

ARTÍCULO

Parallel of Life and Art: la imagen en la primera arquitectura posmoderna

David Vélez-Santamaría



EDICIÓN 10
JULIO-DICIEMBRE DE 2019
E-ISSN 2389-9794



Parallel of Life and Art: la imagen en la primera arquitectura posmoderna*

David Vélez-Santamaría**

Resumen: después de la Segunda Guerra Mundial surgieron las posvanguardias arquitectónicas; es decir, aquellas corrientes que reaccionan ante la totalidad del discurso de la arquitectura moderna. En 1953 los arquitectos Alison y Peter Smithson y los artistas Nigel Henderson y Eduardo Paolozzi organizaron

***Recibido:** 14 de diciembre de 2018 / **Aprobado:** 4 de diciembre de 2019 / **Modificado:** 12 de mayo de 2020. Este artículo deriva del trabajo de grado de la maestría en Arquitectura, Crítica y Proyecto de la Universidad Pontificia Bolivariana (Medellín, Colombia), el cual estuvo enmarcado en el proyecto de Investigación: crítica y divulgación sobre la arquitectura y el proyecto (Radicado 687B-09/16-28 CIDI).

**Magíster en Arquitectura, Crítica y Proyecto por la Universidad Pontificia Bolivariana (Medellín, Colombia). Docente-investigador y coordinador de la maestría en Arquitectura, Crítica y Proyecto de la Universidad Pontificia Bolivariana (Medellín, Colombia)
 <https://orcid.org/0000-0002-3136-7273>  david.velezsa@upb.edu.co

Cómo citar: Vélez-Santamaría, David. "Parallel of Life and Art: la imagen en la primera arquitectura posmoderna". *Revista Colombiana de Pensamiento Estético e Historia del Arte*, no. 10 (2019): 39-71.



la exposición *Parallel of Life and Art*, una muestra que reunía más de cien imágenes sustraídas de varios medios. Dos años después, valorando la potencia visual de este evento y considerando los primeros proyectos arquitectónicos de los Smithson, el crítico Reyner Banham anunció el nacimiento del neobrutalismo (1955), lo que implicó en la arquitectura, la percepción de una imagen reconocible y memorable: “lo que perturba cuando es mirado, lo que afecta las emociones”. Las posiciones asumidas por los Smithson, Paolozzi y Henderson se basaron en la adopción de la imagen de múltiples significados y, al tiempo, en el manifiesto *The New Brutalism* de Reyner Banham se explica cuál es el tipo de imagen que configura la arquitectura de los Smithson partiendo de *Parallel of Life and Art*. Considerando lo anterior, en este artículo se explican los significados que puede tener este movimiento en la teoría arquitectónica, a partir del evento inaugural del neobrutalismo, *Parallel of Life and Art*, y por medio de un método iconológico, resignificándolo como vanguardia pionera de la posmodernidad en arquitectura.

Palabras clave: posvanguardia; posmodernidad; teoría arquitectónica; neobrutalismo.

Parallel of Life and Art: Image in the First Postmodern Architecture

Abstract: after World War II, post avant-garde also arise reacting to modern architecture discourses. In 1953 the architects Alison and Peter Smithson and the artists Nigel Henderson and Eduardo Paolozzi organized the exhibition *Parallel of life and art*, a sample that gathered more than one hundred images subtracted from popular media. Valuing this event and considering the Smithsons’ first architectural projects, critic Reyner Banham announced the birth of *New brutalism* (1955), which would imply in architecture the perception of a recognizable and memorable image: “that which disturbs when looked upon, which affects emotions”. The positions assumed by the Smithsons, Paolozzi and Henderson are based on the adoption of images with multiple meanings and, at the same time, Banham’s new brutalism manifesto explains the type of



image that their architecture implies. Starting with the inaugural event of New brutalism, *Parallel of life and art*, and through an iconological method, this text explains the meanings that this movement can have on architectural theory, resignifying it as a pioneer vanguard of postmodernism in architecture.

Keywords post avant-garde; postmodernity; architectural theory; new brutalism.

Introducción

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

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

En 1953 los Smithson y los artistas Nigel Henderson y Eduardo Paolozzi organizaron la exposición *Parallel of Life and Art*, una muestra que reunía más de cien imágenes sustraídas de varios medios. Dos años después, valorando la potencia visual de este evento y considerando los primeros proyectos arquitectónicos de los Smithson, Reyner Banham anunció el



nacimiento del neobrutalismo (1955), lo que implicó en la arquitectura, la percepción de una imagen reconocible y memorable: “Lo que perturba cuando es mirado, lo que afecta las emociones”¹.

Si las posiciones asumidas por los Smithson, Paolozzi y Henderson se basan en la adopción de la imagen de múltiples significados y, al tiempo, en el manifiesto *The New Brutalism* de Reyner Banham se explica cuál es el tipo de imagen que configura la arquitectura de los Smithson partiendo de *Parallel of Life and Art*. ¿Qué relación podría tener este evento con la teoría de la arquitectura contemporánea? Para comprender estas relaciones es pertinente comenzar con las propuestas de las historiadoras de la arquitectura Beatriz Colomina y Claire Zimmerman, en particular en los textos *Los medios de comunicación como arquitectura moderna* (2010) y *From Legible Form to Memorable Image* (2012) respectivamente.

Entre las prácticas de los arquitectos del siglo XX son frecuentes las exposiciones organizadas por ellos mismos. De acuerdo con Colomina, estas “exposiciones servían de lugares de incubación para formas arquitectónicas nuevas...”². Conforme a la afirmación de la historiadora y considerando que *Parallel of Life and Art* fue declarada por Banham como el evento inaugural del movimiento brutalista, esta se convierte en un objeto de estudio clave para comprender el neobrutalismo. Al tiempo que los Smithson, Henderson y Paolozzi transformaron las imágenes expuestas en arquitectura, la obra de los Smithson se configura posteriormente como una imagen determinada, descrita por Banham en su manifiesto de 1955.

El manifiesto de Banham se contextualiza en la cultura arquitectónica británica de posguerra, en la que había una gran influencia de los planteamientos del historiador de arquitectura Rudolf Wittkower. Por su parte, Claire Zimmerman compara la teoría de la forma propuesta por Wittkower

1. Reyner Banham, “The New Brutalism”, *Architectural Review*, no. 118 (1955): 358.

2. Beatriz Colomina, “Los medios de comunicación como arquitectura moderna”, *Exit: imagen y cultura*, no. 37 (2010): 116.



con el planteamiento del manifiesto de Banham sobre la imagen memorable, logrando explicar el cambio de enfoque que se da en el conocimiento de la arquitectura británica entre principios de la década de 1940 y finales de 1950.

A partir de esta perspectiva y considerando que el vínculo con la imagen del neobrutalismo coincide también con las propuestas teóricas en las iconologías de Aby Warburg³ y Erwin Panofsky, se plantea encontrar otro significado del neobrutalismo por medio de un análisis iconológico, enfocado en su gestación y más allá de la definición del estilo que se asocia a los reconocidos edificios brutalistas.

Método

De acuerdo con el historiador del arte Giulio Carlo Argan, el método iconológico “es un método histórico que estudia y describe procesos que son peculiares de la cultura artística, como cultura de la imagen, y que explican su modo específico de evolucionar y difundirse”⁴. La iconología es, entonces, el aporte a la historia del arte para la comprensión de los síntomas de la cultura.

