



En respuesta a lo específico. El *Espacio Intermedio* en Alison y Peter Smithson In response to the specific. The Space Between in Alison and Peter Smithson

01

NIEVES FERNÁNDEZ-VILLALOBOS Universidad de Valladolid, España
nfvillalobos@uva.es

RESUMEN Algunos términos como *neighbourhood*, *doorstep philosophy* o *space between*, cobran especial importancia en la obra de Alison y Peter Smithson. Especialmente el último es un término recurrente en sus escritos y trabajos. Explorar el origen de su interés por este concepto, la influencia de Nigel Henderson y su repercusión en el Team X, así como sus consideraciones sobre la cualidad del espacio intermedio a partir de las pinturas de Pieter de Hoch, es el objetivo principal de este escrito. Se propone así ahondar en algunas aproximaciones que invitan a desentrañar el concepto: a través del vacío, del cielo, de los estratos y entramados, de los árboles, podemos observar como el *space between* enriquece la arquitectura de los Smithson para atender a cada persona y lugar de forma precisa y, de esta manera, ofrecer respuestas a lo específico; un planteamiento que está, en definitiva, en el origen de todas sus reflexiones.

ABSTRACT Some terms, such as *neighbourhood*, *doorstep philosophy*, or *space between*, take on particular significance in the work of Alison and Peter Smithson. The latter, especially, is a recurring term in their writings and works. Exploring the origins of their interest in this concept, the influence of Nigel Henderson and his impact on the Team X, as well as their reflections on the quality of the space between, based on the paintings of Pieter de Hoch, is the main aim of this writing. It is therefore proposed to explore some of the approaches that invite us to unravel the concept: through the void, the sky, the layers and lattices, the trees, we can observe how the space between enriches Smithsons' architecture in order to serve each person and each place precisely and, in this way, offer answers to the specific; an approach that is, ultimately, at the origin of all their reflections.

Received: 07/06/2023
Revised: 11/01/2024
Accepted: 19/01/2024
Published: 31/07/2024

PALABRAS CLAVE espacio intermedio, umbral, Smithson, Henderson, Team X

KEYWORDS space between, doorstep, Smithson, Henderson, Team X



Cómo citar este artículo/How to cite this article: Fernández-Villalobos, N. (2024). En respuesta a lo específico. El Espacio Intermedio en Alison y Peter Smithson. *Estoa. Revista de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Cuenca*, 13(26), 11-30. <https://doi.org/10.18537/est.v013.n026.a01>



Figura 1a: Nigel, Judith y Drusilla Henderson, en el jardín de su casa de Bethnal Green, en Chisenhale Road nº 46, 1952/ Nigel Henderson: Wall, McCullum Road, 1949
V.Walsh (2001) © The Henderson State

1. Introducción

Es preciso atender al contexto del que nace la obra de Alison y Peter Smithson, para entender la importancia que cobran conceptos como *neighbourhood*, *doorstep philosophy* y *space between* en sus trabajos. La segunda Guerra Mundial había dejado a las naciones europeas en un estado de gran precariedad económica, destacando Gran Bretaña por su clima de absoluta austeridad, con una alta imposición de contribuciones y racionamiento que se prolongó hasta julio de 1954.

Un buen amigo de los Smithson, el fotógrafo Nigel Henderson, les enseñó a observar la realidad de esta severa posguerra con ojos atentos, e influiría notablemente en su voluntad de atender a "lo específico". Peter Smithson había conocido al escultor Eduardo Paolozzi en 1951 en la Central School of Arts & Crafts, y este le había presentado al fotógrafo, que también impartía allí clases. Alison y Peter Smithson, junto a Paolozzi y Henderson, formarían parte del Independent Group.

Nigel Henderson se mudó temporalmente junto a su familia al barrio obrero de Bethnal Green, pues su mujer, Judith Henderson, estaba realizando un estudio sociológico del vecindario a cargo de Mass Observation. El proyecto, denominado "Discover Your Neighbour", consistía en observar desde la proximidad la vida diaria de los vecinos del barrio (la familia Samuels, en este caso). Era una especie de "espionaje social" a escala urbana (Fernández, 2014, p. 401). Por su parte, Nigel Henderson, aprovechó la ocasión para fotografiar las calles y su gente, "según la encontraba". De esta manera Nigel introdujo a los Smithson en el rico concepto del "As Found" (Smithson y Smithson, 1990, p. 201). La vitalidad de las calles, que trataba de atrapar Henderson, se respiraba fundamentalmente en

las fotografías dirigidas a los niños, tomadas desde la ventana de su casa, a menudo completamente ajenos a la cámara y concentrados en su improvisado juego. Otras fotografías estaban realizadas desde los peldaños de acceso a su casa, desde el *umbral*. Tras todo ello, para Nigel, lo que se respiraba era "vida" (Figura 1a y Figura b).

Por este motivo, Henderson llevó sus amigos Eduardo Paolozzi, Alison y Peter Smithson a pasear por las calles del East End, para que se hicieran sensibles hacia esa experiencia revitalizadora. Como Peter observaba a propósito de una fotografía tomada en McCullum Road: "Un paseo con Nigel es ver lo inanimado como animado; Nigel posee el extraño hábito de abrir los ojos a otras personas para que vean" (Wals, 2001, p. 50). Esto pone de manifiesto el impacto que supusieron para los Smithson esos paseos por el East End: Henderson les había presentado la oportunidad de ser testigo, de primera mano, de la autosuficiencia y vitalidad de una comunidad cuya vida diaria de trabajo, compra y socialización tenía lugar dentro de una confinada red de calles. Reconociendo el valor de esta cohesión social, los Smithson consideraron necesario reformular el planeamiento urbano, para que el concepto de calle tomara un lugar protagonista.

A partir de esta primera influencia de Nigel Henderson, de aprender a mirar a lo específico, el escrito pretende ahondar en el concepto de *espacio intermedio* en la arquitectura de Alison y Peter Smithson, siguiendo algunas ideas afines y explorando elementos de su obra que invitan a su aproximación.

Figura 1b: Nigel Henderson: Gillian Alexander saltando, Chisenhale Road, 1951. V. Walsh (2001) © The Henderson State



2. Metodología

No es casualidad que el tercer volumen monográfico de los Smithson, tras *The Charged Void: Architecture* y *The Charged Void: Urbanism*, editados por Peter Smithson en 2001 y 2005 respectivamente, lleve por título *The Space Between*. Este último, editado en 2017 por Max Risselada, cierra la trilogía y pone en evidencia la importancia que este concepto tuvo para los autores. Como se expone en la introducción de esa publicación, se trata de algo complicado de describir, registrar y comprender. A nivel metodológico, con la intención de desentrañar sus significados se han ido rescatando de sus escritos y proyectos, aquellos términos, como vecindad o umbral, que invitan a los autores adentrarse en las cualidades espaciales del espacio intermedio, analizando el contexto del que nacen. Se estudian y exponen después algunos fragmentos de los textos que hacen referencia al *space between*, bien directamente o bien a partir de algunos elementos protagonistas en su obra: el vacío, el cielo, los estratos y entramados, y los árboles. Se emplean, asimismo, casos de estudio que ilustran el modo en que el *space between* se manifiesta en cada uno de ellos, para comprobar finalmente, en las conclusiones, cómo constituye algo esencial en su obra, que de alguna manera está presente desde el inicio.

3. La atención a lo específico y el *doorstep*

En julio de 1953, en el IX encuentro del CIAM, los Smithson presentaron las fotografías de Nigel Henderson de la vida callejera de Bethnal Green. Sostenían que la auténtica solución urbana consiste en la asociación humana, en oposición a la segregación que supone la Carta de Atenas (Smithson y Smithson, 2005). El CIAM Grille de los Smithson tenía por tema la "reidentificación urbana"; y frente a las cuatro zonas de uso único su plantilla sugería interconexiones entre cuatro escalas de habitación- vivienda urbana, calle, distrito y ciudad (Figura 2). Para evitar que las fotografías de las comunidades del East End parecieran un simple historicismo, los Smithson enfatizaron la necesidad de crear equivalencias modernas. Por ello, pusieron como ejemplo su famosa *street deck*, creada para el Proyecto Golden Lane, y explicaron que, mejor que un corredor estrecho para dar acceso a las viviendas (haciendo alusión a la Unidad de Habitación de Le Corbusier), la *street deck* debía ser lo suficientemente ancha, como para que los vecinos pudieran conocerse y los niños jugar a la vista desde la casa. Así, lo que los Smithson definen aquí como *doorstep philosophy* (filosofía del umbral), es ese espacio de relación a la puerta de la vivienda que ofrece tranquilidad para el juego de los niños, como el que Nigel había retratado en sus fotografías tomadas desde la puerta de su vivienda. Las *street deck* ejemplificaban la búsqueda de ese espacio. Las plataformas son una entidad social y se acaban convirtiendo en lugares con "identidad propia" para la vivienda (Vidotto, 1997).

