

¿UN “DISCOURS AUX ARCHITECTES” ? *

Romy Golan

El artículo retorna sobre el profundo impacto que produjeron los temas reaccionarios en la modernidad francesa tras la Primera Guerra Mundial. Para ello, considera el regionalismo en las permutaciones de la Segunda Guerra Mundial y explica sus diferentes significados en Italia y Alemania como base interpretativa para el caso de España. Aplica la distinción entre el regionalismo, el parroquialismo y el provincialismo, considera su susceptibilidad a las condiciones de neo-, pseudo-, y faux-, y diferencia los conceptos de hibrididad y eclecticismo Beaux-Arts. Estas condiciones llevan a su fin la distancia de la obra de Le Corbusier con el regionalismo en los años 30. Después de la Segunda Guerra Mundial lo vernacular reemplazó al regionalismo y Gran Bretaña emergió por su posición insular respecto a la vanguardia histórica europea, que por su antagonismo entre el romanticismo, nuevo humanismo, nuevo empirismo, nueva pintoresca y el abandono atropellado vernacular del nuevo brutalismo, consigue crear una ruptura con los años de entreguerras.

Al igual que Fernand Léger en 1933 en el CIAM IV, me he sentido invitada a esta conferencia como una intrusa: no como pintora, sino como una historiadora de arte entre arquitectos, para ofrecer, como hizo Léger, un "*Discours aux architectes*". Hace unos pocos años publiqué un libro que intentaba presentar una visión general de la anti-modernidad en Francia entre las dos guerras mundiales¹. Mi argumento defendía —sucintamente— que existían una serie de temas reaccionarios como la vuelta a la tierra, el anti-urbanismo, el cuestionamiento de la tecnología y sus corolarios ideológicos —el agriculturalismo, el regionalismo, el corporativismo— que produjeron un profundo impacto no sólo en la cultura francesa de corriente principal, sino en la modernidad francesa tras la Primera Guerra Mundial. Francia, aunque victoriosa, había sido destruida y, por lo tanto, se mostraba histórica y psicológicamente como un país muy dedicado a intentar restaurar su *patrimoine*. La Gran Depresión sólo había intensificado el desencanto francés por la industrialización. Lo "rural" pasó a ocupar un lugar crucial en la imaginación francesa en la década de los años treinta. Todas estas tendencias, defendía yo, se deslizaron imperceptiblemente hacia la ideología fascista de Vichy. En mi relato, España fue el otro país europeo que jugó un papel importante. Argumentaba que España actuaba para Francia como un *alter-ego* más puro, benigno y menos industrializado en los años treinta, e incluso en la "imaginaire" tanto de la izquierda como de la derecha política. España era la antítesis de la sociedad exageradamente industrializada y centrada en la producción de los Estados Unidos.

Quisiera aprovechar esta conferencia para volver a analizar mis argumentos de una manera más sistemática, pensar un poco más acerca de la arquitectura y llevar la cuestión del regionalismo hasta su más tardía permutación, que yo doy en llamar la vernácula, y que se desarrolló durante el decenio posterior a la Segunda Guerra Mundial. En una reciente revisión de un libro sobre arte moderno en la Europa Oriental escrito para la revista americana *Art Bulletin*, el historiador de arte James Elkins establecía una serie de distinciones que me hizo replantear lo que había escrito en mi propio libro. Dicho autor resaltaba la necesidad de refinar el concepto de regionalismo. Presentaba lo que él consideraba tres opciones ligeramente diferentes pero cruciales².

El "regionalismo", escribió, es un término que se debe aplicar únicamente a aquellos casos en que un artista o arquitecto sabe qué está ocurriendo en otra región pero decide seguir realizando una obra que resulte específica de su propia cultura o territorio. Se trata de una opción totalmente arbitraria, una visión del mundo, una ideología en la que el centro decide marcar los márgenes, los estilos locales de las regiones individuales, como modelo. El "parroquialismo" sería un término más adecuado para describir el caso de un artista o arquitecto que sabe que está ocurriendo algo en una región externa pero teme saber demasiado. También se trata de una elección, pero hecha desde la periferia, en lugar de desde el centro. En este caso el desequilibrio de poder entre el centro y los márgenes juega un papel significativo. El "provincialismo" se aplica

*Lección inaugural del III Congreso de Arquitectura Española: "Arquitectura, Ciudad e Ideología Antiurbana" celebrado en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Navarra, el 14 y 15 de marzo de 2002.

Nota: El texto original (en inglés) se publica íntegramente en las páginas finales de esta revista.

1. GOLAN, Romy, *Modernity and Nostalgia: Art and Politics in France between the Wars*, Yale University Press, New Haven y Londres, 1995.

2. ELKINS, James, revisión de MANSBACH, S. A., *Modern Art in Eastern Europe: From the Baltic to the Balkans Ca. 1890-1939*, Cambridge University Press, Cambridge y Nueva York, 1999; *Art Bulletin* 82, n. 4, diciembre 2001, pp. 782-785.



2

a un artista o arquitecto que desea saber qué está ocurriendo en otra región pero no lo consigue por motivos políticos o económicos. En este último caso, las cuestiones de poder político y del equilibrio de poder entre el centro y la periferia se convierten en primordiales.

A primera vista, se podría opinar que en la Francia de entre guerras sólo se aplicaría el regionalismo entendido en el primer caso, siempre y cuando no se tuvieran en cuenta los casos de los pequeños arquitectos que trabajaban en pueblos como Saint-Brieuc en la Bretaña (fig. 1). Bretaña tal vez pareciera todavía un tanto alejada de París en las décadas de los años veinte y treinta, aunque todo el mundo tenía acceso a la cultura de las revistas, en particular los arquitectos, y está claro que lo que nos encontramos aquí es el deseo de expulsar una doctrina ideológica —la de Bretaña como región separatista— así como el deseo de seguir construyendo "como siempre" en el estilo local. La misma categoría de regionalismo en su primer sentido ideológico se aplica a Francia, incluso durante los años del régimen de Vichy.

¿Cómo deberíamos, sin embargo, plantearnos esta distinción entre regionalismo, parroquialismo y provincialismo en dictaduras más estrictas como las que se desarrollaron en Italia durante el *ventennio* fascista y en Alemania durante el régimen nazi? Nuevamente en esos casos tengo la impresión de que el regionalismo como ideología era la tendencia dominante. Pero, ¿qué significaron esas diferencias para España, un país hasta cierto punto posicionado como margen de Europa, especialmente a partir de 1939 y hasta los años setenta, cuando se encontró aislado de los desarrollos internacionales en arte y arquitectura durante la época de Franco?

En muchos sentidos, los años veinte ofrecieron una imagen más sencilla que la de los años treinta. A partir de ese punto quedó clara la separación entre la retaguardia y lo que se conoce en la actualidad como la primera vanguardia histórica en arquitectura, tal y como fue establecida por Le Corbusier y Walter Gropius. Durante los años treinta las cosas se complicaron. En Francia surgió el regionalismo no sólo como un discurso de los tradicionalistas sino, con ciertas modificaciones, también como el discurso de la vanguardia. Se observó en Francia un *rapprochement* entre los conservadores como Léandre Viallat, el hombre que había sido responsable del triunfo del regionalismo como modo "correcto" (e infinitamente más oneroso) de reconstruir el país tras la Primera Guerra Mundial y Le Corbusier. Se podía entonces oír a Viallat pedir en los años treinta un 'regionalisme moderne' y un 'rationalisme regional' y a Le Corbusier entusiasmarse con las cimas rocosas de los Alpes, las formaciones de piedras prehistóricas bretonas, los suavemente arrolladores meandros de las playas mediterráneas y las moradas primitivas de los pescadores de aldeas como su amada Arcachon. Si las exposiciones mundiales son capaces de medir de alguna manera el estado mental de un país, se podría decir que fue en Francia donde

1. Adolphe Le Gouellec, Ciudad-Jardín Ginglin, St. euc, Bretaña, 1930-1939.

2. Centro Regional, Exposición Internacional de las es y Tecnologías de la Vida Moderna, París, 1937.



3

lo regional tuvo una mayor importancia, tanto durante los años veinte como los treinta (fig. 2). En mi opinión se debió, no sólo a la capacidad que tenía el regionalismo de domesticar lo moderno, sino también porque se presentaba a sí mismo como una arquitectura benigna y no agresiva, una arquitectura del pacifismo en una Europa cada vez más convulsionada.

