

# Collage y arquitectura: la interferencia pop en la primera obra de Alison y Peter Smithson

## Collage and architecture: pop interference in the early work of Alison and Peter Smithson

JAIME SANZ HARO  
NADEZHDA VASILEVA NICHEVA

Jaime Sanz Haro, Nadezhda Vasileva Nicheva, "Collage y arquitectura: la interferencia pop en la primera obra de Alison y Peter Smithson", *ZARCH* 24 (junio 2025): 146-159. ISSN versión impresa: 2341-0531 / ISSN versión digital: 2387-0346. Doi: [https://doi.org/10.26754/ojs\\_zarch/zarch.20252411125](https://doi.org/10.26754/ojs_zarch/zarch.20252411125)

Recibido: 15-10-2024 / Aceptado: 13-03-2025

### Resumen

Este artículo busca dirigir nuestra mirada a una de las innumerables interferencias que a lo largo del siglo XX entrelazaron el camino del arte con el camino de la arquitectura. Una mirada nacida de la mano del expansionismo cultural y político promovido por los Estados Unidos durante los años de posguerra y que acabaría por dar lugar al nacimiento del Independent Group y con él, a una nueva manera de mirar nuestra disciplina desde el consumo y el pop. Resultado de estas interferencias, este artículo valora la importancia de la colección de proyectos inaugurados de la mano de la exposición *Parallel of Life and Art* de 1953 y concluidos con el diseño de las *Appliance Houses* de 1956-1959. Dichos proyectos situarían a los arquitectos británicos Alison y Peter Smithson como dos de los principales representantes de una forma de comprender el espacio arquitectónico por medio de los objetos y el collage.

**Palabras clave:** collage; pop; objetos; consumismo; Alison y Peter Smithson; Independent Group

### Abstract

This article seeks to direct our attention to one of the countless interferences that, throughout the twentieth century, intertwined the path of art with that of architecture. A perspective born from the cultural and political expansionism promoted by the United States during the postwar years, which would eventually lead to the birth of the Independent Group and, with it, to a new way of looking at our discipline through consumption and pop. As a result of these interferences, this article values the significance of the collection of projects launched with the 1953 exhibition *Parallel of Life and Art* and concluded with the design of the *Appliance Houses* between 1956-1959. These projects positioned British architects Alison and Peter Smithson as two of the main representatives of a way of understanding architectural space through objects and collage.

**Keywords:** collage; pop; objects; consumerism; Alison and Peter Smithson; Independent Group

**Jaime Sanz** (Madrid, 1984) es Arquitecto (2011) y Doctor Arquitecto (2021) por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid. Ha sido profesor asociado desde el año 2022 de la Escuela Politécnica Superior de la Universidad San Pablo CEU y desde 2024 es profesor colaborador doctor de esta. Ha sido profesor de la Universidad de Virginia, Estados Unidos, entre 2018 y 2022. Su trabajo como investigador ha sido publicado en revistas como *Boletín Académico* (Núm 9, 2019) o la *Revista Constelaciones* (Núm. 10, 2022 y Núm. 7, 2019) o *Anales de Investigación en Arquitectura* (Vol. 14). ORCID: 0000-0001-5372-1643

**Nadia Vasileva** (Pleven, Bulgaria, 1980) es arquitecta por la ETS de Arquitectura de Madrid (2009), con Máster (2011) y Doctorado (2017) en *Proyectos Arquitectónicos Avanzados* por la misma escuela. Premio extraordinario de doctorado (2019). Investigadora visitante en la Universidad de Waseda, Tokio (2012-2014). Actualmente, directora del Máster en Diseño de Interiores de UDIT, profesora en los programas de grado y máster de la misma universidad, y colaboradora en la comunidad EELISA RC de la UPM. Traductora del libro "La casa japonesa: espacio, memoria y lenguaje" de Takeshi Nakagawa (2016). Autora de varios capítulos de libro y artículos en revistas como *RITA* (2015), *Locus Amoenus* (2017), *THEORIA* (UNAM, 2020), *OCTAEDRO* (2024). ORCID: 0000-0003-4850-2707

## Contexto histórico y social y surgimiento del Independent Group

“Starting to work in the 1950s we never could make the innocent assumptions available to the Heroic Period of Modern Architecture. In the American magazines of the 1940s and 1950s we could foresee the consumer-oriented society that would, through advertisements, change all our lives...World War II had acted as the great divide between ourselves and our grandparent architects, who built for the few tall cars and for the genteel who shopped for rarely replaced objects<sup>1</sup>.”

- 1 “Al comenzar a trabajar en la década de 1950, nunca pudimos hacer las suposiciones inocentes que estuvieron al alcance de la Época Heroica de la Arquitectura Moderna. En las revistas estadounidenses de los años 40 y 50, ya se podían presagiar los cambios que traería la sociedad orientada al consumo que, a través de la publicidad, cambiaría por completo nuestras vidas... La Segunda Guerra Mundial había marcado una gran división entre nosotros y nuestros abuelos arquitectos, quienes diseñaban para los pocos autos altos y para la gente distinguida que compraba objetos raramente reemplazados.” (Traducción de los autores). Véase: Alison Smithson, “Patio and Pavillion, 1956. Reconstructed U.S.A 1990”, *Places: A Quarterly Journal of Environmental Design* 7 (1991): 11
- 2 Aunque este artículo está centrado en el contexto inglés, conviene mencionar que iniciativas como las emprendidas por el Independent Group tuvieron lugar en distintos lugares de la Europa continental. En este sentido cabe destacar el ejemplo español que supuso el Grup R, nacido en Barcelona, al que pertenecieron figuras como Oriol Bohigas o José Antonio Coderch, entre otros.
- 3 El comienzo de la producción arquitectónica de los británicos Alison y Peter Smithson debe encuadrarse dentro del contexto de la posguerra de la Segunda Guerra Mundial. Sus ideas y planteamientos son por tanto producto de una coyuntura económica que tendría como protagonistas la escasez, la llegada del Plan Marshall o el nacimiento del estado social en el Reino Unido, así como de una coyuntura profesional en la que muchos de los arquitectos de la generación anterior habían migrado o perdido parte de su protagonismo en la esfera internacional.
- 4 Entre 1952 y 1960 los salarios crecerían en el Reino Unido más de un 35%. Paralelamente, el gasto del estado en fines sociales pasaría de representar un 26,8% del producto interior bruto y llegaría a alcanzar el 41,5%. Asimismo, el dinero estadounidense del Plan Marshall superaría en ese periodo de tiempo los 4.400 millones de dólares lo que llevaría a que, por primera vez en más de una década de restricciones y ajustes sin precedentes, los ciudadanos ingleses tuviesen la necesidad emocional de consumir. Véase: Tony Judt, *Postguerra. Una historia de Europa desde 1945* (Madrid: Taurus, 2005), 134.
- 5 Tan solo un año antes, en 1951, El *Festival of Britain* celebrado en Londres en el año 1951 - justo un siglo después de que la Gran Exposición inmortalizase el Crystal Palace-, nació con la vocación de mostrar al mundo la recuperación de Gran Bretaña tan solo 6 años después del final de la guerra. Su manera de mostrar la recuperación a través de una reivindicación en muchos casos muy localista supone la crítica de varios miembros del grupo.
- 6 Para obtener una información más concreta del contexto arquitectónico que rodeaba a Alison y Peter Smithson durante los años de comienzo de su carrera profesional se recomienda consultar los artículos de Kenneth Frampton: Kenneth Frampton, “Memorias del subdesarrollo. Los Smithson entre la era industrial y la sociedad de consumo”, *Arquitectura Viva* 89-90 (mayo-junio 2003): 126, y Kenneth Frampton, “Notas sobre cultura arquitectónica británica 1945-1965”, *Revista de Arquitectura* 14 (junio 2012): 8-35.
- 7 Estrella de Diego, *Tristísimo Warhol: Cadillac, piscinas y otros síndromes modernos* (Madrid: Siruela, 1999).