Con las fotografías de Henderson mostraban el tipo de interacción social que, a partir de ese momento, defenderían: conceptos como la improvisación, la invención, la coreografía urbana, la flexibilidad territorial, la sociabilidad improvisada, etc. El juego de los niños constituye el mejor ejemplo para representar "las asociaciones vitales humanas" y las "relaciones intangibles, incommensurables, inexpressables" del Team X (Woods, 1970, p. 8); para sintetizar la ética y responsabilidad moral que sus miembros quieren adoptar. Como explicó Peter:

Por supuesto, aquellos que sepan algo del "cambio a lo específico" que ocurrió en los manifiestos y trabajos de los jóvenes arquitectos de los años cincuenta, serán ya conscientes del modo en que ambos, Nigel y su esposa Judith, sin saberlo, fueron parte de ese cambio... (Wals, 2001, p. 150).

Con la intención de superar los conceptos tradicionales, y a la vez revisar gran parte de los principios del urbanismo racionalista, crearon cinco nuevos conceptos urbanos, que fueron presentados en el CIAM X de 1956: identidad, modelos de asociación, modelo de crecimiento, cluster y movilidad. Influenciados por Patrick Geddes (Lewis, 1970), definieron cuatro grupos dentro de la escala de asociación: vivienda aislada, pueblo, ciudad y metrópoli. Sin embargo, se trataba de ideas generales que convenía concretar. Los Smithson confeccionaron y sometieron a debate una retícula con diferentes modelos de agrupación de viviendas, correspondientes a casas aisladas, aldeas, pueblos, ciudades y metrópolis. Se partía de referencias, se presentaban ideogramas entendidos como "pasos hacia la concepción formal" (Vidotto, 1997, p. 50), y se desarrollaban despacio posteriormente hasta "hacerse específicos en cada situación" (Vidotto, 1997, p. 14).



Figura 2: Urban Re-Identification Grille. Alison y Peter Smithson, IX CIAM, 1953. M. Risselada y D. Van der Heuvel (2005)

En todos los paneles se repetía solo una imagen: una pintura de un patio holandés (Figura 3). Aparecía en el primer panel expositivo como referencia para la vivienda aislada. Explicaban:

La pintura holandesa es significativa porque retrata dos tipos de 'extensión de la vivienda' hacia el exterior (*outdoors*): la del trabajo y la del recreo. Muestra la vida buena- posible para cualquier familia burguesa. Su equivalente puede ser encontrado en los anuncios americanos (Van der Heuvel y Risselada, 2004, p. 68).

La pintura se mostraba por segunda vez como referencia para las Close Houses, el modelo de vivienda presentado para ciudad, además de dos ejemplos de agrupaciones lineales (unas tiendas en la Guerra de Crimea y unos pozos en el Sáhara).

La imagen se corresponde con una pintura de Pieter de Hoch, "Mujer y su criada en el patio", realizada por el pintor holandés, en Delft, en 1660 (Figura 3). Se trata de una escena de vida doméstica repleta de una luz blanca y estática que colma la imagen de una atmósfera de tranquilidad. En el cuadro podemos ver a dos mujeres embebidas en sus tareas cotidianas. Por otra parte, vemos una puerta abierta desde el jardín hacia el exterior, con un pequeño paseo por el que avanza un caballero. El patio que muestra la pintura es el primero de una sucesión de espacios muy similares y, en este sentido, conecta bien con la idea propuesta para las *Close Houses* (Fernández, 2013). Estas viviendas recibían su nombre de "To be close" -estar cerca- como consecuencia de la proximidad entre las casas dispuestas a lo largo de una espina peatonal, interior y transversal respecto al tejido residencial, que recibe la luz por arriba. Los Smithson dibujaron altos muros cerrando el jardín y con unas flechas que nacían de ellos orientándose hacia el cielo.

A lo largo de los años cincuenta, los arquitectos se concentraron en la importancia de reestablecer el sentido de identidad. Pensaban que podía darse

mediante la posesión de un pequeño trozo de territorio, y puntualizaban, un territorio inviolable: "Es esta extensión espacial de la vivienda en el dominio público lo que debería poder sentirse, al menos emocionalmente, como una posesión de la vivienda, o mejor, físicamente tomada por los ocupantes de la vivienda, la llamada *doorstep philosophy*" (Smithson y Smithson, 1982, p. 28). Así, las Close Houses comparten ese paseo peatonal cubierto, desde el cual se pueden observar, como en la pintura holandesa, los distintos patios sobre los que se extienden las viviendas. Los Smithson hablan en ellas de *neighbourhood*, de "vecindad" (Figura 4).

Los cuatro amigos que habían paseado de la mano del fotógrafo por las calles de Bethnal Green, se sentaban, con motivo de la exposición *This is Tomorrow*, en medio de la calle, frente al domicilio de los arquitectos, en Limerston Street nº46, en Chelsea, configurando una fotografía "muy Eames" (Smithson y Smithson, 2001, p. 74)¹. Reivindicaban, así, el importante papel de la "sociología de las calles"² para el futuro, y la relevancia de la *doorstep philosophy*. Pero si en los primeros años los Smithson hablaban fundamentalmente de esa filosofía del umbral o *doorstep philosophy*, en sus últimas obras concentraron su atención en lo que definen como el espacio intermedio, el *space between*.

¹ Con la expresión "muy Eames" los Smithson se referían a la manera de componer de los Eames, de forma precisa y meditada, a pesar de que en ocasiones no lo pareciera. Unas fotografías que denotaban la importancia y belleza de lo cotidiano.

² ...El trabajo realizado por Judith Henderson en East End, da paso a la sociología que emergerá de las propias calles". Véase el prólogo de Peter Smithson en: Walsh, V. (2001). *Nigel Henderson: Parallel of life and art* (pp. 150-151). Thames and Hudson.