El regionalismo no afectó al imaginario italiano o alemán hasta el punto en que afectó al francés. La naturaleza propagandística de sus ideologías llevó a la Italia fascista y a la Alemania nazi a defender una multiplicidad de estilos de una manera totalmente instrumental. En Italia se permitió que las variantes de la modernidad, del neoclasicismo y del regionalismo compitieran junto a los conceptos de *Latinità*, *Romanità*, *Mediterraneità*, e *Italianità*, por conseguir el estatus de "estilo nacional". El regionalismo acabó ocupando un segundo plano detrás de la arquitectura fascista. En Italia, en comparación con Francia o Alemania, el regionalismo se vio casi totalmente absorbido por los modernos, es decir, por el terreno de los arquitectos racionalistas. Las ambiciosas series de artículos como los escritos por Giovanni Michelucci "Contatti fra architetture antiche e moderne" y "Fonti della moderna architettura Italiana" y que aparecieron publicados en *Domus* en 1932, tenían la intención de demostrar que las formas tradicionales y la lógica funcional de la arquitectura vernácula italiana constituían la verdadera base de la arquitectura racional italiana³. Los muros vacíos y sin ornamentos, las marquesinas rectas, incluso las cubiertas casi planas, no eran los rasgos norteños y extranjeros de la Bauhaus, sino los autóctonos mediterráneos. En otras palabras, los racionalistas defendían, en uno de esos singulares *tours-de-force* retóricos italianos, que incluso la alta modernidad à la Mies (¡excepto el metal y el cristal!) era, de hecho, suyo... Giuseppe Pagano podía así indicar, con un efecto sorprendente, las similitudes que existían entre el esquema irregular y la combinación de marco y logia en la Casa del Fascio de Giuseppe Terragni en Como y la logia de una *cascina* rural fotografiada en un artículo de Pagano publicado en *Casabella* en 1937⁴. Y en la misma línea se podría defender una afinidad entre el patrón entrecruzado de las fachadas de la oficina de correos de Adalberto Libera y Mario de Renzi en el barrio Aventino de Rome, 1933 y el motivo de las balaustradas de madera de un *loggiato* en Cascina Pezzoli, Trevignano en otra fotografía también tomada por Pagano (figs. 3 y 4). Se produjo el mismo intento de absorber lo regional dentro de un idioma moderno en las pinturas y murales de la *Aeropittura* del Secondo Futurismo⁵. Así, la tensión entre las ideologías de *Strapaese* y *Stracittà* (campo frente a metrópolis), evidente en las lúgubres y ominosas representaciones que Mario Sironi hizo en los años veinte de la *periferia* de Milán y en las aldeas semidesiertas toscanas de Carlo Carrà, las obras de dos pintores que habían sido ardientes futuristas antes de la Primera Guerra Mundial, sufrió una elisión en el futurismo tardío de la década de los años treinta. En las espectaculares tomas aéreas pintadas



4

Fig. 3. Adalberto Libera y Mario de Renzi, *Oficina de correos*, Aventino, Roma, 1933.

Fig. 4. Giuseppe Pagano, Cascina Pezzoli, Trevignano, "Case rurali", *Casabella*, 1935.

3. "Domus" (marzo y agosto, 1932), citado por ETLIN, Richard A., en *Modernism in Italian Architecture, 1890-1940*, MIT Press 1991, Cambridge Mass., pp. 297-306.

4. *Ibid.*, p. 471.

5. Ver *Futurism in Flight: "Aeropittura" Paintings and Sculptures of Man's Conquest of Space (1913-1945)*, Accademia Italiana delle Arti Applicate, Londres, 1990.



7



por los futuristas de segunda generación Gérard Dottori y Alessandro Bruschetti, incluso el fiel desapego propio de los estudios a vista de pájaro del paisaje italiano desde una distancia de millas desde el aire no puede resistirse a la atracción terrestre del regionalismo. Los tejados revestidos de tejas y anidados alrededor de los campanarios de las aldeas y pueblos de Umbría negocian con armonía un camino entre los torpedos de las líneas de fuerza futuristas (fig. 5). Que estas visiones a menudo se perciban como a través de la carlinga de unos cazas de guerra, bombarderos como los que se estaban utilizando en ese momento en la Guerra de Abisinia en el norte de África, añade una dimensión inquietante a esas pinturas: porque conjuran de inmediato la preservación y la destrucción.

En la Alemania nazi, la *Kampfbund* o batalla por los distintos estilos arquitectónicos se debió tanto a peleas por el poder en cuestiones de gustos personales entre las personas que se encontraban ocupando los puestos superiores, como al legado de la arquitectura alemana. Hitler, Goebbels, Goering... cada uno tenía su ideólogo arquitectónico favorito —Alfred Rosenberg, Paul Schultze-Naumburg, Albert Speer, etc.— Se podían aplicar todos los estilos siempre que se creyera que los edificios instilaban un sentido de comunidad (*Gemeinschaft*) en el pueblo alemán⁶. Cada uno de ellos acabó aplicándose de la manera más *sächlich* o fría y objetiva a cada tipo diferente de edificio. Por lo que nos encontramos con un neo-románico inflado, teutónico y marcial en los monumentos conmemorativos de la Primera Guerra Mundial y en las cabañas de caza de los líderes del partido; un neoclasicismo exuberante en los edificios gubernamentales de Hitler en Berlín; y un abanico completo de variantes *Völkisch* en los retiros y hostales rurales de los líderes del partido y en los campamentos de verano de las juventudes de Hitler. El *Völkisch* ofrecía las mejores oportunidades fotográficas. La arquitectura doméstica, incluyendo las uniformes filas de casas de 'Estilo *Siedlung*' en los suburbios industriales de las grandes ciudades presentaban de forma invariable los dos tópicos regionales: los tejados afilados de madera o materiales similares a la madera y una masa irregular de diseños de ventanas con pintorescas contraventanas de madera (fig. 6). Mientras tanto, *sub-rosa*, dado que contradecía la ideología *Heimat*, la modernidad funcional se seguía aplicando a lo que acabó siendo la mayoría de las construcciones de los nacionalsocialistas: una arquitectura dirigida hacia lo industrial y la guerra⁷. Sin embargo, no se permitía ese tipo de oportunismo en los medios menos funcionales de la pintura y la escultura. Para cuando llegó la exposición *Entartete Kunst* en 1937 se definió con la absoluta claridad cuáles eran consideradas las buenas pinturas y esculturas nazis frente al 'arte degenerado'. Excepto en el caso del agudo enfoque que revela el espectro fotográfico subyacente a tantos óleos nazis, el retorno a lo figurativo y a las antiguas técnicas pictóricas maestras fue absoluto (fig. 7).

Pero el regionalismo tenía sus propias complicaciones. El hecho de que se predicara el regionalismo en relación al concepto de autenticidad lo convirtió en el modo arquitectónico más susceptible a los prefijos 'neo-', 'pseudo-', y 'faux-', fundamentalmente en un período que invirtió

5. Tullio Crali, *El combate*, 1936-1938.

6. Desarrollo de viviendas autóctonas, cerca de Munich, 1937.

7. Adolf Wissel, *Familia agricultora de Kahlenberg*, 1939.

TAYLOR, Robert, *The World in Stone: The Role of Architecture in the Nationalist Socialist Ideology*, University California Press, Berkeley, 1974.

Ver HERF, Jeffrey, *Reactionary Modernism. Technology, Culture, and Politics in Weimar and the Third Reich*, Cambridge University Press, Cambridge y Nueva York, 1984.



8

ingentes créditos y fondos en una serie interminable de ferias nacionales e internacionales. Porque en las ferias todo parece forzosamente alejado hasta dos o tres niveles del resto del mundo. Las ferias siempre tienen lo que Roland Barthes llamó un *effet déréalisant*. La manera de contrarrestarlo consiste en garantizar la producción de lo que Barthes nuevamente denominó un 'efecto de realidad': una sobreabundancia de detalles que descienden, por ejemplo, hasta cada uno de los muebles y que resultan inútiles para la narrativa general, excepto en el sentido de transmitir al espectador: "nosotros somos lo real" (fig. 9)⁸. En un reciente estudio titulado *France on Display*, el historiador Shanny Peer explora con extenso detalle las innumerables danzas folcloristas, los *tableaux vivants* de ceramistas, tejedoras y otras actividades artesanales que se planificaron para la feria de 1937⁹. Y, sin embargo, el público seguramente debía percibir la diferencia entre la pintoresca reproducción de una aldea francesa en la sección denominada "La vieille France" en el *Parc d'attraction*, un área que debía ser utilizada por las familias como espacio en la feria de la exposición de 1937 (fig. 8) y la 'función de verdad' del centro regional como modelo arquitectónico (fig. 2). Es decir, debía reconocer los diferentes niveles de simulacro dentro de la propia exposición.

