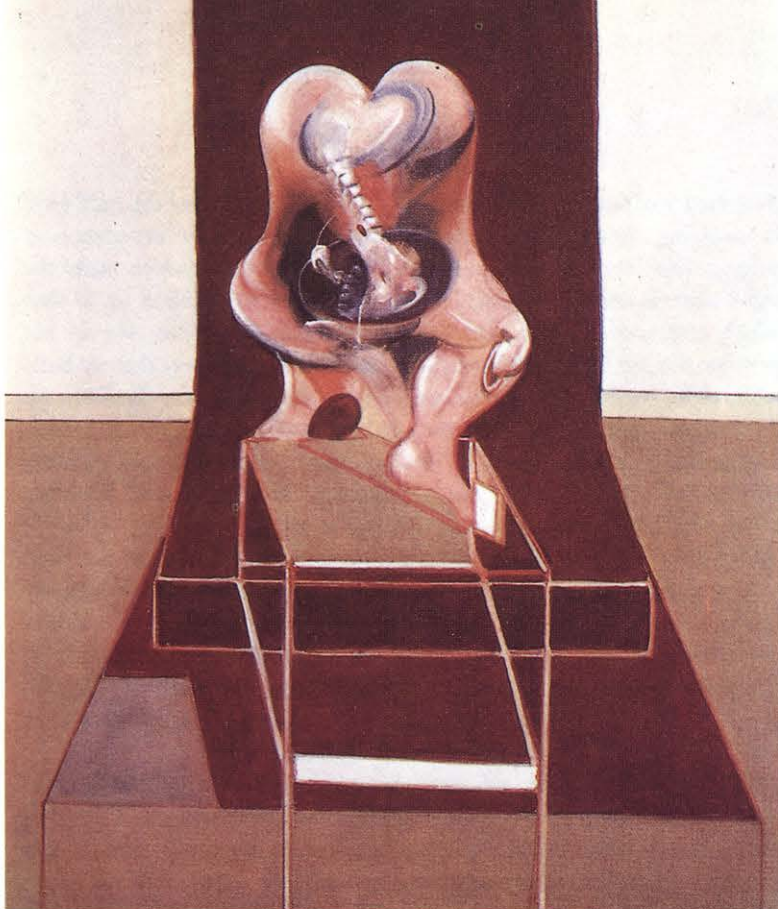
Francis Bacon, *Figura en movimiento*, 1976.
Francis Bacon, *Figure in motion*, 1976.

Francis Bacon, fragmento del tríptico *Estudios del cuerpo humano*, 1979.
Francis Bacon, *fragment of triptych Studies of the Human Body*, 1979.



Francis Bacon, fragmento del tríptico inspirado en el poema de T. S. Eliot *Sweeney Agonistes*, 1967.
Francis Bacon, *fragment of triptych inspired by the poem Sweeney Agonistes by T. S. Eliot*, 1967.





Francis Bacon, fragmento del tríptico inspirado en *La Orestíada* de Esquilo, 1981.
Francis Bacon, fragment of triptych inspired in *Orestes* by Aeschylus, 1981.

vigoroso y erróneo, como la brutalidad del hecho a la que se refiere el pintor Francis Bacon en su conversación con David Silvester. Con una simple comparación podría argumentarse que lo que se pretende expresar está contenido en el dicho "llamar una pala a una pala". Por supuesto no es el uso de una tosca designación que resulta grosera, sino el uso de la pala misma. Cuando Bacon representa la cruda realidad que ve oculta en el objeto convencionalmente percibido, puede argumentar de un modo similar que no debería ser este acto de sinceridad lo que perturbara al espectador, sino la cruel realidad que subyace.

En el campo de la construcción, los Smithson alegan que el contacto del hombre con los significados de los objetos ha llegado a ser tan tenue que las cosas más burdas pueden ser dichas y hechas dentro de la arquitectura sin que nadie reaccione o se dé siquiera cuenta de ello. Pero esta insensibilidad no es sólo una cuestión de anomalías comúnmente aceptadas sino que es principalmente una cuestión de posibilidades que no se toman en cuenta, como el gusto por ver cómo algo ha sido producido, construido, puesto en su contexto y utilizado.

