

The Big Scrapbook: la mirada relacional de Alison Smithson

The Big Scrapbook: the relational perspective of Alison Smithson

DAVID CASINO

David Casino, "The Big Scrapbook: la mirada relacional de Alison Smithson", ZARCH 20 (junio 2023): 98-111. ISSN versión impresa: 2341-0531 / ISSN versión digital: 2387-0346. https://doi.org/10.26754/ojs_zarch/zarch.2023207442

Recibido: 12-11-2022 / Aceptado: 1-1-2023

Resumen

El artículo explora la capacidad creativa de Alison Smithson para conjugar sus intereses proyectuales mediante trabajos bidimensionales en papel capaces de dotar a su obra de una poderosa condición experimental, visual y artística. A través de la exploración de un documento sorprendente –y desconocido hasta el momento– denominado *The Big Scrapbook*, percibimos la mirada asociativa y relacional que esta arquitecta desplegó hacia todo aquello que le rodeaba, construyendo un imaginario personal de fragmentos con el que construir nuevos argumentos y narrativas. En el interior de este atlas personal de ideas y pensamientos, la yuxtaposición aparentemente azarosa de recortes de imágenes de tiempos y significados dispares, impulsa la generación de nuevas conexiones y procesos creativos. En estas nuevas relaciones entre los fragmentos de imágenes se puede apreciar el origen de ciertos intereses clave que dan soporte intelectual a los proyectos de los Smithson.

Palabras clave

Alison y Peter Smithson, Scrapbook, Montaje, Fragmento, Atlas, Relacional

Abstract

The article explores the creative flexibility that Alison Smithson boasted in combining their design interests is presented through bi-dimensional works on paper that endowed their work with a powerful experimental, visual and artistic dimension. Through the screening of the surprising and thus far unrenowned document called *The Big Scrapbook*, we perceive the associative and relational sight that this architect deployed towards everything around her, thus constructing a particular imaginary of fragments with which to build new arguments and narratives. Inside this personal atlas of ideas called *The Big Scrapbook*, the apparently random juxtaposition of a series of images captured from varying times and significances places boosts new connections and creative processes. These novel relationships between pieces of images can be seen as the origin of certain pivotal interests intellectually underpinning the Smithsons' designs.

Keywords

Alison and Peter Smithson, Scrapbook, Assembly, Fragment, Atlas, Relational

David Casino es Doctor Arquitecto y Máster en Proyectos Arquitectónicos Avanzados por la ETSAM, Universidad Politécnica de Madrid. En la actualidad es profesor en el Departamento de Proyectos Arquitectónicos en la ETSAM y miembro del Grupo de Investigación *Cultura del Hábitat*. Ha sido profesor de proyectos en la Escuela de Arquitectura, Ingeniería y Diseño de la Universidad Europea de Madrid (2011-2019) y en IE School of Architecture (2011-2013). Ha realizado estancias internacionales de investigación en TU Delft (2015-2016) y ha escrito artículos en las publicaciones indexadas RITA, REIA y Cuaderno de Notas, entre otras. Su Tesis Doctoral *Ground-Notations. Estrategias de enraizamiento en la obra de Alison y Peter Smithson* (Doctorado Internacional *cum laude*) refleja su interés en la manipulación del plano del suelo como táctica de mediación entre la arquitectura y el contexto. Ha sido coeditor de la Revista Europea de Investigación en Arquitectura, REIA (2014-2021) y comisario del ciclo de conferencias del DPA *argument#3 Making Matters* (2019) dedicado a los procesos de producción arquitectónica centrados en la materia. En 2005 funda ZZA zigzag arquitectura junto a Bernardo Angelini. El trabajo desarrollado en el estudio ha sido premiado en numerosos concursos de ideas y obra construida, entre los que destaca el Premio Arquitectura en la XI Bienal Española de Arquitectura y Urbanismo, además de otros importantes reconocimientos, como los obtenidos en los AR+D Awards for Emerging Architecture, Ugo Rivalta European Architecture Awards, V Premios Enor de Arquitectura y III Premio Arquia Próxima. Su obra ha sido difundida en publicaciones nacionales e internacionales como AV, Arquitectura Viva, a+t, C3, The Architectural Review, Lotus, Area Magazine o Summa+, y mostrada en diferentes exposiciones colectivas.

Siempre están los hilos.
La maraña de hilos
que la memoria ensambla por
analogía. De no ser por esos hilos,
la existencia —¿existencia?—
todo sería un cúmulo de
fragmentos —¿fragmentos?—,
bueno, destellos si se quiere.
*Todo sería destellos. Inconexos.*¹

En su libro *Maneras de Hacer Mundos*, Nelson Goodman sostiene que “la construcción de mundos, tal y como la conocemos, parte siempre de mundos preexistentes, de manera que hacer es, así, rehacer.”² Su tesis parte de la idea de que no existe un solo mundo, sino una pluralidad de versiones del mismo: mundos diferentes que pueden construirse de múltiples formas y que surgen de la mirada interesada que desplegamos hacia lo que nos rodea. Según este filósofo estadounidense, nuestras propias percepciones de la realidad nos ofrecen una variedad sorprendente de concepciones del mismo mundo que son modificadas por las circunstancias y por nuestras propias intuiciones, intereses y experiencias pasadas.

La arquitectura, al igual que las ciencias y el arte, tiene la enorme capacidad de construir nuevos modos de acercarnos y descubrir el medio en el que habitamos. A través del proyecto de arquitectura generamos relatos de un universo personal que interpretamos a partir de las relaciones que establecemos entre nuestras ideas. Cuando proyectamos, trazamos conexiones intangibles entre las referencias que habitan nuestra memoria visual y conceptual, y que configuran el germen del proceso de conocimiento: vivencias, imágenes, recuerdos, obsesiones, lugares, formas o materiales. El resultado de estas relaciones son una serie de “desencadenantes imaginarios”³ con los que comenzamos a operar en un océano de mundos posibles.

Esta capacidad de entrelazar e integrar entre sí ideas y conceptos diversos formó parte sustancial del trabajo de arquitectos como Alison y Peter Smithson. A lo largo de toda su trayectoria subyace un particular razonamiento asociativo del que nacen relaciones sorprendentes entre fotografías, pinturas, relatos u objetos extraídos de mundos y tiempos diferentes.⁴ Estas insólitas conexiones manifiestan la extraordinaria habilidad que poseían para detectar en temas cotidianos —generalmente ajenos al repertorio referencial de la arquitectura— el germen de su extensa y variada producción intelectual que comprende, no solo la parte más difundida correspondiente a sus proyectos y escritos, sino también otra de carácter más personal y desconocida basada en la manipulación de imágenes.