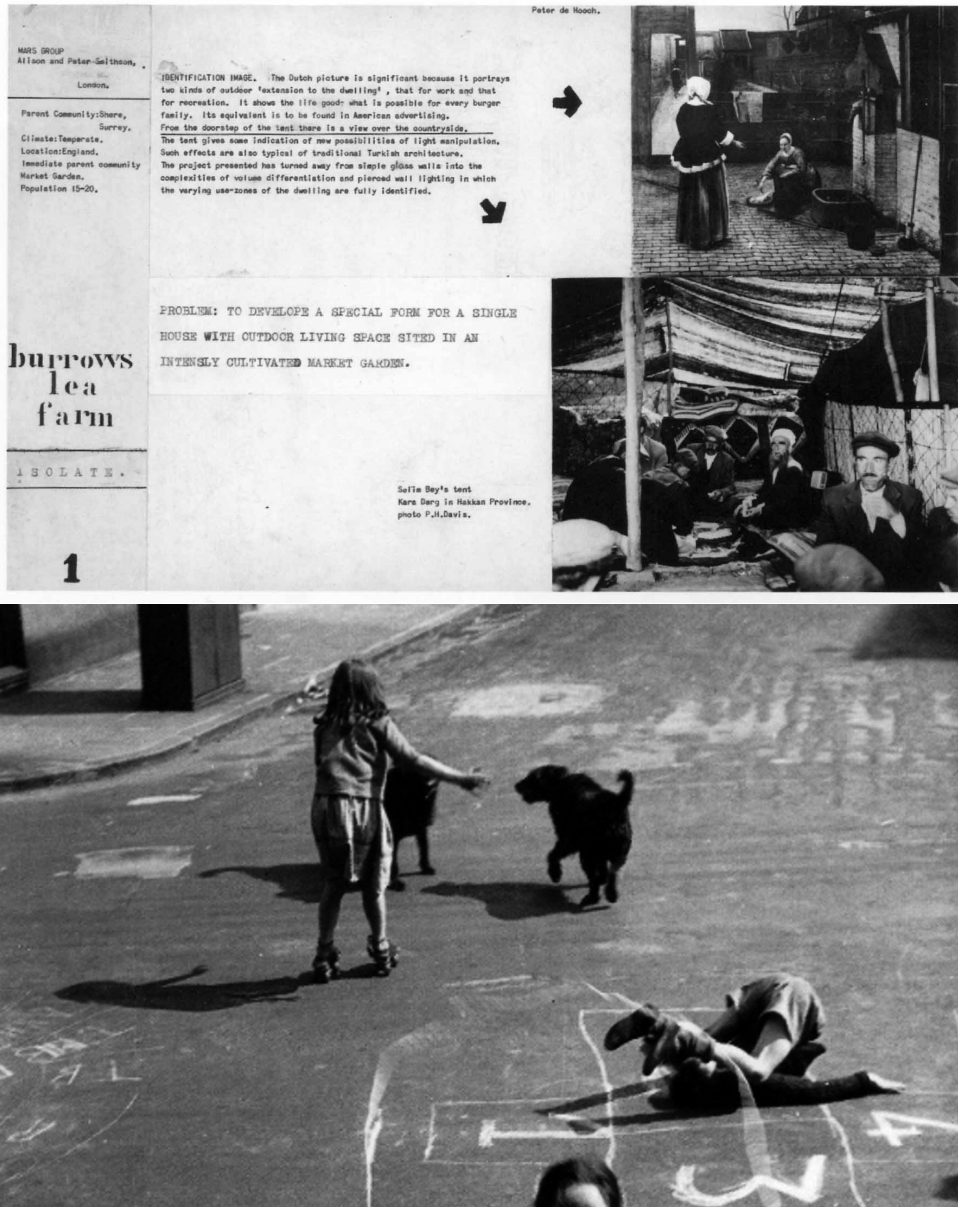


Figura 3a: Paneles 1 de referencias para las propuestas de vivienda aislada (*Isolate*) y de casas de ciudad (*Close Houses*) dentro de la "sección del valle", presentados por los Smithson en el CIAM X, 1956. D. Van den Heuvel y M. Risselada (2004) / National Gallery de Londres



Figura 3b: Pieter de Hooch, *Mujer y su criada en el patio*, 1660. D. Van den Heuvel y M. Risselada (2004) / National Gallery de Londres

4. Space Between

El *space between*, como espacio que concilia la dicotomía interior-externo, se convirtió en tema de discusión entre los miembros del Team X, especialmente entre los Smithson y Aldo van Eyck. Como explica Max Risselada, los primeros, se refieren a la cualidad del espacio intermedio; el segundo, pone el acento en su forma³. Esta diferencia de planteamientos puede apreciarse en el encuentro del Team X en Rotterdam, el 7 de abril de 1974, que partía del análisis del Ayuntamiento de Terneuzen, obra de Van der Broek y Bakema (1963-1972). En ese debate, Aldo van Eyck habla del interior y el exterior ligado a la geometría: "la concavidad genera un espacio interior, poco adecuado para crear un exterior" (en Smithson, 1991, p. 116), refiriéndose a su propio lenguaje arquitectónico. Peter Smithson defiende que la relación interior- exterior no debe ser condicionada por términos formales, ni geométricos. "El aire puede ser un cuadrado"- expresaban con cierta ironía él y Bakema. Finalmente, la pintura de Pieter de Hoogh parecía apaciguar ese debate: la obra de Pieter de Hoogh expresaba la cualidad del *space between*. Van Eyck subrayaba: "casi no hay diferencia: es todo exterior, todo interior. Es increíble" (en Smithson, 1991, p. 116).

La importancia de ese debate radicaba en la defensa, por parte de los Smithson, de que la forma del *space between* no puede ser definida de manera apriorística, sino que debe surgir como resultado de la ubicación de la forma construida. Peter ofrecía esta bella explicación del concepto:

Donde hay una playa con rocas que sobresalen de la arena, al bajar la marea quedan pequeños charcos en ciertos lugares donde se agrupan las rocas. Así es como actúa nuestro urbanismo; la formación de los edificios conlleva un encharcamiento del espacio intermedio. Y, como en los charcos entre las rocas, lo que está dentro de ese espacio intermedio parece extremadamente vivo (...). El encharcamiento no ha sido buscado de un modo

totalmente consciente. En gran parte es espontáneo, resultado de la observación y la invención a partir de las formas del terreno, de los límites y de la dirección del recorrido del sol durante el día de trabajo (Smithson, 2004, p. 95).

El *space between* es también, para los Smithson, el espacio que permite la especulación, la conjetura y la meditación (Smithson y Smithson, 2017, p. 260). La distancia entre sus proyectos y textos da lugar a que un mismo escrito permita distintas lecturas, del mismo modo que un mismo espacio puede ser habitado de diferentes maneras. Por ello, parece pertinente intentar establecer el significado del *space between* a partir de algunos elementos que se repiten en sus obras y textos, relacionados con el *espacio intermedio*.

4.1. Vacío

En la consideración del vacío de los Smithson puede identificarse la marca existencialista de Martin Heidegger (Smithson, 2004), quien impartió una conferencia en Bremen, en diciembre de 1949, en el ciclo llamado "Mirada a lo que es", bajo el título de "La Cosa":

(...) ¿qué es una cosa? (...) Una cosa es la jarra. ¿Qué es la jarra? Decimos: un recipiente; algo que acoge en sí algo distinto de él (p. 144).

(...) La "cosidad" del recipiente no descansa en modo alguno en la materia de la que está hecho, sino en el vacío que acoge (p. 147).

(...) ¿Cómo acoge el vacío de la jarra? Acoge tomando aquello que se le vierte dentro. Acoge reteniendo lo que ha recibido (...) El vacío acoge de un modo doble: tomando y reteniendo (...) Pero esta unidad está determinada por el verter hacia afuera, que es aquello a lo que la jarra como jarra está destinada. El doble acoger del vacío descansa en el verter hacia afuera (...) (Heidegger, 1994, p. 149).

³ Conferencia impartida por Max Risselada, a raíz de la exposición: "Alison & Peter Smithson. De la Casa del Futuro a la Casa de hoy", Sevilla, el 26 de noviembre, 2006.

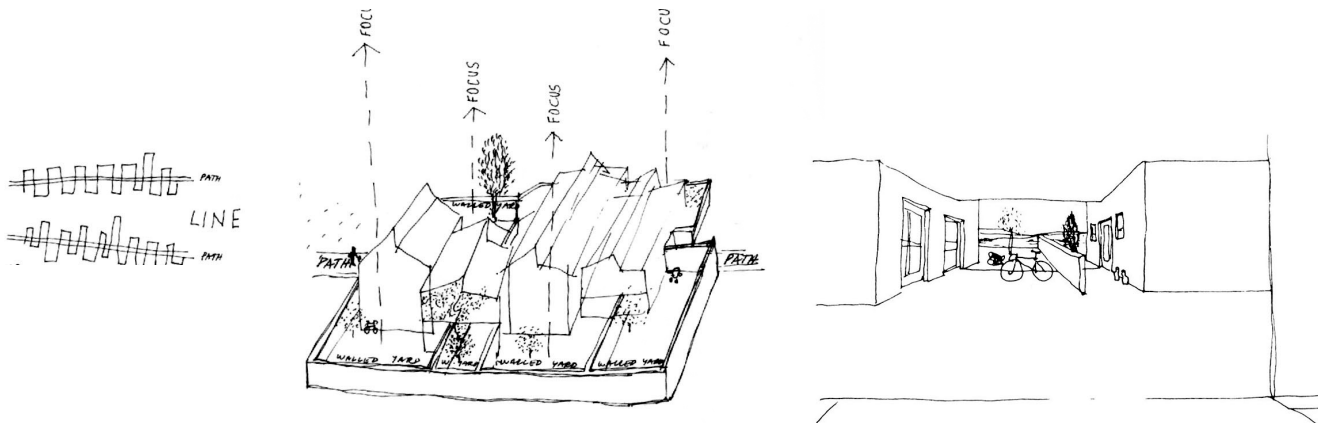


Figura 4: Close Houses, 1955-1956. Peter Smithson: Diagrama de "Tubo vertical de aire puro privado" / Alison Smithson: Vista desde el paseo cubierto peatonal. Smithson & Smithson (2001, 1982)



Figura 5: Alison y Peter Smithson. Plaza del Economist Building (Michael Carapetian, 1964). Smithson & Smithson (2001)

De un modo especialmente representativo, el vacío protagoniza la propuesta de los Smithson para el Economist. El proyecto surgió de la iniciativa de la revista para ampliar su sede en la céntrica calle londinense de St. James. Se trataba de un emplazamiento difícil, en una zona donde la arquitectura y los valores sociales eran extremadamente conservadores. El cliente persuadió al Boodles Club para que se uniera al grupo y se pudo disponer, así, de un área de intervención mayor, casi cuadrada. Uno de los grandes aciertos de este proyecto, como expresaba Gordon Cullen, residía en la desintegración:

Este proceso de desintegrar en fragmentos y reunir con habilidad y previsión está en la raíz de todo planeamiento creativo (...) La única manera en que podemos humanizar el entorno es descubriendo cómo se fragmenta" (Cullen, 1968, p. 121).