Mientras el regionalismo de los años veinte giraba en Francia hacia el pastiche, los años treinta siguieron un enfoque más ecléctico: una combinación entre la simetría de los Beaux Arts neoclásicos de las plantas con una mezcla de Art Decó y alzados pintorescos. Los arquitectos podían hojear y seleccionar fragmentos y trozos de la "Biblia" del regionalismo, el voluminoso compendio de Charles Letrosne, *Murs et toits de chez nous*¹⁰. En un artículo publicado en 1933 en *L'Architecture*, el crítico René Clozier no dudaba en solicitar "habillements a la Française", meros revestimientos regionalistas para la arquitectura moderna¹¹. Los recientes análisis de las exposiciones mundiales insisten en los conceptos de 'collage' e 'hibridación'. Sin embargo, se podría preguntar si esos edificios son verdaderos híbridos o simplemente avatares tardíos del historicismo del siglo XIX, también conocido como eclecticismo de los Beaux Arts. Porque, de hecho, los estudios realizados anteriormente sobre la arquitectura francesa entre guerras, como los llevados a cabo por Jean-Claude Vigato y Gérard Monnier, prestaban una particular atención a la profesionalización de los jóvenes arquitectos franceses formados en París¹². En 1942 el arquitecto Paul Véra se preguntó cómo el método y la formación de la hegemónica École Beaux-Arts podía tener como resultado algo que no fuera mediocre arquitectura regional:

¿Se debe a que lo más habitual es encontrarse con que, para una construcción en las provincias, llegue un arquitecto de París al lugar donde se va a construir, pregunte por una papelería para comprar material de dibujo, compre postales ilustradas para hacerse con una sensación del estilo local, y después vuelva a casa? En esas circunstancias sólo podría diseñar algo que fuera completamente superficial, como haría un pintor para un decorado¹³.

El concepto del híbrido ha resultado especialmente tentador para quienes han escrito sobre las ferias coloniales aplicando el enfoque de la teoría postcolonial¹⁴. Resulta innegablemente sor-



9

Fig. 8. La Vieja Francia, Parque de atracciones, Exposición de París de 1937.

Fig. 9. Pabellón de los Pirineos Atlánticos, Exposición de París de 1937.

8. BARTHES, Roland, "The Reality Effect", en TODOROV, Tzvetan, *French Literary Theory Today: A Reader*, ed., Cambridge University Press, Cambridge Mass., 1982, pp. 131-135.

9. PEER Shanny, *France on Display: Peasants, Provincials, and Folklore in the 1937 Paris World's Fair*, State University of New York Press, Albany, 1998.

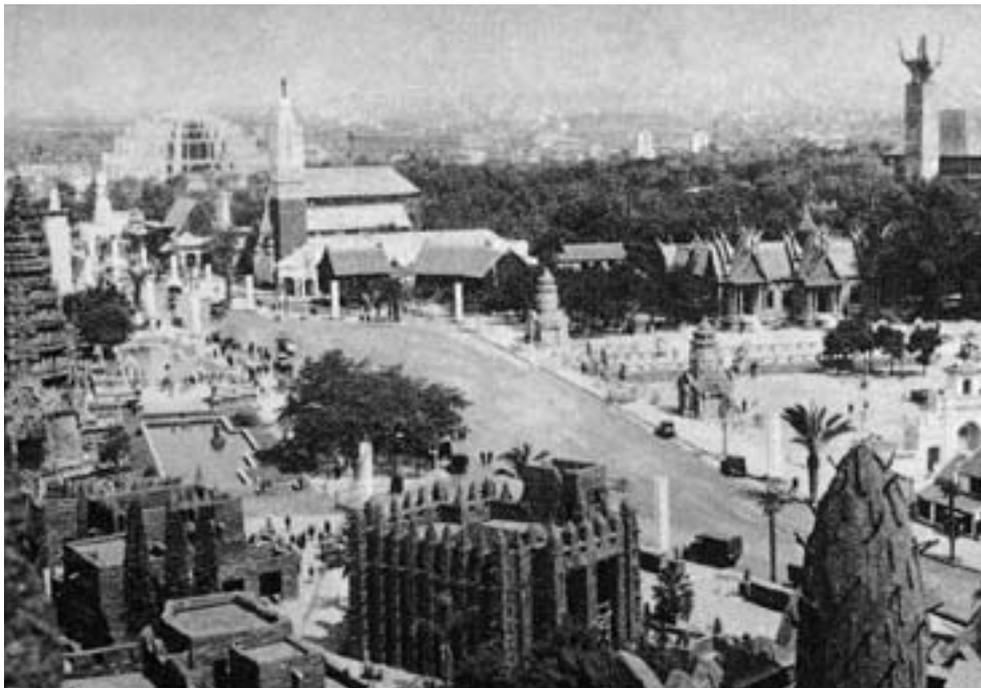
10. LETROSNE, Charles, *Murs et toits de chez nous*, 3 vols., D. Niestle, París, 1923, 1924, 1926.

11. En *L'Architecture* (15 de junio de 1933), p. 172, citado por VIGATO, Jean-Claude, "L'Architecture du régionalisme: les origines du débat (1900-1950)", en *Les Trois Reconstructions: 1919-1940-1945*, Dossiers et documents, n. 4, Institut Français d'Architecture, París, 1983, p. 183.

12. Ibid., y MONNIER, Gerard, *L'Architecture en France. Une Histoire critique 1918-1950*, Philippe Sers, París, 1990.

13. VERA, Paul, "Régionalisme", en *Urbanisme 76* (Marzo 1942): 85 citado en HAUSSMAN, Tami, *Mobilization and Modernization in Vichy France: the National Renovation of Paris*, tesis doctoral, Instituto de Bellas Artes, New York University, 2002.

14. Ver, por ejemplo, MORTON, Patricia, *Hybrid Modernities: Architecture and Representation at the 1931 Colonial Exposition*, MIT Press, Cambridge, Mass., 2000.



. 10. Balthus, *La Calle*, 1933.

. 11. La Avenida de las colonias francesas, Exposición Colonial Internacional, París, 1931.

11

pendente que, en una época en la que Marruecos y Argelia eran en realidad los laboratorios de un *outré-mer* del "tecnomodernismo" francés¹⁵, lo que se daba a ver a los franceses en su país era una completa y absoluta dysneyficación de lo colonial (fig. 11). En la Exposición Colonial de París en 1931, se podía pasear a lo largo de unos Campos Elíseos del mundo colonial aliñados para ser consumidos como tantas otras boutiques en un centro comercial cualquiera. En la exposición de 1937, la sección colonial, exilada y miniaturizada en una pequeña isla del Sena, era una farsa incluso más desafiante que en 1931. Y, sin embargo, cuando el teórico literario ruso Mikhail Bakhtin utilizó por primera vez el término "hibridación" en su *Dialogic Imagination* en la década de los años veinte, lo definió de la siguiente manera: "una mezcla de distintas consciencias estilísticas ampliamente separadas en el tiempo y en el espacio social. Los híbridos novelísticos resultan intencionados y su doble voz no ha de resolverse. Dado que se puede interpretar que los híbridos pertenecen simultáneamente a dos o más sistemas, no se pueden separar por medios gramaticales formales, a través de comillas"¹⁶. Pero en los pabellones coloniales, ¿estamos realmente viendo híbridos en el sentido definido por Bakhtin o, por el contrario, estamos en realidad siendo testigos del más insignificante de los ejemplos de domesticación parroquial del "otro", debiendo los edificios hablar con la voz única y hegemónica del colonialismo?

En la pintura, las representaciones favoritas de París del público francés durante los años entre guerras fueron, si debemos juzgarlo basándonos en el mercado artístico, las representaciones asacarinadas que hizo Maurice Utrillo de la capital como si fuera una aldea provincial. Lo mismo se aplica a las queridas pinturas llamadas *naifs*. Utrillo mismo debió su éxito al hecho de que pintaba en un estilo *faux-naif*.