Michel Foucault señaló la relación entre el discurso y lo visible en los ensayos de iconología de Erwin Panofsky, y anunció que la iconología se convertiría en hábito treinta años después de la divulgación original del método: “... Estos conceptos y métodos dejarán de ser lo que hay que aprender y se convertirán en aquello de lo cual se ve, se lee, se descifra, se conoce... Con Panofsky se suspende el privilegio del discurso para describir la complejidad de las relaciones del universo plástico... todo

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

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



este festón de lo visible y de lo decible que caracteriza a una cultura en un momento de su historia”⁵.

Siguiendo el análisis de Argan y Foucault, para comprender el significado del neobrutalismo como una de las primeras posvanguardias en la segunda posguerra, se propone su reconstrucción por medio del método iconológico, para analizar “no solo los elementos y las leyes de su combinación, sino el funcionamiento recíproco de los sistemas en la realidad de una cultura”⁶ (tabla 1).

Tabla 1. Método iconológico aplicado a la investigación

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

Fuente: elaboración del autor.

De este modo, en este trabajo se recopilan dos tipos de documento: primero, los textos que describen el pensamiento propio de los gestores del neobrutalismo, escritos por críticos, arquitectos y artistas de la generación de la segunda posguerra en Inglaterra y, segundo, las imágenes a las que estos se refieren. Los textos se ordenaron en una línea de tiempo indicando su idea principal y los asuntos en relación con el Neobrutalismo (tabla 2). En el primer grupo de textos —ocho en total— publicados entre 1953 y 1955, se detecta la polémica sobre el fenómeno del llamado

5. Michel Foucault, “Las palabras y las imágenes”, en *Entre filosofía y literatura*, Michel Foucault (Buenos Aires: Paidós, 1999), 323.

6. Foucault, “Las palabras y las imágenes”, 324.



neobrutalismo, hasta entonces un término sin respaldo. Los textos del segundo grupo —cinco en total— publicados entre 1956 y 1959 describen el neobrutalismo como movimiento, la influencia del *art brut* y la controversia sobre la tendencia de un estilo brutalista en la arquitectura.

En el caso de las imágenes, estas se agrupan principalmente en la reconstrucción de la exposición *Parallel of Life and Art*, evento inaugural del movimiento. Estos documentos —los textos e imágenes— representan la actitud de la cultura arquitectónica de la posguerra, y convirtieron la exposición *Parallel of Life and Art* en el síntoma de algo más profundo, soportado por las imágenes reunidas en ella. La exposición *Parallel of Life and Art* es el primer trabajo sobresaliente del Independent Group. Este grupo, conformado por artistas, arquitectos, y críticos se reunía para discutir los nuevos desafíos culturales de la segunda posguerra. Su trabajo se basaba en la lectura de la cultura popular, por lo que es legítimo considerarlos como los precursores del *Pop*. Su propuesta se respaldaba en la crítica de la cultura moderna reciente y en el alejamiento de la tradición de las Bellas Artes.

Puesto que la exposición *Parallel of Life and Art* se desarrolló como resultado de los primeros encuentros del Independent Group⁷; es decir, en la primera de sus dos etapas, esta investigación se enfoca principalmente en el trabajo de los cinco integrantes iniciales⁸.

7. El grupo desarrolló sus líneas de pensamiento en dos etapas consecutivas. La primera y más difusa (1952-1953), corresponde a las sesiones organizadas por los artistas Eduardo Paolozzi y Nigel Henderson y los arquitectos Alison y Peter Smithson. La segunda, se dio con las sesiones —más documentadas— entre 1954 y 1955 sobre el nacimiento del *Pop* británico, organizadas por el crítico Lawrence Alloway y el artista John McHale. Ver David Robbins, “The Independent Group: Forerunners of Postmodernism?”, en *The Independent Group: Postwar Britain and the Aesthetics of Plenty*, ed. David Robbins (Cambridge: MIT Press, 1990), 238.

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



Tabla 2. Línea de tiempo textos sobre el neobrutalismo

Año	1953			1954		
Periodo publicación	Agosto	Octubre	Diciembre	Verano	Septiembre	Invierno
Revista	Archivo de prensa	Architectural Review	Architectural Design	Journal of Manchester Architecture and Planning Society	Architectural Review	Journal of Manchester Architecture and Planning Society
Autores	Nigel Henderson, Eduardo Paolozzi, Alison y Peter Smithson	Reyner Banham	Alison y Peter Smithson	Alison y Peter Smithson	Philip Johnson	Bill Cowburn y Michael Pearson
Título	<i>Parallel of life and art: un nuevo orden visual</i>	<i>Parallel of life and art</i>	Casa en Soho, Londres	Algunas notas sobre arquitectura	Escuela de Hunstanton, Norfolk,	Arte en la Arquitectura
Síntesis	Los organizadores de la exposición <i>Parallel of life and art</i> explican cómo esta exploraba las tecnologías de reproducción que afectan los términos de la producción en la cultura.	“En su reseña de <i>Parallel of life and art</i> , Reyner Banham retoma algunos conceptos de “Voces del Silencio” (1951) de André Malraux, incluyendo los poderes documentales de la fotografía y su habilidad para encontrar un patrón común en cosas abstractas.	En esta declaración sobre su proyecto para una casa en Soho, Londres, Alison y Peter Smithson invocan por primera vez el <i>Neobrutalismo</i> . Con su corta definición, haciendo hincapié en la falta de acabados del edificio y su forma de exponer la estructura, tendrá influencia en la tesis que Banham atribuye al movimiento en su ensayo, <i>the new brutalismo</i> , dos años más tarde.	Los Smithson anuncian su interés en el uso de hormigón de Le Corbusier en la unidad de habitación en Marsella. Postulan la existencia de dos Le Corbusier: un practicante “académico” de la arquitectura moderna tardía y una variante más expresionista enfocado en las posibilidades del hormigón. Su objetivo es encontrar una arquitectura humanista de postguerra.	En este artículo Philip Johnson analiza la influencia de Mies van der Rohe en el trabajo de Alison y Peter Smithson. Asegura que cualquier intento de hacer lo mismo que Mies pero más barato lleva a problemas adicionales.	En esta breve entrevista, Alison y Peter Smithson enfatizan de nuevo las influencias básicas en su trabajo, principalmente el hormigón de Le Corbusier y una nueva relación entre arte y construcción, sin usar el término “ <i>Neobrutalismo</i> ” como tal.