En esta parte esencial de su obra, caracterizada por una poderosa condición visual, su trabajo alcanzó una dimensión más experimental y novedosa, en la que la historia y la cultura de Inglaterra se entremezclaban con sus intereses artísticos y proyectuales. A través de una permanente experimentación con diferentes técnicas para ensamblar fragmentos y recortes de procedencia diversa, los Smithson generaron todo un conjunto de documentos repletos de sugerentes ficciones visuales. Entre ellos, los *collages* y, en especial, los *scrapbooks*⁵ —o “libros de recortes”— se convirtieron, a partir de la década de 1950, en herramientas fundamentales con las que alimentar sus proyectos, constituyendo el recinto más privado de su pensamiento: el lugar donde reflejaban sus intereses personales y sus fuentes de inspiración.⁶

El interés por estos cuadernos de imágenes provenía, fundamentalmente, de Alison Smithson. Sus primeros álbumes de cromos infantiles ya mostraban su temprana afición por coleccionar y clasificar recortes variados para formar con ellos cuadernos de entretenimiento (figura 1). En aquella época de gran escasez, debido

1 Chantal Maillard, *Hilos* (Barcelona: Tusquets, 2007).

2 Nelson Goodman, *Maneras de hacer mundos* (Madrid: La balsa de la Medusa, 1990), 24.

3 Eduardo Arroyo, *¡Créate!* (Nueva York: Actar Publishers, 2014), 10.

4 Relaciones como las que establecieron en la *Casa del Futuro* (1955-56) con el cuadro *El Jardín del Paraíso* (c.1410), o en la *Hexenhaus* (1986-2002) con el personaje de cuentos infantiles “Struwwelpeter”. Véase: *Alison and Peter Smithson. De la Casa del Futuro a la casa de hoy*, Dirk van den Heuvel, Max Risselada, eds. (Barcelona: Polígrafa, 2007), 41, 71.

5 En la época victoriana, los *scrapbooks* comenzaron siendo cuadernos domésticos a modo de diarios visuales de recuerdos. A raíz de la aparición de las publicaciones periódicas y las revistas, fueron evolucionando hasta convertirse en un “entretenimiento estético” con composiciones más abstractas, hechas por fragmentos de cromos, etiquetas, recortes de revistas. Manuel Fontán del Junco, Juan Bordes, Aida Capa, eds. *El Juego del Arte: Pedagogías, arte y diseño*, (Madrid: Fundación Juan March, 2019), 35, 87.

6 Alex Kitnick, “The Brutalism of Life and Art”, *October* (spring 2011).



Figura 1. Scrapbooks. Alison Smithson.

a las consecuencias de la II Guerra Mundial, algunas de sus colecciones, como las dedicadas a los anuncios de publicidad de las revistas americanas, le permitirían fantasear desde muy joven con el futuro de una sociedad de consumo que todavía no había llegado a Europa.⁷

En el comienzo de su trayectoria, el contacto con los artistas Nigel Henderson y Eduardo Paolozzi, con los que formaron *The Independent Group*, fue fundamental para impulsar la transformación de aquellos primeros cuadernos, de carácter esencialmente lúdico, en instrumentos enfocados a generar transgresores montajes con los que descubrir nuevas vías de acción (figura 2). El conocimiento adquirido por Paolozzi durante su estancia en París, acerca de los métodos surrealistas y el trabajo de Duchamp,⁸ supuso para los miembros de aquel grupo una poderosa influencia para el desarrollo de estos documentos que actuaban como un medio eficaz para activar las ideas y luchar contra el estancamiento estético que encorsetaba el contexto cultural y artístico de la posguerra británica.⁹

A partir de ese momento, los *scrapbooks* dejaron de ser un mero entretenimiento doméstico que buscaba almacenar recuerdos o formar composiciones estéticas, convirtiéndose en todo un mecanismo creativo para desencadenar ideas y procesos basados en el descubrimiento de nuevos vínculos entre sus elementos constituyentes. Con el fin de forzar la aparición de relaciones inesperadas, los recortes que los componían eran intencionadamente dispares. Asimismo, el orden de colocación en sus páginas tampoco seguía una pauta preestablecida, sino que, más bien, obedecía al azar o la propia intuición de su creador.

Recordemos cómo en la primera muestra del grupo, *Parallel of Life and Art* (1953),¹⁰ la aleatoriedad y la ausencia de jerarquía entre las imágenes característica de los *scrapbooks* eran también las condiciones que fundamentaban el provocador planteamiento de aquella exposición, tal y como explicaron sus autores: “Las imágenes no se encuentran organizadas siguiendo una secuencia formal, sino permitiendo que entre ellas se establezcan complejas relaciones cruzadas entre los distintos campos del arte y la técnica. Así producirán un amplio panorama de asociaciones y fructíferas analogías...como si formaran parte de una nueva *Piedra Rosetta*. Así presentarán una fugitiva delineación de los rasgos que caracterizan nuestro tiempo”.¹¹

Este procedimiento de organización no lineal de los fragmentos que estimulaba la “fricción” entre ellos,¹² también se reconoce en algunas de las publicaciones que realizaron los Smithson. En *The Heroic Period of the Modern Architecture*¹³ y *Urban Structuring*,¹⁴ ambas editadas en la década de 1960, procedieron como si se tra-

7 Beatriz Colomina, “Amigos del Futuro: una conversación con Peter Smithson”, en *Doble exposición: arquitectura a través del arte*. (Madrid: Akal, 2006).

8 Claude Lichtenstein, Thomas Schregenerberger, eds. *As found: the Discovery of the Ordinary* (Baden: Lars Muller, 2001), 59.

9 Irene Scalbert, “Parallel of Life and Art”, *Daidalos* 75 (mayo 2000).

10 La exposición *Parallel of Life and Art* —originalmente titulada “Sources”—fue realizada en 1953 para el *Institute of Contemporary Arts* de Londres (ICA) por Eduardo Paolozzi, Nigel Henderson, Roland Jenkins y Alison y Peter Smithson.

11 Alison y Peter Smithson, *The Charged Void, Architecture*, (New York: The Monacelli Press, 2001), 118.

12 “Las analogías y paralelos que proponía la exposición se pueden comparar con las analogías descubiertas en aquellos años por el estructuralismo antropológico. Véase: Manuel de Prada, *Arte y naturaleza. El sentido de la irregularidad en el arte y la arquitectura*, (Buenos Aires: Nobuko, 2009).