Resulta sorprendente que tales aspectos parezcan estar tan separados de la forma y la materia. Desde esta perspectiva la atención se dirige principalmente al proceso mismo en el que está involucrado el objeto. Con frecuencia esto adopta la forma de un descubrimiento. Cuando Bacon pinta trata de hacerlo sin intenciones, de este modo su cuadro parece surgir por sí solo independientemente del modo en que ha tratado el motivo. Este método de trabajo es raramente utilizado en la arquitectura; los Smithson aluden a las cavilaciones de Louis Kahn ante la imagen que descubre cuando se ha permitido que la casa crezca desde su interior. Durante el desarrollo posterior de su enfoque los Smithson se inspiraron en la tradición del *objet trouvé* de la pintura inglesa contemporánea. Por consiguiente, su arquitectura siempre modernística está claramente asociada a tradiciones constructivas vernáculas, que a menudo se

In the field of building the Smithsons claim that man's contact with the meanings of objects has become so attenuated that the coarsest things can be said and done within architecture without anybody reacting or even noticing it. But this insensitivity is not only a question of anomalies which are accepted; it is primarily a question of possibilities which are not cared for, the joy of seeing how something has been produced, put together, and is being put into a context and used.

It is striking that such aspects seem to be quite separated from form and material themselves. With this kind of perspective, the attention is directed primarily on the process itself in which the object is involved. Often this takes the shape of a discovery. When Bacon paints he tries to work without intentions, whereby his picture seems to arise all by itself out of his treatment of the motif. This working method is a seldom used possibility within architecture; the Smithsons mention the wonder of Louis Kahn when he draws the elevations of a house which has been allowed to develop from within itself. During the further development of their approach, the Smithsons were strongly inspired by the *objet trouvé* tradition in contemporary English painting. Accordingly, their constantly modernistic architecture is clearly associated with vernacular building traditions, what is often called a back-yard architecture, or even in a more distant past to primitive conceptions of shelter, the simple hut, the semantic associations of the place to heaven, earth, hearth, materiality, but also myths and imaginations. In all the richness of associations, commentaries and digressions which is their fertile ground, the Smithsons never degenerate into simplifying explanations. It is characteristic that what most often and best accompanies the presentation of their ideas and projects are their own texts. These move in the borderline between prose and poetry and may occasionally touch on the absurd. Their commentary on the sketches of Louis Kahn from 1954, on a house for de Vore, weaves delicately as a spider's web:

Did we then feel it as temple, and temple as empty, and empty as barn, and barn as tree? The Kahn house of brick columns was a brutalist place for the intellect... not barn... not temple... free of the wheel of seasonal labour... free of gods or ritual... Before this house design bricks had been unthinkable... and still were (even still are), but there and only here bricks became a brutalist tool.

Through their way of being (which reflects the architects) buildings may speak of how they are composed; they invite use, transmit the discovery of new uses, contribute to communication with other people, to encounters, to wonder. How is this possible? The house is like a tree which becomes covered with leaves; without them a sparse construction of branches in an empty space, and with them a thickening mass, a volume. Somewhere in between we find the layering of lattice upon other lattices, half transparent, half impenetrable. Or ramps, bridges, inserted between rows of rooms, or stairs between the surfaces of the façades. The changes of circumstances, the permanence of columns, the strong concentration of reflection turned inwards and the joy and exuberance directed outwardly. Can you read, can you perceive all this around you and within yourself?