Entre los años 1952 y 1956 un grupo de jóvenes artistas y arquitectos —entre los que cabía destacar al teórico del arte Reyner Banham, los pintores Richard Hamilton y Eduardo Paolozzi, el fotógrafo Nigel Henderson y los arquitectos Alison y Peter Smithson— comenzaban, por medio del *Institute of Contemporary Arts* de Londres, una serie de reuniones trascendentales que darían lugar a lo que más tarde se conocería como Independent Group y de su mano, a un nuevo capítulo de transferencias e interferencias entre el mundo de lo pictórico y el mundo de lo arquitectónico<sup>2</sup>. Pertenecientes a un contexto social que comenzaba poco a poco a ver la recién finalizada Segunda Guerra Mundial como un fenómeno del pasado, este grupo de intelectuales buscaría reactivar la vida cultural en el Reino Unido por medio de una mirada renovada y optimista, sustentada en la aparentemente sólida esperanza de la recuperación económica y social de su país<sup>3</sup>.

Tal esperanza, asentada en el resurgimiento social y económico de un país que, ya en 1952, comenzaba a mostrar síntomas de lo que posteriormente sería considerado su mayor periodo de crecimiento durante el siglo XX<sup>4</sup>, partía de la premisa fundamental de la ruptura con los paradigmas artísticos anteriores a la contienda. Ayudados por la inmensa brecha intelectual causada por un conflicto responsable de la migración de una gran parte de la anterior generación de intelectuales a Estados Unidos, y movidos por la efervescencia social y cultural creada por el capitalismo de posguerra, el Independent Group surgía como una oposición frontal al *establishment* cultural enraizado aun en el Reino Unido de los cincuenta<sup>5</sup> y como el futuro canal de comunicación entre un arte nuevo y el espacio arquitectónico promovido por los Smithson en sus primeros años de ejercicio profesional<sup>6</sup>.

Dicha oposición, apoyada en el fenómeno conceptual y estético de la llegada a Europa de algunas de las más importantes revistas de la cultura de masas estadounidense supondría, como veremos a continuación, el nacimiento de una primera narrativa intelectual y artística que de la mano de los nuevos objetos de consumo surgidos en la Europa de posguerra, el *collage* o el futuro arte pop, darían lugar no solo a los primeros trabajos del grupo sino, y muy particularmente, a la serie de obras a las que este artículo hace especial referencia.

Tomando como referencia este marco teórico, es necesario sin embargo comenzar analizando cómo los marcos políticos y económicos influyeron en la obra de los autores aquí presentados. Así, es necesario imaginar para empezar a unos integrantes del Independent Group completamente impregnados del optimismo característico de una época que a la vez que lograba olvidar etapas de privaciones, escasez y racionamiento, abrazaba el cambio y la novedad como un valor en sí mismo.

Este hecho parecía consecuente, en primer lugar, con el contexto económico en el que se encontraban los integrantes del grupo y que permitía establecer la consigna según la cual, si la Gran Bretaña de principios de los cincuenta había pasado en menos de cinco años del racionamiento a la opulencia, parecía lógico que fuese la propia opulencia la encargada de impulsar los nuevos paradigmas artísticos. En segundo lugar, y recurriendo a las palabras de Estrella de Diego a este respecto, era consecuente con la necesidad de una nueva generación de artistas por presentarse al mundo como consumidores (De Diego, 1999)<sup>7</sup>, dando lugar a la necesaria separación —histórica y emocional— con respecto a la generación anterior, todavía gobernada por los valores previos a la guerra. Finalmente, la mirada

Interferencias:  
nuevos escenarios para  
el proyecto de arquitectura

Interferences:  
New Scenarios for  
the Architectural Project

JAIME SANZ HARO  
NADEZHDA VASILEVA NICHEVA

Collage y arquitectura:  
la interferencia pop en la primera obra de Alison  
y Peter Smithson

Collage and architecture:  
pop interference in the early work of Alison  
and Peter Smithson

- 8 Lawrence Alloway, 1956, citado en Derek Robbins, ed., *The Independent Group: Postwar Britain and the Aesthetics of Plenty* (Cambridge, MA: MIT Press, 1990): 164.
- 9 Lawrence Alloway, 1966, citado en Nigel Whiteley, "Toward a throw-away culture. Consumerism, style obsolescence and cultural theory in the 1950s and 1960s", *Oxford Art Journal* 10 (1987).
- 10 Richard Hamilton, 1957, citado en Derek Robbins, ed., *The Independent Group: Postwar Britain and the Aesthetics of Plenty* (Cambridge, MA: MIT Press, 1990): 164
- 11 En este sentido era importante la renuncia a la "vocación moral" que el diseño había mantenido durante el Movimiento Moderno.
- 12 Véase: Jean Baudrillard, *Le système des objets* (Paris: Éditions Gallimard, 1968).
- 13 Novela clave para comprender el nuevo vínculo nacido tras la posguerra entre sujetos y objetos, este texto aborda la relación entre una pareja de ciudadanos de clase media y aquellas posesiones materiales que, aunque casi siempre innecesarias, acaban por definir su estatus social y su felicidad. Unida a una forma de escritura consistente en relatar la vida de los personajes a través de las cosas que les rodean Perec es capaz de dejar claro hasta qué punto la sociedad de la época, y con ella sus espacios domésticos, era intensamente dependiente de sus pertenencias y posesiones. Véase: Georges Perec, *Les Choses. Une histoire des années soixante* (Paris: Ed René Julliard, 1965)
- 14 Véase: Abram Moles, *Théorie des objets* (Paris: Universitaires, 1973)
- 15 La impresión a color de las revistas de gran tirada se generaliza en Estados Unidos en los primeros años cincuenta. Véase: Derek Robbins, ed., *The Independent Group: Postwar Britain and the Aesthetics of Plenty* (Cambridge, MA: MIT Press, 1990).

del arte a través del consumo era consecuente con la voluntad de muchos de los artistas del grupo de acercarse —ética y estéticamente— a un arte más popular y en cierto sentido más democrático y banal, más cercano a un diálogo sencillo entre creador y observador.

## Aparición e importancia de la interferencia pop

Todos estos factores abrían el camino a un nuevo paradigma pop que debía partir de la "aceptación de los múltiples valores de la vida" en palabras de Lawrence Alloway<sup>8</sup>, así como de un ejercicio de reunión, casi de mimesis, entre un artista y un receptor que se reconocían a sí mismos como consumidores. Dicha reunión —dicho diálogo mutuo entre nuevos valores sociales y nuevos paradigmas artísticos—, es el origen de todas las reflexiones y obras que veremos a continuación.

"No sentimos más disconformidad por la cultura comercial que la provocada en otros intelectuales, pero la aceptábamos como un hecho, la discutíamos en detalle, y la consumíamos con entusiasmo. Un resultado de nuestras discusiones fue despojar a la cultura pop de su escapismo, dejar de tratarlo como puro entretenimiento y empezar a tratarlo con la seriedad del arte. Estos intereses nos hicieron valernos la oposición de los seguidores del arte tradicional, así como la de aquellos que en el Reino Unido mantenían una visión antiamericana<sup>9</sup>."

Así, parecía lógico que esta nueva exploración partiese de una mirada nueva y desprejuiciada hacia los nuevos centros de inspiración artística: los objetos de consumo. Objetos perecederos, frágiles o "directamente gratificantes" —en palabras de Richard Hamilton<sup>10</sup>,— a través de los cuales, de su constante aparecer y desaparecer, el nuevo hombre-consumidor estaba en un incesante estado de cambio. Pero también, y muy especialmente, de objetos banales<sup>11</sup> y comunes en cuya cotidianidad al arte quedaba *desintelectualizado* y, consecuentemente, cercano al consumo de la nueva cultura de masas.