13 Alison and Peter Smithson, “The Heroic Period of Modern Architecture”, *Architectural Design* (diciembre 1965).

14 Alison and Peter Smithson, *Urban Structuring. Studies of Alison and Peter Smithson*, (London/New York: Studio Vista/Reinhold Publishing Corporation, 1967).



Figura 2. Scrapbooks. Nigel Henderson.

taran de libros de recortes, forzando el “roce” entre las fotografías, a través de una técnica narrativa en la que la imagen adquiriría un destacado impulso como instrumento de argumentación. En otras publicaciones posteriores, como *The 1930's*,¹⁵ o *Scaffolding*,¹⁶ recurrieron a una técnica de maquetación semejante que incitaba al lector, de nuevo, a descubrir relaciones ocultas, o no evidentes, entre las imágenes de los proyectos.

La esencia de estos montajes está enraizada en el concepto *as found*; un término que los propios Smithson no llegaron a definir de manera explícita hasta los años finales de su trayectoria, a pesar de vertebrar gran parte de su pensamiento y producción proyectual. Según explicaron a finales de la década de 1980, *as found* poseía dos significados complementarios. Por una parte, aludía a una nueva forma de percibir la realidad que implicaba un tipo de sensibilidad especial para apreciar el contexto ordinario de un modo más amplio, incorporando “todas aquellas huellas que constituyen recordatorios en un lugar y esperan ser leídas a través del descubrimiento de cómo lo construido llegó a ser tal cual era”.¹⁷ En ese sentido, este concepto apuntaba directamente a la revitalización de “lo ordinario”, de las cosas prosaicas, modestas o banales, con las que arrancar nuevos pensamientos y “recargar de energía la actividad creativa”.

Y, por otra parte, *as found* incorporaba en su significado la propia transformación de lo existente mediante la manipulación de las cosas “disponibles”, con el fin de generar resultados no establecidos de antemano. Esta última acepción del vocablo, vinculada a su condición más operativa, fue también definida por ellos mismos a través de la expresión “recoger, dar la vuelta y poner al lado de”: un enfoque personal para apropiarse de las cosas deudor de la idea *select and arrange* enunciada por los Eames.¹⁸ A través de este doble entendimiento de *as found*, los Smithson interiorizaron una particular forma de “mirar”, capaz de apreciar, como afirmaban la pareja de diseñadores americanos, el valor de “elementos culturalmente dispares en conjunto y perfectamente compenetrados entre sí”.¹⁹ De este modo, seleccionar y agrupar objetos dispares en una nueva composición se convertiría en la acción fundamental sobre la que gravitaban toda una serie de creaciones en papel enfocadas al descubrimiento espontáneo de ideas mediante analogías y relaciones no determinadas a priori.

The Big Scrapbook

Entre todos los experimentos bidimensionales que realizaron los Smithson (*collages*, álbumes, cuadernos y libros de recortes), llama poderosamente la atención un sorprendente trabajo elaborado en exclusiva por Alison del que apenas se tiene

15 Alison y Peter Smithson, *The 1930's*, (Lauenförde: Berlin and Tecta Möbel, 1985).

16 Alison Smithson, “Scaffolding”, *A3 times* (1989).

17 Alison and Peter Smithson, “The ‘as found’ and the ‘found’”, en David Robbins (ed.), *The independent Group: Postwar Britain and the aesthetics of plenty*, (Cambridge MA/London: MIT Press, 1990), 201-202.

18 Bruno Krucker, *Complex Ordinariness: the Upper Lawn Pavilion by Alison and Peter Smithson* (GTA /ETH Zürich, 2002).

19 Alison and Peter Smithson, *Cambiando el arte de habitar*, (Barcelona, México: Gustavo Gili, 2001).

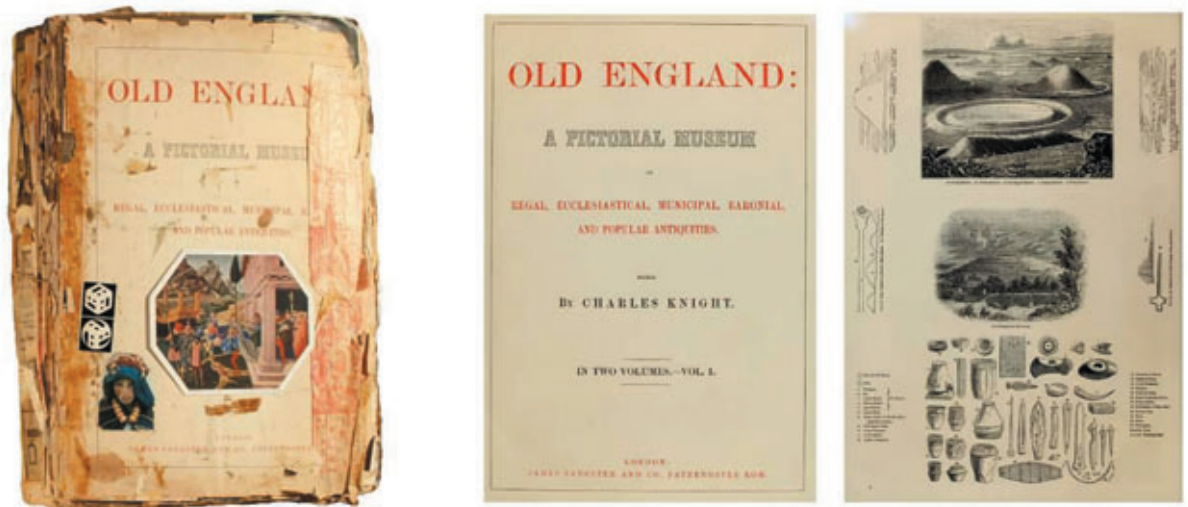


Figura 3. Portada *The Big Scrapbook*. Alison Smithson (izda). Portada y página 8 (original) de *Old England: a Pictorial Museum* (1854).

conocimiento.²⁰ Se trata de un libro de recortes de gran formato al que la familia Smithson se referían con el nombre *The Big Scrapbook*.²¹ Como se explicará a continuación, la investigación de este documento inédito de más de 800 páginas²² permite, no solo aportar datos reveladores de las principales referencias e inquietudes que enriquecieron la obra de estos arquitectos ingleses, sino, sobre todo, abrir nuevas vías indagatorias acerca de los procesos asociativos y relacionales que sustentaron el extenso y poliédrico trabajo intelectual de su autora.