El resultado fue una composición asimétrica que incluye tres edificios separados, de diferente altura, que se suman al Boodle's Club para albergar funciones distintas: la torre con las oficinas del Economist, con catorce alturas; el edificio del banco que da a la calle St. James, con cuatro alturas; la torre de viviendas, con siete plantas; y el mirador del Boodle's Club, erigido como parte del anexo para damas del Club.

Una de las motivaciones prioritarias para responder con estas alturas, era que debía respetarse la escala y forma de St. James Street, una calle del siglo XVIII, lo cual resolvieron los arquitectos magistralmente. Las diferencias de altura y distribución permitieron que el banco, con menor altura, pudiera tener su frente directamente a esta calle, actuando como perfecto mediador entre la fachada del siglo XVIII del Boodles Club, de Fey, y la disposición más monumental y neoclásica del Brooks's Club, ubicado enfrente. Esa fragmentación permitía también conferir simbolismo a través de la torre de oficinas, retrasando su visión considerablemente respecto de la calle principal, pero configurando un hito desde algunos puntos de la ciudad. Acompañando a la progresiva reducción de altura, la densificación de las divisiones verticales en la composición de las fachadas correspondía a la jerarquía urbana, uso y dimensión de los diferentes edificios. Las particulares esquinas achaflanadas reducen el volumen aparente de los edificios y abren la posibilidad de que existan vistas largas hacia el exterior, y vistas cruzadas entre los propios edificios, como se percibe en los reflejos. A la vez, como subrayaba Peter Smithson, "los chaflanes potencian una mayor entrada de luz al interior y al espacio peatonal inferior" (Smithson y Smithson, 2017, p. 11).

Si la desintegración en volúmenes supuso un innegable acierto en el proyecto, también lo fue la decisión de crear un nivel superior peatonal, separado del tráfico de vehículos. Así, los tres edificios se agrupan en torno a ese espacio tranquilo, un poco elevado respecto a las calles circundantes, un lugar en medio de la ciudad que propicia encuentros. Se trata de un espacio que es exterior e interior al mismo tiempo, un *espacio umbral*.

En este proyecto se ve perfectamente que ese espacio vacío, como afirmaba Peter Smithson, no es un vacío apriorístico, sino resultado de la ubicación de la forma construida. Sin embargo, al considerar, utilizar, y habitar el *space between*, consiguen la esencia del vacío con toda la belleza y ambigüedad que posee el término. No por casualidad, los Smithson escogieron para los dos primeros volúmenes de sus monografías el término *The Charged Void* y las sugerentes fotografías contrastadas de Michael Carapetian de este singular espacio habitado (Figura 5).

Así, los pórticos, las plantas bajas con vidrio y la continuidad interior del pavimento de la plaza incrementan el efecto de un espacio fluido e intenso, anclado por la pared ciega del Boodle's Club. La percepción de la escala varía continuamente a medida que nos movemos por la plaza, la cual nunca parece limitada para mantener sus vínculos con el espacio urbano que la rodea. Algunas veces la hendidura hacia el exterior es mínima, pero suficiente para ubicarse en el conjunto. Las secuencias espaciales que se generan recuerdan las pinturas holandesas de Pieter de Hoogh, que los arquitectos habían empleado para explicar la cualidad espacial del *space between*. Los Smithson definirían así la plaza elevada del Economist:

El plano de la plaza que se extiende ante el edificio Economist ofrece un espacio peatonal previo a la entrada para recomponer sensibilidades, un espacio de preparación al hecho de acceder al edificio para trabajar o realizar una visita. La ciudad queda fuera de los límites del terreno; pero a la misma se le aporta un espacio intermedio (Vidotto, 1997, p. 104).

4.2. Cielo

Las imágenes mostradas que los Smithson ofrecían en 1956 para las *Close-Houses* mostraban un cierre lateral y una flecha que nacía del patio interior dirigida hacia el cielo. La Casa del Futuro, empleando un esquema similar, parecía querer representar la conciliación de polaridades: arquitectura- paisaje; fragmento- unidad; limitado- infinito; exterior- interior. Su esquema parece una cámara que enfoca al cielo (Fernández, 2013). Los Smithson contemplan también el cielo en relación con el concepto *space between*.

La propuesta que presentaron al concurso de la *Escuela primaria en Wokingham* nacía de un esquema en forma de herradura, donde los pabellones de las aulas y las áreas de juegos se abrían al jardín. Los Smithson subrayan de esta propuesta: "es 'introvertida' (...) pero tiene amplias vistas al cielo, los árboles y el sol (...) tiene una fuerte identidad" (Vidotto, 1997, p. 74).

El proyecto era resultado de sus reflexiones sobre el "pabellón y la ruta." Por una parte, las aulas, los pabellones, son cubos de aluminio y vidrio donde los niños están en contacto visual con el paso del tiempo, con el clima y las estaciones. Por otra, la ruta, las calles o espacios de actividades, que conectan los pabellones, están cerradas lateralmente por paredes y superiormente por una cubierta transparente. Tienen, por tanto, el "cielo como techo" (Smithson y Smithson, 2001, p. 59). El dibujo que realiza Alison de este espacio solo muestra un fragmento. Se concentra en ese cielo que cubre el espacio. A través del vidrio vemos pájaros, ramas de árboles y gotas de lluvia que caen de una nube negra, la cual contrasta con las otras blancas dibujadas en primer plano (Figura 6). El dibujo contiene, en su sencillez, el paso del tiempo narrado a través del cielo y sus elementos. Presenta "el cielo en continuo cambio" (Vidotto, 1997, p. 34).

El *space between* habla al cielo...
el *space between* llena de carga ese cielo.
El cielo ha cambiado.
La respuesta a ello, por lo tanto, cambia.
(Smithson y Smithson, 2005, p. 12).

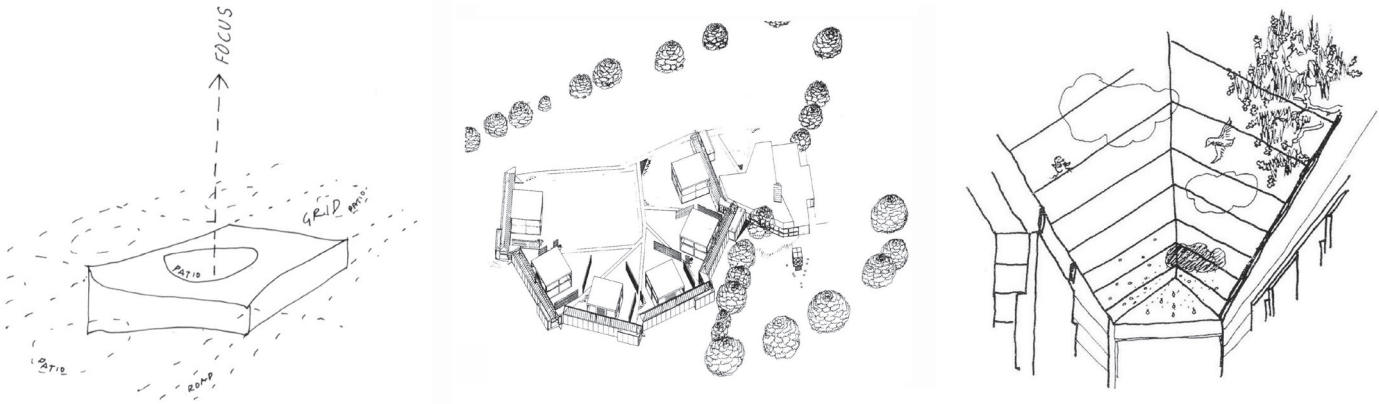


Figura 6: Alison y Peter Smithson: diagrama de “tubo vertical de aire puro privado”, de la Casa del Futuro. 1955-1956/ Alison y Peter Smithson: Escuela elemental de Wokingham. 1958. Alison Smithson: Axonométrica realizada en 1958, a la que se añadieron los árboles en 1987 y ‘croquis del techo de vidrio de ‘la calle-clase’, con dos pájaros, uno volando, el otro posándose’, 1958. Smithson & Smithson (1982, 2001)

4.3. Estratos y entramados

La primera vez que los Smithson emplearon el término *space between* fue en relación con la casa Da Vore de Louis Kahn, en un artículo llamado Kahn's Barn (Figura 7). En él, dicen:

Las formas arquitectónicas más misteriosas y densas son las que capturan el aire vacío. El anillo de hadas, Stonehenge, las columnas verticales del templo cuyas paredes de celda han desaparecido, las chimeneas del Renacimiento inglés, el granero vacío, la casa Kahn de las columnas cuadradas de ladrillo,... esas formas son de doble efecto, se concentran hacia adentro, irradian dinamismo (energía/fuerza) hacia fuera (...). Pero ¿por qué vemos la casa de Kahn de columnas de ladrillo como un granero?