Uno podría preguntarse cómo se traducen los conceptos de ingenuidad y pseudoingenuidad en el medio de la arquitectura. La relación entre ambos es de particular interés cuando se centra en el regionalismo porque se puede decir que lo que hace la arquitectura regionalista tan famosamente "pintoresca" es precisamente el hecho de que —si se analiza la etimología de ese término— implica una arquitectura vista como si fuera una pintura, una arquitectura que es una representación pictórica, una arquitectura enmarcada. Y, sin embargo, aquello que podría resaltarse en la pintura todavía resultaba intraducible, en aquel período, en arquitectura. *La Calle* pintada en 1933 por Balthus es una de las mayores representaciones pictóricas del París de aquella época (fig. 10). Aunque a primera vista parece una versión monumentalizada de los *naif*, si se analiza con más detenimiento resulta perfectamente evidente que la pintura debía resultar una imitación subversiva de las imágenes benignas tan amadas por la burguesía francesa. Obviamente, con la grotesca representación del bebé en los brazos, la niña de rosa, y el detalle

. Ver RABINOW, Paul, *French Modern: Norms and Forms the Social Environment*, MIT Press, Cambridge, Mass., 89.

. BAKHTIN, Mikhail, *The Dialogic Imagination: Four says*, HOLQUIST, Michael ed., University of Texas Press, stin, 1981, p. 479.



12

de un joven molestando a una niña púber en el lado izquierdo de la composición sobre un fondo de arquitectura en forma de decorado, Balthus pretendía asestar igual número de puñaladas sobre los *contes moralisés* soñados por los regionalistas. ¿Existía y podía existir algo parecido a una imitación subversiva en la arquitectura de los años treinta? Tal vez se pudiera transmitir la impresión de que se debía esperar al postmodernismo (à la Robert Venturi) para que algo así ocurriera.

Uno de los aspectos menos analizados del regionalismo durante los años treinta y que yo ignoraré en mi libro es cómo intentaron los frentes populares socialistas francés y español visualizar su deseo de que se produjera una reconciliación entre el regionalismo y el mundo industrial en el medio del fotomural. Se trataba de una paradoja porque los fotomontajes en blanco y negro se habían asociado en gran medida a ambos, y ambos se relacionaban con el capital: la estética de la máquina y los enormes carteles anunciadores del paisaje metropolitano. Y sin embargo, en la feria de París de 1937, con la excepción del fotomural de Léger en el Pabellón de los Tiempos Modernos de Le Corbusier, el resto de los pabellones dedicados a la industria, al transporte, a la ciencia y a la tecnología se decoraron con murales pintados que pretendían imitar el medio de los frescos de siglos de antigüedad. Era en el pabellón español¹⁷ y en el pabellón francés dedicado a la agricultura donde se encontraba la más espectacular variedad de imágenes reproducidas mecánicamente y la mayoría de ellas representaban la vida campesina. Los fotomurales franceses fueron encargados a Fernand Léger y Charlotte Perriand, una de las principales colaboradoras de Le Corbusier. A Perriand también se le encargó que cubriera con un conjunto de fotomurales la sala de espera del Ministerio Socialista de Agricultura (fig. 13). El experimento socialista del fotomural pastoral duró poco tiempo. Con el centro-derecha de vuelta al poder a finales de 1938, se encargó a los pintores Roger Chapelin-Midy y Roland Oudot que redecoraran las oficinas del Ministerio con un conjunto de frescos que representaban escenas de una cosecha y de la recogida de la uva siguiendo el estilo atemporal del pintor del siglo XIX Puvis de Chavannes (fig. 14).

La pregunta más provocadora sigue siendo el enfrentamiento contra el regionalismo por parte de Le Corbusier en un momento en el que empezaba a coquetear con las doctrinas anticapitalistas del sindicalismo regional y del *Plannisme*. El cambio paradigmático en su obra desde una descontextualización de la estética de la máquina hasta un reconocimiento de la importancia de la especificidad del lugar apareció por primera vez elaborado en su obra como pintor en una serie de bodegones pintados en la pequeña aldea pesquera de Arcachon alrededor de 1927-1928. La aplicación a la arquitectura llegó más tarde. Así, una pintura abiertamente autobiográfica como *El lanador* de 1931, que Le Corbusier mantuvo como pieza de su colección hasta el final



13



14

Fig. 12. Le Corbusier, *El lanador*, 1931.Fig. 13. Charlotte Perriand, *Fotomural*, Ministerio de Agricultura, París, 1937.Fig. 14. Roger Chapelin-Midy, *Recogida de uva*, Ministerio de Agricultura, París, 1937.

17. Ver *Pabellón Español: Exposición Internacional de París 1937*, Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1987.



. 15. Giuseppe Pagano, *Arquitectura Rural*, VI Trienal de Génova, 1936.

. 16. Le Corbusier, Pabellón Suizo, Ciudad Universitaria de París, 1932.



16

de su vida, podría interpretarse como un cuadro manifiesto que clamaba por la necesidad de contar con una nueva relación dialéctica entre el arquitecto como ingeniero y el arquitecto como *Homo Faber* (fig. 12)¹⁸. En un deliberado contraste con el empeño del regionalismo, lo que Le Corbusier parece haber extraído de sus cuadros es un sentido del juego, incluso del humor, que tradujo en su arquitectura. Porque lo que nos encontramos en la *Maison aux Mathes* en las Charentes Maritimes, en la *Maison de Weekend* en el frondoso suburbio parisino de St-Cloud y en el Pabellón Suizo de la nueva Ciudad Universitaria de París (fig. 16), todos ellos construidos en la primera mitad de los años treinta, es una jocosa yuxtaposición de materiales de construcción: madera contrachapada industrial y cristal junto a muro de piedra rústica; una deslumbrante pared encalada o un muro de ladrillos de cristal translúcido junto a piedras pesadamente envejecidas.

En una versión revisada de la *Maison Loucheur*, su vivienda prototípica para las zonas rurales, se importaron piezas prefabricadas de París que debían combinarse con las paredes de mampostería rústica construidas por el contratista local: mitad artesanía, mitad prefabricación, 'collage' e 'híbrido'. Durante los años treinta, Le Corbusier comenzó a utilizar los materiales entre comillas, como si quisiera decir: "esta pared es táctil y está profundamente envejecida y voy a colocarla justamente al lado de este purista muro encalado de extrema suavidad: miren, esto es purismo frente a primitivismo; aquí nos encontramos con la óptica frente a la háptica". Ese agrupamiento arbitrario, altamente personal e idiosincrásico de los materiales por parte de Le Corbusier debería entenderse como el opuesto perfecto al regionalismo en su sentido tradicional, en el que los materiales de construcción se "expresan" como un sistema de signos naturales y sin autor que emanan, creciendo como un árbol, de la región y de la tierra.

Durante los años de Vichy, el debate del campo frente a la ciudad tomó en Francia un giro casi surrealista. Surrealista porque Francia se encontró en la extraña situación de ser un país doblemente guiado, con París ocupado por los alemanes y el asiento del poder del estado en Vichy, un pueblo anodino en el corazón de la Francia provincial. Surgió la pregunta: ¿cómo se diseña un estilo regionalista moderno que no se limite a los edificios individuales, sino que también alcance al urbanismo regional? Aunque los vichistas pedían el traslado de los franceses de las ciudades a las provincias y de hecho diseñaron planes ambiciosos, como una red de autopistas que conectaba París con su entorno rural periférico, el régimen que debía operar durante la guerra y sometido al dominio de la ocupación alemana, terminó consiguiendo muy poco¹⁹.

Igual de interesante que los propios proyectos es lo que alguien como Michel Rous-Spitz tuvo que decir en un artículo que escribió en 1943 para *L'Architecture Française*, un personaje a quien podríamos definir como un arquitecto generalista modernista Art Decó, muy activo en

. El estudio arquitectónico más importante de Le Corbusier en los años treinta es McLEOD, Mary, *Urbanism and Opia: Le Corbusier from Regional Syndicalism to Vichy*, tesis doctoral, Princeton University, 1985.

. Ver, por ejemplo, HAUSSMAN, op. cit.



Fig. 17. Maisons Jaoul, Le Corbusier, Neuilly-sur-Seine, 1956.

