

Ramón Serrano
Avilés

“As found” y experiencia del fragmento

Debate entre imagen y preexistencia en la producción artística británica de la inmediata posguerra

El legado de las vanguardias artísticas en la posguerra

Es comúnmente aceptada la conexión del *Art brut* de la Francia de posguerra en las obras del *Independent Group*, Así lo describía algunos años después el historiador Reyner Banham en uno de sus influyentes artículos de la época:

«(...) existía una cierta comunión de intereses, una tendencia a dirigir la mirada hacia Le Corbusier y a tener conciencia de algo llamado ‘le beton brut’ (...) y, en el caso de los más exquisitos y estéticamente cultos, a tener una noción sobre el ‘Art Brut’ de Jean Dubuffet y su relación con París (...).

Lo que mueve a un neobrutalista es la cosa misma en su totalidad y con todas las connotaciones de la asociación humana. Estas ideas están, por supuesto, muy cercanas a la estética antiacadémica corriente, aunque no se han de identificar exactamente con el Michel Tapié de un ‘Art Autre’, aún cuando este concepto incluye a muchos brutalistas del continente, así como a Eduardo Paolozzi (...).¹

Esta última observación no hacía sino llamar la atención sobre un aspecto no demasiado estudiado, como es el legado de otras vertientes de la modernidad que por diferentes circunstancias históricas han permanecido apartadas de interpretaciones posteriores de aquel particular momento: es el caso del movimiento dadaísta, de sus reflexiones sobre la ciudad moderna y el papel que asignaba a la imagen y los objetos en una emergente sociedad de consumo.

Tal y como ya entonces supo reconocer Banham, la estancia en París del artista escocés Eduardo Paolozzi con

su amigo William Turnbull entre los años 1946 y 1947² fue de gran importancia para la difusión de estas ideas en Gran Bretaña. Durante este periodo ambos entraron en contacto con personalidades de este movimiento y de estos encuentros, ampliamente documentados, el propio Paolozzi destacaría años después la particular importancia de sus conversaciones con Tristán Tzara. Después de la escisión surrealista el aura del dadaísmo había decaído en París, y Tzara acogía con beneplácito a sus escasos visitantes:

«(...) Solía comer con Tzara, quien, se había convertido en un auténtico bibliófilo y a menudo me enseñaba sus ‘Livres de Luxes’. También tenía una amplia colección de la escultura africana menos conocida, y utensilios cotidianos como instrumentos para tejer, telares, piezas Wonga Tonga [sic], todo ello entremezclado en un apartamento en la Rue de Lille increíblemente elegante, luminoso como la plata y con montones de espejos. (...) Allí había un collage de Picasso y alrededor, diversos objetos africanos cuidadosamente seleccionados... Por contraste, no existía ninguna casa en Londres que reflejara esa mezcla de elegancia, sensibilidad y pasión de coleccionista (...).³

Fue también por indicación de Tzara que visitó la *colección Duchamp* de la americana Mary Reynolds, (Fig. 1), entonces todavía residente en esta ciudad, y en torno a la cual había articulado el movimiento dadaísta parisino. Si bien no conoció a Duchamp personalmente, su obra en torno a la apropiación inconsciente de los objetos anónimos producidos en serie que toda sociedad de consu-

Fig. 1 Mirar y asociar cosas diferentes en el mismo instante.

Paolozzi conoció en París la colección Duchamp de Mary Reynolds, incluyendo las paredes que Duchamp había cubierto con imágenes de revistas, que imitaría posteriormente con Turnbull coleccionando y recortando imágenes de revistas, generalmente norteamericanas.

Eduardo Paolozzi:
Scrapbook n°1
(fotomontaje de portada, 1947)
(Victoria & Albert Museum, Londres).
(Izquierda)



John Heartfield:
Portada de la revista
'Der Dada', n° 3
(reproducción de
fotomontaje, 1920)
(colección Mary
Reynolds del Art
Institute, Chicago).
(Derecha)



mo realiza, le marcaría profundamente. Este “enfrentamiento de fragmentos acabados”, y la transgresión de significados que consigue mediante la mera yuxtaposición, fueron recursos que importaría a su obra ya en Inglaterra, y no dejaría de usar a lo largo de toda su carrera:

«En la biblioteca pública de París, en una sección pequeña de arte moderno, encontré la edición original (en inglés, de 1931) del libro de Ozenfant 'Foundations of Modern Art'. Fue una revelación, pues muchas cosas que me interesaban aparecían juntas en el libro; (...) Era ese tipo singular de experiencia cognitiva que permite a las personas mirar y asociar cosas diferentes en el mismo instante. (...). Este era un tipo de sensibilidad que no existe en Inglaterra...»⁴ (Fig. 2).

Se refería a una manipulación de objetos genéricos casi enciclopédica, como recortes aislados de instantes de una deriva anónima que cualquiera podría realizar –tan propia de las ciudades modernas–, y que parece invitar a la atribución de un significado a partir de la pura presencia material de los objetos más convencionales. Paolozzi fue perfectamente consciente de esto:

«(...) Sigo pensando que un montón de cosas que usted ve en las calles son a menudo mucho más interesantes que la pretensión de los objetos que se puede ver en galerías de arte, y que

son más interesantes como un grupo de brillantes envoltorios que una miserable serie de aguafuertes de un artista menor cualquiera.(...) Pero hay que pensar la idea de este anonimato que siempre había pensado que quedó bien establecido por Duchamp, que en el anónimo objeto hay una curiosa especie de 'pathos', todo un tipo de retórica sobre el 'ready-made'. Ahí tenemos la psicopatología del objeto de la que Freud escribió (...).»⁵

De este modo, los logros de las vanguardias históricas, se fueron infiltrando progresivamente en toda la práctica artística británica de los años de posguerra, pese a que la tradicional resistencia británica a la recepción de ideas provenientes del continente supuso una gran dificultad para su difusión.⁷ En este sentido, es significativo señalar el hecho de que hasta 1947 no se plantease la apertura de un museo de arte moderno, el *Institute of Contemporary Arts* (ICA), en un momento en que la modernidad empezaba ya a ser casi canónica. El gran vacío que cubría le concedió sin embargo una gran libertad de acción, pese a la orientación hacia una particular perspectiva integradora de todas sus manifestaciones artísticas por influencia del que fuese su primer director, Herbert Read.

Producto de su intensa actividad fueron algunos cursos con estructura de seminarios, desarrollados a lo largo de finales de 1953 y principios de

1954 en el ICA bajo el título de *Aesthetic Problems of Contemporary Art*. Buen ejemplo del espíritu que guió estas convocatorias pueden ser algunas conferencias como las celebradas a cargo de Robert Melville, crítico de arte y encargado de la sección de Arte de *Architectural Review* entre los años 1950 y 1957, quien expuso los «efectos de recientes investigaciones (...) sobre las artes; siempre cambiantes, pero siempre con un efecto vigorizante sobre el arte de culturas alienadas como a la que pertenecemos». ⁸

Este «efecto vigorizante» que la producción artística crítica puede abrir operando desde el seno de una «cultura alienada» sería motor de la facción más progresista dentro del ICA, el denominado *Independent Group*. Formado en 1952, acogió a jóvenes figuras provenientes de diversos ámbitos: el fotógrafo Nigel Henderson, el escultor William Turnbull, los artistas Richard Hamilton, John McHale o el propio Paolozzi, los arquitectos Alison y Peter Smithson y críticos como Reyner Banham o Lawrence Alloway, entre otros. Este grupo asumió como propia la emergente cultura de masas que su generación ya empezaba a percibir como algo común –fundamentalmente a través de la creciente presencia de los medios de comunicación norteamericanos en la vida cotidiana inglesa–, incorporándola al centro mismo de sus reflexiones.

Su principal vínculo de unión sería una actitud de oposición y cuestionamiento de la rigidez y limitaciones de un estatus tradicional del arte asumido de manera acrítica, promovido institucionalmente para reforzar el sentimiento de identidad nacional en los años de la posguerra. Esta actitud les aproximaba a los planteamientos de Dadá, con los que el propio

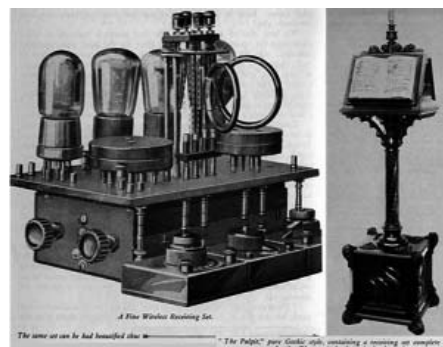


Fig. 2 Catalogación de los objetos anónimos de la sociedad industrial.