Este interés en torno al objeto promovido por los artistas del Independent Group no era, por supuesto, ni completamente novedoso ni completamente único. Inscrito en una narrativa inaugurada por Duchamp, por el dada y por el cubismo a principios del siglo XX, la apuesta por entender el objeto como centro del debate cultural de los 50 pertenecía en realidad a una tradición mucho más amplia la cual desde finales de la década de los 40 y hasta principios de la década de los 70 vincularía la nueva sociedad consumista con el pensamiento de autores de distintos ámbitos. Dicha relación, surgida en origen del incremento sin precedentes de la adquisición de bienes de consumo —producto del crecimiento económico derivado de experiencias económicas como el Plan Marshall o la creación del estado social en el Reino Unido de posguerra—, tendría como resultado una reflexión colectiva y transdisciplinar en la cual serían protagonistas artistas como Andy Warhol o los miembros del Independent Group, arquitectos como los radicales italianos o los propios Smithson, así como escritores como los franceses Jean Baudrillard con su obra *El sistema de los objetos* de 1968<sup>12</sup>, George Pérec con su novela *Las Cosas* de 1965<sup>13</sup> o Abraham Moles con su ensayo *Teoría de los Objetos* de 1973<sup>14</sup>.

## La influencia de las revistas americanas

Papel importante en esta búsqueda de objetos cotidianos de consumo iban a tener algunas de las más importantes revistas norteamericanas que a comienzos de los años cincuenta comenzaban a llegar a Europa de la mano de algunos de los miembros del grupo. Seleccionadas por Reyner Banham y Eduardo Paolozzi, e impresas en muchos casos por primera vez a color,<sup>15</sup> revistas de moda como *Look*, *Life*, *New Yorker* o *Ladies Home Journal* iban a iniciar al Independent Group en una manera de observar el objeto de consumo como elemento impreso, recortable y combinable, y capaz por tanto de dar lugar a un futuro *collage*.



Figura 1: *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?*, Richard Hamilton, 1956.

“The mass media generates the only viable symbolism of our time, since the fine arts sector has failed to develop usable images of human action and experience tending instead to the exclusion of man as subject. Second, the unprecedented scope of visual experience in a technologically advanced society is linked to a system of productions based on expendability rather than permanence<sup>16</sup>.”

Siendo la influencia de todas ellas crucial para comprender el nacimiento de este primer pop art británico, es necesario no obstante destacar las distintas preferencias que, sobre cada revista, tenía cada miembro del grupo. De un lado, las revistas *Look*, *Life* y *New Yorker* fascinaban a Richard Hamilton. Divulgadoras de una sociedad basada en objetos de consumo y electrodomésticos, sus páginas encarnaban la viva representación de los *leitmotiv* promovidos por la cultura industrial posbélica americana, coincidentes con los principios expresados por Hamilton dentro del grupo:

“[...] lo popular es la audiencia global, lo transitorio es la solución temporal, lo prescindible es lo fácilmente olvidable, lo barato es la producción en masa, lo joven es lo que parece joven, lo ocurrente, lo sexy, lo efectista, lo glamuroso y el gran negocio<sup>17</sup>.”

Expresados de forma evidente en su icónica *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?* (Fig. 1), estos principios definían a Hamilton no solo como un incuestionable entusiasta de la sociedad de consumo, sino que, y esto es lo imprescindible, demostraban su vocación por proyectarla en el marco del espacio doméstico. La casa de Hamilton, así, debía construirse a través de los objetos nacidos de la sociedad de consumo que tanto le fascinaba o, tal y como definiría más tarde la profesora Estrella de Diego, “a través de la invasión de lo público en lo privado”<sup>18</sup>.

En el lado contrario, la mirada de Alison Smithson se dirigía a las páginas de una sin duda mucho más tradicional y conservadora *Ladies Home Journal*. Familiar-

16 “Los medios de comunicación de masas generan el único simbolismo viable de nuestro tiempo, ya que el sector de las bellas artes ha fracasado en desarrollar imágenes utilizables de la acción humana y la experiencia, tendiendo en cambio a la exclusión del hombre como sujeto. En segundo lugar, la amplitud sin precedentes de la experiencia visual en una sociedad tecnológicamente avanzada está vinculada a un sistema de producción basado en la desechabilidad en lugar de la permanencia”. (Traducción de los autores). Véase: John McHale, “The expendable ikon I”, *Architectural Design* 29 (1959): 82.

17 Richard Hamilton, 1957, citado en Derek Robbins, ed., *The Independent Group: Postwar Britain and the Aesthetics of Plenty* (Cambridge, MA: MIT Press, 1990): 164

18 Estrella de Diego, *Tristísimo Warhol: Cadillacs, piscinas y otros síndromes modernos* (Madrid: Siruela, 1999).

Interferencias:  
nuevos escenarios para  
el proyecto de arquitectura

Interferences:  
New Scenarios for  
the Architectural Project

JAIME SANZ HARO  
NADEZHDA VASILEVA NICHEVA

*Collage y arquitectura:*  
la interferencia pop en la primera obra de Alison  
y Peter Smithson

*Collage and architecture:*  
pop interference in the early work of Alison  
and Peter Smithson



Figura 2: *Dr Pepper*, Eduardo Paolozzi, 1956.

19 Es sabido que una de las tías de Alison estaba suscrita a la revista, por lo que esta estuvo presente en su vida desde la infancia. En este sentido, resulta recomendable consultar el papel que el *collage* juega en la vida de Alison desde su infancia en el artículo de David Casino. Véase: David Casino, "The Big Scrapbook: la mirada relacional de Alison Smithson", ZARCH 20 (mayo 2023): 98-111.

20 "Ellos no estaban tomando una posición, estaban celebrando. Mientras que ciertamente para Alison y para mí, la cuestión de la observación de las artes no era exactamente una cuestión de celebrar. Tomamos una posición. Porque habría un desconcierto al respecto. Tomar una posición demasiado fácilmente es una forma de eclecticismo" (Traducción de los autores). Véase: Beatriz Colomina y Peter Smithson, "Friends of the Future: A Conversation with Peter Smithson", *October* 94 (otoño 2000): 3-30.

21 Resulta fundamental para comprender el vínculo de Alison y Peter Smithson con los objetos y el *collage* destacar su amistad con el pintor Eduardo Paolozzi. Compañeros desde la etapa en la que coincidieron en la *Central School of London*, Paolozzi fue —junto con Banham— el responsable de mostrar a los Smithson el valor intelectual de las revistas americanas de posguerra.

zada con ella desde los días que, aun durante la guerra, solía utilizarla para hacer recortables y *collages*<sup>19</sup>, *Ladies Home Journal* ofrecía, a diferencia de las revistas admiradas por Hamilton, una visión costumbrista de la realidad, sin más ánimo que mostrar la cotidianidad de la casa y de la familia americana convencional. Esta preferencia, indicio suficiente para comprender cómo su mirada estaba claramente alejada de la expresada por el pintor inglés, iba a situar a Alison —y pronto también a Peter— en una visión de lo pop alejada de la fascinación consumista y reivindicadora por el contrario de un espacio doméstico popular.

"[...] they were not taking a position, they were celebrating. Whereas certainly for Alison and me, the question of observation of the arts was not exactly a question of celebrating. We take a position. Because there would be an embarrassment about it. To take too easily is a form of eclecticism<sup>20</sup>."

### Visiones diferentes dentro del grupo

Fruto de estos diferentes puntos de vista iban a surgir dos maneras —casi dos ideologías— de entender la realidad dentro del grupo. De un lado la conformada por Richard Hamilton —que miraba el hecho consumista con fascinación—, y de otro la de Eduardo Paolozzi (Fig. 2) —instigador y mentor de la pareja británica en las *cuestiones americanas*<sup>21</sup>—, Nigel Henderson (Fig. 3) y los propios Smithson. Siendo sin duda valiosa la relación —profesional y personal— entablada entre Paolozzi y los Smithson, cabe destacar sin embargo la importancia de la surgida entre éstos y Nigel Henderson, influencia fundamental a la sazón para comprender la manera de observar el concepto de cotidianidad en los Smithson.

Figura 3: Barber's Shop, East London 1949-52, Nigel Henderson.