París en los años treinta y cuarenta:

Los arquitectos deberán recuperar las mismas cualidades que siempre han representado el orden y la moderación, el tacto y la adecuación para el arte francés; tendrán que recuperar esa misma lógica en el uso de los materiales regionales y modernos; esa misma sabiduría popular en la concepción de la cual, como con las técnicas del pasado, se produjo el éxito de nuestras arquitecturas tradicionales; pero evitando las fórmulas superficiales y decorativas y los efectos pintorescos sin verdaderas cualidades escultóricas. El regionalismo ya no será ese estilo engañoso y negativo de ciertos esnobs o charlatanes de antes de la guerra, ni será esos estilos regionales de las exposiciones universales, sino que será el nuevo estilo arquitectónico de Francia, el símbolo de su resurrección.

Éste es el tipo de declaración que hoy defiende la nueva generación de historiadores arquitectónicos como prueba de la existencia de una corriente progresiva y anti-historicista durante los años de Vichy²⁰. Sin embargo, yo argumentaría que la crítica que hace Roux-Spitz contra la falsedad del regionalismo francés entre las dos guerras mundiales es, en realidad, inquietante. Porque su comparación entre el charlatanismo de los años entre guerras y la resurrección actual de la cultura francesa suena exactamente igual al argumento moralista presentado por Petain.

Fue en la Italia fascista donde Giuseppe Pagano consiguió evitar con más éxito tanto aquel atavismo nacionalista asociado al regionalismo como el individualismo romántico y caprichoso de Le Corbusier en su proyecto *Architettura rurale Italiana*. Comenzó con una serie de artículos y fotografías para su revista *Casabella*. Tras lo cual tomó forma de sección dedicada al hábitat rural de la sexta trienal celebrada en Milán en 1936 y un libro de fotografías (fig. 15). Pagano describió la arquitectura rural de la siguiente manera: "Tradiciones autóctonas: claras, lógicas, lineales, moral y formalmente muy cercanas al gusto contemporáneo. Sus elementos deben comprenderse como casi anónimos, colectivos, perfeccionables: esto resulta cierto tanto para el modelo clásico como para el rural"²¹. Los términos "autéctono", "tradicción", y la comparación con lo "clásico" debieron sonar dulces a los oídos fascistas. Y, sin embargo, la naturaleza seriada, taxonómica y documental de lo que fue principal y fundamentalmente una empresa fotográfica dirigida a registrar las innumerables variaciones (es decir, las logias regulares frente a las irregulares, las escaleras externas frente a las internas, los patios en arco frente a los patios con columnas) del *casali* del sur y del *cascine* del norte recopiladas como si fuera para una guía de usuario pretendían según Pagano funcionar como un arma antirretórica y desilusionante. Y eso ocurría precisamente en 1936, cuando Italia, que había recibido el título de imperio, era testigo de cómo el neoclasicismo de Marcello Piacentini y el neobizantinismo de Mario Sironi, el arquitecto y el artista favoritos de Mussolini respectivamente, alcanzaban un grado de pompa retórica sin precedentes. Con el proyecto de Pagano, lo rural se convirtió —como felizmente coincidieron los historiadores arquitectónicos italianos Manfredo Tafuri, Cesare De Seta y

20. Ibid. p. 173.

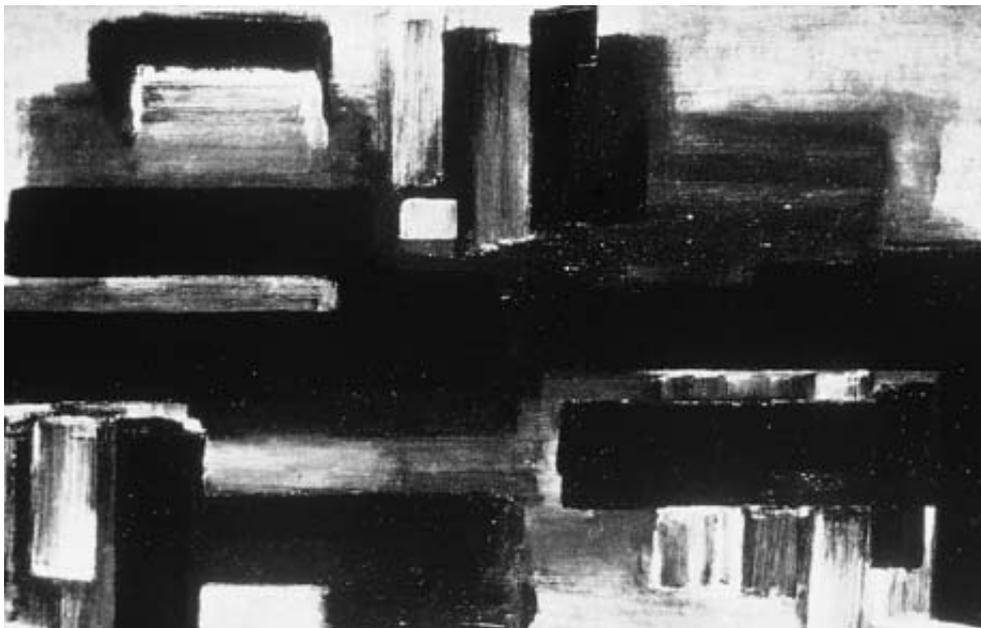
21. PAGANO, Giuseppe, "Case rurali" en *Casabella* n. 86 (Enero 1935), y "Documenti di architettura rurale," Ibid., n. 96 (Diciembre 1935), citado en DE SETA, Cesare, *Giuseppe Pagano fotógrafo*, ed., Electa, Milán, 1979.

Giorgio Cuicci— en el patrimonio de una cultura anti-fascista y de la premisa del espíritu arquitectónico antiheroico y populista de los años de la postguerra tras la Segunda Guerra Mundial²².

En aquella época se produjo una drástica inversión de todos los signos. Los recuerdos míticos y ritualistas del *Volk* en el fascismo se vieron alterados y remodelados hasta crear una nueva versión de lo regional que resultara "políticamente correcta": el estilo autóctono. Dicho estilo consiguió, en primer lugar, negociar con éxito una contradicción básica: resaltaba lo ordinario, lo cotidiano y, así, lo ubicuo, a la vez que hacía referencia a lo local y a lo particular. Y, al contrario que la sociedad precapitalista sin clases soñada por el corporativismo de los años treinta, lo típico se dirigía no sólo a la clase, sino incluso a la(s) subcultura(s) proletaria(s). Con esto no se está diciendo que durante los años cuarenta y cincuenta lo autóctono no fuera inmune a los escollos del regionalismo —temas tales como el pastoralismo nostálgico, la demagogia populista, referencias demasiado específicas a las formas autóctonas—. Pero su espíritu prosaico y existencialista le garantizaba un nicho seguro en la izquierda política. Y mientras las nociones heideggerianas de una arquitectura como habitáculo y como proveedora de un "sentido del lugar" mantenían una poderosa resonancia en los años de la postguerra, surgieron corrientes como el nuevo humanismo y el nuevo empirismo que consiguieron dirigir lo autóctono hasta alejarlo de lo que Theodor Adorno llamó "la jerga de la autenticidad". Lo autóctono también sirvió para contrarrestar los exhaustivos esquemas de una historia del arte y de la arquitectura hegeliana influidos durante los años entre guerras por los modelos de Rielg y Wöllflin, modelos que predicaban la cualidad totalizadora de las nociones de *Zeitgeist* y *Kunstwollen*, la idea, por tanto, de un único y dominante "estilo de la época". Así, por ejemplo, el historiador de arte Meyer Schapiro, en un importante artículo publicado en 1953 en *Anthropology Today* pedía una definición de estilo a un menor nivel, que prestara atención a la "imagen menor": es decir, a los cambios estilísticos que estaban teniendo lugar de año a año, a las distinciones estilísticas geográficas que se producían dentro de la misma región; a la importancia de los distintos tipos de formación en los talleres; y, lo que era más importante, a las disparidades estilísticas entre la periferia y el centro, entendidas ahora en términos de clase, lo cívico frente a lo religioso, la élite frente a la cultura popular²³. Lo que surgió de ello en el campo de la arquitectura después de la Segunda Guerra Mundial es un nuevo posicionamiento en el que se instila de forma deliberada regionalismo en la modernidad y viceversa, y en el que el regionalismo deja de utilizarse a la defensiva para contrarrestar o domesticar a lo moderno y pasa a convertirse en una forma de comentario sobre la arquitectura de la modernidad.

Las posturas tomadas por Francia, Italia e Inglaterra frente a lo autóctono nos transmiten en particular su situación histórica en 1945. El hecho de que Le Corbusier fuera el que produjera la más elegante combinación de materiales de construcción —una mampostería profundamente

. 18. Pierre Soulages, *Pintura 21. 6. 53*, 1953.