A diferencia de otros cuadernos de imágenes, *The Big Scrapbook*, tiene la particularidad de estar confeccionado sobre un libro ya editado, el primer volumen de la enciclopedia visual de Charles Knight, titulada *Old England: a Pictorial Museum*;²³ una publicación de carácter histórico que pretendía dar a conocer las antigüedades nacionales de Inglaterra, a través de ilustraciones de arquitecturas, objetos y personajes ordenadas cronológicamente desde la prehistoria hasta el siglo XV. La decisión de utilizar esta obra como base para el *scrapbook* pudo obedecer más a una cuestión de necesidad que a un propósito definido, aunque no debemos descartar una cierta ironía o provocación en la idea de “refrescar” la narración del arte y la historia de su país mediante la introducción de nuevas referencias. De entrada, la apropiación que Alison realiza de este ejemplar queda patente ya en su portada, donde sustituye el nombre de su autor por la imagen del cuadro “El Rapto de Helena”;²⁴ una pintura del Renacimiento italiano cuyo revelador título parece anticiparnos el extraordinario proceso de “incautación” al que sería sometido este libro (figura 3).

En ninguno de sus escritos, Alison Smithson dio a conocer la existencia de este libro. No tenía necesidad de hacerlo, ya que se trataba de un documento privado y de uso personal. Por este motivo, desconocemos cuándo fue exactamente realizado. Los hijos de los Smithson, Simón y Soraya, recuerdan que su madre estuvo trabajando en este *scrapbook* “prácticamente durante toda su vida” y que “dejó de completarlo en el momento en que pareció estar lleno... como cuando una pintura parece acabada”.²⁵ Según sus testimonios, Alison lo fue confeccionando durante años, actuando como un *bricoleur*,²⁶ introduciendo sin un plan previo fotografías, postales, folletos, fragmentos de periódicos y de revistas, etcétera: todo un conjunto variado de elementos “encontrados” que repartió, aparentemente, de manera intuitiva y sin un plan específico. El análisis de sus páginas revela que las ilustraciones originales del libro de Knight fueron, en su mayor parte, tapadas por los nuevos recortes. En el resto de los casos, los escasos dibujos que quedaron a la vista —desconocemos si fruto de una decisión consciente— produjeron unas sugestivas composiciones híbridas, formadas por la mezcla de imágenes antiguas y nuevas.

20 El trabajo de Christine Boyer, *Not Quite Architecture. Writing around Alison and Peter Smithson* (Cambridge, MA: The MIT Press, 2017), incluye una breve referencia acerca de este *scrapbook*.

21 Según ha podido conocer el autor a través de las conversaciones con Simon y Soraya Smithson en 2015.

22 Recuento de páginas realizado por el autor.

23 Charles Knight, *Old England: a Pictorial Museum of Regal, Ecclesiastical, Baronial, Municipal and Popular Antiquities*, (London: Sangster & Fletcher, 1854).

24 “El rapto de Helena” del pintor Zanobi Strozzi (1412-1468) está datada en 1450. Perteneció a la National Gallery de Londres.

25 Según conversaciones del autor con la familia Smithson.

26 Actuando con “lo disponible”, generando nuevos ordenamientos de los elementos que se tienen a mano. Véase: Claude Lévi-Strauss, *El pensamiento Salvaje*, (Madrid: Fondo de Cultura Económica Madrid, 2002), 35, 55.



Figura 4. *The Big Scrapbook*. Alison Smithson. Pliego 364 (izqda.) y pliego 185 (dcha.).

Repartidas a lo largo de todo el *scrapbook*, hallamos multitud de fotografías de paisajes y arquitecturas locales que sitúan la historia y el territorio de las islas británicas como temas clave en los Smithson. Entre estas imágenes, encontramos ejemplos de *earthworks* prehistóricos, como Maiden Castle, Silbury Hill y Avebury Henge; vestigios romanos, como la Muralla Adriana y el asentamiento de Housesteads en Northumbria; antiguas construcciones vernáculas, como los muros primitivos de piedra de Yorkshire Dales; ruinas medievales, como Mount Grace Priory y la abadía de Rievaulx en North Yorkshire; además de diversa documentación de castillos y fortificaciones históricas, como Warkworth, Richborough, Pevensey y Bodiam Castle: una extensa colección de referencias que aluden a las transformaciones del paisaje autóctono acontecidas de lo largo de la historia y que denotan la preocupación de Alison por conocer en profundidad el contexto físico y cultural al que pertenecía.

The Big Scrapbook contiene, además, un amplio repertorio de ejemplos de infraestructuras de gran escala, como canales de agua, carreteras, viaductos, puentes o líneas de ferrocarril, que reflejan el interés por este tipo de intervenciones acontecidas, principalmente, desde la Revolución Industrial y su impacto en el paisaje inglés. Entre las páginas del libro, también hallamos un buen número de fotografías de pueblos tradicionales del norte de Inglaterra²⁷ que indican la predilección por un tipo de arquitectura anónima y adaptada, con muy pocos recursos, a las severas condiciones locales, climáticas y topográficas. Asimismo, las abundantes imágenes de jardines, espacios naturales, especies de árboles, y configuraciones de setos y arbustos—

27 El norte de Inglaterra constituirá un paisaje emocional clave para los Smithson ya que era el lugar del que ambos procedían (Stockton-on-Tess y Sheffield) y donde estudiaron (Durham). En algunos de estos pueblos del norte, como Whitby, pasaron periodos de vacaciones.

DAVID CASINO

The Big Scrapbook: la mirada relacional de Alison Smithson

The Big Scrapbook: the relational perspective of Alison Smithson



Figura 5. *The Big Scrapbook*. Alison Smithson. Pliego 20.

28 David Casino, "Apropiaciones del paisaje. Artificios topográficos en la obra de Alison y Peter Smithson", *Cuaderno de Notas* 21 (2020): 112, 127.

29 El trabajo de Erwin Gutkind, *Our World from the Air: an international survey of man and his environment*, de 1952, ya había despertado el interés en los Smithson por los asentamientos y las formaciones de tierra de origen remoto. También es oportuno indicar conexiones con otros textos casi contemporáneos al trabajo de los Smithson, como *Architecture with Architects* (1964) de Bernard Rudofsky, en el cual podemos identificar la coincidencia de algunas imágenes con las incluidas por Alison Smithson en el *scrapbook*.