¿Por qué nos pareció tan conmovedora cuando apenas se había dibujado (y no solo a nosotros)? ¿La sentíamos como un templo?... ¿el templo como vacío?... ¿el vacío como un granero? ... ¿un granero como un árbol? La casa Kahn de columnas de ladrillo era un espacio brutalista para el intelecto; no era granero, no era templo, estaba libre de la rueda estacional, libre de dioses o rituales. Un marco en el que un propietario contemplativo podría acampar cómodamente y apreciar la naturaleza y al mover sus pantallas ver las estrellas o la luna como espectáculo sin convertirse él mismo en el espectáculo de otro (Smithson y Smithson, 2017, p. 29).

Ese concepto de estructura que “captura el aire vacío”, y que constituye una nueva capa que sirve de marco y resuelve la dicotomía entre el interior y el exterior, será usado por los Smithson también en esa época. En los años setenta se había acentuado en los Smithson el interés y conocimiento sobre el clima y el cambio de las estaciones, así como la fascinación por vestir la arquitectura mediante el arte de habitar, con la utilización de capas efímeras, que llegado un momento se convertirían en permanentes en la llamada “arquitectura del entramado” (Vidotto y González, 2001).

Las celosías se superponen a los edificios generando sugerentes relaciones visuales con el entorno, a partir de su delimitación en fragmentos geométricos. También a partir de los reflejos. Son proyectos que “tratan de capas, de material y espacio que, juntas, crean lugares para la luz, la sombra, el aire y el habitar” (Smithson, 2004, p. 93).

El entramado protagonizará muchas obras de los Smithson. Con él hacían referencia a las construcciones con arriostramientos de madera de las antiguas ciudades medievales. Bajo estos proyectos de estratos, de “layers and lattices”, subyace también la idea de protección. Así, usado en Oxford por primera vez, en el St Hilda's Collage, el entramado surge como “una protección externa para el colegio femenino” (Vidotto y González, 2001, p. 20), como una especie de *yashmak*.

La edificación no ocupa el centro del lugar sino un lugar apartado, para respetar el lugar preexistente. La cercanía de “un haya hermosa y pálida” refuerza la protección a la vez que mezcla sus ramas con el entramado, tanto en la realidad como en los reflejos que se dibujan en el vidrio. Así, el entramado genera un espacio y constituye “un elemento puente que permite la integración con el árbol ventana”, haciendo referencia a un poema de Robert Frost, (Fernández y Jiménez, 2020, p. 81), “el edificio permite pasar a las hojas entre las ramas y el aire entre ellas” (Smithson y Smithson, 2017, p. 201) (Figura 8).

Aunque creadas para este edificio, las palabras “layers and lattices” llegarán a adquirir significados diversos, a menudo en relación directa con el arbolado. En este sentido, puede servir de ejemplo el proyecto desarrollado para la Sede Central de Joseph Lucas en 1974, en Shirley, un entramado deliberadamente

El *yashmak* es un velo que cubre el rostro, pero no los ojos, de las mujeres musulmanas y sirvió de inspiración a los Smithson tras su viaje a Túnez en el verano de 1968 (Vidotto y González, 2001, p. 20).

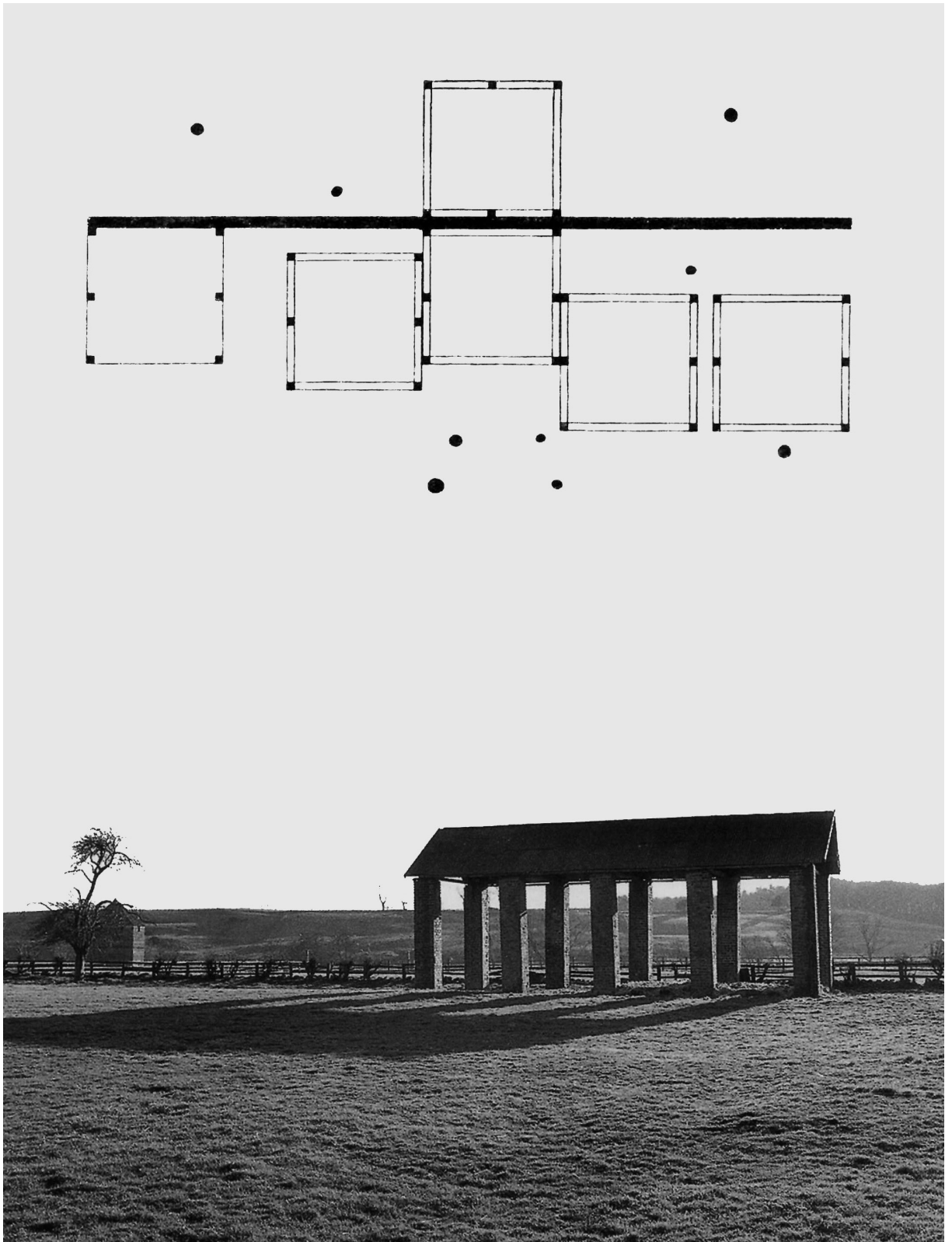


Figura 7: Louis Kahn: De Vore House, Springfield, Pennsylvania, 1954/ Granero en Low Middleton, County Durham (Peter Smithson, 1974). Smithson & Smithson (2017)