1955		1956			1957	1959
Enero	Diciembre	Abril	Septiembre	Invierno	Abril	-
Architectural Design	Architectural Review	Architectural Design	Architectural Review	Journal of Manchester Architecture and Planning Society	Architectural Design	Zodiac
						Alison y Peter Smithson, Jane B. Drew, E. Maxwell Fry
<i>The new brutalism</i>	<i>The new brutalism</i>	Eduardo Paolozzi	<i>This is Tomorrow</i>	Editorial	<i>The new brutalism</i>	Conversación sobre brutalismo



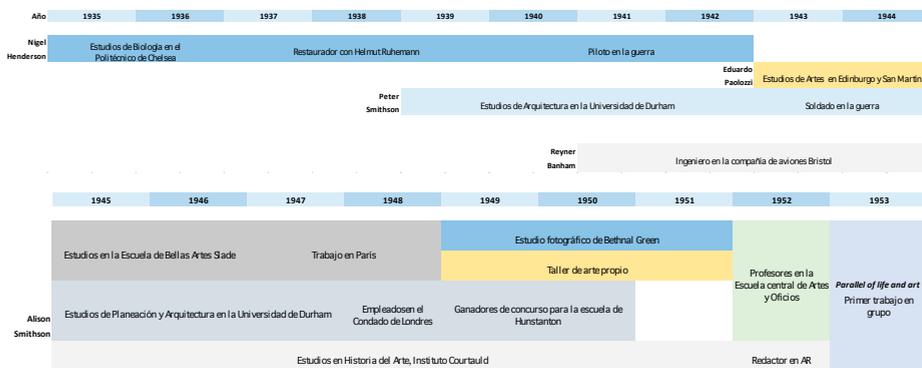
1955		1956			1957	1959
Enero	Diciembre	Abril	Septiembre	Invierno	Abril	-
Para 1955, el <i>Neobrutalismo</i> se convirtió en un tema de conversación frecuente en el gremio de los arquitectos ingleses, gracias en gran parte a la construcción y a la publicación de la escuela de los Smithson en Hunstanton. Aquí Theo Crosby enmarca el <i>Neobrutalismo</i> en términos de una reevaluación del modernismo y una evocación de la arquitectura japonesa.	En este manifiesto Banham define el movimiento en tres tesis: 1, Memorabilidad como imagen; 2, Clara exhibición de la estructura; y 3; Valor del material encontrado. Banham replantea su respuesta a <i>Parallel of life and art</i> y el Art; viendo en la exhibición un gran ejemplo de cómo la imagen y la textura podrían estar unidos.	En este texto sobre Eduardo Paolozzi, Lawrence Alloway hace referencia a László Moholy-Nagy y a Gyorgy Kepes, cuyas investigaciones de visión moderna informaron sobre una gran parte de <i>Parallel of life and art</i> . De interés para el discurso del <i>Neobrutalismo</i> , está el énfasis que hace Alloway sobre las "nuevas maneras de ver todo".	En esta reseña de la exhibición <i>This is Tomorrow</i> , publicada 9 meses después de la aparición del manifiesto del <i>Neobrutalismo</i> , Reyner Banham critica el Patio & Pabellón de Henderson, Paolozzi, y los Smithson por su adherencia a los valores tradicionales, defendiendo el ambiente proto-pop de Richard Hamilton, John McHale, y John Voelcker.	En editorial; Michael Pearson toma algunos temas centrales del <i>Neobrutalismo</i> incluyendo el uso de la topología, vista en el trabajo de Nigel Henderson y Eduardo Paolozzi.	Este corto texto contiene uno de los más famosos comentarios de los Smithson sobre el movimiento " trata de hacer frente a una sociedad de producción en masa, y saca una fuerte poesía de las fuerzas que intervienen". Haciendo frente a la reducción del <i>Neobrutalismo</i> a técnicas como el hormigón, los Smithson insisten en que su proyecto es fundamentalmente de naturaleza ética.	Alison y Peter Smithson discuten con los arquitectos británicos Jane Drew y Maxwell Fry. La entrevista se enfoca en algunos clichés presentes en el <i>Neobrutalismo</i> : algunos materiales como el hormigón fundido, y símiles. También muestra a los Smithson de nuevo insistiendo en que su proyecto es ético, no estilístico.

Fuente: elaboración del autor.

Los planteamientos de estos primeros integrantes, como la exposición *Parallel of Life and Art*, expresan nuevos modos de concebir el arte y la arquitectura, los cuales estaban determinados por la experiencia que tuvieron durante la Segunda Guerra Mundial al preguntarse sobre su rol en la cultura de su tiempo (tabla 3). La nueva realidad que se abría con los descubrimientos científicos, los avances tecnológicos y el estudio de la naturaleza inspiraban al Independent Group, cuyo reto personal consistió en llevar la arquitectura a la altura de su época. Es así, como sus esfuerzos se enfocaron en el estudio de la cultura popular emergente y la revisión de la historia reciente.



Tabla 3. Trayectorias precisas de los integrantes del *Independment Group*



Fuente: elaboración del autor.

Análisis de la exposición (Contenido temático primario)

Figura 1. Alison y Peter Smithson



Fuente: imagen de dominio público en https://en.wikipedia.org/wiki/Alison_and_Peter_Smithson#/media/File:AlisonPeterSmithson.jpg

La exposición *Parallel of Life and Art* representa tanto un giro de atención hacia la imagen en la cultura arquitectónica británica como el inicio del neobrutalismo. En este evento particular los efectos y la experiencia con



la imagen cobraron un gran protagonismo, de modo que, la descripción de esta exposición es clave para comprender las características del movimiento y su singularidad en la arquitectura. Cada evidencia o documento encontrado de este evento fue analizado de acuerdo con su contexto: el catálogo, el diseño para el montaje y las imágenes que fueron utilizadas.

La exposición consistía en agrupar una serie de recortes y fotografías que Henderson, los Smithson (figura 1) y Paolozzi habían coleccionado. Según Peter Smithson, el método del grupo radicaba en usar lo que “era apropiado, los recursos de la imaginería de los que no disponía la generación anterior: la fotografía, la fotografía aérea, la microfotografía... las imágenes de rayos X... algo casi científico...”⁹. Se trataba de los hallazgos de la vida diaria, encontrados en “los medios disponibles” y valorados por su potencia visual, “unas buenas imágenes” de virtuosidad técnica, “casi mágica”.

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

Sobre el catálogo

La exposición cuenta con un modesto catálogo¹⁰, una de las fuentes primarias utilizadas en esta investigación. Este fue editado de manera simple e impreso en blanco y negro. Está formado por doce páginas más la portada y la contraportada. Incluye también reproducciones de nueve imágenes de la exposición.

9. Peter Smithson y Beatriz Colomina, “Friends of the Future: A Conversation with Peter Smithson”, *October*, no. 94, (2000): 13.

10. Para efectos de esta investigación, la información del catálogo fue solicitada a la galería Tate Modern en Londres y se obtuvo una copia certificada del mismo. Por cuestiones prácticas en este escrito solo se incluye la descripción de un fragmento.



En la portada lo primero que llama la atención es la reproducción de una imagen esquelética. Se trata de una radiografía humana de perfil (figura 2)¹¹. La figura se encuentra en una posición natural que la despoja de cualquier pretensión de retrato. Abarca la cabeza, el pecho y una mano levantada. La mano sostiene lo que parece, a primera vista, un artefacto que brilla. Al rededor, sobresalen otros elementos que hacen juego con el artefacto: unos lentes, un anillo y la correa de lo que debería ser un reloj. Debajo de la radiografía aparece un título, ostentando el contenido del folleto: Catalogue of the Exhibition *Parallel of Life and Art*.

La relación entre el texto y la radiografía es casi nula. La imagen está por encima del texto, pero genera expectativa en el receptor para continuar revisando el catálogo. Ya en la página 1 se hace evidente el objetivo. Luego de encabezar la página con el término anatomía (figura 3), primera categoría de las catorce “obras” que se exponen en la sala del Instituto de Artes Contemporáneas (ICA), estas son acompañadas por algunas fuentes de referencia que varían entre los autores de libros hasta los fotógrafos responsables de los negativos. Luego del listado, están los agradecimientos a las empresas que apoyaron la reproducción de las imágenes y su montaje.