En referencia a la influencia que este libro ejerció en su obra, y en general sobre toda su generación, Paolozzi escribió:

«Las ideas que allí aparecían eran de los años 20, supongo, cuando reinaba un gran optimismo acerca de la máquina y, por supuesto, cuando existía esa clase especial de sensibilidad tan francesa que gusta de agrupar cosas diferentes para contemplarlas unas junto a otras (...), que permite reunir máscaras Dogón, esculturas precolombinas y, por ejemplo, iglesias barrocas o maquinaria moderna». ⁶

A. Ozenfant:
‘Foundations of Modern Art’, págs. 160-161.

Ozenfant –cuyos textos estaban tan presentes– había reconocido un paralelismo de objetivos. ¹⁰ A lo largo de 1955 se ofrecería entre otras, dentro de una segunda sesión de conferencias del ICA, la de título ‘*Dadaists as non-Aristotelians*’ (Fig. 3), en la que se trató la constatación de que «el resurgimiento de Dadá en los años de posguerra ha contradicho la historia de este movimiento: –esto es, su disolución en el seno del Surrealismo– Dadá como antiabsolutismo y multiplicidad de apreciaciones, a la manera de maquetaciones publicitarias, películas cinematográficas,... etc». ¹¹ (Fig. 4).

Fue Reyner Banham quien identificó esta antibelleza y antiacademicismo como cualidades brutalistas. ¹² Visto este periodo retrospectivamente, llama la atención la lucidez de algunos de sus protagonistas como los Smithson para identificar ya entonces las posibilidades expresivas de la apropiación de lo que llamaban «*found objects*», más allá de “hallazgos” formales, que criticaban como prefigurados en mayor o menor medida en su propio método de elaboración:

«(...) Existen dudas más que serias acerca de la “imagen hallada” en pintura, en un tiempo en que la totalidad del arte pasado es saqueado como material disponible como envoltorio

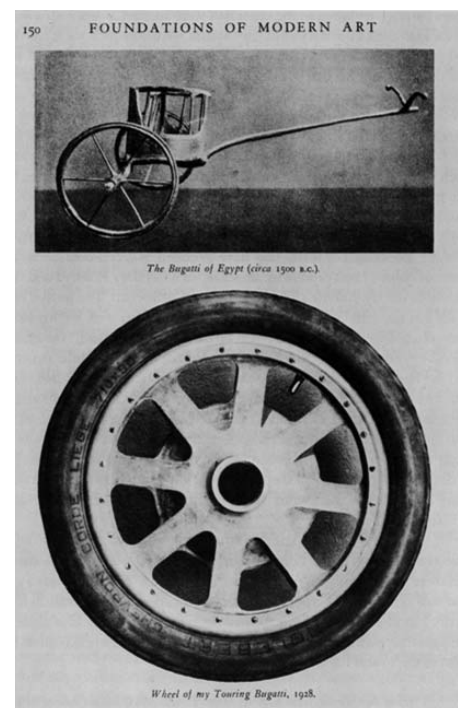


Fig. 3. Lo irracional de la promesa moderna del eterno progreso.

Como consecuencia de la gran difusión popular que nuevos géneros alcanzaron en el momento, algunas de sus expresiones más características serían adoptadas por los miembros del Independent Group como un reconocimiento a su capacidad de retratar la realidad de su época.

Es el caso de una serie de novelas baratas de ciencia ficción ofrecidas por entregas en la revista americana *Astounding Science Fiction*, cuyo título hacía referencia a los "no-A", los "no-Aristotélicos". Esta definición fue usada recurrentemente para distanciarse de la orientación que dio Herbert Read al ICA, a propósito de su reconocida interpretación trascendente del Arte, y que a juicio de éstos, provenía de una "lectura aristotélica de la Historia".⁹

A. E. van Vogt: 'The World of Null-A' (New York; ed. Ace D-31, 1953). (Izquierda)

E. Paolozzi: 'Was this metal monster Master - or Slave?' collage, 1952 (Tate Gallery, Londres). (Derecha)

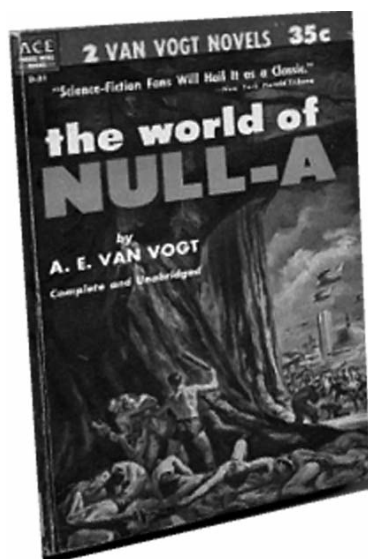


grafico de diseños comerciales de consumo cada vez más rápido. Contemplando retrospectivamente los años 40 y 50 –el periodo de Dubuffet y Pollock–, la imagen era descubierta dentro del propio proceso de fabricación de la obra. No estaba prefigurada, sino deliberadamente buscada como un acontecimiento dentro del proceso.

Esto supuso una novedad como actividad artística en sí, desde que los "objetos encontrados" fueran para Marcel Duchamp del periodo anterior e inicialmente objetos "fabricados". Esto es, los objetos "descubiertos" y transformados en piezas artísticas fueron originalmente concebidos en la mente de un artesano o un ingeniero (...). El diseño gráfico actual complace de esta cuidadosa manera a la pintura del pasado, que siempre ha estado prefigurada –esto es, creada inicialmente en la mente–. Pero con la pintura de la "imagen hallada" esta primera concepción mental¹³ está ausente, excepto en el sentido de el proceso en sí mismo está pre-concebido.¹⁴ (...), cuando aquel proceso ya es algo heredado a duras penas puede decirse que es algo pre-concebido: es una copia de un proceso ya inventado (...).¹⁵

No parece casual que esta renuncia a la «prefiguración» fuese algo ya presente de alguna manera en el pensamiento de Tzara, quien había atacado

ya la noción tradicional de belleza y la subordinación de la obra de arte a sus formalizaciones tradicionales.¹⁷ Según él, una obra de arte sólo podía alcanzar relevancia como «un signo en medio de una continua transformación».

La aportación fundamental de Tzara había sido la de oponer a la concepción tradicional de obra artística como medio de expresión la de una mera actividad de la mente, ni siquiera necesariamente consciente. En consecuencia, una obra de arte podía existir fuera de su formalización tradicional, y su producción equivaler a un residuo natural de una actividad que tiene lugar según sus propias leyes.¹⁸ No puede haber teoría a defender, provenga de cualquiera de las vanguardias de la que provenga. Contrariamente, la obra surge de una aspiración a «una verdad indiscutible, la de un hombre expresándose fuera de fórmulas aprendidas o impuestas por la comunidad, por la lógica, el lenguaje, el arte o la ciencia».¹⁹

"As found" y la avocación del fragmento

Recogíamos cosas y les dábamos vueltas en las manos con curiosidad, reconsiderándolo todo.²⁰

Alison y Peter Smithson

*Lo “tal como se encontró” frente a
“el hallazgo”*

La escasez extrema de los años posteriores a la guerra había provocado que los objetos más insignificantes adquirieran un valor extraordinario y algunos artistas encontraron un *paralelismo entre el arte y la vida* en la interpretación poética que valoraba ante todo lo cotidiano, la única operativa en semejantes circunstancias (Fig. 5).