. Ver concretamente TAFURI, Manfredo, *Storia dell'architettura 1944-1985*, Einaudi, Torino, 1986.

. SCHAPIRO, Meyer, "Style", en *Anthropology today*, 53, impreso de nuevo en GEORGE, Braziller, *Theory and ilosophy of Art: Style, Artist and Society*, George Braziller, eva York, 1994, pp. 51-102.

saturada de rojos y marrones y encorsetada en un hormigón burdo y sin tratar en las Maisons Jaoul, en un rico suburbio de París— resulta significativo (fig. 17). Podemos encontrar una estética similar en aquella época en la pintura dentro del concepto de Jean Dubuffet sobre el *Art brut*, que cumplía la misma función ética, tan importante, como *béton brut*. Ambos resultan sintomáticos de un nuevo atrincheramiento por parte de los franceses en el arte por el arte. Un atrincheramiento, definiendo yo, que estaba muy relacionado con la poca disposición de Francia a enfrentarse a las mentiras de Vichy. Las Maisons Jaoul también comparte su elegancia formal con las pinturas de Nicholas de Stael y Pierre Soulages, a menudo comparados en su énfasis en la *matière* con lo táctil de las superficies de Le Corbusier en los años cincuenta (fig. 18). De hecho, lo que el crítico de arte francés más vocal de la época, Michel Tapié, defendía como *Un art autre*, un arte supuestamente fuera de las normas estéticas aceptadas era, como tan correctamente definió el crítico de arte americano Clement Greenberg, sólo más '*belle peinture*' francesa. Derivado del *graffiti* urbano, vernáculo y subversivo de las paredes, incluso el *Art Brut* de Dubuffet quedó casi inmediatamente convertido en esa elegante marca que los propios franceses llamaron '*écriture griffée*'²⁴.

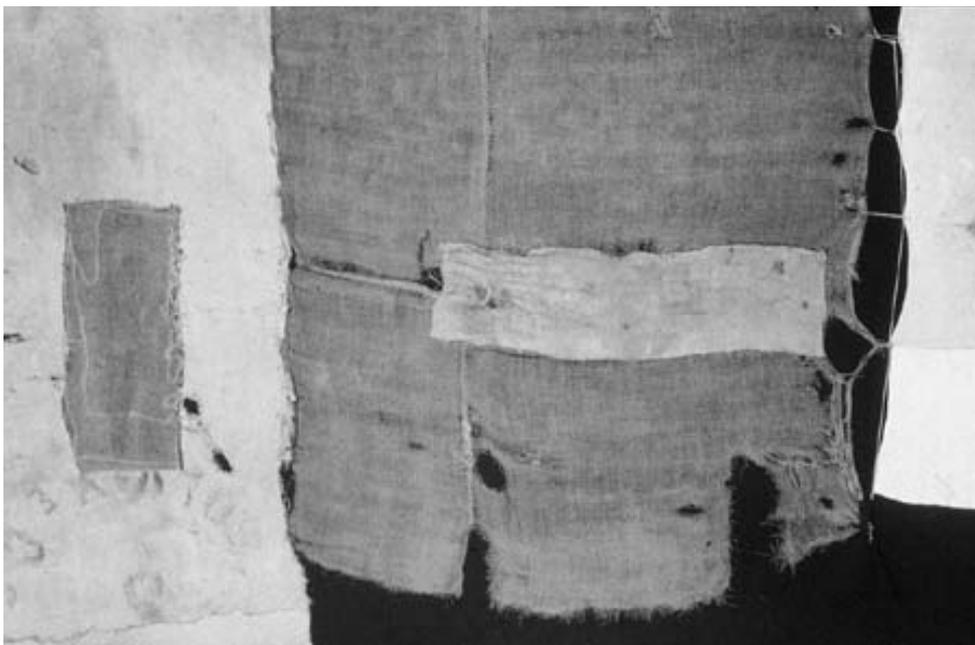
Por el contrario, las obras del artista italiano de la postguerra Alberto Burri han sido acusadas por historiadores del arte como Yve-Alain Bois de explotar una vena romántica y pauperista²⁵. Sus capas de pintura oxidada coagulada sobre arpillera burdamente cosida inevitablemente hacían alusión, no sólo a las heridas de la guerra, sino a los innumerables vagabundos que poblaban la península después de la guerra (fig. 19). Además, el historiador del arte y crítico Cesare Brandi pronto comparó sus lienzos —lo que resultaba claramente uno de los tropos italianos favoritos— con los colores quemados de las cimas de las colinas de las aldeas de Umbría, donde había nacido Burri. Los trapos de arpillera recordaban a Brandi los mantos de yute de la orden de los franciscanos. Se trataba de un arte de contemplación y moralidad, escribió, un arte para una vida de humildad como la predicada por el credo franciscano²⁶. Se han hecho alegaciones parecidas sobre el cine neorrealista italiano y la llamada arquitectura neorrealista (fig. 20). En 1950-1951, Ludovico Quaroni, Marco Ridolfi, Adalberto Libera y Saverio Muratori diseñaron los nuevos suburbios romanos para la clase trabajadora en Túsculo, Tiburtino y La Martella. Bruno Reichlin ha escrito recientemente acerca de lo que percibe como motivo para producir una "doble némesis" en esos *quartieri*²⁷. Aunque construidos *ex-novo*, debían dar la impresión a sus nuevos habitantes de ser el producto de una sedimentación histórica arcaica. Y así, las filas de casas de tres pisos, con sus pequeños jardines en la parte trasera, los balcones de hierro forjado y las ventanas, colocadas artística y asimétricamente, fueron extraídos de las casas de los pescadores de la isla de Ponza. Pero también produjeron una segunda némesis porque los nuevos habitantes llegarían a considerarse los mismos que habían construido aquel lugar cargado



20

Fig. 19. Alberto Burri, *Saco y blanco*, 1953.

Fig. 20. Ludovico Quaroni, Mario Ridolfi et al., Tiburtino, Roma, 1950-1954.



19

24. CEYSSON, Bernard, *L'écriture Griffée*, Musée d'Art Moderne de Saint Etienne, 1993.

25. BOIS, Yve-Alain, *Formless: A User's Guide*, Zone Books, Cambridge Mass., 1999, p. 58.

26. BRANDI, Cesare, "Burri ad Assisi", en *Scritti sull'arte contemporanea*, Einaudi, Turin, 1976.

27. REICHLIN, Bruno, "Figures of Neorealism in Italian Architecture (Part 1)" en *Grey Room 5* (otoño de 2001), pp. 78-101.

. 21. Casita en St. Paul's Cray Site, Inglaterra, 1948-1949.



de historia. En consonancia con el espíritu existencial de los años de la postguerra, Quaroni y Co. garantizaron así mostrar rastros de vicisitudes en su arquitectura. En lugar del recubrimiento de las estructuras modernas con revestimientos pintorescos que encontramos en los años treinta, empezó a permitirse la aparición de dilemas formales. Al igual que las imágenes de Burri, esos edificios debían mostrar sus cicatrices y sus costuras. A ese efecto, se mantuvo con cuidado un diseño irregular de los barrios. Ridolfi, Quaroni y sus colegas, arquitectos que se encontraban a mitad de su carrera y que habían estado encantados de verse implicados como jóvenes ambiciosos en los últimos coletazos del fascismo en la EUR 42, intentaban entonces borrar las composiciones de autor para producir una arquitectura autóctona y, como fue, anónima. Uno de los primeros críticos que escribió acerca de esos edificios, Manfredo Tafuri, no se vio engañado por ese repentino orgullo de la modestia tras la marcada inmodestia del *ventennio*. Se estaba produciendo una expiación de los pecados atávicos por medio de una imagen populista y sentimental de la nación²⁸.