Al seguir con la lectura se observa que el orden de la información en el catálogo es contradictorio: de las dieciocho categorías, las primeras se presentan alfabéticamente, pero las últimas seis no tienen un orden consistente, como si se hubieran añadido en el último momento, al igual que sus imágenes respectivas. De las nueve imágenes que se reproducen en el catálogo, solo dos —Anatomías— tiene relación directa con el listado, ubicado en la página enfrentada. Las otras ocho imágenes, incluyendo la portada, se desligan de la referencia, ubicándose en un orden aleatorio. Más que ilustrar el texto, las imágenes generan expectativa, superando la función del listado, su vínculo con las categorías y el mismo sentido del catálogo (tabla 4).

11. Esta imagen ya se había usado en “Vision in motion” de Laszlo Moholy Nagy (1947) para la sección de problemas del tiempo y el espacio, práctica fotográfica. Ver Laszlo Moholy-Nagy, *Vision in Motion* (Chicago: Wisconsin Cuneo Press, 1947).

Figura 2. Portada de la exposición



CATALOGUE OF THE EXHIBITION
Parallel of Life and Art

Held at the Institute of Contemporary Arts

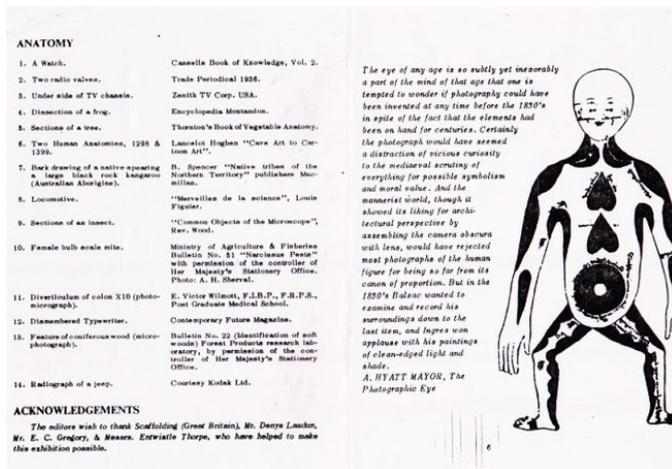
September 11th to October 18th, 1953.



DAVID VÉLEZ-SANTAMARÍA
 PARALLEL OF LIFE AND ART

Fuente: tomada de la copia del catálogo original, Tate Modern, Londres.

Figura 3. Primera página del catálogo



Fuente: tomada de la copia del catálogo original, Tate Modern, Londres.



Tabla 4. Categorías del catálogo y cantidades por cada una

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

Fuente: elaboración del autor.

Sobre el montaje

Para el montaje que se realizó en la sala del ICA, las imágenes tampoco siguieron la numeración del catálogo. Estas fueron ampliadas a blanco y negro y ubicadas sin seguir un orden lógico. Algunas se encontraban adheridas o recostadas sobre las paredes y otras suspendidas del techo. La instalación parecía una habitación dentro de otra, una “arquitectura conformada por imágenes¹²”. Este modo de colocar las imágenes en varias posiciones

12. Colomina, “Los medios de comunicación”, 116.



recuerda el planteamiento de Herbert Bayer¹³ sobre el campo de visión extendida y la forma de organización aleatoria, se vincula con el trabajo de “bunk”¹⁴ de Henderson y Paolozzi, como una yuxtaposición antijerárquica de imágenes dispares de archivo, relacionadas, o sin relación alguna.

Sin embargo, al tratarse de una materialización tridimensional, la recepción del espectador en *Parallel of Life and Art* puede ser distinta a la de una exposición de Bayer o a la de un *collage*. Si en los *collage* fotográficos las imágenes asociadas contienen múltiples significados, ¿qué tipo de experiencia tendría el espectador en esta exposición? ¿Sería una experiencia de lectura como la de una exposición fotográfica-pictórica o un tipo de experiencia espacial más básica? (figura 4).

Figura 4. *Reconstrucción a escala de la exposición*



Fuente: elaboración del autor.

13. Bayer diseñaba exhibiciones fragmentando el plano del observador y disponiendo las imágenes en diversos ángulos para ampliar el horizonte del ojo expectante en una secuencia determinada.

14. Como se indica con Hal Foster, “Acerca de la primera era del *pop art*”, *New Left Review*, no. 19 (2003): 70.



Reconstrucción

Para responder a esta pregunta se estableció uno de los medios de interpretación de esta investigación: la reconstrucción de la experiencia en la exposición *Parallel of Life and Art*. Se realizó un estudio en el que participó un público variado para leer y analizar las imágenes rastreadas. Las imágenes estaban en orden ascendente, igual que en el catálogo, pero sin ningún tipo de referencia o pista sobre su origen o contenido. Los participantes observaron cada imagen por no más de 30 segundos y escribieron características o significados determinados. Con estos resultados se establecieron relaciones entre la imagen, sus múltiples significados y el trabajo de los organizadores (tabla 5).

Tabla 5. Resultados parciales del ejercicio

N	Participante 1	Participante 2	Participante 3	Participante 4	Participante 5	Participante 6	Participante 7
82	Mujer	Loca	Rostro	Hombre	Abuela	Mujer	Insomnio
84	Industrias	Tren viejo	Tren antiguo	Tren	Trabajo duro	Industria	Ferrocarril
85	Película	Jugar	Juego	Espacio	Imaginación	Infancia	Habitación futura
86	Tortura	Momia	Hombre	Egipcio	Tradicición	Terror	Momia
87	Aeroplano	Mosquito	Avión llegando	Hermanos Wright	Realización	Desarrollo	La conquista
88	Código	Qué imagen	Reglas egipcias	Papiro	Exactitud	Calendario	Las reglas
89	Arqueología	Una mina	Mina de piedras	Ruinas	Explotación	Destrucción	Cantera
91	Humanoide	Esqueleto	Calavera	Radiografía	Tecnología	Fumar	Rayos x

Fuente: elaboración del autor.

Desde la reconstrucción conceptual de *Parallel of life and art* puede afirmarse que la experiencia allí es perturbadora. Los visitantes se encuentran en una posición en la que no pueden mirar en una sola dirección, ni bajo un solo patrón; sin puntos de referencia, las imágenes superan su condición de objetos separados y adquieren un nuevo sentido en un entramado tridimensional.



Este efecto desorientador en el espectador se logra por medio de la excentricidad visual y el contenido de las mismas imágenes. Al reproducirlas y ampliarlas a blanco y negro sobre papel mate, las texturas que se pueden identificar de grano grueso y claro oscuro resultan de gran impacto. Sin importar si son fotografías aéreas o microscópicas, no puede diferenciarse la escala, el espacio o la profundidad y así, como sucede con las categorías en el catálogo, no corresponden a las referencias originales. De este modo, las categorías parecen más bien designar el efecto visual o las asociaciones que las imágenes producen en el espectador¹⁵. Desprendidas de sus contextos, las imágenes se vuelven autónomas y al estar rodeados por un conjunto tan heterogéneo de signos del mundo, los espectadores experimentan un sinnúmero de significados. Como lo indica Walter Benjamin en el caso de las ilustraciones es necesaria una recepción determinada por la palabra en textos asociados:

La contemplación de vuelos propios no resulta muy adecuada. Puesto que inquietan hasta tal punto a quien las mira, que para ir hacia ellas siente tener que buscar un determinado camino. El que mira una revista ilustrada recibe de los pies de sus imágenes unas directivas... la comprensión de cada imagen aparece prescrita por la serie de todas las imágenes precedentes.¹⁶

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

Como evento inaugural del neobrutalismo, la exposición generó controversia sobre su significado. El debate más característico será el liderado por Banham, el cual coincidió con las teorías sobre la imagen del Instituto Warburg. Esto le permite al crítico articular un cambio consecuente en la

15. Nigel Henderson, Eduardo Paolozzi, Alison Smithson y Peter Smithson, "Parallel of Life and Art: Indications of a New Visual Order", *MIT Press Journals*, no. 136 (2011): 7.

