

Entre lo utópico y lo distópico: la reinterpretación del modernismo en la arquitectura brutalista y el postpunk británico

«And with cold steel, odour on their bodies made a move to connect / But I could only stare in disbelief as the crowds all left»¹

Shadowplay, Joy Division (*Unknown Pleasures*, 1979)

La arquitectura brutalista y el postpunk en el Reino Unido ejercen hoy una fascinación nostálgica de una época en la que el arte era todavía concebido como posibilitador de cambio social. Si bien ambas tendencias no coincidieron directamente en el tiempo -para finales de los setenta cuando surgió el postpunk, el brutalismo, en auge desde los cincuenta, estaba siendo progresivamente desplazado por aproximaciones más cercanas a la arquitectura posmoderna- está claro que la arquitectura brutalista determinó en gran medida la estética y discurso del postpunk. Más allá de ello, el postpunk y el brutalismo compartieron una serie de afinidades estéticas y contextuales, como pueden ser la reinterpretación del modernismo o la tensión entre lo utópico y lo distópico, que hacen necesario un análisis conjunto, ofreciéndonos a su vez un retrato de las pautas culturales de los setenta en el Reino Unido.

La noción de brutalismo se popularizó a partir del artículo *The New Brutalism* (1955) del teórico de arquitectura Reyner Banham.² Al parecer, dicha palabra fue empleada por primera vez en 1950 por el arquitecto sueco Hans Asplund, para describir el trabajo de los jóvenes arquitectos londinenses adscritos a la Architectural Association y la Architect's Department of the London County Council, encargados de reconstruir la ciudad tras los estragos de las bombas alemanas.³ Las cabezas visibles de esta arquitectura británica de posguerra eran Allison y Peter Smithson -al parecer el apodo del segundo era además Brutus por su parecido al emperador romano- artífices del Hunstanton School (1949-1954, fig.1), un trabajo con una clara influencia de Mies van der Rohe, considerado por Banham como el primer edificio netamente brutalista.⁴ Pero además, la palabra brutalismo retrotraía al término que empleaba (*betón brut*) el padre de la arquitectura moderna y héroe del brutalismo, Le Corbusier, cuya Unidad Habitacional de Marsella (1947-1952) se convirtió en el indiscutible modelo para el *housing* de posguerra. Pero el influjo de Le Corbusier iba más allá, ya que la otra gran obra tardía del arquitecto suizo, la catedral de Ronchamp (1950-1955) se convirtió en el icono del nuevo credo estético de los brutalistas, fascinados por los enormes volúmenes que permitía el hormigón armado. Además de emplear el lenguaje del estilo internacional, deformándolo en base a las estéticas, necesidades y avances tecnológicos de la época, el brutalismo también se aliaba al modernismo en su ímpetu utopista: los arquitectos de esta corriente realmente aspiraban a mejorar la vida de ciudadanos con sus edificios. No obstante, los resultados demostraron no adecuarse siempre a los objetivos, y de hecho encontró innumerables detractores que criticaban la destrucción del tejido urbano tradicional y su consiguiente ruptura de la cultura de vecinal que implicaba el edificio modernista aislado de su entorno.

Pese a una alternancia de los partidos laboristas y tories desde el fin de la guerra hasta finales de los setenta, la aspiración utopista del brutalismo británico se relacionaba a la tendencia socialdemócrata que se dio en la Europa occidental de posguerra. Esta se rompió unos años después, precisamente en los años del desarrollo del postpunk, que Simon Reynolds establece entre 1978-1984,⁵ cuando se dio la

¹ [«Y con el frío acero, el olor en sus cuerpos se movió para conectarse / Pero solo podía mirar con incredulidad mientras multitudes se iban»]

² BANHAM, Reyner: *The New Brutalism*. Londres, RU, Architectural Press, 1955.

³ Ibid., 10.

⁴ Ibid., 10.