La falta de voluntad de Francia por no considerar en ningún caso el aspecto colaboracionista de Vichy y el pedaleo excesivamente sencillo de Italia hacia una redención ideológica en los años que siguieron a la Segunda Guerra Mundial no les sirvieron bien. Fue Inglaterra la que mantuvo el alto nivel moral en Europa tras la Segunda Guerra Mundial. No es por casualidad que las dos reuniones del CIAM de los años de la postguerra se celebraran allí, el CIAM VI en Bridgewater en 1947, y el CIAM VIII en Hoddeston en 1951. El hecho de que siempre se hubiera asociado a Inglaterra con el pragmatismo, con el empirismo y con una arquitectura doméstica nada frívola y de que fuera el *Ur-site* —desde Marx y Engels— de una verdadera subcultura proletaria, la convirtió en el modelo más apropiado dentro del contexto de espíritu antirretórico de los años de la postguerra. Fue Inglaterra la que sobresalió así a finales de los años cuarenta debido a ese concepto de "lo cotidiano" tan vago y, sin embargo, en aquel entonces tan poderosamente atrayente. Los franceses tal vez tuvieran una manera de teorizar lo cotidiano, por ejemplo en la filosofía existencialista de Sartre y en la hoy famosa (y de hecho antiexistencialista) *Critique de la vie quotidienne* de Henri Lefèbvre, de 1947. Pero fue el recientemente elegido partido laborista británico el que mejor supo cómo capitalizarlo políticamente, cuando alcanzó el poder en 1945. De ahí el comentario de Siegfried Giedion justo después del CIAM celebrado en Bridgewater:

Hoy en Inglaterra, tras todas las discusiones, pervive la pregunta de qué desea el hombre común. ¿Cómo debemos responder a ciertos deseos? ¿Son legítimos? ¿Se trata de atavismos desnudos? Desde el exterior apenas podemos comprender la intensidad con que se están planteando estas cuestiones los pintores, escultores, escritores. En Francia hay en la actualidad más planes ingeniosos para construir edificios urbanos de los que vimos en Inglaterra. Pero si nos preguntamos qué caracteriza el estado de ánimo de ambos países, desgraciadamente en Francia en este momento la respuesta sería una filosofía efímera del existencialismo, mientras que en Inglaterra, por el contrario, sería la planificación de iniciativas que han preparado un cambio en su forma de vida para casi cada ciudad²⁹.

. TAFURI, op. cit. Y es, por este efecto, que las fotografías de Pagano de los edificios de la clase trabajadora en Roma y Milán, algunos de ellos aparecieron en Casabella al final de los treinta, surgen tan pronto como uno habla de la arquitectura Neorrealista (fig. 22).

. GIEDION, Siegfried, "Blick nach England", *Plan: hweizerische Zeitschrift für Landes-, Regional-, und stplanung* (Enero/Febrero 1947, pp. 4-5), citado en MUMFORD, Eric, *The CIAM Discourse on Urbanism, 1928-1960*, T Press, Cambridge Mass., 2000, p. 178.

Habiendo dicho esto, Inglaterra, al principio, sin duda, no era menos inmune a lo pintoresco y al pastoralismo que cualquier otro país europeo. Así, tanto la derecha como la izquierda anunciaron la "nueva pintoresca" de las propiedades inmobiliarias como una vuelta a una visión empática de lo inglés, la que ya fuera evocada en los proyectos del Garden City en la primera década y en otras innumerables ocasiones durante el siglo XIX (fig. 21). De manera similar, un pintor como Peter Blake, reinventado por los historiadores del arte como artista proto-pop, era considerado en los años cincuenta algo parecido a un *naif* de clase trabajadora. El éxito del libro de Richard Howard *The uses of literacy: changing patterns in English mass culture*, un *bestseller* cuando se publicó en 1957, se debió de igual manera al hecho de que se interpretaba como una salva nostálgica de la "vieja" izquierda a favor de una cultura auténtica, genuina, comunal y popular en Inglaterra contra la corriente actual de ataque hacia la cultura de masas³⁰.

Aunque, en mi opinión, todavía es más significativo el hecho de que los ingleses fueran capaces de concebir radicalmente de lo autóctono porque se habían mantenido fuera de la narrativa maestra de la modernidad en la arquitectura y el arte a lo largo de la primera mitad del siglo XX. Aquí tenemos un caso en el que una actitud 'parroquial', o más exactamente 'insular', demostraba ser en realidad una ventaja si nos remontamos a las distinciones establecidas por Elkins a las que hemos hecho referencia al principio de este artículo. Esta postura permitió a Inglaterra introducirse de manera convincente en dos corrientes muy distintas aunque igualmente marginales y no ortodoxas.

La primera fue la reciente arquitectura escandinava. En lugar de la actitud defensiva y abrumadoramente anti-moderna del regionalismo durante los años treinta, los arquitectos Alvar Aalto, Gunnar Asplund y Eskil Sundhal, utilizaron un enfoque corrector de la modernidad. Tal y como lo expresó un joven arquitecto sueco invitado en 1943 a escribir un artículo para la *Architectural Review*, ubicada en Londres: la modernidad sueca era "una crítica del alto pseudo-funcionalismo de la modernidad pero no respecto a su ideología, sino respecto a sus cimientos reales y de sentido común". Sus objetivos consistían en obtener una mayor simplicidad, un mejor funcionalismo. A pesar de mostrarse empeñados en mantener un diseño racional, los escandinavos consiguieron volver a introducir "los valiosos elementos vivos que existían en la arquitectura antes de la máquina". "Interpretar un programa como ese como una reacción y una vuelta a algo del pasado y a los pastiches es sin duda malinterpretar el desarrollo de la arquitectura en ese país"³¹.

La segunda y más trasgresora fuente de la que se pudieron nutrir los ingleses fue el Dadá. Dicho proceso fue llevado a cabo por el Independent Group (I.G.), un movimiento que al principio tenía poco que ver con la arquitectura y cuyo descendiente, sin embargo, fue el nuevo brutalismo³². La idea original fue del crítico Reyner Banham y el nuevo brutalismo representaba un estilo autóctono impuro y precipitado. El uso que hacía Banham del término un tanto impresionante del 'nuevo brutalismo' pretendía restar crédito a todos los demás -ismos nuevos, es decir, el nuevo humanismo, el nuevo empirismo, a la nueva pintoresca, como estilos autóctonos antiguos y suaves abrazados por la generación de los años de entreguerras que todavía disfrutaba de la nostalgia y buscaba o la redención o la cura de los traumas de la historia reciente. Fue, por lo tanto, el nuevo brutalismo, y no el corbusianismo ni el neorrealismo italiano de los años cincuenta, lo que marcó una verdadera ruptura con la primera mitad del siglo. No existe ningún otro paralelo en los años cincuenta, en ningún lugar de Europa ni de los Estados Unidos, dado que los escritos de Banham y de Lawrence Alloway sobre el arte y la arquitectura y sobre la forma en que ellos comprendían las estrategias de apropiación, de inversiones semióticas y de bricolaje acabaron impregnando la cultura autóctona proletaria. Los collages de Eduardo Paolozzi, Nigel Henderson y John McHale resisten la estetificación ascendente del arte de una manera que no consiguió el *Art Brut* de Dubuffet (a quien admiraban mucho) (fig. 22). De manera similar, las fotografías de finales de los años cuarenta de Henderson mostrando pequeñas tiendas en esquinas y niños jugando en lugares bombardeados en Bethnal Green dentro del este de Londres trabajador, están vacías del sentimentalismo de temas similares en el cine del neorrealismo italiano.

El estilo autóctono y marginado del Independent Group fue personificado por el *Patio and Pavilion* de Alison y Peter Smithson en la exposición *This is tomorrow* de 1956. Se trataba de un cobertizo de madera contrachapada y plástico corrugado 'decorado' con un collage horripilante y trastos urbanos recogidos por Henderson y Paolozzi (fig. 23). Ese cobertizo, perfectamente descrito como un refugio postatómico que resultaba retorcidamente irónico en el

30. Ver MASSEY, Anne, *The Independent Group: Modernism and Mass Culture in Britain 1945-1959*, Manchester University Press, Manchester, 1995.

31. BACKSTROM, Sven, "A Swede Looks at Sweeden", en *Architectural Review*, Septiembre 1943, impreso de nuevo en OACKMAN, Joan ed., *Architecture Culture 1943-1968: A Documentary Anthology*, Rizzoli, Nueva York, 1993, pp. 43-46; ver también DE MARLE, Eric, "The New Empiricism: The Antecedents and Origins of Sweden's Latest Style", en *Architectural Review* 103, n. 613, Septiembre 1954.

32. En la actualidad existe un resurgir en el interés por el nuevo brutalismo, ver "The Independent Group: A Special Issue" en *October* 94, Fall 2000; WHITELEY, Nigel, *Reyner Banham: Historian of the Immediate Future*, Cambridge Mass., MIT Press, 2002; y CHASIN, Noah "Ethics and Aesthetics: New Brutalism, Team 10, and Architectural Change in the 1950s", tesis doctoral, The Graduate Center, City University of New York, 2002.

momento más importante de la Guerra Fría, también puede interpretarse como una parodia de los refugios *Ur* que habían surgido de vez en cuando en el imaginario moderno como el primitivo cobertizo de Le Corbusier en *Une Maison*, *Un Palais* y el *Pabellón Forestal* de Aalto en 1938, por no mencionar el "hogar, dulce hogar" en ese momento revivido en Inglaterra por quienes proponían el nuevo pintoresco.