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



arquitectura, “la atención se desplaza gradualmente del objeto arquitectónico a la imagen arquitectónica¹⁷”. El contexto en el que Banham formula propone el cambio está determinado por tres asuntos particulares: un predominio sobre la teoría de la forma en Inglaterra, el cambio de enfoque en la lectura de la exposición *Parallel of Life and Art* y los proyectos de los Smithson relacionados con los postulados de Le Corbusier.

Arquitectura e imagen: contenido temático secundario convencional

La distancia histórica e ideológica de Banham respecto a los expertos del movimiento moderno como su mentor Nikolaus Pevsner, lo impulsó a redefinir el contexto cultural para el desarrollo de una nueva arquitectura. El crítico se situó en una posición crítica y diferente a las de Colin Rowe y Rudolf Wittkower¹⁸, cuyas teorías de la forma dominaron la escena académica de entonces e influenciaron el desarrollo de la arquitectura británica, en gran medida como la continuidad de una tradición neoclásica.

Pero para comprender el enfoque de Banham sobre la imagen memorable debe recordarse su primer acercamiento con *Parallel of Life and Art*. El crítico realizó una reseña para la apertura de la exposición en septiembre de 1953 como una valoración de la selección realizada por Henderson, Paolozzi y los Smithson: “Se está creando un nuevo entorno visual y que, con sus más de 100 imágenes inverosímiles, literalmente, han puesto ante nosotros aquellos aspectos de la escena visual enriquecida que les resulta más estimulante¹⁹”.

Retomando algunos conceptos de *The Voices of Silence* (1953) de André Malraux, Banham describió los poderes documentales de la fotografía y la habilidad del Independent Group para encontrar un patrón común en

17. Claire Zimmerman, “From Legible Form to Memorable Image”, *Candide*, no. 5 (2012): 102.

18. Anthony Vidler, *Historias del presente inmediato* (Barcelona: Gustavo Gili, 2011), 107-116.

19. Reyner Banham, “Parallel of Life and Art”, *Architectural Review*, no. 114 (1953): 256.



cosas abstractas. André Malraux concibió la historia del arte como la historia de lo que es fotografiable hace cien años. La fotografía logra encarnar muchas de las mismas facultades que el museo, dándole sentido estético a todo tipo de objetos culturales, aunque despojándolos de sus valores de uso original. Con Malraux se evidencia la capacidad de la fotografía, pero Banham considera que tienen un efecto fundamentalmente alienante:

[...] Debemos reconocer que si la cámara ha aumentado nuestra riqueza visual, somos más ricos sólo en cuentas de crédito, las cuales no pueden ser cobradas en su mayoría, no puede haber ninguna aprehensión visual directa de las escenas que han pasado, o de las que existen sólo en las fotografías de instrumentos como el microscopio.²⁰

Banham explicó cómo la fotografía —en calidad de aparato— capta de manera idéntica la realidad sin importar un tema o las relaciones²¹. Esta no documenta a profundidad lo captado, traduce los objetos con un código homogéneo y estableciendo una relación superficial entre contornos y texturas, pero ignorando el contexto y cultura, o en palabras de Benjamin: “En la fotografía, el valor exhibitivo comienza a reprimir en toda la línea al valor cultural”²². Sin embargo, al revisar el planteamiento de André Malraux sobre el museo imaginario se puede resaltar otros efectos sobre el valor cultural que Banham omite en principio. La reproducción también puede generar la originalidad. Aunque al fotografiar o reproducirse, la obra de arte pierde algunas propiedades como objeto, también puede ganar unas nuevas:

Sucede así que, gracias a la unidad más bien espaciosa impuesta por la reproducción fotográfica a una multiplicidad de objetos que van desde la estatua hasta el bajo relieve, desde los bajorrelieves a las impresiones de sellos y de estas a las placas de los nómadas, un estilo babilónico parece emerger como una unidad real, no una mera clasificación...²³

20. Banham, “Parallel of Life and Art”, 256.

21. Alex Kitnick, “The Brutalism of Life and Art”, *MIT Press Journals*, no. 136 (2011): 74.

22. Benjamin, “La obra de arte”, 31.

23. Hal Foster, “Archivos de arte moderno”, en *Diseño y Delito*, Hal Foster (Madrid: Akal, 2004), 78.



Es por medio de esta nueva interpretación que *Parallel of Life and Art* cobró sentido para Banham más adelante. La reproducción provee los medios para reunir pedazos de la tradición en una nueva de estilos globales. Los fragmentos extraídos de su contexto transcurren juntos en el devenir de la historia: “La vida persistente de ciertas formas que emergen una y otra vez como espectros del pasado”²⁴. Las imágenes de *Parallel of Life and Art* fueron reunidas para darles relevancia en el presente, incluso después de haber sido reproducidas una y otra vez.

Esta interpretación de la imagen que Banham hizo en el manifiesto del neobrutalismo, resultó también de los significados que da al término brutalismo. Esta relación se da fundamentalmente respecto a dos fuentes, en primer lugar, al artículo para *Architectural Design* de los Smithson, “House in Soho” (1953) y en segundo lugar, a los usos del término presentes en el libro *Vers un architecture* (1923) de Le Corbusier.

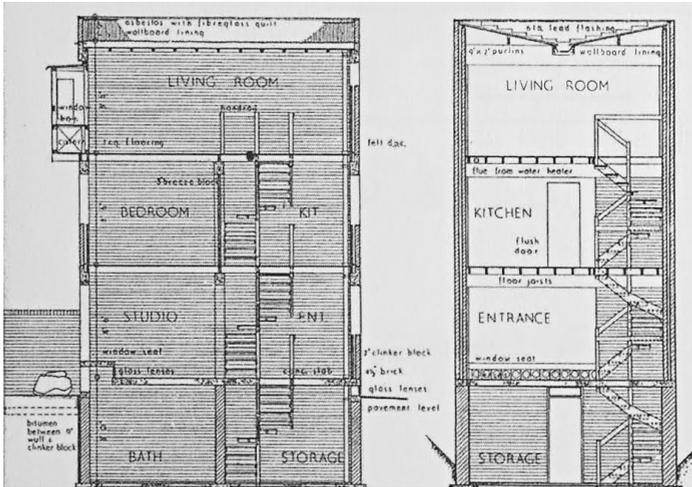
Los Smithson publicaron la reseña del proyecto para una casa en el sector de Colville-Soho, Londres en 1953. En esta reseña se describe el proyecto desde una visión que se opone a las nuevas casas industrializadas americanas. Al estar inserto en un sector de viviendas obreras adosadas, los Smithson proponen cuatro niveles con una distribución interna novedosa, como indica la descripción (figura 5):