⁵ REYNOLDS, Simon: *Postpunk: Romper todo y empezar de nuevo*. Trad. Matías Battistón y Agostina Marchi. Buenos Aires, Argentina, 2018

implementación de lo que Mark Fisher definió como *realismo capitalista*, la asunción de que el capitalismo no es simplemente el único sistema viable, sino que «no hay alternativa» (Thatcher *dixit*) al mismo.⁶ Se inicia pues una nueva coyuntura en la que «es más fácil imaginar el fin del mundo que el fin del capitalismo» como célebremente postuló Fredric Jameson,⁷ quien identificaba en esos mismos años la génesis del posmodernismo, o *la lógica cultural del capitalismo tardío*.⁸ Esta noción del “no hay un afuera” del capitalismo neoliberal, el *double-bind* que nos planteaba Fisher, partía de lo que Franco “Bifo” Berardi describió como «la lenta cancelación del futuro», que coincide una vez más con los años del postpunk.⁹ Un periodo en el que empezó a romperse toda mitología de modernidad progresiva en sus distintas vertientes: la tecnológico-científica, la burguesa-parlamentaria, la comunista-dialéctica.¹⁰ Fueron por tanto años de convulsos y fronterizos, especialmente evidente en la esfera anglosajona con el ascenso de Thatcher en 1979 y de Reagan en 1981, al que habría que añadir el auge de la extrema derecha - con el National Front en el Reino Unido- y la omnipresente esquizofrenia nuclear.

En 1977 se había producido una importante ruptura en el seno de la música británica: para muchos, el punk había muerto en enero de ese mismo año, cuando The Clash firmó con CBS. Había una sensación generalizada de que el punk se había convertido en algo auto-paródico, y sus consecuencias se vieron rápidamente en el verano del 77', con la división de la coalición entre la juventud obrera y la bohemia de clase media había fraguado el primer punk británico.¹¹ Los primeros, los “verdaderos punks”, habrían de seguir manteniendo la estructura musical-estética del género, dotándola de un mayor populismo y acelerando su sonido (evolucionarían hacia el *Oi!* y el *hardcore*); por otro lado, la vanguardia contracultural se centró en esa vieja disquisición del modernismo: la necesidad de una forma radical para la expresión de contenidos radicales.¹² El punk tradicional de corte *ramoniano* se percibía ahora como una simple continuación del *rock'n'roll* más clásico, un producto de hedonismo patriarcal aderezado con cierta provocación que era ya baldío, por lo que era necesario atender a las innovaciones que venían del desarrollo de los sintetizadores -capitaneados por los sonidos robóticos de Kratwerk o los “ambientes” de Eno o el Bowie berlinés- así como los nuevos caminos que abrían la músicas negras como el dub y el disco, con sus innovaciones compositivas y nuevos procedimientos de grabación.¹³

Llevando a otro nivel las posibilidades del *Do it Yourself* originario del punk en términos de producción, la autoedición auspiciada por la distribución de pequeños sellos como Rough Trade permitió visibilizar a muchas bandas postpunk muy lejanas al *mainstream*. Otro elemento angular fue la crítica musical, la cual llegó a su apogeo en esta época: revistas como *New Musical Express (NME)*, *Melody Maker* o *Sounds* se convirtieron en plataformas de difusión del postpunk, además de en verdaderos referentes de la juventud británica, introduciendo a toda una generación a figuras como Barthes o Derrida; el propio Fisher los conoció de la pluma de críticos de la NME como Ian Penman o Mark Sinker.¹⁴

Otro rasgo fundamental del postpunk, en el que precisamente reside su relación estética con el brutalismo, era que bebía continuamente de las expresiones artísticas del modernismo. De hecho, Fisher identificaba a ambos movimientos como parte central de lo que él llamó “modernismo popular británico” -a lo que añadía las ediciones de bolsillo de Penguin o la BBC Radiophonic Workshop- agentes que reivindicaron retrospectivamente el proyecto “elitista” del modernismo, reelaborándolo y diseminándolo en las capas populares de la sociedad británica.¹⁵ Las portadas de discos son fieles testigos de este interés neomodernista, como podemos observar en el trabajo de diseñadores como Peter Saville o Malcolm Garret (fig.2), en sellos como Fast Products (fig.3) o Factory Records (fig.4-5), que aludían continuamente al futurismo, el constructivismo, la Bauhaus, De Stijl, Die Neue Typographie o los fotomontajes de John

⁶ FISHER, Mark: *Realismo capitalista: ¿No hay alternativa?* Trad. Claudio Iglesias. Buenos Aires, Caja Negra, 2009, p.22.