Take the stair or the ramp to the plaza at The Economist and wrap with the walls of the buildings, feel detached from the surrounding traffic noise and still close by. Feel the floor of the place, in even rows of Portland stone slabs—porous, self-cleaning, ageing slowly and creeping like a wild vine upon the columns and spandrels of the façades. Watch another walker, John Steed on his way to meet Emma Peel, as you could imagine if you were a Londoner. Did he steal his way from the back or she down one of the narrow

ha llamado arquitectura de "patio trasero", o, incluso en un pasado más remoto, a las concepciones primitivas del refugio, la cabaña sencilla, las asociaciones semánticas del lugar con el cielo, la tierra, el hogar, la materialidad, y también con los mitos y la imaginación. En toda la riqueza de sus asociaciones, comentarios y disgresiones que es su punto fuerte, los Smithson nunca degeneran hacia explicaciones simplificadoras. Es característico que lo mejor y que más a menudo acompaña la presentación de sus ideas y proyectos son sus propios textos. Estos se mueven en la frontera entre prosa y poesía y pueden ocasionalmente caer en el absurdo. Su comentario sobre los bocetos de Louis Kahn de 1954 de una casa para de Vore se van entretejiendo delicadamente como una tela de araña:

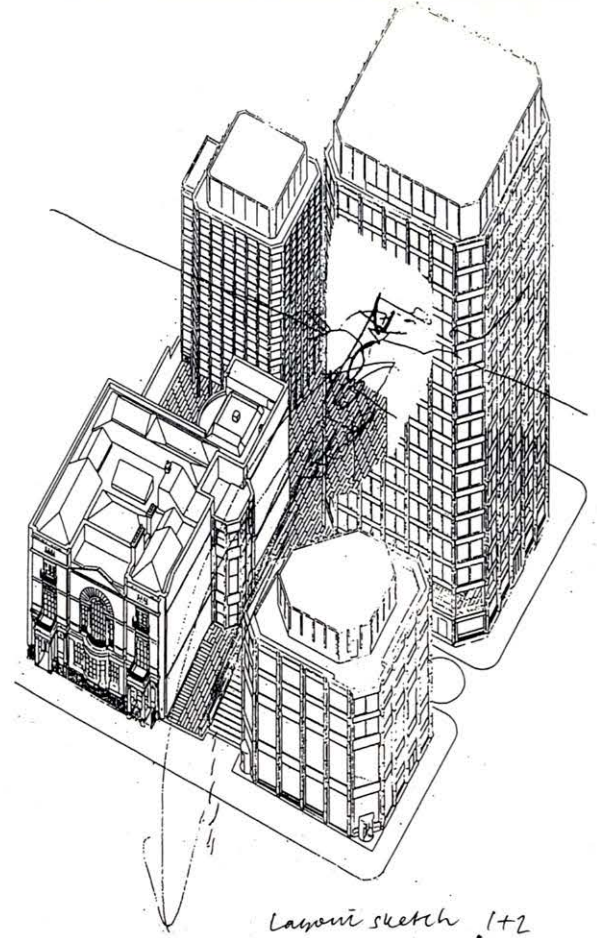
¿Lo sentimos entonces como templo, y templo como vacío, y vacío como establo, y establo como árbol? La casa de Kahn de columnas de ladrillo era un lugar brutalista para el intelecto... ni establo... ni templo... libre de las labores propias de cada estación... libre de dioses o rituales... Antes del diseño de esta casa los ladrillos eran impensables... y todavía lo fueron después (incluso aún lo son), pero aquí y sólo aquí los ladrillos se convirtieron en un instrumento brutalista.

A través de su modo de ser (que refleja el del arquitecto) los edificios deben hablar de cómo están compuestos, invitan al uso, contribuyen a la comunicación con otras personas, a encuentros, a las disgresiones. ¿Cómo es esto posible? La casa es como un árbol que se cubre de hojas; sin ellas, se trata de una construcción poco densa de ramas en un espacio vacío, con ellas, una masa espesa, un volumen. En algún lugar intermedio encontramos la colocación del enrejado sobre otros enrejados, mitad transparente, mitad impenetrable. O rampas, puentes, insertos entre filas de habitaciones, o escaleras entre las superficies de las fachadas. Los cambios de circunstancias, la permanencia de las columnas, la fuerte concentración del reflejo que se vuelve hacia sí mismo y la alegría y la exhuberancia que lanza hacia fuera. ¿Puede usted leer, puede percibir todo esto alrededor suyo y dentro de sí? Tome la escalera o la rampa hacia la plaza del The Economist y déjese envolver por las paredes del edificio, evádase del ruido del tráfico circundante, todavía cercano. Sienta el suelo del lugar, de hileras uniformes de lajas de piedra de Portland, porosa, autolimpiable, que envejece lentamente y trepa como la parra salvaje por las columnas y pechinas de las fachadas.