Presentado por el propio Paolozzi a Peter Smithson durante el periodo en el que ambos impartían clase en la *Central School of London*, Nigel Henderson iba a mostrar a la pareja británica una idea del pop alejada de la simple celebración del consumo y cercana por el contrario a festejar la curiosidad por lo existente y lo ordinario. Su obra, centrada en una mirada interesada por la magia de lo real y lo cotidiano, proporcionaría a los arquitectos ingleses una relación con el objeto mucho más cercana al trabajo de los Eames que a las fiestas contraculturales celebradas por la otra parte del grupo, incluso en cierto modo por el propio Paolozzi. El objeto de consumo, trascendental en el nuevo espacio doméstico de postguerra y sin duda generador de una nueva manera de vivir el mismo, podía ser, con base a este fundamento, tratado a través de la idea de lo ordinario experimentada por Henderson e incorporado más tarde a la arquitectura doméstica llevada a cabo por los Smithson.

22 “En ese momento, nos llegaban dos tipos de imágenes populares. Por un lado, a través de Eduardo Paolozzi, quien estaba interesado en las imágenes de revistas, las imágenes publicitarias en las revistas estadounidenses. Y por otro, las artes populares sobrevivientes, a través de Nigel Henderson, quien fotografiaba ese tipo de imágenes que luego aparecieron en Peter Blake. Pongo un ejemplo estadounidense: si estás en una zona pobre y encuentras una tienda de barrio con un dueño italiano, alemán o español, la forma en que está ordenada la ventana, cómo se colocan los artículos, es una forma de arte sobreviviente. Bueno, eso existía en la cultura de las tiendas de barrio aquí. Agencias de noticias, tiendas de golosinas y todo eso” (Traducción de los autores). Véase: Beatriz Colomina y Peter Smithson, “Friends of the Future: A Conversation with Peter Smithson”, *October* 94 (otoño 2000): 3-30.

“Two lots of popular images were coming to us at the time. One through Eduardo Paolozzi being interested in magazine pictures, the advertising images in American magazines. And the other one, the surviving popular arts, through Nigel Henderson, who was photographing those kinds of images that later appeared in Peter Blake. I give an American example: if you are in a poor area, and you find a corner shop with an Italian, German, or Spanish owner, the way the window is ordered, items are ordered, is a surviving art form. Well, that existed in corner-shop culture here. News agents, sweet shops, and all that<sup>22</sup>.”

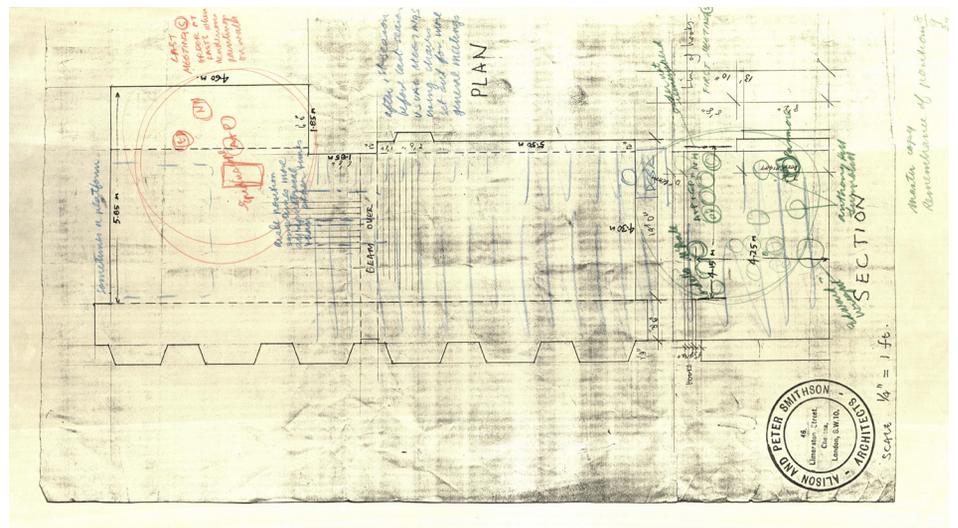
### Las exposiciones en torno al objeto

Una prueba de los principios expuestos en el apartado anterior sería la exposición *Parallel of Life and Art* inaugurada en el *Institute of Contemporary Art* de Londres el año 1953 (Fig. 4 y 5). Comisariada por Henderson, Paolozzi y la pareja británica, esta pequeña muestra iba a representar un primer ejercicio de síntesis colectivo en torno a las reflexiones resultantes en torno al objeto y a las imágenes de las revistas americanas llevadas a cabo por esta parte del grupo. Así la muestra, concentrada casi en exclusiva dentro del espacio de una habitación única, quedaba configurada



Figura 4: Interior de la exposición *Parallel of Life and Art*. Exposición comisionada por Nigel Henderson, Eduardo Paolozzi y Alison y Peter Smithson, 1953.

Figura 5: Planta original dibujada a mano por Alison y Peter Smithson para la exposición *Parallel of Life and Art*, inaugurada el 11 octubre 1953. Dibujo escaneado del *The Alison and Peter Smithson Archive* de la Francis Loeb Library de la Universidad de Harvard. Cortesía de la *Frances Loeb Library*, Harvard University Graduate School of Design.



por medio de una colección de imágenes de objetos desconectados pertenecientes a distintas cotidianidades —fotos aéreas, imágenes microscópicas, imágenes de rayos X<sup>23</sup>, etc.—, cuyo objetivo era generar un espacio dentro de otro espacio en el que la libre interpretación del visitante diese lugar a una cantidad de relatos muy amplia.

Evitando la habitual tendencia del Movimiento Moderno a crear discursos lineales deseosos de objetividad, la exposición se comprendía como un ejercicio de fragmentación, de asociación libre y de yuxtaposición de elementos no nacidos del cliché de comprender el objeto de consumo como herramienta disruptiva y que iban sin embargo a encontrar en lo pop su *modus operandi*. Así, las imágenes, tratadas como objetos independientes, externos y representantes de realidades diferentes eran, en su libre interpretación, responsables de conjugar una nueva realidad espa-

23 En la entrevista concedida por Peter Smithson a Beatriz Colomina en el año 2000, éste admite que las imágenes escogidas habían sido cuidadosamente seleccionadas por no haber estado disponibles para la generación anterior.

Figura 6: Exterior de *Patio and Pavillion*. Nigel Henderson, Eduardo Paolozzi y Alison y Peter Smithson, 1956.