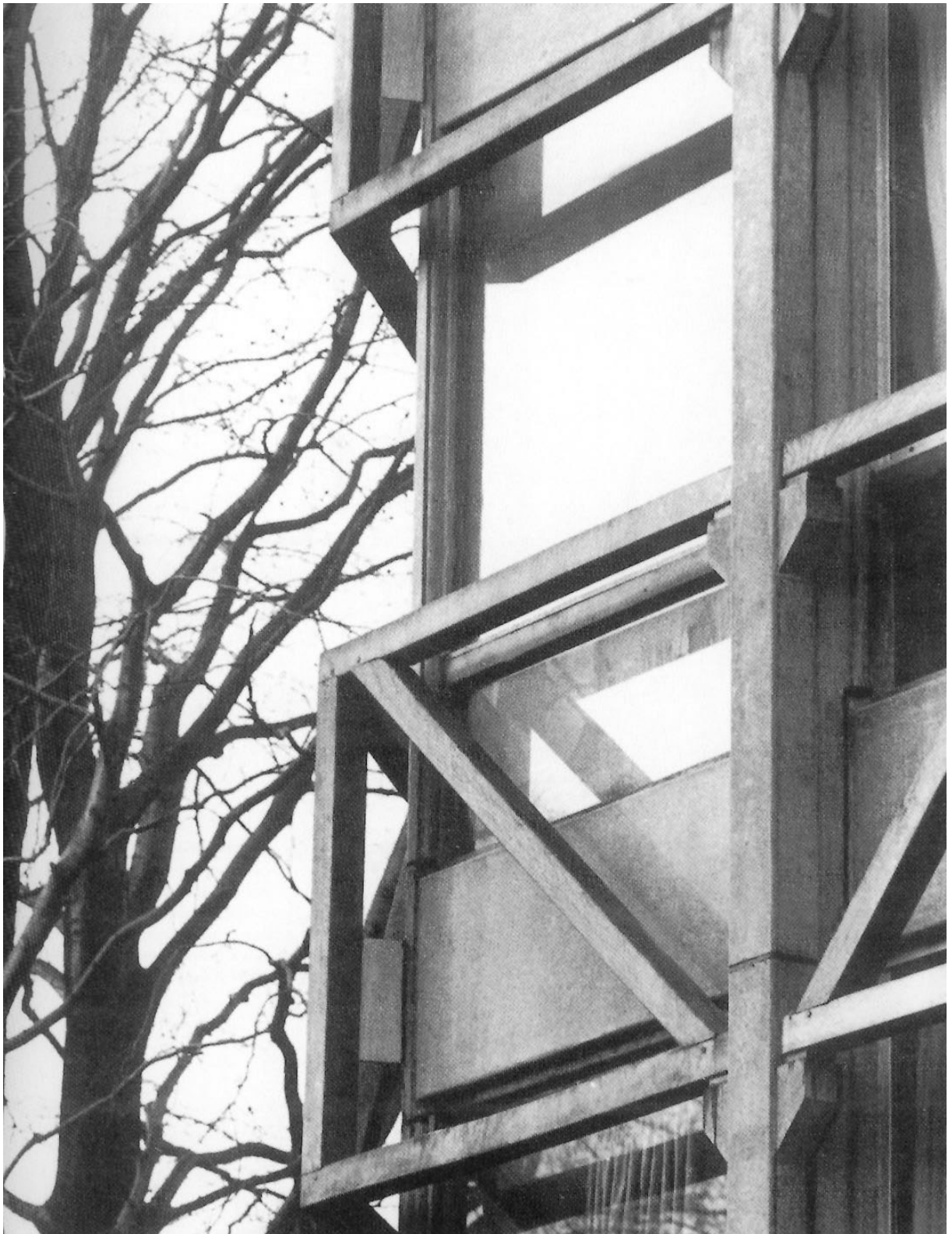


Figura 8: Alison y Peter Smithson. St. Hilda's College, 1967-1970. Garden Building, Oxford. Esquina suroeste con el haya. Smithson & Smithson (2001)

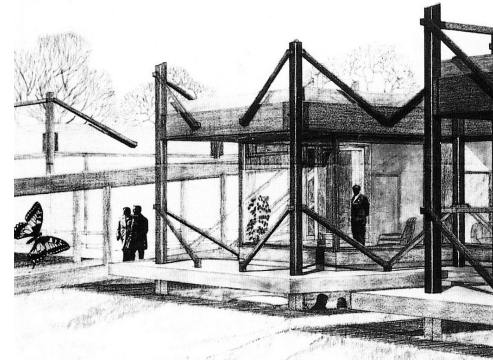
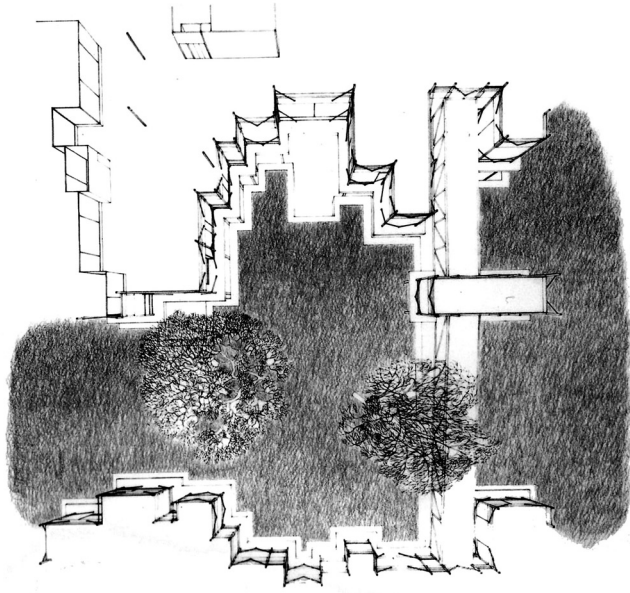


Figura 9a: Sede Central de Joseph Lucas, Shirley (1973-1974). Dibujo del espacio intermedio entre los pabellones (Alison Smithson y Lorenzo Wong) / Dibujo del entramado, "Layers of Latticed structure" (William Harrison, 1974), Smithson & Smithson (2001, 2017)

óptico de piezas lineales, con el que los autores generan estratos entre los que tiene cabida el *espacio intermedio*: un espacio para el arte de habitar, para la ilusión y la actividad. Las oficinas se despliegan de forma fragmentada en pabellones que asumen, con su intrincada geometría, las posiciones de los árboles de gran porte preexistentes. La arquitectura se retranquea y escalona como "si danzara majestuosamente con los árboles" (Vidotto, 1997, p. 144), asegurando la conexión con el lugar. Los pabellones son cohesionados por la "ruta" y se dispersan en el territorio pretendiendo apropiarse de los árboles. Desaparecen ópticamente tras los entramados que lo configuran. El proyecto se nutre del paisaje autóctono, de los vínculos entre arquitectura y naturaleza propios del pintoresquismo. También de ciertas referencias personales de los Smithson durante aquellos años, como la Villa de Katsura (1616-1660) que visitaron en 1960, "en la relación con el plano del suelo" (Casino, 2017, p. 351) y especialmente en la ocupación del *espacio intermedio*: esa organización secuencial de la arquitectura tradicional mediante la generación de espacios que son interior y exterior simultáneamente. Alison y Peter Smithson (2017) explican:

En Japón, los objetos en el vacío están deliberadamente apartados, únicamente destinados a santuarios y templos (...) para los complejos de vivienda, incluso para aquellas tan grandes como el Palacio Imperial de Kyoto, está el espacio continuo. Los edificios se han distribuido deliberadamente para modular el espacio intermedio- el espacio intermedio exterior se hace espacialmente reconocible organizado como el espacio interior de los edificios (p. 23).

Así, en ese viaje a Japón, el arquitecto fotografiaría a Alison Smithson en Kyoto y subrayaría el concepto asimilado escribiendo en el pie de foto "outside-inside, inside-outside, Kyoto. Alison Smithson en el *space between*" (Smithson, 2017, p. 25) (Figura 9a y 9b).

4.4. Árboles

En 1947 Peter Smithson realizó un viaje con Ronald Simpson a Escandinavia, antes de finalizar la carrera, con la intención de conocer la obra de Asplund. Pero el verdadero descubrimiento de ese viaje fueron los paisajes artificiales de Lewerentz en el Cementerio de Malmö. Posteriormente, en 1980, Peter volvió con Alison a visitar la obra de Lewerentz, prestando especial atención a las columnas y los árboles de su Capilla de la Resurrección. Denominaron su lenguaje "the growth and the built", explicando: "un bosque de troncos de columnas truncados, algunos que siguen en crecimiento, algunos que se convierten en edificios (...). La luz varía a medida que nos movemos a través y alrededor de esta parte-construida, parte-de-bosque-aún-creciendo" (Smithson y Smithson, 2017, p. 121).

En sus últimas obras del entramado, el árbol mismo se convierte en el material silencioso con el que hacer la arquitectura. "El espacio no solo se protege con él, sino que es conformado por él" (Fernández y Jiménez, 2020, p. 80). El diseñador y arquitecto alemán Stefan Weberka participó de los encuentros del Team X durante los años sesenta y setenta. Allí entabló amistad con los Smithson y los puso en contacto con Axel Bruchhäuser, un importante mecenas de muebles y arquitectura, quien



Figura 9b: Outside-Inside, inside-outside, Kyoto. Alison Smithson en el space between (Peter Smithson, 1960). Smithson & Smithson (2001, 2017)

les encargó varias obras durante los años noventa. En estas obras “exploraron todo un nuevo modo de hacer” (Smithson, 2004, p. 46), un lenguaje que Peter confiesa que fue iniciado por Alison y después él trató de desarrollar.

Ese lenguaje se fue experimentando a lo largo de dieciséis años (1986-2002) en la Hexenhouse, en la que desarrollaron una serie de intervenciones dirigidas a mejorar la relación de la arquitectura con el entorno en el que se insertaba. Se trataba de “una casa a lo Hansel y Gretel” escondida entre los árboles, en una ladera en las cercanías de la ciudad barroca de Bad Karlshafen, y permite ver el río Weser en uno de sus recodos (Smithson y Smithson, 2001, p. 552). Era un sencillo edificio de planta rectangular con una sólida base de piedra, rematada por una cubierta a dos aguas de fuerte pendiente y dos fachadas convencionales de entramado de madera.