La idea de Alison y Peter Smithson de una estética «*as found*» derivó directamente de sus intensos contactos con Nigel Henderson en la *Central School of Arts and Crafts*, en la que –junto con Paolozzi– ambos eran profesores. Henderson se llevó consigo a los Smithson y a Paolozzi en varios paseos a través de los barrios obreros del *East End* de Londres, duramente castigados durante la guerra, transmitiéndoles una nueva manera de mirar lo que había a su alrededor (Fig. 6). Los Smithson comentarían años después:

“(...) la estética “as found” era algo en lo que pensamos y a lo que dimos nombre a principios de los cincuenta, cuando conocimos a Nigel Henderson y vimos en sus fotografías un reconocimiento perceptivo de la realidad alrededor de su casa en Bethnal Green: los gráficos que hacían los niños en el pavimento para sus juegos; (...) puertas utilizadas como vallas publicitarias; entre los detritos de los lugares bombardeados, artículos como botas viejas, montones de

Fig. 4 La imagen como presencia y su capacidad de significación.

*Tanto el Surrealismo como Dadá –y particularmente el trabajo de Schwitters– fueron ampliamente debatidos en el seno del Independent Group, de los que destacaban su relevancia «en el ámbito de “lo que tiene capacidad de provocar asombro”».*¹⁶

*Kurt Schwitters:
Hanna Blossom has
wheels
(collage, 1947)
(Colección particular,
Little Langdale).
(Izquierda)*

*Eduardo Paolozzi: I
was a Rich Man's
Plaything (fotomontaje,
1947) (Tate
Gallery, Londres).
(Derecha)*



*clavos, fragmentos de saco o de malla y cosas por el estilo».*²¹

De acuerdo con esta sensibilidad, el orden profundo de las cosas no se encuentra en una anticipación o planificación más o menos ideal, sino en un ir haciendo y seleccionando directamente. Se centra básicamente en un modo de mirar el mundo a nuestro alrededor como fuente de un método de trabajo, sobre los métodos de «*encontrar procesos*», de coleccionar hallazgos: «*Lo “tal como se encontró”, donde el arte se dedica a recoger del suelo, dar la vuelta y poner junto a... El “hallazgo” donde el arte reside en el proceso y el ojo vigilante...*».²² La estructura original de las cosas o bien se encuentra dada sin propósito, o bien aparece espontáneamente durante el proceso de ejecución de la obra.

*«Los objetos desechados por nuestra propia cultura, todavía sin ser reconocidos como portadores de historias de identidad, fueron transformados por las imágenes de Nigel Henderson, cuya visión a través de la lente de la cámara nos hizo ver las cosas de manera diferente (...) cosas encontradas, cosas desechadas».*²³ Los materiales encontrados, se incorporaban sin una intencionalidad predefinida, para aportar el orden de su propia elaboración. Al ser recontextualizados, éstos pueden ser relativizados, primando su presencia física. Esto no



Fig. 5 La experiencia fragmentaria del espacio moderno.

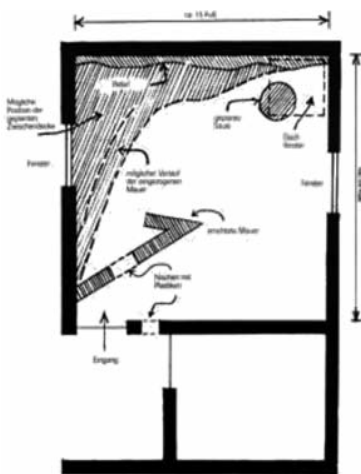
Durante su precario exilio en Inglaterra, Kurt Schwitters realizaría la última versión de la serie de sus *Merzbau*, destruidos durante la guerra, en la localidad de Ambleside (Little Langdale, Elterwater) gracias a la financiación del MoMA de Nueva York. Denominada *Merzbarn* por su autor, se trataba de una construcción en permanente transformación gracias a la adición de objetos de la más variada conformación material, procedentes de las contribuciones de los visitantes a la casa. Todo era susceptible de ser preservado; la vida se entendía, en cualquiera de sus formas y manifestaciones, como un conglomerado en el que todo objeto manufacturado —especialmente aquellos que ya no tenían utilidad— conservaba un valor en sí mismo y participaba de un orden que ya no podía ser completamente planificado.

Inacabada en el momento de su muerte en 1948, sobreviviría hasta los años 60, fecha en la que fue trasladada para su conservación bajo la iniciativa de Richard Hamilton, entre otros artistas.

Kurt Schwitters:
Merzbarn, 1945-1947
 (Cylinder's Farm, Ambleside)
 Vista interior reconstrucción parcial en Galería Hatton de Newcastle. (Arriba)

K. Schwitters:
Merzbarn, 1947
 Planta del conjunto original. (Izquierda)

K. Schwitters:
Merzbau, 1923
 (Hannover, destruido).
 (Derecha).



era sino una aplicación directa de la noción de *objet trouvé*, desarrollada por el Dadaísmo:

«(...) no sólo la edificación adyacente, sino también todas aquellas huellas que constituyen recordatorios en un lugar y esperan ser leídos a través del descubrimiento de cómo lo construido llegó a ser tal cual era. (...) De este modo la estética "as found" fue una nueva forma de ver lo ordinario, una apertura en lo que se refiere a cómo las "cosas" prosaicas podrían recargar de energía nuestra actividad creativa».²⁶

Lo visual por su parte, despojado de su memoria histórica y de una funcionalidad práctica definida, se maneja no como representación, sino como mera presencia capaz de desencadenar una tarea crítica que implica no sólo al que produce, sino también al espectador (Fig. 7). Se trata, ante

todo, de un enfoque inclusivo. Cualquier preexistencia, por muy modesta o banal que fuese, merecía una mirada más atenta, ofreciendo una percepción ampliada desde la cual ver el conjunto con una luz diferente.²⁷

Nuevo Brutalismo y el valor de lo ordinario

El hecho de que la arquitectura del momento se centrara en la valoración de lo ordinario y lo banal no significa que hubiese perdido de vista su objetivo. Lo ordinario y lo banal fueron la fuente de inspiración para una nueva situación que pretendía, ante todo, superar valores absolutos que se percibían como propios del pasado. El tipo de repetición y neutralidad que la industria ofrecía en este momento a la construcción presentaba una suerte de idílico control sobre el producto.²⁸

Fig. 6 Un reconocimiento a los desechos de la sociedad moderna.

Henderson, que había abandonado profundamente traumatizado la Royal Air Force al finalizar la II Guerra Mundial, aprovechó un programa gubernamental de reconversión que le permitió estudiar fotografía y bellas artes.

Con residencia en Bethnal Green, su mujer, la antropóloga Judith Stephen, participaba en un proyecto de investigación acerca de las características de la familia de clase trabajadora dirigido por la organización Mass Observation,²⁴ cuyos hallazgos trasladaría Henderson a su obra. Su acceso al mundo del arte de vanguardia se produjo de forma natural, pues antes de la guerra su madre, Wyn Henderson, había dirigido la galería londinense de Peggy Guggenheim.²⁵

Mural compuesto por Alison Smithson con su hijo Simon a base de desechos y objetos encontrados durante la limpieza del solar.

Nigel Henderson:
Bag Wash, 1949-53.
(Tate Gallery, Londres). (Izquierda)

A. Smithson:
Art of the 'As Found', 1968-1970.
(Club Social de Robin Hood Gardens, Londres), j.
(Derecha)



Esto no representó un cambio radical para los Smithson en lo que se refiere a su compromiso con la arquitectura moderna. Su idea del «as found» se fundió casi de manera natural con los principales dogmas de la ortodoxia moderna: el rechazo de la ornamentación impropia, la búsqueda de la inmediatez arquitectónica y, por encima de todo, el uso honesto de los materiales. Los Smithson escribieron: «Nos preocupa ver los materiales por lo que son: la cualidad de madera en la madera, la cualidad de arena en la arena».³¹ Su combinación, el construir que implica la colección de estos elementos, hace emerger de por sí significados inevitablemente imprevistos. Banham haría especial hincapié en esta renuncia a la excesiva sofisticación de la elaboración material:

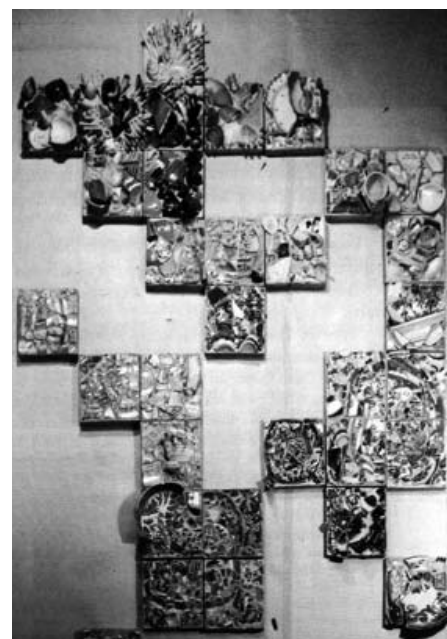
«Hay necesidad de una nueva estética de los materiales, que debe ser valorada por las superficies que posee, una vez ubicadas en el solar (...) una valoración como aquella de los dadaístas, quienes aceptaron sus materiales como «as found»».³²

Su interés por lo cotidiano y lo prosaico, que buscarían en la emergente vida suburbana, no consiste sin embargo en una reproducción directa de estas pautas. El «recoger, dar la vuelta y poner al lado de» no era más que una orquestación de elementos cotidianos con una intención crítica para «revitalizar» y «devolver la energía» a lo ordinario. Tratados como lo que son, los elementos heredados siguen siendo familiares y reconocibles, al tiempo que experimentan una transformación al incorporarse dentro de un nuevo diseño (Fig. 8). Y aunque esta transformación intentaba dar un sentido a dichos elementos

en un «presente en permanente proceso de cambio», su verdadero objetivo estaba ligado a su uso futuro, a la apropiación por parte de sus hipotéticos usuarios, cuyas demandas debían poder ser recogidas, –aunque no fuera más que a un nivel de sugerencia– mediante asociaciones, analogías y mecanismos similares.

En opinión de Reyner Banham, el Nuevo Brutalismo marcó una fase en el desarrollo de la arquitectura moderna, durante la cual ésta se apartó provocativamente de la estética maquinista de la preguerra,³³ para poner el acento en la inmediatez de la apariencia material del edificio y su estructura, temas que había desarrollado ampliamente en sus análisis sobre la cultura consumista americana. Aunque Banham lo relaciona con una idea de estilo, –un «concepto de imagen»,³⁴ en sus propias palabras– los Smithson fueron algo más lejos, conectando estas premisas a procesos y pautas de uso: junto con el proceso material de edificación –las observaciones de Alison Smithson iban dirigidas ante todo al contratista– se ensayaban a la vez pautas para habitar. La estructura se ofrecía desnuda y lista para «ser vestida mediante el arte de habitar».

Estos procesos no eran por tanto un dogma como una directiva para el proyecto. Fue este enfoque el que llevó a los Smithson a su famoso postulado: «vemos la arquitectura como el



resultado directo de un modo de vida».35

Estas nociones de proceso y pauta enfrentarían a los Smithson con la noción de estilo de la modernidad, muy debatida en la época. Contemporáneos del Movimiento Moderno no como un lenguaje autónomo al margen del tiempo, sino como una actitud, que evoluciona lentamente, influenciada por fuerzas culturales e innovaciones tecnológicas de momentos concretos: en suma, otro proceso. Las formas que los Smithson usaron en sus diseños eran formas “encontradas” en el contexto de un proyecto. La mayoría con una cierta cualidad anónima, arquetípica y vernácula que surgía de un largo proceso de adaptación y experimentación con una cultura específica: «Es nuestra intención exponer enteramente la estructura de este edificio, sin acabados internos dondequiera que sea posible. El contratista debe apuntar a un alto nivel de construcción básica al modo del habitual para un pequeño almacén».36

Lo fragmentario en la cultura de masas y el “ordenamiento del conglomerado”

La estética clásica iba del fragmento al conjunto; la nuestra, que va a menudo del conjunto al fragmento, encuentra en la reproducción un auxiliar incomparable.38

André Malraux



Fig. 7 La capacidad referencial de las imágenes.

Paolozzi y otros artistas del Independent Group, reconocieron abiertamente la influencia de la obra de Duchamp ‘Green Box’, que conocieron a través de Nigel Henderson.29 Hamilton por ejemplo, que la estudió en profundidad, comentaría a propósito de ésta que «[Duchamp] ha aportado una forma de arte sin parangón, un matrimonio de conceptos visuales y lingüísticos».30

Portando el título de su obra de 1915-23, ‘La Mariée mise à nu par ses célibataires, même’—también conocida como ‘Le grand verre’—, Duchamp recreó con obsesiva exactitud «93 documentos (fotografías, dibujos y notas manuscritas de los años 1911-1915), así como una placa de color», hasta en su último detalle. Más allá de intentar complementar o explicar esta obra, él mismo señaló su intención de extenderla al “ámbito de la referencia”, para dejarla “definitivamente inacabada”, como crítica a la institucionalidad y el fetichismo del mundo artístico del momento.

Marcel Duchamp
(/ Rose Sélavy):
Green Box, 1934
ed. limitada de 300
uds. (Tate Gallery,
Londres)

Parallel of Life and Art y la auto-suficiencia de las imágenes

En el marco de las actividades promovidas por el ICA, algunos miembros del Independent Group como Eduardo Paolozzi, Nigel Henderson, Alison y Peter Smithson, junto con el ingeniero Roland Jenkins, realizaron en el año 1953 una exposición titulada Parallel of Life and Art. Concebida como un montaje de fotografías en gran formato de diferentes objetos y situaciones del más variado origen (Fig. 9), sus intereses, sin embargo, iban más allá de la mera colección de imágenes.

La significativa estratificación y complejidad que los Smithson descubrieron en los anuncios publicitarios se conservaba de algún modo en las presencias iconográficas y las ambigüedades semánticas que generaba la particular disposición de la exposición, donde el visitante era invitado expresamente —de hecho no tenía otra opción— a participar en un juego de asociaciones agrupadas, «juegos de contra-punto» y «juegos de palabras y referencias cruzadas».39 Las notas que tomaron al preparar la exposición contienen las ideas de Alison y Peter Smithson sobre la inusual disposición de las imágenes:

«El método usado será yuxtaponer las ampliaciones de las fotos... Estas imágenes no pueden disponerse como para formar una argumentación lineal.40 En lugar de ello, establecerán una intrincada serie de relaciones cruzadas entre diferentes campos del arte y la técnica. Provocando un amplio abanico de asociaciones y ofreciendo fructíferas analogías».

De acuerdo con esta idea del contrapunto, el catálogo desplegaba una colección de imágenes agrupadas en diferentes categorías que no articulaban —al menos de manera predefinida—, ninguna tesis definida. Al no ofrecer un discurso definido, el evento se situaba más allá de un sistema cerrado o la clasificación científica habitual.

Fig. 8 El ready-made en la construcción por componentes cotidianos.

Duchamp escribió respecto de su famoso urinario:

«(...) Se trata de un accesorio que se ve a diario en los escaparates de los fontaneros. Si el señor Mutt hizo o no hizo la fuente con sus propias manos carece de importancia. Él la eligió. Cogió un artículo de la vida diaria y lo colocó de tal manera que su significado habitual desapareció bajo el nuevo título y punto de vista: creó un pensamiento nuevo para ese objeto (...)».³⁷

Marcel Duchamp:
Fountain, 1917
(Tate Gallery, Londres). (Izquierda)

Peter y Alison
Smithson:
Escuela de Hunstanton (Norfolk, 1949-54)
Lavabos Adamsez, ampliamente popularizados en la construcción inglesa de la posguerra, en los *Vestuarios del Gimnasio*. (Derecha)



En su discurso de inauguración de la exposición, Nigel Henderson explicó cómo los cuatro habían desarrollado una «estética de trabajo» común y seleccionado las fotografías:

«Durante algún tiempo nos ha interesado intercambiar imágenes de nuestros “museos imaginarios” propios. Recordarán que éste es el modo en que André Malraux discute el ensamblaje del material fotográfico en forma impresa, reunidos desde muchos puntos dispersos en el espacio y en el tiempo, y representando el trabajo creativo de artistas de todas las épocas y civilizaciones (Fig. 10). En nuestro caso, sin embargo, los contenidos de estos museos se extienden más allá de los términos normales del arte, para incluir fotografías producidas por motivos técnicos. A menudo descubrimos que este intercambio confirma nuestra creencia de que hemos dado con algo significativo, que otros responden también del mismo modo al impacto visual de una imagen particular. Hasta cierto punto, descubrimos que tenemos una estética de trabajo común, aunque ninguno de nosotros podría formular una base verbal para ello. Finalmente, decidimos reunir el material que ya teníamos y seguir coleccionando, en un intento de elucidar qué tenemos en común y la naturaleza del material que nos conmueve. En este punto ciertas agrupaciones comienzan a manifestarse... en estos términos... y luego empiezan a reproducirse en nuestra selección y condicionan la elección de imágenes posteriores».⁴¹



Se trataba pues de una acumulación de colecciones heterogéneas de imágenes y objetos, de tal modo que la integridad del objeto coleccionado o fotografiado permanece reconocible incluso fragmentado. El objetivo de la exposición, según declararon sus autores, era «ampliar el campo de visión del hombre más allá de los límites impuestos por las generaciones anteriores». Aunque se plantease reproducir las condiciones de su contemplación por parte del espectador, más allá del aspecto comunicativo, les interesó el misterio que preside las asociaciones gracias a la ambigüedad de los encuentros resultantes, su carácter temporal y cambiante.