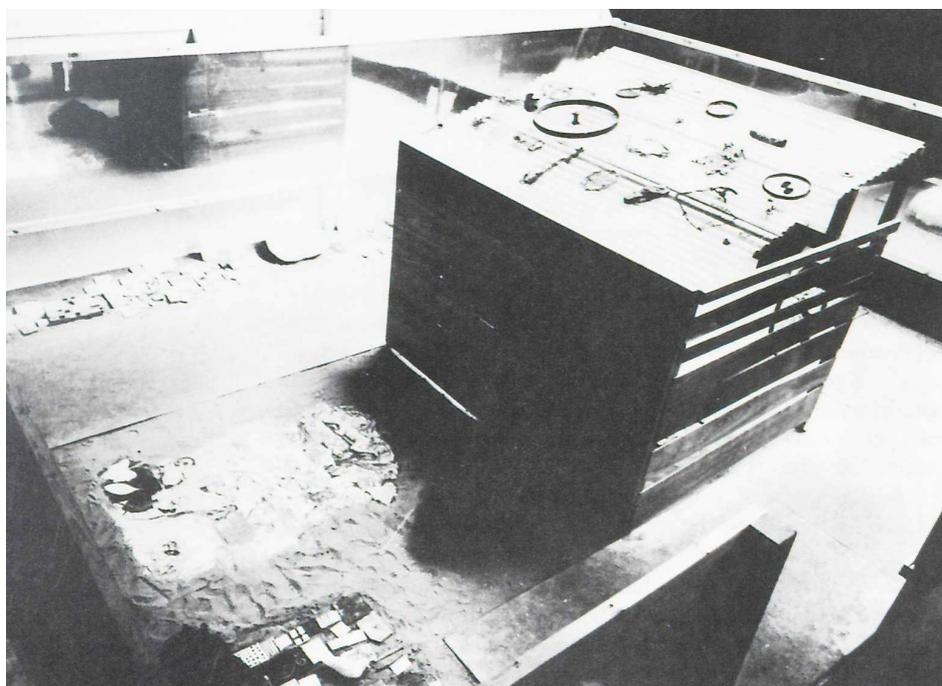
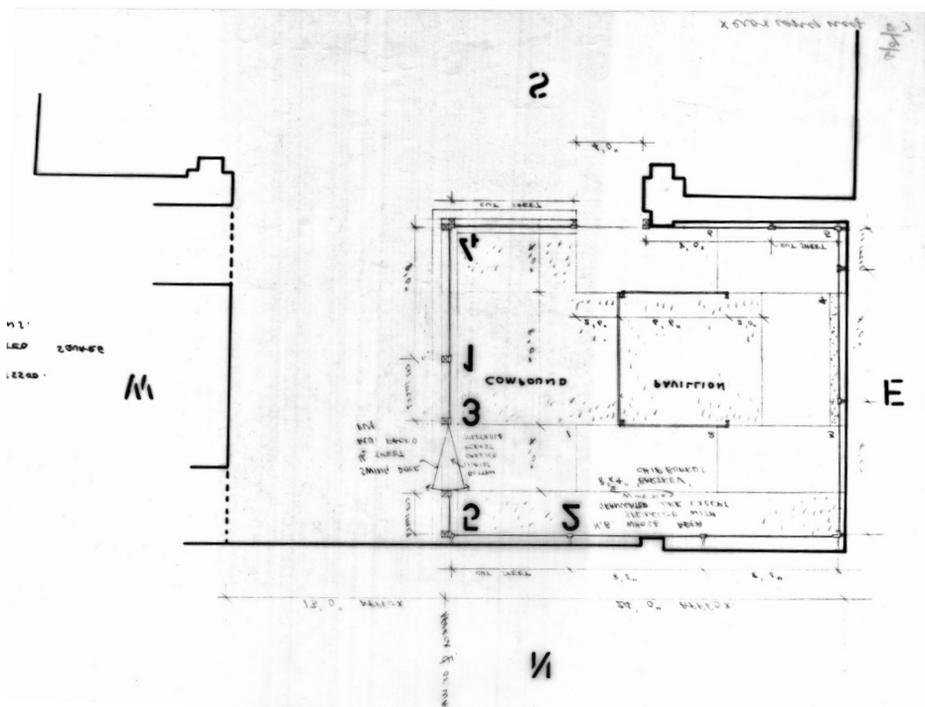


Figura 7: Interior de *Patio and Pavillion*. Nigel Henderson, Eduardo Paolozzi y Alison y Peter Smithson, 1956.



Figura 8: Planta original dibujada a mano por Alison y Peter Smithson para el pabellón *Patio and Pavillion* ubicado dentro de la exposición *This is Tomorrow* de 1956. Dibujo escaneado del *The Alison and Peter Smithson Archive* de la Francis Loeb Library de la Universidad de Harvard. Cortesía de la Frances Loeb Library, Harvard University Graduate School of Design.



Interferencias:  
nuevos escenarios para  
el proyecto de arquitectura

Interferences:  
New Scenarios for  
the Architectural Project

JAIME SANZ HARO  
NADEZHDA VASILEVA NICHEVA

Collage y arquitectura:  
la interferencia pop en la primera obra de Alison  
y Peter Smithson

Collage and architecture:  
pop interference in the early work of Alison  
and Peter Smithson

- 24 Peter Smithson, 2001, citado en: Elena Encabo Seguí, "Del ready made al ad-hoc-ismo: La cultura del objeto en el arte y la arquitectura del siglo XX" (tesis doctoral, Departamento de Composición, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, Universidad Politécnica de Madrid, 2017).
- 25 El año 1956 es, además del año de inauguración de *This is Tomorrow*, el año en el que se publica el artículo *But Today we collect ads*, que se construye la *House of the Future* y que se realizan los primeros dibujos de las *Appliance Houses*.
- 26 Peter Smithson, 2001, citado en: Elena Encabo Seguí, "Del ready made al ad-hoc-ismo: La cultura del objeto en el arte y la arquitectura del siglo XX" (tesis doctoral, Departamento de Composición, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, Universidad Politécnica de Madrid, 2017).
- 27 *The patio and pavilion are furnished with objects which are symbols for the things we need: for example, a wheel image for movement and for machines.* Véase: Peter Smithson, citado en: Dirk Van den Heuvel y Mark Risselada, *Alison y Peter Smithson: From the House to the Future to a House of Today* (Rotterdam: 010 Publishers, 2004)
- 28 Esta aleatoriedad es comentada por Beatriz Colomina en su texto *Unbreathed Air*. Colomina relaciona este "dejar esparcidos los objetos por el espacio" con la idea del desastre y metafóricamente, con la idea de la casa de la que sus habitantes acaban de huir. Esta idea del desastre, según Colomina se convierte en una constante en la obra de los Smithson y vuelve a ser considerada en la *House of the Future* de ese mismo año. Véase: Beatriz Colomina, "Unbreathed air", en *Alison y Peter Smithson: From the House to the Future to a House of Today*, Dirk Van den Heuvel y Mark Risselada, (Rotterdam: 010 Publishers, 2004).
- 29 Tal como admite Peter Smithson en su entrevista concedida a Beatriz Colomina, la elección de los objetos comprendidos dentro de la instalación perteneció exclusivamente a Eduardo Paolozzi y Nigel Henderson. Así, su labor dentro del grupo se centraba exclusivamente en el diseño del pabellón y del recinto que lo rodeaba, los cuales fueron contruidos mientras ambos se encontraban en la reunión del CIAM X en Dubrovnik. Véase: Beatriz Colomina y Peter Smithson, "Friends of the future: A conversation with Peter Smithson", *October* 94 (otoño 2000): 3-30.

cial subjetiva, cambiante y con capacidad no solo de combinarse espacial y conceptualmente, sino de anticipar algunos de los principios espaciales más sustantivos de la arquitectura doméstica de los Smithsons durante la década de los 50.

"El segundo gran periodo (de la arquitectura moderna) debería ser proclamado mediante una exposición en la que la yuxtaposición de fenómenos de distintos ámbitos hiciera patente la existencia de una nueva actitud. Nuestra exposición presentaría la fase de apertura de ese movimiento de nuestro tiempo y la registraría tal y como lo vemos ahora, de la misma forma que lo hizo el Pabellón de L'Esprit Nouveau en 1925<sup>24</sup>."

Como continuación a esta sucesión de obras en torno al objeto, tres años más tarde, y ya en el crucial año 1956<sup>25</sup>, la *Whitechapel* de Londres inauguraba la exposición *This is Tomorrow* (Fig. 6,7 y 8). Enmarcada dentro de un ambiente intelectual en el que lo pop se había asumido ya como lenguaje aprendido, *This is Tomorrow* se constituía como una "exposición de exposiciones" en la que 12 grupos de artistas y arquitectos podían manifestar sus distintas sensibilidades de una manera independiente. Síntoma de las distintas sensibilidades dentro del Independent Group, y a pesar de haber sido ideada la exposición dos años antes por el conjunto del grupo, la decisión final de participar por separado no haría sino ahondar en el cisma de un grupo que, a estas alturas del año '56, podía considerarse de facto desaparecido.

Prueba de esta separación ideológica fue la gran diferencia en las propuestas presentadas finalmente por los dos equipos con miembros del antiguo grupo: El grupo número 2, conformado por Richard Hamilton, John McHale y John Voelcker, y el número 6, constituido una vez más por Eduardo Paolozzi, Nigel Henderson y los propios Smithsons. Así, el grupo 2, articulado en torno al indiscutible liderazgo de Hamilton, buscaba dar respuesta a una serie de principios y conceptos redactados por el propio Hamilton, para los cuales la propuesta artística de la exposición no debía ser sino su consecuencia directa: "Hombre, mujer, humanidad, historia, comida, periódicos, cine, televisión, teléfono, tebeos, palabras, grabaciones en cinta, coches, electrodomésticos y espacio"<sup>26</sup>. La respuesta a tales premisas fue la inconfundible y previamente comentada *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?*, collage que permanecería expuesto dentro de la instalación construida por el grupo 2.