30 "The topographical siting, the wonderful instinctive sense of placement", en *The Anthology of Classical Buildings*. Texto no publicado de Alison Smithson. *Smithson Family Collection*.

31 Marco Vidotto, ed, *Alison & Peter Smithson: works and projects*, (Barcelona: Gustavo Gili, 1997) p.19.

anuncian la fascinación de esta arquitecta por la tradición paisajista de su país y los artificios pintorescos del siglo XVIII.²⁸

Entre las imágenes referidas a emplazamientos fuera de las islas británicas destacan las fotografías aéreas de organizaciones y estructuras de origen arcaico (figura 4). Estos recortes, dotados de gran fuerza visual, permiten apreciar la curiosidad que despertaron el conocimiento del territorio y la forma de los asentamientos humanos de otras latitudes entre los arquitectos modernos a partir de la segunda mitad del siglo XX.²⁹ Referidas a un contexto bien distinto, sobresalen las diferentes representaciones de arquitecturas y lugares del clasicismo griego y romano (figura 4), muchas de las cuales, serían objeto de exploración in situ por parte de los Smithson en los numerosos viajes que realizaron por el Mediterráneo durante más de 25 años: una profunda incursión en el mundo antiguo que les permitió adquirir una destreza especial para desarrollar mecanismos de implantación sensibles a las condiciones particulares del territorio³⁰ y lograr, como señalaba Marco Vidotto, "una arquitectura adherida íntimamente al emplazamiento del proyecto".³¹

El orden oculto de los recortes

Más allá del extraordinario valor documental que posee *The Big Scrapbook*, al ser capaz de revelar gran parte del universo referencial sobre el que gravitó el pensa-



Figura 6. *The Big Scrapbook*. Alison Smithson. Pliego 261.

miento intelectual de Alison Smithson —y por extensión el trabajo profesional que desarrolló con Peter Smithson—, también muestra la profunda “mirada relacional” que poseía esta arquitecta, capaz de confrontar con absoluta naturalidad entidades distintas, reunir las y establecer vínculos entre ellas, por muy diferentes que fueran. Este proceso de interacción se produce gracias a que las imágenes, una vez introducidas en el libro, se liberan de su contexto original, quedando abiertas a nuevas interpretaciones que permiten, a su vez, conectarlas con otros fragmentos, impulsando así el comienzo de nuevas ideas y pensamientos.

El sistema sobre el que descansa esta cartografía personal de Alison Smithson se explica a través de las infinitas relaciones que podemos trazar entre sus imágenes; una serie de correspondencias que, lejos de estar sujetas a vínculos previamente establecidos de carácter temporal, semántico o estilístico, dependen, fundamentalmente, de criterios propios, inquietudes y obsesiones. Las conexiones que podamos adivinar en las páginas de este *scrapbook* serán, por lo tanto, siempre subjetivas, parciales e incompletas, abiertas a continuos cambios y a nuevas formas de interpretar su contenido. Apoyándonos en asociaciones visuales (semejanzas, analogías formales) y vínculos conceptuales (intereses de proyecto, temas de investigación) trataremos de plantear algunas hipótesis que nos permitan esclarecer el orden oculto que subyace en la disposición de los fragmentos.

En el pliego número 20 del *scrapbook* (figura 5), la imagen del paisaje (#1) y la de las esculturas clásicas (#2) se vinculan a través de la geometría de líneas onduladas que vemos en las terrazas topográficas de la primera imagen y en los profusos pliegues de los vestidos de la segunda. Esta relación de carácter formal podría también incluir la fotografía de la estación de ferrocarril (#3),³² al ser entendida de manera descontextualizada: no como un espacio arquitectónico, sino como un “tejido” formado por una sucesión repetitiva de líneas curvas. En esta relación cruzada que se establece entre los tres recortes, subyacen temas esenciales en la obra de los Smithson. Por una parte, las cuestiones relativas al paisaje y la topografía, tan presentes en muchos de sus proyectos;³³ y por otra, los sistemas de patrones y entramados, empleados para generar dispositivos ópticos, como estratos y envolventes.³⁴

32 La imagen parece corresponder a la Estación Central de Newcastle, una ciudad vinculada a la vida personal de los Smithson.

33 Alison y Peter Smithson, “Shifting the Track”, en Alison+Peter Smithson, *Italian Thoughts*, (Stockholm: 1993): 86-91.

34 Peter Smithson, “La arquitectura del entramado”, en Aquiles González y Marco Vidotto, eds, *St. Hilda's College, Oxford: la arquitectura del entramado*, (Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 2001), 37-39.

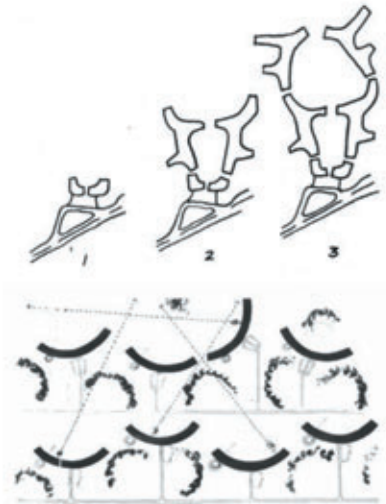


Figura 7. *The Big Scrapbook*. Alison Smithson. Pliego 135 (izqda.); *Berlin Hauptstadt. Ideogram of the three stages of growth of a ministry buildings*. 1957. Alison Smithson (arriba dcha.); *Terraced Crescent Housing*. 1955. A&P Smithson (abajo dcha.).

En este mismo pliego, la confrontación entre otros dos recortes que, a simple vista, no presentan ninguna vinculación, como son, la fotografía aérea de la Plaza de San Marcos de Venecia (#5) y la ilustración de los restos de una antigua fortificación prehistórica —incluida en la página original del libro (#6)—, activa de inmediato un proceso de “pensamiento visual” que nos permite conectar las ideas con las formas.³⁵ En ambos fragmentos, la esencia del espacio vacío delimitado por la edificación (en el caso de la plaza italiana) o por la topografía (en el caso de la huella neolítica) podemos reconocerla en proyectos como los Robin Hood Gardens (1966-72) o la Casa Bates (1953), los cuales centran parte de sus estrategias en la creación de un “enclave protegido”: un concepto transversal en la obra de estos arquitectos que les llevaría a desarrollar diferentes e imaginativos mecanismos de implantación y ocupación del suelo destinados a definir de manera precisa la configuración de los límites del emplazamiento de los proyectos.³⁶