Patio and Pavilion y el potencial simbólico de los objetos

Tres años después de *Parallel of Life and Art*, Henderson, Paolozzi y los Smithson colaboraron en *Patio & Pavilion*, una instalación parte de la exposición *This is Tomorrow*, que reunió a doce grupos de pintores, arquitectos y escultores en la *Whitechapel Art Gallery* de Londres. Con su contribución a la muestra (Fig. 11), tomaron una dirección totalmente diferente, influida por un enfoque más existencialista.⁴² En el catálogo, Peter Smithson describía así la intención de la instalación:

«*Patio and Pavilion* representa las necesidades fundamentales del hábitat humano en una serie de símbolos; la primera necesidad es la de un

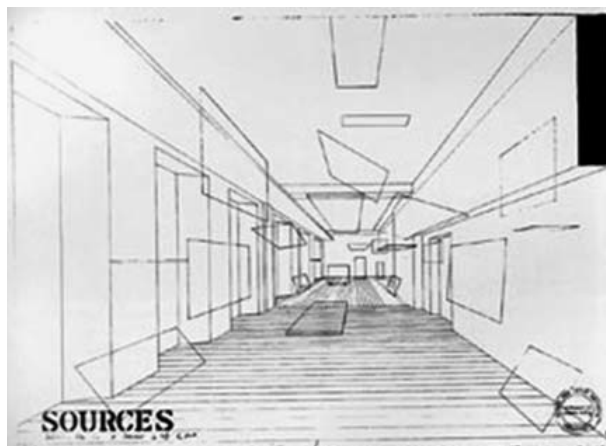
Fig. 9 La construcción de un "espacio mental" mediante imágenes.

El montaje de la exposición *Parallel of Life and Art* se planteó como una instalación, incluyendo más de un centenar de fotografías en blanco y negro. Colgadas en la sala principal del ICA, llenaban todo el espacio desde el suelo hasta el techo sin apenas ningún comentario.

Su temática procedía de campos muy diversos, como la tecnología, la biología, los deportes, la fotografía aérea, la arqueología, la geología, las culturas primitivas y obras de arte moderno, de Dubuffet y Jackson Pollock, entre otros.

P. y A. Smithson:
Perspectiva de la instalación, incluida en el catálogo de la exposición. (Arriba)

P. y A. Smithson, N. Henderson y E. Paolozzi:
Montaje de la exposición Parallel of life and Art
Institute of Contemporary Arts (Londres), 1953.
(Abajo)



pedazo del mundo: el patio; la segunda necesidad es la de un espacio delimitado: el pabellón. Estos dos espacios están dotados con símbolos para todas las necesidades humanas».

Ésta acoge obras independientes, individualmente tratadas de manera que mantengan sus correspondientes signos de reconocimiento, con un enfoque totalizador de los elementos. Resaltando la naturaleza de cada material tal cual se presenta, pero también ciertas connotaciones simbólicas:

«(...) se trata de una especie de hábitat simbólico en el que se encuentran respuestas... a las necesidades humanas básicas —una vista del cielo, un trozo de tierra, intimidad, la presencia de la naturaleza y de animales cuando los necesitamos— y a las urgencias humanas básicas —extenderse y controlar, moverse—. La forma concreta es muy simple, un patio o espacio cerrado en el cual se instala un pabellón. El patio y el pabellón se amueblan con objetos que son símbolos de las cosas que necesitamos».⁴³

El sencillo cobertizo de madera con tejado de poliéster ondulado, rodeado por una cerca de paneles reflectantes igualmente simple, fue algo más que un intento de dotar de expresión a las «necesidades humanas básicas». Tal como había ocurrido en la disposición de imágenes de *Parallel of Life and Art*, la posición del visitante aquí también jugaba un papel esencial en la organización definitiva de la instalación. Años después, los Smithson escribirían:

«Nuestro *Patio & Pavilion* respondió a un "programa" de nuestra propia cosecha, ofreciendo una declaración definitiva de otra actitud a la "colaboración": el "vestido" de un edificio, su lugar, mediante el "arte de habitar".

Estábamos tomando posiciones en la sociedad de consumo⁴⁴ cuando ésta

empezaba su carrera, ofreciendo en una guarida un recordatorio de otros valores, otros placeres. Con el techo transparente del pabellón realizado para mostrar la disposición del "as found" por parte de Nigel, la superficie de arena del patio (finalmente) elegida para recibir la disposición de las baldosas y los objetos de Nigel y Eduardo, los paramentos perimetrales reflectantes para incluir a cada visitante como habitante, se hizo manifiesto el arte del "as found".

La completa confianza de nuestra colaboración la demostró el hecho de que nuestro *Patio & Pavilion* se construyera a partir de nuestros dibujos y fuera "habitado" por Nigel y Eduardo en ausencia nuestra (...).

Al crear la "arquitectura" de *Patio & Pavilion*, partían de la suposición de que aquello podía «vestirse» mediante «el arte de habitar» con objetos y collages que, por la ambigua interrelación que mantienen entre sí, aparecen como *souvenirs* olvidados. De esta manera, Henderson y Paolozzi "habitaron" la instalación con sus obras de arte. Reflejado en los paneles de alu-

minio de la cerca, el visitante se transformaba en “habitante”. Y ofreciendo una experiencia similar a la que había ofrecido la exposición *Parallel of Life and Art*, al “visitante-habitante” se le pedía que hiciera –a partir de una colección de objetos fragmentarios e imágenes con gran poder de evocación– una reconstrucción personal y casi autobiográfica de su sentido, basada en un juego de asociaciones y posibles analogías.

Visto así, *Patio & Pavilion* también tenía un sentido de ambigüedad. Ambas instalaciones hicieron un esfuerzo por fragmentar todo principio universal, a la vez que jugaban simultáneamente con el tema del visitante. El diseño del escenario hacía de los visitantes parte de la instalación y les desafiaba a ver la colección de imágenes y objetos y a realizar sus propias asociaciones e interpretaciones.

Otra similitud entre ambos montajes reside en el uso del coleccionismo como método de organización, aunque cada una de las instalaciones tenía su propio modo de abordar este concepto. *Parallel of Life and Art* carecía absolutamente de jerarquía; todas las imágenes estaban desplegadas en una nube de igualdad, gracias a que el propio espacio expositivo, el salón principal del ICA, formaba la frontera de la colección. En el caso de *Patio & Pavilion*, el grupo comenzó por crear un amplio interior, más grande que el anterior, bajo la forma de una cerca reflectora. Dentro de la cerca construyeron otro interior, el cobertizo, que convirtió el espacio interior de la cerca en una rotonda –el mismo uso original de la sala de exposiciones– y de esta manera en un exterior. Estos fueron los límites en los cuales la colección de imágenes y objetos de Henderson y Paolozzi encontró su lugar.

Este “arte de coleccionar” fue un resultado bastante directo del modo en el que colaboraron los cuatro integrantes del grupo. Sin embargo, más allá de lo práctico del tratamiento superficial de estas colecciones, los elementos mantienen su individualidad y autonomía. No pierden su identidad y significado al ser absorbidos por un orden superior con una identidad y un significado diferentes. El cómo los elementos pueden mantener su propio carácter, cómo pueden desarrollarse en el tiempo y el espacio de acuerdo a sus propias leyes y cómo pueden al mismo tiempo formar parte de un todo mayor –llegando incluso a una escala urbana–, contribuyendo con sistemas más amplios sin verse comprometidos, fueron temas que se repetirían en toda la obra posterior de los Smithson.⁴⁵

Fig. 10 El “museo sin paredes” y la memoria visual.