Como contraste, la propuesta del Grupo 6 capitaneada por los Smithson, Henderson y Paolozzi, planteaba, bajo la denominación *Patio and Pavilion*, una construcción consistente en dos partes diferenciadas: un pabellón con estructura y cerramientos de madera que quedaba abrigada por una cubierta translúcida corrugada, y un recinto a modo de envolvente ligera de espejos que configuraba un patio alrededor del citado pabellón. En el interior de éste y sobre la cubierta translúcida, una serie de objetos de "uso común"<sup>27</sup> quedaban esparcidos de una manera aparentemente aleatoria<sup>28</sup>.

A diferencia del lenguaje empleado en *Parallel of Life and Art*, en donde los objetos se encontraban fotografiados y el contexto era el de una sala preexistente, la intervención de *Patio and Pavilion* partía, por una parte, de traducir dichos objetos en objetos reales y, por otra, de crear una "nueva preexistencia" a través del conjunto generado por el patio y el pabellón<sup>29</sup>. Este doble viaje espacial —del plano de la imagen a la realidad del objeto físico y del espacio "dado" al espacio creado por la arquitectura—, iba a permitir a la pareja británica no solo dar un paso más en su construcción del espacio por medio del objeto, sino iniciar el camino de una serie de nuevas exploraciones que acabarían por explicar, como veremos más adelante, de qué manera una técnica pictórica podía ser transformada en estrategia arquitectónica.

Así en primer lugar, y al igual que había ocurrido en *Parallel of Life and Art* en 1953, la presencia de una serie de objetos a priori desconectados entre sí era capaz de

crear una nueva realidad, múltiple y desfragmentada, la cual quedaba además enfatizada por la presencia de los espejos. En segundo lugar, la traducción del objeto-imagen en objeto real lograba no sólo dotar de una dimensión espacial a lo expuesto, sino que permitía hacer de la elección del objeto un hecho trascendente. En este sentido, los objetos elegidos por Henderson y Paolozzi no solo eran pretendidamente cotidianos, sino que parecían proceder de una realidad distinta, ajena y exterior. Además, este ejercicio casi dadaísta de *objet-trouvé* se extendía significativamente a los elementos constructivos que conformaban el pabellón: un cerramiento de madera con aspecto inacabado en el que sus listones no buscan ser paralelos entre sí, una chapa translúcida grecada sin rematar, o el propio pavimento en bruto, son muestras de la evidente intención que tenían los Smithson de entender el conjunto como una suma de elementos “encontrados” que derivaban en un resultado inconcluso<sup>30</sup>.

## Evolución hacia la arquitectura doméstica

Continuación natural de estos planteamientos fue la construcción en ese mismo 1956<sup>31</sup> de la *House of the Future* (Fig. 9), diseñada en esta ocasión tan solo por los Smithson. Encargada por el periódico británico *Daily Mail* como experimento teórico en torno a las nuevas maneras de habitar de la época, la Casa del Futuro nacía como un proceso intelectual y creativo que partía de combinar, como si de un *collage* se tratase, los objetos más significativos de la domesticidad de posguerra: los electrodomésticos. En ella —y siguiendo la estela del artículo *But today we collect ads*<sup>32</sup> escrito por los autores ese mismo año ‘56— los electrodomésticos eran interpretados como objetos recortados de una revista en cuya combinación se hacía posible imaginar una arquitectura nacida del *collage*. Una arquitectura que ensamblaba como si de un barco o un camarote se tratase aquellos objetos funcionales —neveras, lavadoras, secadoras, lavavajillas, inodoros, lavabos, etc.— y en cuya combinación se daba lugar a un conjunto arquitectónico nacido de la reunión y el encuentro de *objet-trouvé* modernos.

Comprendido así el *collage* como un argumento estratégico tan válido para el plano del cuadro como para la configuración del espacio arquitectónico, estas reflexiones previas —*Parallel of Life and Art* (1953), *Patio and Pavillion* (1956) y la *House of the Future* (1956)— iban a situar a los Smithson en disposición de llevar a cabo propuestas más estrictamente arquitectónicas y también más interesantes. Así, en el marco de ese mismo año 1956, comienzan a surgir una serie de dibujos y bocetos en los que, bajo la denominación de *Appliances Houses* (Casas Electrodoméstico), los Smithson combinan definitivamente su reflexión pictórica con una estrategia arquitectónica basada en espacios servidores y servidos.

Si bien parece lógico asegurar que esta colección de casas partía de supuestos similares a los estudiados por la *House of the Future*, parece también necesario señalar la evolución que estas supusieron en la relación entre los Smithson y el concepto de objeto de consumo. Nacidas de la observación de la utilización del objeto encontrado (*objet-trouvé*) como estrategia de ordenación de la planta, las *Appliance Houses* iban a partir, a diferencia de la *House of the Future*, del entendimiento de dichos objetos —de dichos recortes— como un problema de limitación del espacio que era necesario considerar<sup>33</sup>. Así, mientras en la Casa del Futuro los motores generadores del proyecto habían sido la celebración del consumo y de la tecnología, serían en las *Appliance Houses* (figura 10) el control de dicha abundancia lo que promovería las estrategias de la planta. A consecuencia de ello, la idea de ensamblaje utilizada en la Casa del Futuro, en la que el espacio quedaba supeditado a la forma, era en las Casas Electrodoméstico

30 Esta idea de lo “inacabado” ya había sido explorada por los Smithson en su proyecto no construido para la *Soho House* de 1953.

31 Marzo, abril de 1956. Posteriormente fue desmontada.

32 Véase: Alison Smithson y Peter Smithson, “But today we collect ads”, *ARK 18* (octubre 1956).

33 Véase a este respecto el artículo escrito por Peter Smithson *Respond to the Glut* (Respuesta a la abundancia) en el que el autor ofrece una visión retrospectiva de su obra de los años 50 y de la relación que él y Alison tuvieron con el concepto de abundancia. Véase: Peter Smithson, “Respond to the glut”, en Dirk Van den Heuvel y Mark Risselada, *Alison y Peter Smithson: From the House to the Future to a House of Today* (Rotterdam: 010 Publishers, 2004): 219-220. Texto original escrito en los meses de octubre de 1999 y marzo/abril de 2000 y encontrado en las notas del *Smithson Archive* de la *Francis Loeb Library* de la Universidad de Harvard.