En otros pliegos, observamos cómo el propio orden de colocación de los recortes en las páginas impulsa la aparición de nuevos juegos de asociaciones. En el pliego número 261 (figura 6) la disposición enfrentada, y al mismo tamaño, de las dos fotografías principales podría responder a un intencionado propósito de ponerlas en diálogo. Así, la imagen del *earthwork* primitivo (arriba a la izquierda) y la vista aérea de la ciudad de Manhattan (arriba a la derecha), entrarían en relación, de nuevo, a través de la atracción de Alison por la topografía y la configuración artificial de la superficie del territorio; un interés que, en este pliego, aparece representado mediante dos ejemplos de huellas lineales bien diferentes: los fosos y terraplenes, probablemente correspondientes al yacimiento arqueológico de Wansdyke ubicado en el oeste de Inglaterra, y los “surcos” originados por el sistema de avenidas discurriendo entre la masa de rascacielos de Nueva York.³⁷

En otras páginas del *scrapbook*, observamos cómo la inclusión de ciertos fragmentos “inesperados” genera una lectura disruptiva de los recortes. En el pliego número 135 (figura 7), la presencia de varias imágenes semejantes revela cómo Alison trató de centrar la atención sobre un tema específico, en este caso, un elemento arquitectónico, como es la cúpula sobre tambor cilíndrico.³⁸ Sin embargo, la presencia de un fragmento con la imagen de un vestido (abajo a la izquierda) irrumpe en el pliego desencadenando una nueva interpretación. En otro juego de asociación surrealista, el trazado de las exedras semicirculares de la Plaza de San Pedro de Roma entra en resonancia con la geometría del estampado del traje. Esta

35 O.M. Ungers trata el concepto de “pensamiento visual” y cómo opera a través de analogías y metáforas en su libro *Morphologie City Metaphors* (1982).

36 David Casino, “Ground-notations. Estrategias de enraizamiento en Alison y Peter Smithson”, REIA 1 (2013): 26-38.

37 En esta relación también podríamos incluir la imagen de la pista de aterrizaje (abajo a la izquierda), entendida como otro tipo de huella de gran escala llevada a cabo en la superficie del terreno.

38 En este pliego reconocemos hasta 7 imágenes que muestran diferentes ejemplos de edificios históricos con este tipo de cúpulas.



Figura 8. *The Big Scrapbook*. Alison Smithson. Pliego 187. (izqda.); *One-Thousand-Square-Foot House*, 1952-53 (dcha.).

analogía no solo nos remite a ciertos proyectos de los Smithson que se apropian en planta de este tipo de “formas envolventes”, como *Terraced Crescent Housing* o las “Casas de Media Luna” (1955), sino que también, nos encamina hacia el reconocimiento de una táctica de mayor calado en estos arquitectos enfocada a incorporar el espacio exterior en el proyecto, a través de trazados que abrazan y envuelven el territorio.³⁹

Además de este tipo de analogías, la agrupación intencionada de ciertos recortes alude a otras estrategias reseñables en la obra de los Smithson. La idea de repetición, variación y secuencia, que dio lugar a algunos de sus proyectos y artículos —como el titulado *Simple Thoughts on Repetition*,⁴⁰ publicado en *Architectural Design* en 1971— aparece con nitidez en el pliego número 187 (figura 8). Las fotografías que cubren completamente estas dos páginas del *scrapbook* muestran diversos conjuntos de objetos, personas o estructuras de carácter repetitivo, como las que forman las *ghorfas* en Túnez (abajo a la derecha). La esencia de estas construcciones agrícolas, que fueron exploradas por los Smithson en sus primeros viajes al Mediterráneo,⁴¹ está presente en algunos planteamientos realizados al comienzo de su trayectoria. En la propuesta para una pequeña vivienda en Londres realizada por Alison, *One-Thousand-Square-Foot House* (1952-53), se reconoce la influencia de esas estructuras del norte de África e, incluso, el incipiente interés que mostraron por la obra de Le Corbusier y sus proyectos con bóvedas de finales de la década de 1940, como los realizados en Sainte-Baume (1948) y Cap Martin (1949), y principios de la década siguiente, como las Casas Jaoul (1952).

En ciertos episodios del libro, las conexiones que surgen entre los recortes muestran el alcance operativo de este documento como generador de ideas y procesos originados mediante la yuxtaposición de los fragmentos. A través de este procedimiento, guiado por analogías y semejanzas, podemos observar cómo los componentes del pliego número 385 (figura 9) condensan el proceso creativo del proyecto *Melbourne’s Magic Mountains*, realizado por los Smithson a finales de la década de 1970. Esta propuesta de carácter especulativo, que planteaba la creación de unas topografías artificiales de gran escala, fue mostrada a través de una serie de dibujos figurativos elaborados por Alison y otros, más esquemáticos, realizados por Peter para explicar la estructura. En ambas representaciones, encontramos indudables conexiones con las imágenes de este pliego. Por una parte, la atmósfera difusa que envuelve el paisaje montañoso de las dos fotografías principales parece

39 Como sucede en Robin Hood Gardens (1966-72), donde el espacio exterior quedaba confinado por los dos edificios de vivienda; o en el proyecto Rampart Gardens (1970) donde un perímetro resuelto mediante taludes “facetados” envuelve el espacio de los jardines protegiéndolos de la circulación.

40 Peter Smithson, “Simple Thoughts on Repetition”, *Architectural Design* (agosto 1971).

41 Según ha podido observar el autor en los álbumes de fotografías pertenecientes a los archivos privados de la familia Smithson.

