

Clasicismo nórdico (1910-1930).

Exposición en la sala de la Dirección General de Arquitectura. M.O.P.U.

Organizada por el Museo de Arquitectura Finlandesa, en colaboración con los de Suecia y Noruega y la Real Academia Danesa de Bellas Artes, se ha expuesto en la sala de la Dirección General de Arquitectura y Vivienda (M.O.P.U.), la exposición del título, compuesta por una magnífica y completísima colección de planos y dibujos originales y de fotografías sobre el novecentismo arquitectónico de los países nórdicos.

Asimismo, la Dirección General de Arquitectura ha editado en castellano el cuidado catálogo de la muestra con la inclusión completa de las obras y con algunos ensayos tanto actuales como de la época. La Dirección General ha organizado igualmente un ciclo de conferencias.

A continuación insertamos un pequeño ensayo del profesor Alan Colquhoun, ya publicado en inglés, y escrito especialmente como comentario sobre el tema.

Clásico, primitivo, vernáculo

Alan Colquhoun

El reciente interés por el neoclasicismo escandinavo de los primeros años veinte ha revitalizado la vieja expresión de "*Clasicismo vernáculo*". A primera vista, el ligar estas dos palabras parece, como poco, sorprendente, pues desde el romanticismo la tradición clásica se oponía precisamente a la "*vernícula*", casi siempre con ventaja para la segunda. El clasicismo representaba lo que era rígido y académico: no olvidemos que la palabra "*clásico*", se refería originalmente a las cuatro primeras clases sociales enunciadas por Servio Tulio. Su aplicación metafórica en los estilos literarios confirió a la escritura "*clásica*" un marchamo de artificiosidad y de clase dominante, serie de asociaciones que llevaron a considerar la arquitectura como un arte liberal.

Por otra parte, la arquitectura vernícula era considerada el producto espontáneo de una sociedad indígena y "*orgánica*". Esta era la opinión de los reformistas del siglo XIX, desde la forma religiosa y "*regresiva*" de Pugin, a la laica y "*progresista*" de Viollet le Duc.

Fue Frederick Shlegel el que primero utilizó la antinomia "*clásico/romántico*" para el arte.

Podríamos esperar que el término clásico, que identi-

caba una arquitectura basada en los modelos antiguos, hubiese aparecido contemporáneamente al término romántico. No es, pues, sorprendente no encontrar este último término en el diccionario de Quatremère, pero su ausencia en el de Viollet le Duc (e incluso en el de Ernest Bosc) es más sorprendente. Es preciso concluir, pues, que la teoría de la segunda mitad del siglo XIX, así como la teoría neoclásica establecían una distinción fundamental entre la arquitectura de la Antigüedad y la del Renacimiento, distinción que convertía en demasiado genérico el término "*clásico*" como para que tuviera algún valor crítico. De hecho tanto Quatremère como Viollet consideraban la arquitectura antigua fundada sobre la naturaleza, y los dos se interesaron por la arquitectura primitiva. Para Quatremère era el resultado de una escisión debida a deformaciones culturales, económicas y climáticas, el núcleo original que se haría visible en todos los desarrollos posteriores. Para Viollet se trataba de una de las diversas formas culturales de Europa, cada una de ellas destinada a transformarse radicalmente por el progreso de la historia. Sus ideas con respecto al concepto de *imitación* también eran distintas.

Las observaciones de Quatremère sobre los que eran incapaces de distinguir entre modelo y tipo, entre imitación literal e imitación moral (o convencional) podrían tomarse perfectamente como una crítica a Viollet, que negaba que el templo de piedra fuese una imitación de una estructura de madera, simplemente porque no era copia exacta. Quatremère aprobaba la arquitectura griega porque era imitación de un acto original, la representación de una idea de la naturaleza, y Viollet porque no era una imitación en absoluto, sino un acto original ligado a la naturaleza de los materiales, la expresión de las fuerzas naturales.

Las consideraciones anteriores ayudan a ver cómo "*vernáculo*" y "*clásico*", pueden combinarse gracias a las connotaciones comunes de primitivo que tienen, a pesar de lo que las teorías románticas y sus derivaciones modernas podrían inducir a creer. Por otra parte, muestran los puntos comunes entre los que hoy buscan las motivaciones irreducibles de la arquitectura en un clasicismo primitivo, y las ideas de Viollet y Quatremère. Todo esto revela la necesidad de creer en una realidad natural a la que, al fin, la forma arquitectónica se refiera, una *correlación objetiva* que garantice que el signo arquitectura no se refiere simplemente a otros signos, en infinita regresión, sino que, al fin, llegue a una verdad ontológica. Si el movimiento moderno ha sido un intento para escapar a este mismo transcurrir, negando que la historia se pueda presentar como un caleidoscopio de valores relativos y mutables, por lo que sería lógico elegir únicamente aquéllos del momento actual.