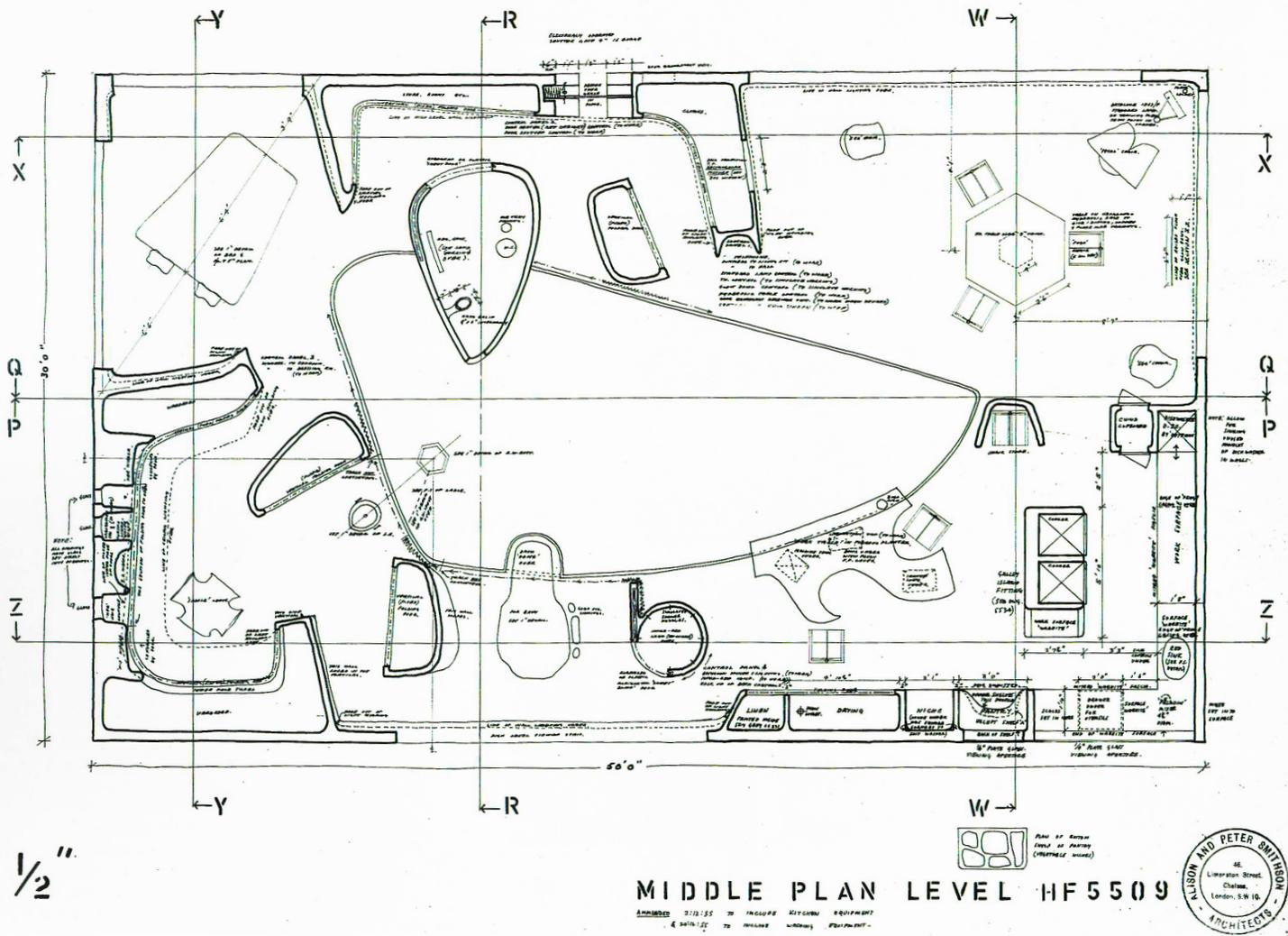
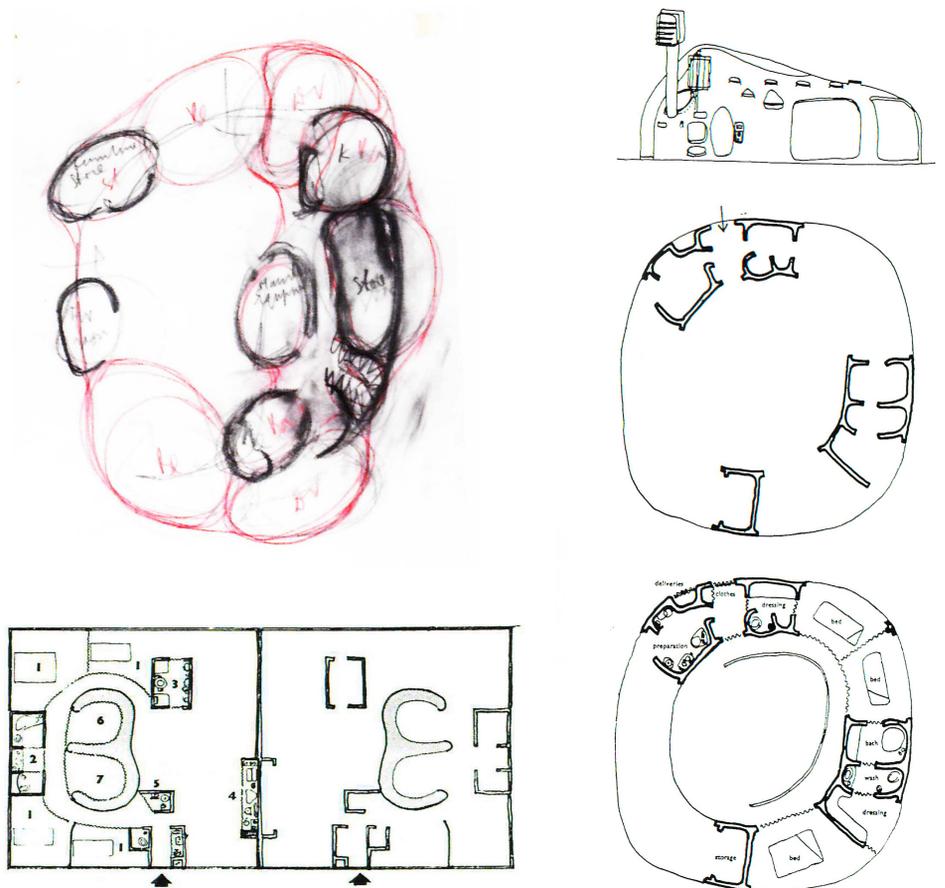


Figura 9: Planta de la *House of the Future*, 1956, elaborada por Alison y Peter Smithson  
Figura 10: Recopilación realizada por los autores de *Appliance Houses*. Imagen superior izquierda: *Snowball Appliance House*, 1956. Imagen inferior izquierda: *Strip Appliance House*, 1958. Imágenes columna derecha: *Appliance House*, 1956. Alison and Peter Smithson.



significativamente sustituido por la de empaquetamiento, en el que el espacio gobernaba sobre la forma.

Esta variación de principios —de mostrar todos los objetos de consumo a una estrategia de espacios servidores y servidos en la que dichos objetos se ocultan— iba a permitir el surgimiento de una nueva categoría de objetos y la clasificación de estos en dos jerarquías diferentes. Así, por un lado, los objetos ocultados quedaban alojados en una serie de paquetes funcionales (*appliance cubicles*) que, tal y como había ocurrido en la Casa Farnsworth de Mies van der Rohe, acumulaban todos aquellos objetos — electrodomésticos, sanitarios o enseres almacenados— que no debían formar parte del paisaje de la casa.

## Conclusiones

Así como conclusión, podemos determinar que el espacio intermedio definido por los cubículos de los Smithson permitía la aparición de una nueva categoría de objetos libres, móviles y, lo que resulta fundamental, desasociados a una estancia en particular. A diferencia de los objetos anteriores, su fin era el de dibujar la atmósfera cotidiana de la casa. Por medio de ellos se entendía, tal y como los autores habían aprendido de los Eames, la cotidianidad, la historia y la relación emocional de aquellos habitantes que necesitaban construir su espacio doméstico por medio de sus enseres personales. Dicho espacio, surgido de un mundo pictórico, esto es, de una colección de recortables teóricos a modo de *collage*, había sido transformado, gracias al aprovechamiento ejercido por los arquitectos ingleses de esta interferencia entre arte y arquitectura, en una estrategia espacial de planta libre en la que el empaquetamiento de dichos recortables —de dichos objetos— daba lugar a un espacio continuo en el que el concepto de estancia quedaba diluido. Este ejercicio de empaquetamiento y ensamblaje de recortables, de objetos, pero en el fondo de todo lo que era pequeño y debía quedar fijado en la casa, encuadraba el comienzo del trabajo de los Smithson en una tradición generacional que tomando como referencia el fenómeno de los espacios servidores y servidos de Louis Kahn, acabaría por influir de manera definitiva en la arquitectura venidera y muy particularmente en figuras como Richard Rogers, Norman Foster o la escuela metabolista japonesa. Así, la consecuente disolución de las estancias tradicionales provocadas por estos empaquetamientos de objetos era en el fondo (y como ha quedado analizado en estas líneas), el resultado de una interferencia que, partiendo del *objet-trouvé* duchampiano y pasando por los *collages americanos*, permitiría a los Smithson transformar una experiencia pictórica en una práctica arquitectónica. Una práctica que, tal y como había hecho Le Corbusier con el cubismo, convertía al pop en un mecanismo de transformación de lo doméstico. Tal transformación no solo lograría imaginar la arquitectura como un *collage*, sino que —de la mano del pop y lo popular— abriría las puertas a un debate nunca suficientemente planteado por los maestros anteriores a la guerra: que la casa debía siempre ser capaz de estar abierta a la manipulación y la organización del espacio por parte de sus habitantes. Dicha flexibilidad fue construida por los Smithson a través de los objetos; de una reflexión intensa y profunda sobre cómo la ordenación de los objetos de consumo podía ser capaz de interferir en el espacio doméstico y así de dar lugar a una nueva forma de entender la arquitectura doméstica del siglo XX.