Se decidió no tener acabados en el interior —la casa es una combinación de atmósferas y abrigo—... La dificultad de las zonas desprotegidas está satisfactoriamente superada por la disposición de las habitaciones que también se colocaron en lo alto o abajo en función de la luz solar deseada.²⁵

24. Foster, “Archivos de arte”, 78.

25. Alison y Peter Smithson, “House in Soho, London”, *Architectural Design*, no. 12 (1953): 342.

Figura 5. Proyecto para la casa en Soho



Fuente: imagen de dominio público en <http://socks-studio.com/img/blog/smithson-soho-house-01.jpg>

Inspirados por las casas Jaoul (1951), la Unidad habitacional de Marsella (1947-1952) y la experiencia que tienen de las ruinas de las calles bombardeadas del barrio de Bethnal Green, donde vivían Judith²⁶ y Nigel Henderson, los Smithson diseñaron una casa en la que “el constructor deberá procurar obtener un alto nivel de construcción básica como en un pequeño almacén”. Esa fue la primera vez que se utilizó formalmente el término brutalismo en el contexto británico, siguiendo la idea de que “si se hubiese construido sería el primer edificio exponente del neobrutalismo en Inglaterra”²⁷ Pero la clave sobre el significado del término viene del libro *Vers un architecture*. En el libro de Le Corbusier se usó once veces el término brutalismo acompañado de determinadas ilustraciones que refuerzan la intención de una arquitectura que conmueve a primera vista (tabla 6).

26. Judith Stephen (1918-1972) fue una antropóloga, sobrina de Virginia Woolf, que se enfocó en los estudios sobre la vida de la clase obrera en el Reino Unido. Setephen hacía parate del *Mass-Observation*, una organización de investigación social que pretendía registrar la vida cotidiana en Gran Bretaña a través de quinientos observadores voluntarios no entrenados. Henderson y Paolozzi también participaron en el programa. Ver Robbins, “The Independent Group”, 243.

27. Smithson, “House in Soho”, 342.





Tabla 6 *El brutalismo en Vers un Architecture*

	Sección e ilustraciones	El termino
1	En la sección <i>Estética del ingeniero, Arquitectura,</i>	Brutalidad versus finura
	Sin ilustración asociada en las páginas 7 y 8	Brutal versus flexible
2	En la sección <i>Tres advertencias: el volumen,</i>	Instintos brutales
	Asociado a la ilustración <i>Silo para granos</i> en las páginas 15 y 16	Objetividad Hecho brutal
3	En la sección <i>Tres advertencias: El plan,</i>	Hecho brutal
	Sin ilustración asociada en la página 35	Abstracción
4	En la sección <i>Ojos que no ven... III. Los automóviles,</i>	Hecho brutal práctico por encima de la armonía, perfección y belleza
	Asociado a la ilustración <i>Bignan-Sport</i> en las páginas 108 y 109	
5	En la sección <i>Arquitectura I. La lección de Roma,</i>	Materiales en bruto
	Sin ilustración asociada en la página 121	Relación emotiva
6	En la sección <i>Arquitectura I. La lección de Roma,</i>	Materiales en bruto
	Sin ilustración asociada en la página 123	Relaciones conmovedoras
7	En la sección <i>Arquitectura II. La ilusión de los planes,</i>	Materiales inertes
	Sin ilustración asociada en la página 145	Relaciones conmovedoras
8	En la sección <i>Arquitectura III. Pura creación del espíritu,</i>	Materiales inertes
	Sin ilustración asociada en la página 165	Relaciones conmovedoras
9	En la sección <i>Arquitectura III. Pura creación del espíritu,</i>	Sensaciones brutales
	Asociado a las ilustraciones <i>El Partenón</i> y <i>Propileos</i> , en las páginas 171 a 174	
10	En la sección <i>Arquitectura III. Pura creación del espíritu,</i>	Sensaciones brutales
	Asociado a la ilustración <i>El PARTENÓN</i> en la página 173	Brutal, intenso, muy dulce, muy fino, y muy fuerte
11	En la sección <i>Casas en serie,</i>	<i>Materiales brutos naturales</i>
	Sin ilustración asociada en la página 189	

Fuente: elaboración del autor.



En su manifiesto de 1955 Banham señaló como exponentes del neobrutalismo inglés, “convertido en un programa - un estandarte”²⁸, la exposición *Parallel of Life and Art* y cuatro proyectos de los Smithson: la casa en Soho, la escuela secundaria de Hunstanton y dos propuestas de concurso, las viviendas de Golden Lane y la ampliación para la Universidad de Sheffield. Según Banham, tanto el proyecto para la escuela como la casa en Soho poseen planimetrías legibles, ordenadas por ejes de simetría. Ambos casos muestran también la estructura constructiva y exhiben los materiales. Teniendo en cuenta estas características, visibles e identificables, se establecen tres condiciones que deben cumplir los edificios del neobrutalismo: legibilidad formal de la planta, clara exhibición de la estructura y valoración de los materiales por sus cualidades inherentes (figura 7).

Figura 6. *Escuela de Hunstanton*



Fuente: fotografía de Christopher Hilton y compartida bajo licencia Creative Commons Genérica de Atribución/Compartir-Igual 2.0 en https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Smithdon_School,_Hunstanton-geograph.org.uk-2341065.jpg

Pero lo que le interesaba principalmente a Banham del diseño para la escuela de Hunstanton era su materialidad franca y su lógica brutal, lo que evidenciaban su naturaleza constructiva: ladrillo, vidrio y acero. En ese sentido, el proyecto se relaciona con los significados corbusianos de *Vers un architecture* y en parte con la obra de Mies van der Rohe, como el instituto de tecnología de Illinois (IIT) en Chicago. Sin embargo, hay una diferencia entre los edificios de van der Rohe y la escuela de Hunstanton y es el valor de la superficie. Mientras en los edificios de Mies I van der Rohe la superficie se presenta en referencia a algo esencial, el entendimiento de la superficie en la escuela de los Smithson no sólo está en

28. Banham, “The New Brutalism”, 356.



contra de la noción de impermeabilidad, sino también contra el ideal de forma: “Con Mies, los reflejos consolidan el plano de la pared...” en la escuela de Hunstanton “el plano se rompe. Los reflejos se multiplican y mudan de posición constantemente... cada panel debe entenderse como un marco fotográfico”²⁹.

En ese sentido, es pertinente observar las fotografías que toma Nigel Henderson durante la construcción de la escuela y la Ciudad Refugio para el Ejército de Salvación de Le Corbusier (1929-1933), referencia presente en las imágenes-recortes de *Parallel of Life and Art* (categoría Arquitectura). La escuela evoca el tipo de imagen de la Ciudad Refugio. En esta obra, el presupuesto también es limitado “y, por tal motivo toda la decoración del edificio tuviera que sujetarse a una estricta sencillez... Pero representa una afirmación altamente emotiva, y sincera...”³⁰. Como lo afirma Banham “uno puede ver de qué está hecha y cómo funciona y no hay ninguna otra cosa que ver, salvo el juego de los espacios”³¹.

Figura 7. *Ciudad Refugio de Le Corbusier*



Fuente: fotografía tomada por el autor desde el mismo ángulo que la original incluida en *Parallel of Life and Art*.