Todavía, y aunque ya estamos en condiciones de reinterpretar la arquitectura de la Antigüedad en términos de este género de primitivismo, quedan algunas dudas respecto a la identificación entre arquitectura vernícula y clásica. Ciertamente lo que se conoce como arquitectura clásica es el producto de una arquitectura mediterránea y vernícula. Pero, la única aproximación que podemos hacer a esta arquitectura vernícula es a través de otra pública y religiosa de gran refinamiento estético,

cosa con la que "*primitivo*" no encaja en absoluto. Lo que el Renacimiento querría recuperar era una arquitectura sofisticada, equivalente a los textos clásicos. Ciertamente es que esta tradición nos ha legado un tratado, el de Vitruvio, que contiene, entre otras cosas, el mito de los orígenes. El Renacimiento, sin embargo, no pretendía llegar a estos orígenes, sino al resultado final de una cultura compleja. La piedra de toque de esta cultura era un sistema estético que tanto en literatura como en los otros campos artísticos, era completamente distinto a los propios de otras culturas. En "*Mimesis*", Eric Auerbach describe la literatura clásica como caracterizada por "*una abundante despliegue de conjunciones, una precisa graduación de oraciones temporales, concesivas y comparativas y de construcciones de participación*", y contrapone estos elementos a los textos bíblicos y medievales, a su tendencia a "*dar juntas imágenes independientes, como en un hilo de perlas*" y a "*dividir el curso de los acontecimientos en un mosaico de imágenes separadas*". Este análisis puede aplicarse también, en líneas generales, a la arquitectura, y lo que emergería tras esta crítica formal es que existen dos activas tradiciones en el arte europeo, tradiciones que podrían ser llamadas *hipotaxis* clásica y *parataxis* no clásica.

Esto es lo que confirma la interpretación romántica del clasicismo, pues fue precisamente la estructura *paratáctica* del arte medieval lo que atraía a los románticos, y que se encuentra en las formas vernículas nórdicas.

La manera *paratáctica* de poner las cosas juntas una al lado de otra, podría parecer contradictoria con la teoría romántica de la forma orgánica. Sin embargo, es precisamente la espontaneidad y la falta de jerarquía lógica lo que pareció a los románticos la evidencia de una estructura y de un principio interno más profundo. La mente clásica había deseado *corregir* el desorden superficial y la ilimitada variedad de la naturaleza de acuerdo con un ideal tipológico. La idea de imitación de la naturaleza implicaba la identificación de la estructura subyacente de ésta con la par-

te racional de la mente humana.

Para los románticos, por el contrario, esta estructura subyacente dependía de un principio creativo que era anterior a la razón, y el proceso de la creación artística estaba basado en este mismo principio. El Arte era menos una imitación de la naturaleza que ella misma operando dentro de la inteligencia humana.

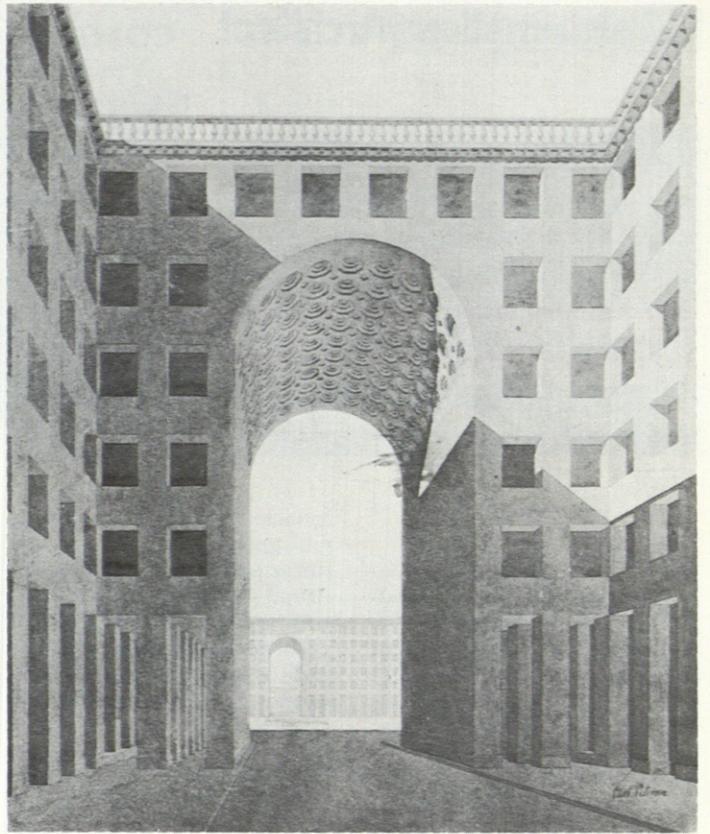
Lo que hoy descubrimos en los autores del clasicismo vernáculo es una combinación de estas dos tradiciones. Con su "primitivismo" la teoría de Quatremère sobre la imitación sostenía que el lenguaje convencional del arte debería de mediar entre la realidad y su representación, lo que llevaba al máximo desarrollo de las estructuras hipotácticas y de una organización artística artificial, fruto de una larga tradición cultural. Por el contrario, el romanticismo, asumiendo una relación no mediatizada entre arte y realidad, tendía a representar ésta por medio de fragmentos inconexos y yuxtapuestos. Además, es cierto que el mismo arte clásico suministraba un modelo para este proceso tanto en el caso de composiciones amplias (como la acrópolis griega y la villa de Adriano) como en el tratamiento del espacio, en las pinturas y bajorrelieves propios de los romanos. Esto es, tal vez, el ejemplo más evidente del falso entendimiento del clasicismo en el arte y en la arquitectura postrenacentista, en la que la organización hipotáctica de los edificios independientes, o de las figuras, se extienden a la organización espacial de inmensos palacios y proyectos urbanos. Los modernos primitivos clásicos, como León Krier, rechazan esta inflación renacentista de la hipotaxis y organizan conjuntos de edificios según un modo paratáctico y reconduce así su obra a las teorías propias del romanticismo y del neogótico.