DAVID CASINO

The Big Scrapbook: la mirada relacional de Alison Smithson

The Big Scrapbook: the relational perspective of Alison Smithson



The Big Scrapbook
pag.385

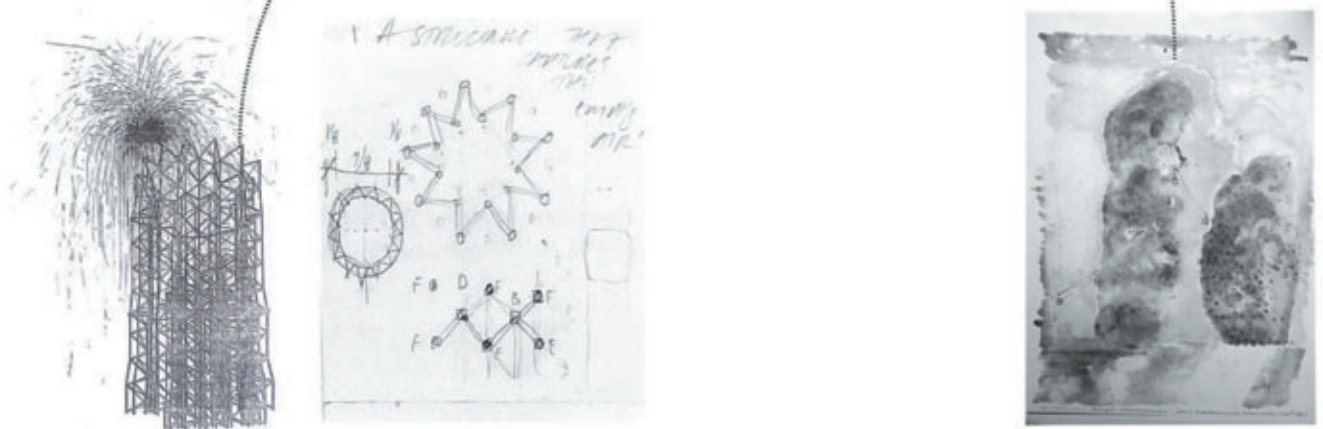


Figura 9. *The Big Scrapbook*. Alison Smithson. Pliego 387. Montaje del autor con dibujos originales del proyecto Melbourne's Magic Mountains: First sketches of structure, PS, 1979 (izda.); Watercolour paintings, AS, 1983 (dcha).

inspirar las sugerentes acuarelas de Alison; y, por otra parte, el esqueleto de los antiguos depósitos de gas de la época victoriana en Londres actuaría, probablemente, como una poderosa influencia para el planteamiento estructural del proyecto.

La “mirada relacional” que Alison Smithson despliega en *The Big Scrapbook* sintetiza una forma inclusiva de mirar el mundo, desplegada a través de una densa red de relaciones que supera, como sucede en el atlas de Warburg, “los límites de la temporalidad y la contigüidad estilística o espacial”.⁴² Las relaciones que surgen entre los recortes del *scrapbook* demuestran un entendimiento absolutamente libre de la historia que opera mediante procesos de apropiación de fragmentos de épocas diferentes. La “flexibilidad” intelectual de Alison le permite establecer un diálogo constante entre el tiempo y la arquitectura; una acción que, como decía Robert Venturi, da la posibilidad de “hablar del presente y del pasado en relación con el presente”.⁴³

Los principales recortes que integran el pliego número 315 condensan este sistema de trabajo a través del tiempo. Las imágenes introducidas por Alison muestran su fascinación por los vestigios topográficos de la prehistoria, a través de la poderosa fotografía aérea del montículo Silbury Hill (#1); su interés por el “sentido del emplazamiento”, por medio de la referencia a la arquitectura del mundo antiguo (#2); la sensibilidad hacia el paisaje y la jardinería, representada por una ilustración del jardín formal inglés (#3); y, finalmente, el legado de la arquitectura moderna, simbolizado por la imagen del interior de la iglesia de Notre Dame du Raincy de Auguste y Gustave Perret (#4): todas ellas referencias clave en los procesos

42 Cristina Tardas Ruiz y Rafael Guridi García, “Cartografías de la memoria. Aby Warburg y el Atlas Mnemosyne”, *EGA: revista de expresión gráfica arquitectónica* Vol.18 (21), (2013): 226-235.

43 Robert Venturi, *Complejidad y Contradicción en la Arquitectura*, (Barcelona: Gustavo Gili, 1995), 22.

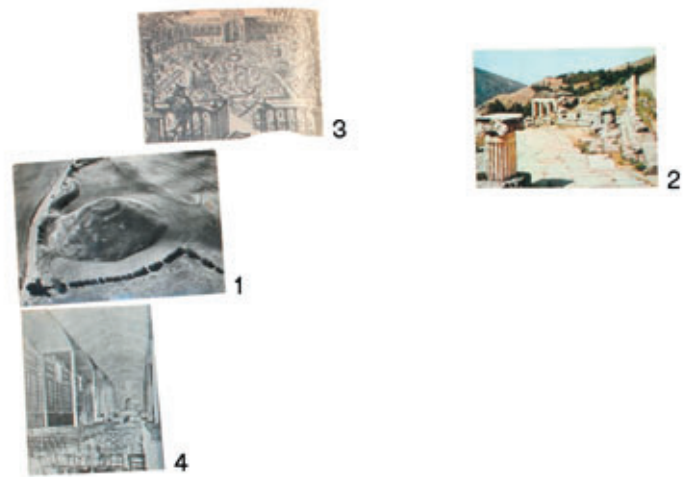


Figura 10. *The Big Scrapbook*. Alison Smithson. Pliego 315.

asociativos de Alison Smithson que, al igual que podríamos afirmar de sus proyectos —donde “las partes y el todo se encontraban íntimamente relacionadas y al mismo independientes”—, contienen una lógica interna relacional que los hace formar parte de una “fructífera conversación”.⁴⁴

The Big Scrapbook condensa un mundo referencial absolutamente propio, construido a través de una sucesión infinita de miradas interesadas sobre objetos, edificios, paisajes y territorios diversos; fragmentos extraídos de tiempos diferentes que aparecen descontextualizados, despojados de todo elemento cultural, funcional o simbólico para ser interpretados en sentido morfológico y conceptual mediante un razonamiento visual y operativo. Alrededor de este extenso y complejo panorama de imágenes orbitó el enfoque creativo con el que esta arquitecta asimiló el contexto histórico y cultural en el que se desarrolló su obra, a través de la creación de un particular universo de metáforas y analogías, capaz de producir de forma constante nuevos hilos de pensamiento, argumentos y narrativas.

El sistema introspectivo y relacional que fundamenta la obra de Alison Smithson es el mismo que domina, desde hace tiempo, gran parte del pensamiento contemporáneo⁴⁵: un modo de operar que bien podríamos identificar en diferentes creaciones del momento actual, basadas en apropiaciones y posproducciones de lo existente, que entienden el tiempo y la historia como material de proyecto. Por ello, el interés por recuperar en el contexto presente —especialmente múltiple y complejo— experimentos creativos como este *scrapbook* en el que somos

44 David Dunster, *Foreword*, en *Alison and Peter Smithson. The Shift*, (London: Academy Editions, 1982).

45 Jacobo García-German, “Los diez paisajes de Robert Smithson (Comentarios sobre algunos textos)”, *Circo* 98, septiembre 2002.