Esta capacidad singular de los ingleses para volver a interpretar la primera vanguardia histórica es a lo que hacía referencia Philip Johnson cuando escribió acerca del dominio ejercido por los Smithson sobre el "Mies autóctono" en su escuela de Hunstanton en Norfolk, en su artículo escrito para *Architectural Review* en 1954³³. Porque lo que sonaba como un oxímoron, según el vocabulario de Mies, afamadamente desnudo y minimalista, era precisamente su proeza. En ese caso nos encontramos con un edificio considerado enigmático en su simplicidad aunque esa mampostería sin trabajar, ese hormigón burdo, esas paredes sin pintar, los electrodomésticos eléctricos y térmicos, se exponían todos de manera espectacular (fig. 24).

Este tipo de interpretación no ortodoxa se podía extender, en las páginas de *Architectural Review*, hasta la generación anterior, como hizo Nikolaus Pevsner en la extraordinaria obra que publicó sólo algunos meses antes que la de Johnson. El artículo era una respuesta llena de espíritu a una serie de retransmisiones de radio del crítico de arte Basil Taylor tituladas *English Art and the Picturesque*. La respuesta de Taylor a la pregunta: "¿Debe ser pintoresco el arte inglés?" fue: desgraciadamente, excepto en unos pocos casos, sí. Siempre que luchan por alcanzar la identidad pintoresca que revivieron durante la Segunda Guerra Mundial, se lamentaba Taylor, seguirá produciéndose esta condena general del arte y de la arquitectura británicos. Desde el siglo XVIII la pintoresca evitó que los ingleses se enfrentaran a las realidades de una era industrial, argumentaba Taylor, llevándoles a irrelevancias y a una nostalgia por el pasado³⁴. Pevsner, desmontando el argumento de Taylor, señaló que intercambiaba de forma progresiva los adjetivos 'accidental' y 'desordenado' por 'irregular' e 'intrincado'. Según Pevsner, siempre había un bueno y un malo, es decir, presumido, pintoresco. Acusaba a Taylor

. 22. Nigel Henderson, *Pantalla*, 1949-1952.



de aplicar parámetros pictóricos —como implica normativamente la etimología de lo pintoresco— al terreno de la arquitectura y, lo que es aún peor, al urbanismo urbano. Se podría elegir comprender lo pintoresco de manera totalmente diferente y positiva, es decir, seguía argumentando Pevsner, como signo de apertura, de imaginación y de libertad frente a la camisa de fuerza del clasicismo. En lugar de ser escapista, lo pintoresco era en realidad, defendía el crítico, 'realista'. Pevsner hizo entonces algo muy osado y provocador: utilizó el concepto de pintoresco, siempre como una maldición para los modernos, como la lente a través de la que se debían volver a contemplar los grandes edificios icónicos de los 'años heroicos' de la modernidad. Tomando como ejemplos los edificios de la Bauhaus de 1925, de Gropius en Dessau, las viviendas de Stuttgart de 1927 de Le Corbusier y el proyecto Centrosyuz de Moscú de 1929, también de Le Corbusier, Pevsner pasó a describirlos como algo que no apuntaba directamente a su pureza clásica, a sus formas cúbicas, a su ausencia de molduras, a sus grandes aperturas en ventanas, sino a su impureza: a la agrupación libre de los edificios individuales, a su planificación irregular y a su patrón de circulación, a su mezcla de materiales (sintéticos frente a naturales, burdos frente a lisos), a las alturas de sus alzados diferenciados, etcétera.

La descripción que hace Pevsner de lo intrincado y caprichoso de esos edificios implica que se deberían interpretar como algo que existe *en* el tiempo y no en el vacío temporal predicado por la tábula rasa de la modernidad. En su reciente libro *Devant le temps*, el historiador del arte y teórico francés Georges Didi-Huberman se lanzó a defender, en lo que en mi opinión son términos similares, el anacronismo como concepto positivo en lugar de negativo. El anacronismo, al igual que lo pintoresco, se suele percibir como un temor reaccionario ante el presente, una huida del tiempo presente hacia el pasado³⁵. Se cree que constituye un no-sincronismo que debería ser evitado por historiadores, artistas y arquitectos. Pero, ¿por qué no se podía ver el anacronismo no como un colapso del tiempo, sino como una meditación sobre el tiempo *devant le temps*?, se pregunta Didi-Huberman, tomando su clave de Walter Benjamin? ¿No como un abrazo del historicismo sino una reflexión acerca de la historicidad? ¿Cómo sería una arquitec-

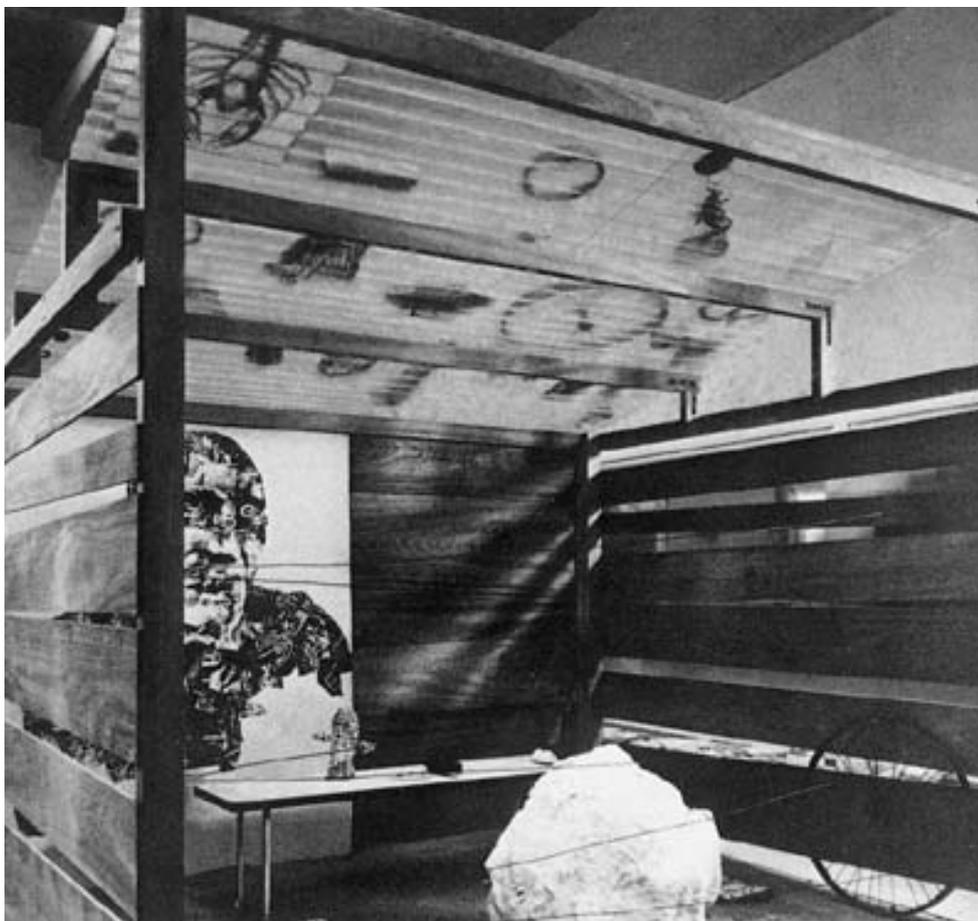


Fig. 23. Alison y Peter Smithson, Nigel Henderson, Eduardo Paolozzi, *Patio y Pabellón*, Exposición "This is tomorrow", Londres, 1956.

33. JOHNSON, Phillip, "School at Hunstanton: Comment by Phillip Johnson as an American Follower of Mies Van der Rohe", en *Architectural Review*, Septiembre 1954.

34. PEVSNER, Nikolaus, "Picturesque: An Answer to Basil Taylor's Broadcast", *Ibid.* (Abril 1954), pp. 227-229. Quisiera dar las gracias a Noah Chasin por llamar mi atención sobre este artículo.

35. DIDI-HUBERMAN, Georges, *Devant le temps*, Les éditions de Minuit, París, 2000.