El museo imaginario fue planteado por Malraux como un encuentro entre las ideas particulares de los artistas de una época y el imaginario colectivo y paradigmas de ésta. Aprovechando las posibilidades de la popularización de la fotografía, proponía un diálogo del arte con las distintas realidades históricas, trazando paralelos entre formas y contenidos representativos de diferentes épocas y culturas

Charles y Ray Eames: *Diapositivas en color (col. personal de los arquitectos de más de 300.000 uds.)*. (Arriba)

André Malraux: *Le musée imaginaire*, (París, 1947-50). (Abajo)



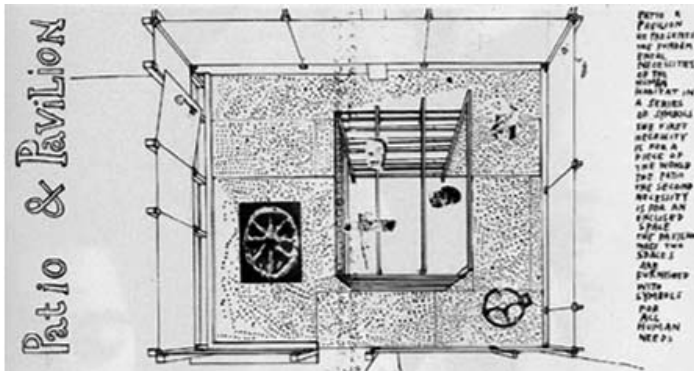


Fig. 11 La capacidad referencial de los objetos.

Instalación *Patio and Pavilion* de los Smithson en la exposición *This is Tomorrow* de 1956, que incluyó obras de Eduardo Paolozzi y fotografías de Nigel Henderson.

Perspectiva de los Smithson incluida en el catálogo. (Izquierdada)

Vista interior de la instalación por Nigel Henderson. (Derecha)

Fig. 12 «Formas artísticas de la vida cotidiana».

Con este nombre se referirían los Smithson al trabajo de diseño de objetos de uso común, tales como las sillas de los Eames de su propio estudio en Limerston Street, donde la fotografía de Henderson fue tomada.

De izquierda a derecha, Peter Smithson, Eduardo Paolozzi, Alison Smithson y Nigel Henderson, tal y como figuran en la doble página del catálogo de la exposición *This is Tomorrow* (Grupo 6) de 1956.

Esta estrategia de mantener la individualidad de los elementos que componen una colección fue algo que desarrollaron desde sus inicios de manera paralela a su arquitectura, sobre la idea de una estética «*as found*». El coleccionismo como un medio de organización, la relación entre lo coleccionado y lo que mantiene la colección, el coleccionista, fueron temas elaborados sobre la base de varias ideas en torno al ensamblaje de los distintos elementos que tiene lugar durante el proceso de habitar inherente a todo espacio.

Detrás de la cuidadosa atención que dedicaron en su obra a estos temas —estudiando desde tipos históricos básicos hasta accesorios domésticos— había una consideración sobre la relación entre «contenedor» y «contenido». Esto llevó a detallar la organización de la colección y el propio contenedor que la sostenía. Como resultado, a menudo la relación entre contenedor y contenido cambiaba de forma bastante dramática. Los elementos agrupados no estaban almacenados en contenedores genéricos; cada contenedor poseía un diseño específico creado para satisfacer las



demandas de los elementos individuales. Alison y Peter Smithson se refirieron a las técnicas de composición utilizadas para este fin como un proceso de «seleccionar y disponer» y «ocultación y exhibición».

La permanencia de lo provisional

Para entender los anuncios que aparecen en el *New Yorker* o en *Gentry* uno tiene que haber hecho un curso sobre literatura dublinesa, leído un artículo de divulgación cibernética en *Time* y haberse especializado en alta filosofía china y cosmética.⁴⁶

Alison y Peter Smithson

Alison y Peter Smithson reconocieron la misma fascinación por ordenar los artículos de la vida cotidiana en otra pareja de diseñadores: Charles y Ray Eames. Los Smithson los admiraban enormemente, considerando que —como había hecho Nigel Henderson en una fecha más temprana— ellos les enseñaron a mirar las cosas a su alrededor de un modo diferente (Fig.12). Los propios Smithson men-



cionaron estas influencias en numerosas ocasiones. La propia Alison llegó a trazar un paralelismo directo entre Henderson y los Eames:

«Es posible que Nigel Henderson pueda habernos llevado a lo efímero de la vida (...) pero creo que es a Charles y Ray Eames a quienes debemos la [llamada de atención sobre la] extravagancia de lo que compra hoy la gente: lo efímero recién hecho, lindo, lleno de color».47 (Fig. 13).

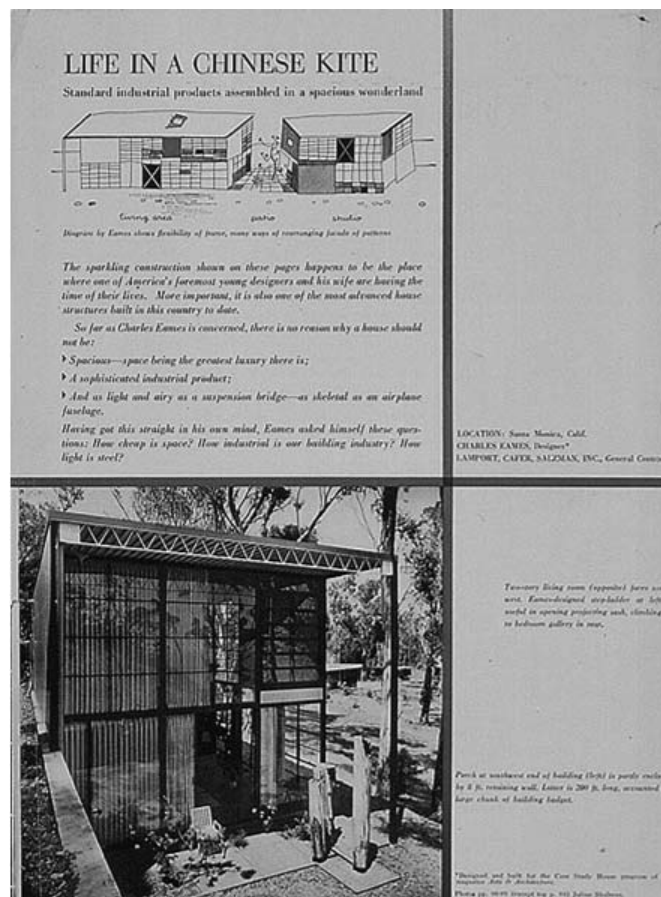


Fig. 13 El universo lúdico de la sociedad de consumo.

El dibujo deliberadamente infantil de los Eames ilustrando el artículo sobre su casa⁵⁰ tendría una gran difusión. Descrita como conformada por «productos estandarizados de la industria, ensamblados en un espacioso y maravilloso lugar, este principio inspiraría toda su posterior producción, extendida a todo tipo de objetos.

Charles y Ray Eames: *House of Cards* (juego comercializado para niños, 1952). (Arriba)

Charles y Ray Eames: *Eames House* (/ *Case Study n°8*) (Pacific Palisades, Los Angeles, 1948). (Abajo)



Al describir el modo en que los Eames miraban las cosas cotidianas, los Smithson se refirieron a «una forma de ver con los ojos muy abiertos de admiración elementos culturalmente dispares en conjunto y perfectamente compenetrados entre sí».48 Una técnica de «seleccionar y disponer», que escogía objetos de diversa procedencia y los agrupaba para formar una nueva composición: «Utiliza las cosas por lo que son y, en virtud del "arreglo", cada objeto resulta realizado y habla más claramente de sí mismo».49

Maestros en el juego de las asociaciones, este trabajo de colección estaba guiado por un tipo de pensamiento provisional consistente en recombinar y reordenar sucesivamente todo lo que se encontraban en el proceso de proyecto. El método de trabajo varía según los materiales y soportes, a menudo poco convencionales, para describir fundamentalmente una búsqueda. Pero esta acción no se reducía al discurso arquitectónico más general. Para ellos, el juego de reordenar en continuas re combinaciones tenía sus raíces, ante todo, en algo inalienablemente personal. Su

objetivo era conseguir una llaneza total, así como lo que ellos mismos denominaban una «revigorización de la vida y el trabajo y de la arquitectura moderna».