DAVID CASINO

The Big Scrapbook: la mirada relacional de Alison Smithson

The Big Scrapbook: the relational perspective of Alison Smithson

capaces de reconocer su extraordinaria capacidad para producir un imaginario personal y singular a partir de otros, entrelazando e integrando entre sí conceptos y conocimientos extraídos de múltiples escenarios diferentes, estableciendo, como diría Nicolas Bourriaud, un “haz de relaciones infinito”⁴⁶ con el marco de la cultura y la sociedad para habitar un mundo en común.

Bibliografía

Arroyo, Eduardo. *¡Créate!*. Nueva York: Actar Publishers, 2014.

Boyer, Christine. *Not Quite Architecture. Writing around Alison and Peter Smithson*. Cambridge, MA: The MIT Press, 2017.

Bourriaud, Nicolas. *Estética Relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008.

Casino, David. Ground-notations. Estrategias de enraizamiento en Alison y Peter Smithson, *Revisita de investigación en arquitectura REIA* 1: 26-38, 2013.

Casino, David. Apropiações del paisaje. Artificios topográficos en la obra de Alison y Peter Smithson. *Cuaderno de Notas* 21: 112-127, 2020.

Colomina, Beatriz. Amigos del Futuro: una conversación con Peter Smithson. en: *Doble exposición: arquitectura a través del arte*. Madrid: Akal, 2006.

Colomina, Beatriz. Un aire no respirado, 1956. En *Alison and Peter Smithson. De la Casa del Futuro a la casa de hoy*, eds. Dirk van den Heuvel, Max Risselada, Barcelona: Polígrafa, 2007.

De Prada, Manuel. *Arte y naturaleza. El sentido de la irregularidad en el arte y la arquitectura*, Buenos Aires: Nobuko, 2009.

Dunster, David. Foreword, en, *Alison and Peter Smithson. The Shift*. London: Academy Editions, 1982.

Fontán del Junco, Manuel; Bordes, Juan; Capa, Aida. *Juego del Arte: Pedagogías, arte y diseño*, eds. Madrid: Fundación Juan March, 2019.

García-German, Jacobo. Los diez paisajes de Robert Smithson (Comentarios sobre algunos textos). *Circo* 98, (septiembre), 2002.

Goodman, Nelson. *Maneras de hacer mundos*. Madrid: La balsa de la Medusa, 1990.

Kitnick, Alex. The Brutalism of Life and Art, *October* (spring), 2011.

Knight, Charles. *Old England: a Pictorial Museum of Regal, Ecclesiastical, Baronial, Municipal and Popular Antiquities*. ed. London: Sangster & Fletcher, 1854.

Krucker, Bruno. *Complex Ordinarity: the Upper Lawn Pavilion by Alison and Peter Smithson*. GTA /ETH Zürich, 2002.

Lichtenstein, Claude; Schreggenberger, Thomas. *As found: the Discovery of the Ordinary*. eds. Baden: Lars Muller, 2001.

Maillard, Chantal. *Hilos*. Barcelona: Tusquets, 2007.

Rudofsky, Bernard. *Architecture without Architects*. New York: Museum of Modern Art, 1964.

Scalbert, Irene. Parallel of Life and Art. *Daidalos* 75 (mayo 2000).

Smithson, Alison and Peter. The Heroic Period of Modern Architecture, *Architectural Design* (diciembre), 1965.

Smithson, Alison and Peter. *Urban Structuring. Studies of Alison and Peter Smithson*. London/ New York: Studio Vista/Reinhold Publishing Corporation, 1967.

Smithson, Peter. Simple Thoughts on Repetition, *Architectural Design* (agosto), 1971.

Smithson, Alison and Peter. *The 1930's*. Lauenförde: Berlin and Tecta Möbel, 1985.

Smithson, Alison. Scaffolding. *A3 times*, 1989.

Smithson, Alison and Peter. The ‘as found’ and the ‘found’, en *The independent Group: Postwar Britain and the aesthetics of plenty*, David Robbins. Ed. Cambridge MA/London: MIT Press, 1990.

Smithson, Alison and Peter. *Italian Thoughts*. Estocolmo, 1993.

Smithson, Alison and Peter. *Cambiando el arte de habitar*. Barcelona, México: Gustavo Gili, 2001.

Smithson, Alison and Peter. *The Charged Void. Architecture*. New York: The Monacelli Press, 2001.

- Smithson, Alison and Peter. *The Charged Void. Urbanism*. New York: The Monacelli Press, 2005.
- Tardas Ruiz, Cristina; Guridi García, Rafael. Cartografías de la memoria. Aby Warburg y el Atlas Mnemosyne. *EGA: revista de expresión gráfica arquitectónica* Vol.18 (21): 226-235, 2013.
- Ungers, Oswald Mathias. *Morphologie City Metaphors*. Köln: Walther König, 1982.
- Van den Heuvel, Dirk. Recogiendo, dando la vuelta y poniendo al lado de... En *Alison and Peter Smithson. De la Casa del Futuro a la casa de hoy*, Dirk van den Heuvel, Max Risselada, Barcelona: Polígrafa, 2007.
- Venturi, Robert. *Complejidad y Contradicción en la Arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili: 22, 1995.
- Vidotto, Marco. *Alison & Peter Smithson: works and projects*, ed. Barcelona: Gustavo Gili: 19, 1997.

Procedencia de las Imágenes

Figura 1. *Scrapbook*. Alison Smithson. *Smithson Family Collection*.

Figura 2. *Scrapbooks*. Nigel Henderson. Tate Britain / Nigel Henderson Estate.

Figura 3. *The Big Scrapbook*. Alison Smithson. *Smithson Family Collection* / Portada y página original.

Figura 4. *The Big Scrapbook*. Alison Smithson. Pliegos 364 y185. *Smithson Family Collection*.

Figura 5. *The Big Scrapbook*. Alison Smithson. Pliego 20. *Smithson Family Collection*.

Figura 6. *The Big Scrapbook*. Alison Smithson. Pliego 261. *Smithson Family Collection*.

Figura 7. *The Big Scrapbook*. Alison Smithson. Pliego 135. *Smithson Family Collection* / Alison and Peter Smithson. *The Charged Void. Urbanism*.

Figura 8. *The Big Scrapbook*. Alison Smithson. Pliego 187. *Smithson Family Collection* / Alison and Peter Smithson. *The Charged Void. Architecture*.

Figura 9. *The Big Scrapbook*. Alison Smithson. Pliego 387. *Smithson Family Collection* / Montaje del autor.

Figura 10. *The Big Scrapbook*. Alison Smithson. Pliego 315. *Smithson Family Collection*.