Para responder al deseo de Axel de poder experimentar el entorno desde la sala de estar, comenzaron desarrollando un porche en el lado suroeste de la casa que sustituía al hueco existente, generando un espacio de transición que permitiría diferentes usos. La variedad de marcos empleados llama la atención: las dos puertas originales, incluidas *as found*, oscurecían la vista con su denso armazón, y contrastaban con los grandes cristales que intensificaban la percepción del río y con la nueva estructura de madera, resuelta como si fuera “una parte construida del bosque” (Vidotto, 1997, p. 204). De esta manera, el porche prolongaba al exterior el modo de vivir de los dos habitantes, acomodándolo al ritmo de las estaciones:

Ya estén los árboles y el porche sin hojas, o los árboles y el porche con el dibujo de las hojas; es un lugar brillante cuando hay nieve, cuando hay sol; un lugar de conexión cuando hay lluvia, cuando hay viento (Smithson y Smithson, 2001, p. 552).

Así, pretendiendo potenciar esa sintonía con el lugar, otras muchas intervenciones siguieron al desarrollo de este porche, adhiriendo nuevas capas de aire. En 1989, diseñaron la ventana a la orilla del río, en voladizo, en el límite entre interior y exterior, generando un nuevo estrato cuyo aspecto escalonado configuraba un cómodo nicho con el pavimento elevado y dos asientos laterales a dos alturas, de modo que “Axel y su gato pudieran encontrar sus miradas al mismo nivel” (Van den Heuvel y Risselada, 2007, p. 260). Se ejecutó después, en 1998, el porche de entrada proporcionando nuevamente un espacio de tránsito que dialogaba con el paisaje circundante y recordaba, en su formalización, los troncos con ramas a su alrededor.

Posteriormente se prolongó el porche inicial, a partir de tres de los antiguos huecos, constituyendo una auténtica veranda que presenta en sus entramados arbóreos una nueva piel para el sólido muro preexistente (Figura 10a y 10b). También se añadió el mirador del dormitorio de Axel, en la planta superior, cuya carpintería dialogaba con las celosías interiores de armarios y mamparas (Smithson y Unglaub, 1999). Estas múltiples prolongaciones hacia el exterior se pueden percibir como una fusión entre las tradiciones románticas alemanas e inglesas: “de la figura solitaria que contempla la naturaleza en profundidad, a la de la arquitectura como intermediaria entre el hombre y la naturaleza” (Crisnon, 2018, p. 110).

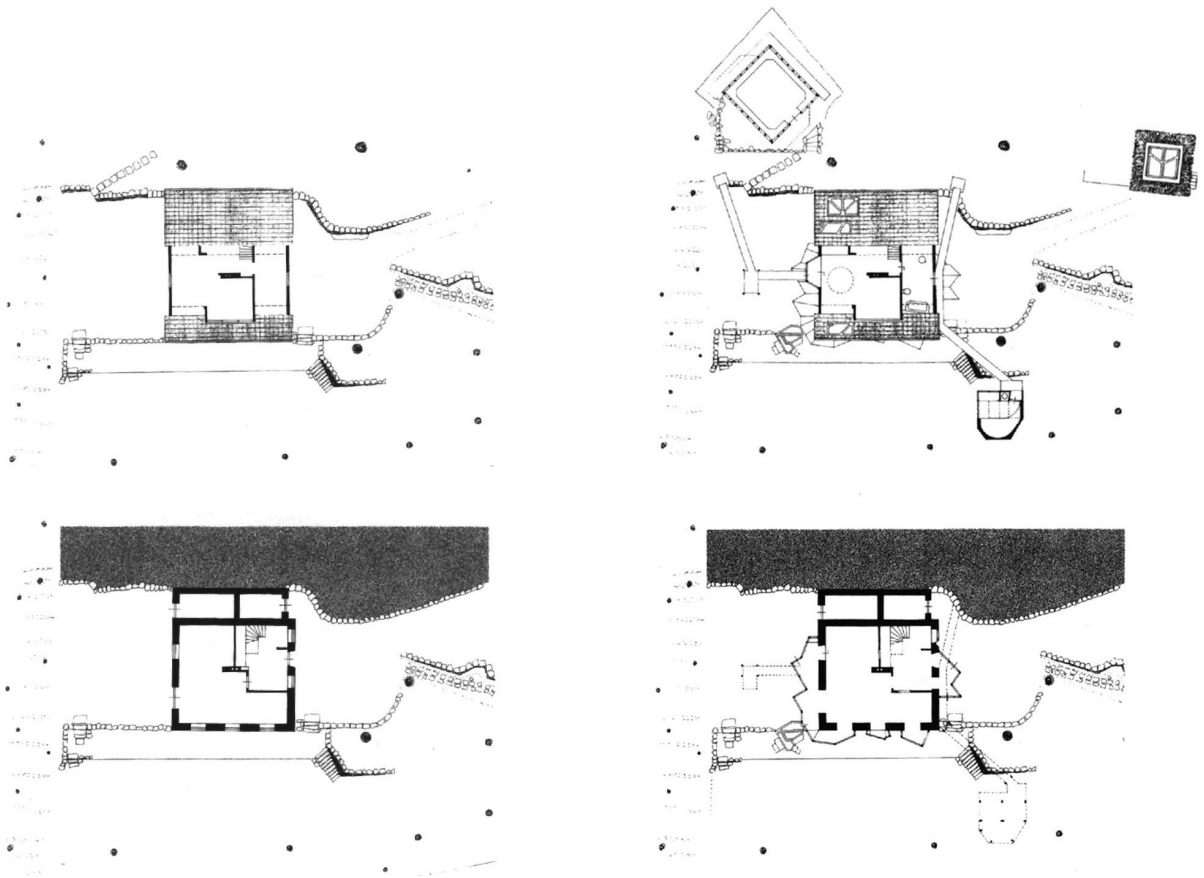


Figura 10a: Alison y Peter Smithson, Hexenhaus para Axel y Karlche, Bad Karlshafen (1986-2002). Estado inicial y final en planta baja y primera
Van den Heuvel, Dirk y Max Risselada (2007)

Además de estas intervenciones en el perímetro de la vivienda, se ejecutaron una serie de "agujeros" interiores para crear conexiones verticales y laterales, introduciendo nuevos vínculos entre los espacios que también se prolongaban hacia el exterior, enriqueciéndose así con una luz matizada por estratos, y buscando la cualidad del *espacio intermedio* que la pintura holandesa de Pieter de Hoogh les había enseñado.

También se desarrollaron diversos pabellones que extendían aún más el espacio de la vivienda hacia el bosque. El primero, el Hexebesentraum, construido en 1996 en la parte baja de la ladera, hacía referencia a los observatorios locales de la zona, levantándose sobre grandes pilotes de madera. Una pasarela abierta que arranca de la primera planta da acceso a esa pequeña habitación entre los árboles, que aloja a Axel en búsqueda de intimidad y paz. El volumen permite abiertamente la vista del río, pero también se abre parcialmente en suelo, techo y pared, provocando en sus reflejos y transparencias un singular *espacio intermedio*. Un año después, Peter construyó el Pabellón de Té en la parte baja del lugar. A partir de una estructura de madera y una cubierta inclinada de paja con un hueco central, generó un espacio sencillo de atractiva ambigüedad que parece aludir al "granero-templo" de Kahn. Por último, en el 2001, levantó el Pabellón del Farol, al que se llegaba desde la vivienda por una pasarela que salía de la habitación y se detenía a mitad de camino en una plataforma de observación. El pabellón, de planta cuadrada, fue realizado con montantes y vigas equidistantes y cubierto por un plano inclinado de vidrio que seguía el descenso de la pradera. Constituyendo un excepcional escenario entre los árboles, su radical apertura contrasta con los fragmentos enmarcados desde los que se podía experimentar la Hexenhaus.