## Declaración de autoría conjunta

Conceptualización: JS; metodología: JS, NV; validación: JS, NV; análisis formal: JS, NV; investigación: JS; tratamiento de datos: JS, NV; redacción: JS, NV; revisión redacción: JS, NV; visualización: JS, NV; supervisión: JS, NV.

Interferencias:  
nuevos escenarios para  
el proyecto de arquitectura

Interferences:  
New Scenarios for  
the Architectural Project

JAIME SANZ HARO  
NADEZHDA VASILEVA NICHEVA

Collage y arquitectura:  
la interferencia pop en la primera obra de Alison  
y Peter Smithson

Collage and architecture:  
pop interference in the early work of Alison  
and Peter Smithson

## Procedencia de las imágenes

Figura 1: *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?*, Richard Hamilton, 1956. (Robbins, D. (Ed.). (1990). *The Independent Group: Postwar Britain and the Aesthetics of Plenty*. Cambridge, MA: MIT Press.)

Figura 2: *Dr Pepperr*, Eduardo Paolozzi, 1956. (Robbins, D. (Ed.). (1990). *The Independent Group: Postwar Britain and the Aesthetics of Plenty*. Cambridge, MA: MIT Press.)

Figura 3: *Barber's Shop, East London 1949-52*, Nigel Henderson. (Robbins, D. (Ed.). (1990). *The Independent Group: Postwar Britain and the Aesthetics of Plenty*. Cambridge, MA: MIT Press.)

Figura 4: Interior de la exposición *Parallel of Life and Art*. Exposición comisionada por Nigel Henderson, Eduardo Paolozzi y Alison y Peter Smithson, 1953. (Van den Heuvel, D. y Risselada, M. (2004). *Alison y Peter Smithson-From the house to the future to a house of today*. Rotterdam: 010 Publishers.)

Figura 5: Planta original dibujada a mano por Alison y Peter Smithson para la exposición *Parallel of Life and Art*, inaugurada el 11 octubre 1953. Dibujo escaneado del *The Alison and Peter Smithson Archive* de la Francis Loeb Library de la Universidad de Harvard. Cortesía de la *Frances Loeb Library*, Harvard University Graduate School of Design.

Figura 6: Exterior de *Patio and Pavillion*. Nigel Henderson, Eduardo Paolozzi y Alison y Peter Smithson, 1956. (Robbins, D. (Ed.). (1990). *The Independent Group: Postwar Britain and the Aesthetics of Plenty*. Cambridge, MA: MIT Press.)

Figura 7: Interior de *Patio and Pavillion*. Nigel Henderson, Eduardo Paolozzi y Alison y Peter Smithson, 1956. (Robbins, D. (Ed.). (1990). *The Independent Group: Postwar Britain and the Aesthetics of Plenty*. Cambridge, MA: MIT Press.)

Figura 8: Planta original dibujada a mano por Alison y Peter Smithson para el pabellón *Patio and Pavillion* ubicado dentro de la exposición *This is Tomorrow* de 1956. Dibujo escaneado del *The Alison and Peter Smithson Archive* de la Francis Loeb Library de la Universidad de Harvard. Cortesía de la *Frances Loeb Library*, Harvard University Graduate School of Design.

Figura 9: Planta de la *House of the Future*, 1956, elaborada por Alison y Peter Smithson. Fuente: Van den Heuvel, Dirk y Risselada, Max. *Alison and Peter Smithson-From the house of the future to a house of today*. Rotterdam: 010 Publishers, 2004.

Figura 10: Recopilación realizada por los autores de *Appliance Houses*. Imagen superior izquierda: *Snowball Appliance House*, 1956. Imagen inferior derecha: *Strip Appliance House*, 1958. Imagen derecha: *Appliance House*, 1956. Alison and Peter Smithson. Fuente: Van den Heuvel, Dirk y Risselada, Max. *Alison and Peter Smithson- From the house of the future to a house of today*. Rotterdam: 010 Publishers, 2004.

## Bibliografía

Alloway, Lawrence, "Dada 1956", *Architectural Design* 11 (1956): 374.

\_\_\_\_\_. The Development of British Pop, editado por Lucy Lippard. En *Pop Art*, 3. 2ª ed. Londres: Thames & Hudson, 1974.

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

Brauer, Dietmar. *Pop Art: US/UK Connections, 1956-1966*. Houston: Menil Collection y Hatje Cantz, 2001.

Casino, David, "The Big Scrapbook: La mirada relacional de Alison Smithson", *ZARCH* 20 (mayo 2023): 98-111. [https://doi.org/10.26754/ojs\\_zarch/zarch.2023207442](https://doi.org/10.26754/ojs_zarch/zarch.2023207442).

Colomina, Beatriz y Peter Smithson, "Friends of the Future: A Conversation with Peter Smithson", *October* 94 (otoño 2000): 3-30.

- De Diego, Eduardo. *Tristísimo Warhol: Cadillacs, piscinas y otros síndromes modernos*. Madrid: Siruela, 1999.
- Delgado Orusco, Eduardo. *El amigo americano: Cadillacs*. Madrid: Abada, 2022.
- Encabo Seguí, Elena, "Del ready made al ad-hoc-ismo: La cultura del objeto en el arte y la arquitectura del siglo XX" (tesis doctoral, Departamento de Composición, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, Universidad Politécnica de Madrid, 2017).
- Frampton, Kenneth, "Memorias del subdesarrollo. Los Smithson entre la era industrial y la sociedad de consumo", *Arquitectura Viva* 89-90 (mayo-junio 2003): 126.
- \_\_\_\_\_, "Notas sobre cultura arquitectónica británica 1945-1965", *Revista de Arquitectura* 14 (junio 2012): 8-35.
- Highmore, Ben, "Patio and Pavilion Revisited", *Oxford Art Journal* 5 (agosto 2007): 269-271.
- Judt, Tony. *Postguerra. Una historia de Europa desde 1945*. Madrid: Taurus, 2005.
- McHale, John, "The Expendable Ikon I", *Architectural Design* 29 (julio 1959): 82.
- Robbins, Derek, ed. *The Independent Group: Postwar Britain and the Aesthetics of Plenty*. Cambridge, MA: MIT Press, 1990.
- Scalbert, Isabelle, "Parallel of Life and Art", *Daidalos, Berlin Architectural Journal* 75 (marzo 2000): 52-66.
- Smithson, Alison, "Patio and Pavilion, 1956. Reconstructed U.S.A 1990", *Places: A Quarterly Journal of Environmental Design* 7 (1991): 11.
- Smithson, Alison y Peter Smithson, "But Today We Collect Ads", *ARK* 18 (octubre 1956).
- Smithson, Peter, Document 53, editado por C. Lichtenstein y T. Schreggenberger. En *As Found*, 142-149. Baden: Lars Müller Publishers, 2001.
- Van den Heuvel, Dirk, y Mark Risselada. *Alison y Peter Smithson: From the House to the Future to a House of Today*. Rotterdam: 010 Publishers, 2004.
- Whiteley, Nigel, "Toward a Throw-Away Culture: Consumerism, Style Obsolescence, and Cultural Theory in the 1950s and 1960s", *Oxford Art Journal* 10 (1987): 3-27.