Parece, pues, que cada época tiene un modo peculiar de volver al clasicismo. El "clasicismo vernáculo" no quiere ser un realismo antiguo, sino una amalgama de fantasías neoclásicas sobre la arquitectura antigua y primitiva junto con aquéllas otras procedentes del propio siglo XIX sobre la sociedad orgánica.

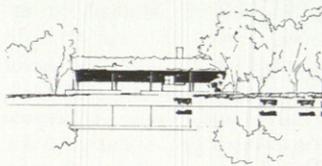


1

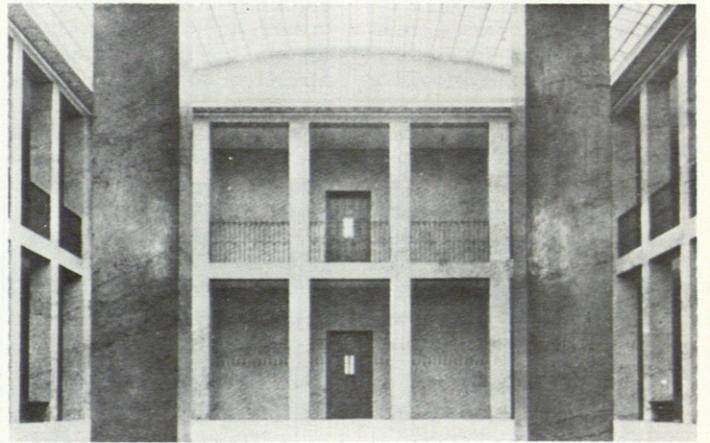
1. Poul Holse. Casa propia, Copenhague, 1923.
2. C. Petersen, I. Bentsen. Concurso para la zona de la estación para ferrocarril de Copenhague, 1919.
3. Aino Aalto. Villasflora, Alajarvi. Dibujo y fotografía de la casa, 1925.
4. E. Thomsen. Escuela Secundaria en Oregard, 1922-1924.
5. G. Taucher. Viviendas municipales para obreros, Helsinki, 1925-1926.



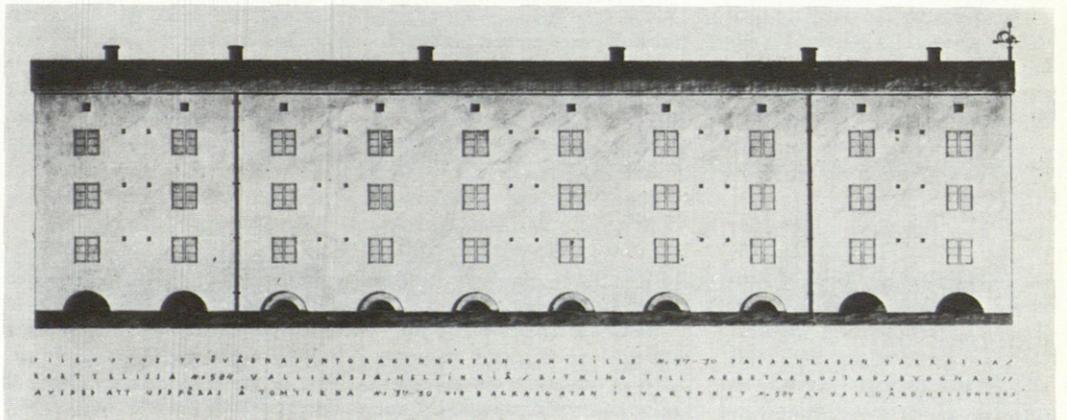
2



3



4



5