Lo que hacía realmente particular a su método residía en asumir que la naturaleza histórica general de la disciplina arquitectónica estaba estrechamente entrelazada con la experiencia personal.

Su intención última probablemente fuese la de generar lugares para la vida ordinaria que, en su contemplación, sean capaces de alojar abiertamente impresiones de nuestra experiencia residentes en nuestra memoria. Un trabajo

Fig. 14 Antecedentes de una incipiente cultura de masas.

De vuelta a Londres, en el año 1952, Paolozzi organizó en el ICA una presentación pública de recortes de revistas, postales, anuncios y diagramas diversos sin orden temático aparente. En esta proyección, que denominó BUNK! aludiendo a una onomatopeya que aparecía en un recorte de un comic, se reunieron por primera vez los miembros del Independent Group. Este evento sería con el tiempo reconocido como uno de los orígenes del pop.

Eduardo Paolozzi:
Evadne in green dimension,
(collage, 1952)
(Victoria & Albert
Museum, Londres).
(Izquierda)

Cartel de Richard
Hamilton para la
exposición *This is tomorrow*,
que incluye su famoso
collage 'Just what is
it that makes today's
homes so different,
so appealing?',
realizado expresamente
para la muestra.
(Derecha)



esencial, casi abstracto en su meticulosa concreción: descubrir las huellas de un peculiar modo de ver lo ordinario que habilitase una pluralidad de sugerencias a través de una gran economía de medios. Un discurso articulado mediante la yuxtaposición de diferentes realidades, que vinculase de manera simultánea diferentes momentos de la experiencia.

Los Smithson reunieron todas estas ideas relativas al «as found», al Nuevo Brutalismo y a la idea de «seleccionar y ordenar» y «ocultación y exhibición», en su libro *Without Rhetoric*, estructurado como una compilación de artículos ya publicados. Lejos de perseguir una neutralidad, el término «sin retórica» describía una notable transformación en su pensamiento:

*«Cuando había pocos que tuvieran coche, fue el momento de la retórica acerca de la máquina, de la violencia como ideal. Cuando todo el mundo dispone de la energía de la máquina para derrochar –coches, radios de transistor y luz–, es el momento de la lírica del control, de la calma como ideal (...)».*⁵¹

Estas palabras reflejaban su cambio de postura a mediados de los sesenta que, lejos de renunciar a la necesidad de construir, contemplaba la responsabilidad adicional de habitarlos: «(...) los objetos y utensilios de uso diario están situados convenientemente (...) y son toda la "decoración" que los espacios "sencillos" necesitan, o que



*de hecho pueden admitir... Aquí pues encontramos necesidades básicas elevadas a un nivel poético: la vida sencilla bien hecha. Éste es en esencia el precepto de todo el Movimiento Moderno en arquitectura».*⁵²

De este modo los Smithson redescubrirían paradójicamente la presencia de la tradición en la arquitectura moderna a la que –a costa de incorporarle una cierta vulnerabilidad–, proyectan hacia delante, transformada y corregida. Esto apenas tiene que ver con celebrar una ya pujante sociedad de consumo (Fig. 14), sino más bien con dotarla de un entorno que conceda un lugar propio a todo lo que lo inevitablemente acompaña a ésta y que de alguna manera también nos define.

Una nueva forma de vida buscando adaptarse al «nunca-nunca jamás cultural»⁵³ por venir.

Notas

1. Banham, Peter Reyner: «The New Brutalism», en *Architectural Review*, Diciembre de 1955, págs. 355-362.
2. Sus visitas al *Museo de l'Homme* y la colección de *Art Brut* de Dubuffet en la galería Fachetti, así como sus encuentros personales con Giacometti, entre otros artistas, están documentadas en Kirkpatrick, Diane: *Eduardo Paolozzi* (Londres; Studio Vista, 1970).
3. Paolozzi, Eduardo y Whitford, Frank: Entrevista para el programa de la BBC NLSC: *Artists' Lives* del 10 de Junio de 1993 (transcripción de los archivos de la British Library de Londres, pág. 74). Paolozzi destaca el impacto que le causó su importante colección de arte primitivo, así como el diminuto collage de Max Ernst titulado *'Le rossignol chinois'*.
4. Paolozzi, Eduardo: «Lost Magic Kingdoms» artículo del catálogo de la exposición *Six Paper Moons from Nahuatl: An Exhibition at the Museum of Mankind* (Londres; British Museum ed., 1985). Se refiere, erróneamente, a la primera edición aparecida en 1928. Nótese que la edición en lengua inglesa, en traducción de John Rodker (New York; Dover Publications, 1952), aparecería apenas algunos años después de su regreso a Londres, lo que evidencia el interés que esta publicación inspiró en el momento.
5. Paolozzi, Eduardo y Whitford, Frank: op. cit. pág. 189, en alusión al carácter fetichista de las sociedades de consumo modernas.
6. Paolozzi, Eduardo: «Lost Magic Kingdoms», op. cit.
7. Pionera en la introducción en Inglaterra del debate artístico moderno fue la galería londinense *Guggenheim Jeune*, fundada en Londres en Enero de 1938 por Marguerite "Peggy" Guggenheim, quien en su estancia en París durante los años 20 contaba con un amplio círculo de relaciones en el entorno de las vanguardias. Asesorada por sus amistades de aquellos años como Max Ernst, Man Ray, Ezra Pound y en particular por su gran amigo Marcel Duchamp, entre otras personalidades, ofreció algunas exposiciones que alcanzarían cierta difusión. Tras un año de actividad a cargo de su amiga Wyn Henderson, la galería se vio obligada a cerrar por las pérdidas económicas.
8. Según las Actas de la conferencia titulada *«Mithology and psychology»*, conservadas en los Archivos del *Institute of Contemporary Arts* y recogidas en Massey, Anne: *The Independent Group: Modernism and Mass Culture in Britain, 1945-59*, (Manchester y Nueva York; Manchester University Press, 1995), apéndice 1º, pág. 141.
9. Massey, Anne: op. cit., pág. 45.
10. Si bien desde presupuestos bien diferentes, tal y como se señala en Alloway, Lawrence: «Dada 1956» en *Architectural Design*, Noviembre de 1956, pág. 374
11. *[anti-absolutist and multi-valued]*, en el original inglés, según las Actas conservadas de las reuniones del 29 de Abril de 1955 en los Archivos del *Institute of Contemporary Arts*, recogidas en Massey, Anne: op. cit., apéndice 2º, pág. 143.
12. Ibid.
13. *[first making-in-the-mind]*, en el original en inglés.
14. *[pre-thought]*, en el original en inglés.
15. Smithson, Alison y Peter: «Some doubts about the "Found Image" in painting», en Robbins, David (ed.): *The Independent Group: Postwar Britain and the Aesthetics of Plenty*, (Massachusetts y Londres; MIT Press, 1990), págs. 201 y ss.
16. *["the wonderful"]*, en el original inglés, según Massey, Anne: op. cit., apéndice 1º, pág. 141.
17. Tzara habla de la tradicional subordinación de la poesía a la lengua, defendiendo que ésta puede suceder de manera independiente al poema, según describe en su «Essai sur la situation de la poésie» de 1931, recogido en Tzara, Tristan: *Œuvres Complètes*, (París; ed. Flammarion, 1982), vol. 5 (1924-1963, «Les Écluses de la Poésie»), págs. 7-28
18. «*la poesía sucede en la boca*» como menciona en Tzara, Tristan: op. cit.
19. No en vano esta noción no es en absoluto ajena al planteamiento de *l'informel*. En su influyente manifiesto de 1952, *Un Art Autre*, Michel Tapié reconocía abiertamente su enorme deuda con el pensamiento de Tzara, así como la influencia decisiva de dos precursores, Duchamp y Picabia, «conformando un ángulo cuyo vértice mismo ocupaba Dadá». Véase Tapié, Michel. *Un Art Autre, où il s'agit de nouveaux dévidages du réel* (París; Gabriel-Giraud et fils, 1952)
20. Smithson, Alison y Peter: *The Shift* (Londres; Academy Editions, 1982), pág. 9.
21. Smithson, Alison y Peter: «The "as found" and the "found"», en Robbins, David (ed.): *The Independent Group: Postwar Britain and the Aesthetics of Plenty*, (Massachusetts y Londres; MIT Press, 1990), pág. 40 y ss.
22. Ibid.
23. Smithson, Alison y Peter: *The Shift*, op. cit., pág. 9
24. «Biografía», en Walsh, Victoria: *Nigel Henderson. Parallel of Life and Art* (Londres; Thames & Hudson, 2001), pág. 154.
25. A través de ella conoció Henderson a Duchamp, quien incluso le obsequiaría con una copia de su *Green Box*, tal y como se describe en Paolozzi, Eduardo y Whitford, Frank, op. cit., pág. 67. El propio Henderson expondría dos collages entre obras de Ernst, Braque, Picasso, Schwitters y Gris, recogidos en Guggenheim, Peggy (ed.): *Exhibition of collages, papiers-collés and photo-montages*. (London; Guggenheim Jeune ed., 1938).
26. Smithson, Alison y Peter: «The "as found" and the "found"», op. cit., pág. 129, págs. 201 y ss.
27. Este concepto reaparecerá en la obra de los últimos años de los Smithson, reformulado y rebautizado como «ordenamiento del conglomerado». Véase Smithson, Alison y Peter: *Italian thoughts* (Estocolmo; A&P Smithson ed., 1993).
28. Smithson, Alison y Peter: «The Ordinary and the Banal», texto mecanografiado del 23 de Noviembre de 1964 (Londres; A. & P. Smithson Archive), recogido en Lichtenstein, Claude y Schregenberg, Thomas: *As Found: The Discovery of the Ordinary* (Zurich; Lars Muller Publishers, 2001), pág. 141.
29. Su madre contaba en su poder con un ejemplar, regalo de Peggy Guggenheim, tal y como se recoge en Walsh, Victoria: *Nigel Henderson. Parallel of Life and Art*, pág. 97. La influencia de Peggy Guggenheim, no ha sido aún justamente valorada. Baste señalar que a ella se debió –por