29. Beatriz Colomina, “Reflexiones sobre la casa Eames”, *Revista de Arquitectura*, no. 9 (2007): 13.

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

31. Banham, “The New Brutalism”, 357.



Para Banham la arquitectura o la percepción del espacio arquitectónico debe estar mediada por imágenes, anti-clásicas o “aformales”, que perturban y conmueven como las expuestas en *Parallel of Life and Art*. Así, mientras los Smithson transformaron las imágenes de la exposición, ofreciendo una experiencia espacial, en la escuela de Hunstanton lograron que las imágenes, como aspectos constructivos, se notaran en el espacio arquitectónico.

Si la imagen también debe ser percibida de manera táctil Banham postula una de las últimas condiciones de los edificios del neobrutalismo. Estos deberán constituir “... una entidad rápidamente visual, y la forma captada por el ojo debe ser confirmada por el uso del edificio. Además la forma debe ser la adecuada a las funciones y materiales del edificio, pero de manera que sea aprehensible y memorable...”³². De este modo, la confirmación de la forma captada por el ojo a la que se refiere el crítico está relacionada también con la recepción de la arquitectura planteada por Walter Benjamin:

En un edificio, la costumbre determina en gran medida incluso la recepción óptica. La cual tiene lugar, de suyo, mucho menos en una atención tensa que en una advertencia ocasional. Pero en determinadas circunstancias esta recepción formada en la arquitectura tiene valor canónico. Porque las tareas que en tiempos de cambio se le imponen al aparato perceptivo del hombre no pueden resolverse por la vía meramente óptica, esto es por la de la contemplación. Poco a poco quedan vencidas por la costumbre (bajo la guía de la recepción táctil).³³

Las características de recepción planteadas por Banham se describen con mayor precisión en los casos de las dos propuestas de concurso no ganadoras de los Smithson. Banham postula estos dos proyectos como ejemplos de arquitectura que se alejan de los excesos de diseño y que proponen una imagen aún más consistente. Los dibujos para las viviendas Golden Lane se presentan como un grafismo expresivo, relacionado con

32. Banham, “The New Brutalism”, 355.

33. Benjamin, “La obra de arte”, 54.



lo que Peter Cook llamó el “garabato potente”³⁴, propio de la tradición del *Art Brut*. La imagen corresponde a patrones de las actividades y recorridos humanos, como los presentes en las macro fotografías de *Parallel of Life and Art* y “*Vision in motion*” (1947) de Moholy Nagy. Aquí la arquitectura se desarrolla por medio de un patrón dinámico, como resultado de la interacción de actividades o fuerzas del movimiento.

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

Finalmente la propuesta para la ampliación de la Universidad Sheffield (1952) representa lo que Banham considera como una verdadera imagen memorable. En este proyecto, los Smithson plantearon una intrincada conexión entre la universidad y la ciudad por medio de diversas plataformas de circulación: pasajes altos, puentes, y galerías. Nuevamente la idea de una estructura libre y autónoma a modo de gran circulación predomina en el proyecto. Para este caso, Banham propone el término “aformalismo” que se convierte en la fuerza de desarrollo de Sheffield. Eso quiere decir que la topología³⁵ es un recurso que está por encima de la geometría o como afirman los Smithson, “el edificio como proceso gradualmente revelaría sus propias reglas para su fin requerido”³⁶. Esta

34. El garabato potente está relacionado con el proyecto posterior en la búsqueda de Banham. Archigram (cofundado por Peter Cook) se convirtió en uno de los instrumentos para investigar sobre una arquitectura que respondiese a su tiempo. Ver Vidler, *Historias del presente*, 116.

35. La topología es la rama de las matemáticas que estudia las propiedades de los cuerpos geométricos que permanecen inalteradas por transformaciones continuas. Se interesa por conceptos como proximidad, número de agujeros, el tipo de consistencia —o textura— que presenta un objeto para compararlo con otros y clasificar sus múltiples atributos.

36. Alison Smithson y Peter Smithson, “The ‘As found’ and the ‘Found’”, en *The Independent Group: Postwar Britain and the Aesthetics of Plenty*, ed. David Robbins (Cambridge: MIT Press, 1990), 201.



arquitectura es aquella que trasciende las formas de la expresión de manera violenta como las pinturas de Pollock o Dubuffet; fuera de las normas, de los marcos o de las convenciones estéticas clásicas.

Con la descripción de Golden Lane y de la Universidad de Sheffield, Banham planteó los edificios del neobrutalismo como imágenes reconocibles. Pero lo que es más sugerente en su manifiesto es la sustitución de términos, para reemplazar la idea de legibilidad formal expresada en la planta de un edificio según Wittkower, por la idea de la imagen memorable³⁷:

De esta manera debemos alterar nuestra definición del neobrutalismo, excluyendo al formalismo del listado de cualidades básicas. Podríamos caracterizarlo por su memorabilidad como imagen, una clara exhibición estructural, y una valoración de los materiales en la condición en que son “encontrados”. Siempre recordando que imagen es lo que afecta las emociones, que estructura en su sentido lato es la relación entre partes, y que los materiales tal como son “encontrados” deben entenderse como materiales en bruto, crudos.³⁸

Conclusiones: significado intrínseco

Según los planteamientos de Reyner Banham y el trabajo del Independent Group, se concluyen los siguientes asuntos esenciales del neobrutalismo y su relación con la imagen. La aparición de la teoría del neobrutalismo se dio dos años después de la primera mención del término por los Smithson. En el transcurso de este tiempo Banham se dedicó a estudiar el trabajo en evolución de los arquitectos: la propuesta de expansión para la catedral de Coventry (1951); el proyecto de viviendas de Golden Lane; el diseño de la casa en Soho (1952); la propuesta de la Universidad de Sheffield (1952); *Parallel of Life and Art* (1953); y, finalmente, el único edificio que se construyó durante ese periodo, la escuela de Hunstanton (1949-1954).

37. Teoría planteada por primera vez por Ernst Gombrich en 1950, ver Zimmerman, “From Legible Form”, 203.

38. Banham, “The New Brutalism”, 365.



Tras finalizar la construcción de la escuela de Hunstanton, el edificio fue reseñado en dos artículos. El primero de Philip Johnson³⁹ —para *Architectural Review*— en el que plantea la deuda de los Smithson con Mies van der Rohe, sobre todo respecto a los edificios del IIT de Chicago, así los Smithson no hubieran visitado los Estados Unidos. El segundo fue un texto de *Architectural Design*, donde Theo Crosby⁴⁰ habla de la estética de las proporciones formales y el sentido japonés de los materiales.

Sólo cuando este proyecto de los Smithson se materializó y fue polemizado por su parecido al IIT de van der Rohe, Banham consolidó su teoría sobre el neobrutalismo. Es curioso, como sugieren los Smithson, pues si la casa en Soho se hubiera construido sería el primer exponente del neobrutalismo inglés. Sin embargo, Banham afirmó que la escuela de Hunstanton, al haber sido construida previamente a cualquier otro de sus proyectos, marcó la pauta para el desarrollo del movimiento.

Mientras las viviendas para Golden Lane y La Universidad de Sheffield —proyectos que no se construyeron— resultan claves para el propósito de Banham, la apertura *Parallel of Life and Art* y la terminación de Hunstanton son las referencias cruzadas que inauguran el neobrutalismo. “Sheffield no desplaza a Hunstanton —porque no se construyó—... como primer ejemplar del neobrutalismo, pero es el único diseño arquitectónico a tono con los desafíos y las promesas del *Parallel of Life and Art*”⁴¹.