Mire a otro paseante, John Steed que va al encuentro de Emma Peel, como imaginaria si fuera londinense. ¿Ha aparecido él sigilosamente desde la parte trasera, o ella bajando por una de las estrechas escaleras? Puede alguien aún colarse en cualquier lugar desde que alguien ha reemplazado las escaleras secretas por una única, firme, amplia, derecha y comfortable? ¿Puede alguien aún ver que el pedazo de carne cubierto de plástico en el supermercado es una pieza de animal muerto? Los cuerpos de Bacon avanzan a rastras por plataformas iluminadas por una luz despiadada. Quizás sufran, quizás sean repugnantes o espantosos, pero indudablemente están vivos. ¿Puede alguien reconocer que alguien ha tocado la piedra, que la gente ha estado trabajando? Es una labor eternamente recurrente el recordar el hecho de que las cosas llegan y pasan como nosotros mismos. Indudablemente es un proceso común de madurez cuando lo programático y rudo de la juventud se vuelve suave, pulido y refinado con la edad. Lo que importa es que la narrativa siga viva.

Referencias:

Marco Vidotto, A + P Smithson, *Pensieri, progetti e frammenti fino al 1990*, Genova, 1991.
David Silvester, *The Brutality of Fact, Interviews with Francis Bacon*, Oxford, 3.^a ed., 1987.



Un dibujo de Peter Smithson superpuesto sobre su perspectiva original para así explicar el movimiento sobre la plaza de The Economist en Londres. Este pequeño proyecto de rehabilitación de 1965 de los Smithson es el primer trabajo moderno de arquitectura en Inglaterra que se acoge a la ley de protección de monumentos.

Si la entrada principal con sus escaleras y su rampa se observa como positivo, esto se compensa con la entrada más escondida de la parte trasera, con dos estrechas escaleras, que puede considerarse negativo. Cuando recientemente, otra compañía constructora reemplazó ésta última por una escalera abierta similar a la que está en la fachada principal, la tensión entre la parte posterior y la frontal desapareció. Se ha dicho que hay londinenses que en un momento dado era precisamente esto lo que querían por su calidad, pero que ahora por nada del mundo pisarían este lugar.

A sketch by Peter Smithson superimposed upon the original perspective of presentation in order to explain the movement over The Economist Plaza in London. This small rehabilitation project (from 1965) by the Smithsons is the first modern work of architecture in England which has been put under monument protection.

If the main entrance with its stairs and ramp is regarded as positive, this is balanced by the more hidden entry at the rear, two narrow staircases, which then can be regarded as negative. When recently another architectural firm replaced the latter with an open stair, similar to the one at the front, the tension between back and front disappeared. It has been said that there are Londoners who previously searched this out explicitly for its quality but who now would not dream of setting their foot there.

stairs? Can anybody steal anywhere any longer since somebody has replaced the stealing stairs with one single-minded one, broad, straight and comfortable? Can anybody see any more that the plastic covered lump of meat in the super market is a piece of a slaughtered carcasse? Bacon's bodies crawl on platforms lit by a merciless light. Perhaps they suffer, perhaps they are repugnant or frightening, but undeniably they are alive. Can anybody recognize that somebody has touched the stone, that "people have been at work"? It is a perpetually recurrent task to remind of the fact that things come and pass like ourselves. Undoubtedly, it is a common process of maturing when the youthful programmatic and rude becomes softened, polished and refined with age. What counts is to continue the narrative.

Referencias:

Marco Vidotto, A + P Smithson, *Pensieri, progetti e frammenti fino al 1990*, Genova, 1991.
David Silvester, *The Brutality of Fact, Interviews with Francis Bacon*, Oxford, 3rd ed, 1987.