Figura 10b: Porche inicial al suroeste ampliado/ Vista de la Hexebesensraum y su reflejo en el porche ampliado. Van den Heuvel, Dirk y Max Risselada (2007)



Figura 11: Looking in, looking out: Janus thoughts for Siena (Soraya Smithson, 1984). Smithson & Smithson (2001)

Los arquitectos habían invertido radicalmente la relación de la vivienda con el bosque que la rodea: “de una casa introvertida, de gruesas paredes, la Hexenhaus pasó a ser una extensión del bosque, y el bosque, un espacio más de la casa” (Bach, 2020, párr. 7). Aunque la estructura original de la vivienda es perfectamente reconocible, la casa fue transformándose con esas pequeñas intervenciones hasta lograr modificar por completo su funcionamiento. Sus nuevos porches y verandas, las ventanas prolongadas hacia el exterior, la inclusión de nuevos recorridos, puentes, pasarelas, miradores, cobertizos y pabellones son producto de sus reflexiones sobre el *espacio intermedio*. Conjuntamente percibimos la huella de Kahn y su “cobertizo” que atrapa el aire vacío. También resuena el eco de Lewerentz en el uso de estratos: capas formadas por los árboles del bosque, otras por los árboles construidos que conforman la casa:

Si todas las fachadas son, como lo fueron, generadas por la naturaleza del espacio intermedio, entonces la cubierta debe responder al cambio que aquel genera en el cielo (...). Por ejemplo, en la Hexenhaus, la carga que el espacio intermedio traslada al cielo proviene del confinamiento de ramas de árboles que rodea y cubre totalmente la casa (Smithson & Smithson, 2001, pp. 40-41).

5. Conclusiones

El *space between* como respuesta a lo específico

Como explicaba Alison en relación con ese primer porche que realizaron para la Hexenhaus, que había servido de base para el resto de las intervenciones que desarrollaron en la vivienda, se había generado una nueva capa de aire, un *espacio intermedio*, que partía del conocimiento preciso de los habitantes y la búsqueda de su conexión con un lugar específico:

La arquitectura de este pequeño porche surgió de prestar atención a un hombre y su gato. El pórtico se puede leer como un ejemplo de un método mediante el cual un pequeño cambio físico, una capa de aire adherida a una fábrica existente, puede provocar una delicada sintonía de la relación de las personas con el lugar (Smithson, 2001, p. 552).

En enero de 1984 Soraya Smithson, la hija pequeña de los arquitectos, fotografía a su padre como a *Janus*, dios mitológico del umbral, para representar la ambigüedad entre el dentro y el fuera, “la mirada al interior y la mirada al exterior” (Figura 11). Aunque realizada para simbolizar la nueva sección que ofrecían para el antiguo hospital de Santa María de la Scala en Siena, con una fachada dirigida al campo y otra a la ciudad, la imagen parece idónea para sintetizar el concepto de *espacio intermedio*,

como lugar ambivalente en el que las tendencias contrarias encuentran equilibrio y que corresponde asimismo a la naturaleza ambivalente del hombre.

Reflexionar sobre los límites, disolverlos, darles espesor, trabajar sus matices, atrapar con ellos el aire, el vacío, y generar un espacio que permite vivir, mirar hacia dentro y hacia fuera -como señala la fotografía de Peter-, de igual manera que el hombre "respira dentro y fuera" como afirmaría Aldo van Eyck (en Ligtelijn y Strauven, 2008, p. 202).

Las reflexiones de los Smithson sobre ese *espacio intermedio*, que es dentro y fuera a la vez, despertó en su momento el interés de otros muchos arquitectos en el concepto, y aún sigue haciéndolo. Si bien la vigencia de su pensamiento sería objeto de otro estudio, cabe señalar que su huella se manifiesta en los espacios intersticiales de naturaleza ambivalente que podemos observar en la obra de Enric Miralles, Steven Holl, Toyo Ito, Sou Fujimoto, Álvaro Siza o Lacaton y Vassal, por citar algunos. También su objetivo de humanizar la arquitectura ha tenido múltiples seguidores y, aún hoy, debe servirnos de motivo de reflexión.

A través del vacío, del cielo, de los estratos y entramados, de los árboles, observamos como el *space between* enriqueció la arquitectura de los Smithson para atender a cada persona y a cada lugar de forma precisa y así, como perseguían desde sus primeras reflexiones, ofrecer respuestas a lo específico:

Lo que tratamos de ofrecer es un urbanismo donde lo específico surge del "space between" y los proyectos, por lo tanto, han de ser vistos a la luz de esta ambición (Smithson y Smithson, 2005, p. 12).

6. Agradecimientos

Agradezco a Igor Fracalossi y Magdalena Sierra la organización del Simposio Internacional Entre Van Eycks y Smithson en octubre de 2020, del que surgió este escrito, así como a Luis Gil Guinea, Alejandro Campos Uribe y Débora Domingo Calabuig, por las interesantes conversaciones que en el encuentro surgieron.

Conflict of Interests. The author declare no conflict of interests.

© Copyright: Nieves Fernández-Villalobos, 2024.

© Copyright of the edition: *Estoa*, 2024.

7. Referencias bibliográficas

- Bach, Anna y Eugeni (20 de enero de 2015). El edificio favorito de ... Anna y Eugeni Bach. *Cajón de arquitecto*. <https://cajondearquitecto.com/2015/01/20/el-edificio-favorito-de-anna-eugeni-bach/> .
- Casino, D. (2017). *Ground Notations: Estrategias de enraizamiento en la obra de Alison y Peter Smithson* [Tesis, Universidad Politécnica de Madrid]. <https://doi.org/10.20868/UPM.thesis.47802>
- Crinson, M. (2018). *Alison and Peter Smithson*. Swindon.
- Cullen, G. (1968). Los edificios del Economist, *Cuadernos-Summa Nueva Visión*, 14: Alison y Peter Smithson: Ideas y Realizaciones, 12-27. 1ª ed. en: Cullen, G. (1965). The Economist Buildings, St James's, The Architectural Review, vol 137 (819), 114-124.
- Fernández, N. (2013). *Utopías Domésticas. De la Casa del Futuro a la Casa de Hoy*. Fundación Caja de Arquitectos.
- Fernández, N. (2014). La influencia de Nigel Henderson en la actitud crítica de Alison y Peter Smithson. En S. Colmenares y F. Soriano (eds.) *Critic All. I International Conference on Architectural Design & Criticism* (397-407). Universidad Politécnica de Madrid.
- Fernández, N. y Jiménez, A. (octubre 2020). The Tree in Alison and Peter Smithson's Architecture. *VLC arquitectura*. 7 (2), 59-89. <https://doi.org/10.4995/vlc.2020.11862>
- Heidegger, M. (1994). *Conferencias y escritos*. Ediciones del Serbal.
- Lewis, D. (1970). The Valley Section. Patrick Guedes. *La ciudad: Problemas de diseño y estructura*. Gustavo Gili.
- Ligtelijn, V. y Strauven, F. (Eds.) (2008). *Aldo van Eyck. Writings, Collected articles and other writings 1947- 1998*. Sun Publishers.
- Risselada, M. y Van den Heuvel, D. (Eds.) (2005). *Team 10. 1953-81, in search of a Utopia of the present*. Nai Publishers.
- Smithson, A. (Ed.) (1991). *Team 10: Meetings: 1953-1984*. Rizzoli.
- Smithson, A. & Smithson, P. (1982). *The Shift. Architectural Monographs 7*. London Academy.
- Smithson, A. & Smithson, P. (1990). El "según se encuentra" y "lo encontrado". En D. Robbins (Ed.). *El Independent Group: La postguerra Británica y La estética de la Abundancia*. IVAM Instituto Valenciano de Arte Moderno.
- Smithson, P. y Unglaub, K. (1999). *Flying Furniture*. Verlag der Buchhandlung Walther König.
- Smithson, P. (2001). Desde arriba y hacia arriba. En: St. Hilda's College, Oxford: La arquitectura del entramado. *Arquitecturas Silenciosas 1*. COAM y Fomento, 40-41.
- Smithson, A. & Smithson, P. (2001). *The Charged Void. Architecture*. Monacelli Press.
- Smithson, A. & Smithson, P. (2005). *The Charged Void. Urbanism*. Monacelli Press.
- Smithson, A. & Smithson, P. (2017). *The Space Between*. Verlag der Buchhandlung Walter König.
- Smithson, P. (2004). *Conversaciones con estudiantes*. Gustavo Gili.
- Van den Heuvel, D. y Risselada, M. (Eds.) (2004). *Alison and Peter Smithson. From the House of the Future to a House of Today*. 010 Publishers.
- Van den Heuvel, D. y Risselada, M. (Eds.) (2007). *Alison and Peter Smithson. De la Casa del Futuro a la Casa de Hoy*. Polígrafa.
- Vidotto, M. (1997). *Alison + Peter Smithson. Obras y Proyectos*. Gustavo Gili.
- Vidotto, M. y González, A. (Eds.) (2001). *Arquitecturas silenciosas: Vol. 1, St. Hilda's College, Oxford: La arquitectura del entramado: Alison & Peter Smithson*. COAM.
- Wals, V. (2001). *Nigel Henderson: Parallel of life and art*. Thames and Hudson.
- Woods, S. (1970). What U can do. *Architecture at Rice 27*. Houston.