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

39. Philip Johnson, “School at Hunstanton, Norfolk, by Alison and Peter Smithson”, *Architectural Review* 116, no. 693 (1954): 148–162.

40. Theo Crosby, “The New Brutalism”, *Architectural Design* (1955): 1.

41. Banham, “The New Brutalism”, 361.



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

Si bien el campus del IIT de Van der Rohe había sido la influencia inicial en el primer edificio de los Smithson, el Neobrutalismo descrito por Banham en la escuela de Hunstanton, evidencia su relación directa con las ideas de Le Corbusier: “Con los materiales brutos... inertes, mediante un programa más o menos utilitario que han superado, han establecido relaciones que me han conmovido”⁴². Como lo manifiestan los Smithson en 1959: “Mies es grande pero Corbu comunica” probablemente en relación a “*Vers un architecture*” (1923) y “*El modulator*” (1951).

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

Esto es sugerido en el mismo manifiesto de Banham, encabezado por la célebre frase que Le Corbusier usó en varias ocasiones en *Vers un Architecture*: “Arquitectura es establecer relaciones conmovedoras con materiales en bruto”. Pero esta inclusión implica ubicar el surgimiento del neobrutalismo en el contexto de la posguerra. De allí que al finalizar el artículo se aclare: “... El neobrutalismo, si bien es gran arquitectura en el sentido de la definición de Le Corbusier, es también una arquitectura de su tiempo”⁴³.

42. Le Corbusier, *Vers un architecture* (París: G. Crès, 1923), 123.

43. Banham, “The New Brutalism”, 361.



Siguiendo la tesis de Beatriz Colomina “en el siglo XX las exposiciones sirven como lugares de incubación para formas arquitectónicas nuevas”⁴⁴, pero *Parallel of Life and Art*, “el primer ethos subyacente de la sensibilidad brutalista”⁴⁵ es otro tipo de objeto expositivo. Tanto desde su concepción como desde su desarrollo, *Parallel* marca una diferencia con las exposiciones tradicionales que se llevaban a cabo en el contexto británico. Las características de las imágenes elegidas y la manera en que fueron presentadas al observador implican la génesis de un nuevo comportamiento en torno a la imagen.

Reyner Banham construyó la teoría de un nuevo movimiento. Su intención era que, mediante otros recursos, la generación de la posguerra se alejara de la visión académica de la arquitectura, y desarrollara una propuesta cuya referencia no fuera el antiguo humanismo que, ya era latente, en el movimiento moderno anterior a la guerra.

Esta propuesta de Banham sobre la imagen memorable fue novedosa para el contexto académico en ya que la teoría predominante era la de la forma, o en el caso de Wittkower, la buena forma. Con Banham, la nueva realidad cultural de la imagen comenzó a ser parte de la crítica de la arquitectura. La carga histórica de la forma en términos de proporción, orden, razón, verdad, incluso belleza había sido desplazada por la imagen como nueva condición social y cultural de la arquitectura desde el punto de vista del Independence Group. Y en un sentido más amplio, se dio un cambio de valores: de los valores establecidos en la arquitectura moderna reciente a los valores de otra arquitectura posible.

Siguiendo esa idea, lo que resulta más relevante desde el trabajo de Banham con la imagen, es la predicción que realiza sobre la posmodernidad arquitectónica. Como lo plantea Zimmerman, la definición del neobrutalismo en el manifiesto de 1995 es una invocación a un nuevo momento histórico en el que: “la identidad de una imagen es inherente a cómo es presentada

44. Colomina, “Los medios de comunicación”, 116.

45. Banham, “The New Brutalism”, 358.



en sí misma, no a cómo expresa lo que quiere decir”⁴⁶. Las imágenes o los edificios tienen valor por sí mismos con independencia de si representa o no algún objeto y de acuerdo con lo anterior puede decirse que si desde la definición de las posvanguardias, el neobrutalismo junto con su manifiesto, representó la anticipación de la posmodernidad, entonces la exposición *Parallel of Life and Art* sería una de las primeras arquitecturas posmodernas.

Bibliografía

Fuentes primarias

Publicaciones periódicas

- [1] Banham, Reyner. “Parallel of Life and Art”. *Architectural Review*, no. 114 (1953): 259-261.
- [2] Banham, Reyner. “The New Brutalism”. *Architectural Review*, no. 118 (1955): 354-361.
- [3] Crosby, Theo. “The New Brutalism”. *Architectural Design* (1955): 1.
- [4] Henderson, Nigel, Eduardo Paolozzi, Alison Smithson y Peter Smithson. “Parallel of Life and Art: Indications of a New Visual Order”. *MIT Press Journals*, no. 136 (2011): 7.
- [5] Johnson, Philip. “School at Hunstanton, Norfolk, by Alison and Peter Smithson”. *Architectural Review* 116, no. 693 (1954): 148-162.
- [6] Smithson, Alison. “House in Soho, London”. *Architectural Design*, no. 12 (1953): 342.

Fuentes secundarias

- [7] Argan, Giulio-Carlo. “Las cuatro metodologías fundamentales en los estudios de Historia del Arte”. En *Historia de la arquitectura: antología crítica*, editado por Luciano Patetta, 21-21, Madrid: Hermann Blume, 1984.

46. Zimmerman, “From legible form”, 98.



- [8] Benjamin, Walter. "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica". En *Discursos Interrumpidos*, Walter Benjamin. Buenos Aires: Taurus, 1989.
- [9] Colomina, Beatriz. "Reflexiones sobre la casa Eames". *Revista de Arquitectura*, no. 9 (2007): 3-16.
- [10] Colomina, Beatriz. "Los medios de comunicación como arquitectura moderna". *Exit: imagen y cultura*, no. 37 (2010): 16-24.
- [11] Foster, Hal. "Acerca de la primera era del *pop art*". *New Left Review*, no. 19 (2003): 68-87.
- [12] Foster, Hal. "Archivos de arte moderno". En *Diseño y Delito*, Hal Foster, 65-82. Madrid: Akal, 2004.
- [13] Foucault, Michel. "Las palabras y las imágenes". En *Entre filosofía y literatura*, Michel Foucault, 321-324. Buenos Aires: Paidós, 1999.
- [14] Giedion, Sigfried. *Espacio, tiempo y arquitectura*. Barcelona: Científico Médica, 1955.
- [15] Kitnick, Alex. "The Brutalism of Life and Art". *MIT Press Journals*, no. 136 (2011): 63-86.
- [16] Le Corbusier. *Vers un architecture*. París: G. Crès, 1923.
- [17] Moholy-Nagy, Laszlo. *Vision in Motion*. Chicago: Wisconsin Cuneo Press, 1947.
- [18] Robbins, David. "The Independent Group: Forerunners of Postmodernism?". En *The Independent Group: Postwar Britain and the Aesthetics of Plenty*, editado por David Robbins, 237-248. Cambridge: MIT Press, 1990.
- [19] Smithson, Alison y Peter Smithson. "The 'As found' and the 'Found'". En *The Independent Group: Postwar Britain and the Aesthetics of Plenty*, editado por David Robbins, 201-202. Cambridge: MIT Press, 1990.
- [20] Vidler, Anthony. *Historias del presente inmediato*. Barcelona: Gustavo Gili, 2011.
- [21] Zimmerman, Claire. "From Legible Form to Memorable Image". *Candide*, no. 5 (2012): 93-116.