- mediación de Henderson- la cita de Paolozzi con Arp, a quien visitó en su estudio y le introdujo en el círculo de las vanguardias de París, conociendo a artistas como Braque, Léger, Brancusi y Giacometti, tal y como se describe en Whitford, Frank: *Interview with Eduardo Paolozzi* (archivos de la Scottish National Gallery of Modern Art de Edimburgo, 1993).
30. Como se recoge en Hamilton, Richard: «The Green Book», en *Collected Words* (Londres, Thames & Hudson, 1982), pág. 195. En los años 1959-60 realizó lo que llamó una «traducción tipográfica» conjuntamente con George Heard Hamilton, entonces profesor de Historia del Arte en Yale. Estos estudios le valdrian algunos años más tarde el encargo de elaborar una réplica a escala real de 'El gran vidrio' para la retrospectiva sobre Duchamp de la Tate Gallery en 1966, cuando el original era demasiado frágil para viajar fuera de los EE.UU. Véase Hamilton, Richard: «Towards a typographical rendering of the Green Box», op. cit., págs.185-193.
 31. Smithson, Alison y Peter: «The "as found" and the "found"», op. cit.
 32. Banham, Peter Reyner: «The New Brutalism», op. cit. [Cfr. nota 11].
 33. En referencia a la modernidad canónica promulgada por Le Corbusier y Gropius, entre otros. En el contexto concreto de la Inglaterra de la posguerra, el Nuevo Brutalismo fue una crítica del estado del bienestar creado sobre la base de las *New Towns*, construidas de acuerdo con un modelo casi pintoresco y una modernidad amable, siguiendo el ejemplo sueco, tal como propagaban Nikolaus Pevsner y Richards desde *The Architectural Review*. Véase p.ej. Richards, J. M.: «The New Empirism: Sweden's latest style» en *Architectural Review*, Junio de 1947, pág. 200.
 34. Banham, Peter Reyner: «The New Brutalism», op. cit.
 35. Smithson, Alison y Peter: «The New Brutalism» en *Architectural Design*, Enero de 1955, pág. 1, reimpresso en Banham, Reyner: *New Brutalism, Ethic or Aesthetic?* (Londres, 1966), pág. 45
 36. Smithson, Alison: manuscrito sin fecha sobre su casa de 1953 en Colville Place, en el barrio londinense de Soho. « (...) *De haber sido construida, habría sido el primer exponente del "nuevo brutalismo" en Inglaterra*» (Archivo A&P Smithson, Londres), publicado en Lichtenstein, Claude y Schregenberger, Thomas: op. cit., pág. 126. Esta nota probablemente estuviese vinculada con su artículo de *Architectural Design* (Diciembre de 1953, pág. 342), donde se usa por primera vez el término "Nuevo Brutalismo".
 37. Duchamp, Marcel: «The Richard Mutt Case», comentario aparecido en el editorial de la revista *The Blind Man* (Nueva York; vol. n.º2 de Mayo de 1917, pág. 5), a propósito del rechazo de la obra en la exposición de la *Society of Independent Artists* celebrada el mismo año.
 38. Malraux, André: «Le musée imaginaire», en *Les voix du silence* (Paris; Nouvelle Revue Française, ed. Gallimard, 1951), pág. 25.
 39. Smithson, Alison y Peter: *The Shift*, op. cit., pág. 14 y Smithson, Alison y Peter: «The "as found" and the "found"», op. cit. pág. 201, respectivamente.
 40. [consecutive statement] en el original en inglés, como se describe en unas notas de Alison y Peter Smithson sin fecha (Archivo A&P Smithson, Londres), editadas en: Robbins, David: op. cit., pág. 39.
 41. Manuscrito de la Colección Henderson (Archivo Tate, Londres), citado en Walsh, Victoria: op. cit., pág. 92.
 42. Aun cuando los Smithson nunca habrían hablado de su trabajo en términos existencialistas, algunos historiadores han caracterizado su trabajo como tal. Véase, por ejemplo, el artículo «Freedom's Domiciles: Three Projects by Alison and Peter Smithson» en Goldhagen, Sarah William y Legault, Réjean (eds.): *Anxious Modernisms. Experimentation in Postwar Architectural Culture* (Montréal/Cambridge, Mass.; 2000), págs. 74-95.
 43. Smithson, Alison y Peter: *Changing the Art of Inhabitation*, (Londres; ed. Artemis, 1994), pág. 109 [publicado por primera vez como parte del «Eames Celebration», número especial de *Architectural Design*, Septiembre de 1966].
 44. [acquisitive society] en el original inglés, en Smithson, Alison y Peter: «The "as found" and the "found"», op. cit.
 45. Temas que fueron ampliamente discutidos de manera más explícita por los Smithson en el seno del *Team 10*.
 46. Smithson, Alison y Peter: «But Today We Collect Ads», en *Ark: the Journal of the Royal College of Art*, (Noviembre de 1956)
 47. Smithson, Alison y Peter: *Changing the Art of Inhabitation*, op.cit. pág. 77, [publicado por primera vez como parte del «Eames Celebration», op. cit.].
 48. Ibid., pág. 79.
 49. Smithson, Alison y Peter: *Changing the Art of Inhabitation*, op. cit., pág. 72, [publicado por primera vez como «Concealment and Display, Meditations on Braun», en *Architectural Design*, Julio de 1966, págs. 362-363].
 50. «Life in a Chinese Kite», publicado en *Architectural Forum*, Septiembre de 1950.
 51. Smithson, Alison y Peter: *Without rhetoric. An architectural aesthetic 1955-1972*. (Londres; Latimer Press / MIT Press, 1973).
 52. Smithson, Alison: «Beatrix Potter's Places», en *Architectural Design*, Diciembre de 1967, pág. 573.
 53. [cultural never-never land] en el original inglés, en Smithson, Alison y Peter: «The Appliance House», en: *Design*, n.º113, 1958, págs. 43-47.