⁷ JAMESON, Fredric: 'Future City.' *New Left Review*, 21-05-2003.

⁸ JAMESON, Fredric: *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona, Paidós, 1991.

⁹ “BIFO” BERARDI, Franco: *Después del futuro. Desde el futurismo al cyberpunk. El agotamiento de la modernidad*. Madrid, Enclave de Libros, 2014.

¹⁰ Ibid.

¹¹ REYNOLDS, p.19.

¹² Ibid., p.19, 20.

¹³ Ibid., p.25.

¹⁴ FISHER, Mark: *Los fantasmas de mi vida: escritos sobre depresión, hauntología y futuros perdidos*, trad. Fernando Bruno. Buenos Aires, Argentina, La Caja Negra, 2018, p.43.

¹⁵ Ibid., pp.50-51.

Heartfield.¹⁶ En relación a esta noción de la expansión popular del modernismo del postpunk, hemos de considerar que a diferencia del contexto estadounidense, llegó a alcanzar el *mainstream* en las Islas Británicas a través de grupos como The Jam o Joy Division, siendo asimismo caldo de cultivo para la posterior etapa synthpop con grupos enormemente exitosos como pueden ser Depeche Mode o New Order.

Otro elemento esencial que aúna el postpunk y la arquitectura brutalista en el Reino Unido es la continua tensión dialéctica entre lo utópico y lo distópico. Dicha tensión se hacía patente en la versión cinematográfica de 1971 dirigida por Stanley Kubrick de la novela de Anthony Burgess *The Clockwork Orange* (1962), cuyos exteriores se rodaron en una de las *new towns* construida a finales de los sesenta, Thamesmead (figs.6-7).¹⁷ Y es que las masivas geometrías de hormigón a las orillas del Támesis de este *nueva pueblo* construido de la nada para absorber el desborde poblacional de Londres tras la Segunda Guerra Mundial, más que potenciar la productividad como se aspiraba en la Unión Soviética, lo que hacía era enardecer el incontrolado sadismo de Alex y sus *drugos* en la novela de Ballard. Alternativamente, la respuesta de estos vecindarios de aspiraciones utópicas parecía resultar en una completa anomía y una derivada necesidad narcótica, como quedaba reflejado en el tema *Newtown* de The Slits (1977), el grupo *grrrl punk* inglés por excelencia: «*Newtown*, donde todo el mundo da vueltas esnifando *televisina*, o tomando *futbolina*».¹⁸

No es baladí que el autor contemporáneo que más influencia tuvo en el postpunk británico -sin obviar a los igualmente centrales William S. Burroughs y Phillip K. Dick- fuera el máximo artífice de lo que podríamos denominar “distopía brutalista”, J.G. Ballard. Las tres obras de la denominada trilogía de los setenta de Ballard se centraban precisamente en la inversión del proyecto utópico de la nueva ciudad brutalista: desde la claustrofobia intersticial de *Concrete Island* (1974) a la encarnizada lucha de clases en el jerárquico rascacielos de *High Rise* (1975), la nueva ciudad brutalista de autopistas y circunvalaciones, aparcamientos y bloques de vivienda, era la verdadera protagonista de estas novelas.¹⁹ La intrincada red de carreteras alrededor de Londres era también el escenario de *Crash* (1973), la primera y más conocida de la serie, donde se relata la fascinación sexual de un lisiado por los accidentes de coches.²⁰ Esta última era la novela favorita del vocalista de Joy Division y *poète maudit* del postpunk Ian Curtis -el tema que abría el segundo disco, *Atrocity Exhibition* (1979), tomaba el título de una colección de relatos cortos de Ballard de 1970- siendo también la inspiración para el desasosegante single de uno de los primeros grupos synthpunk, Normal, con el tema *Warm Leatherette* (1978).²¹

Dos cuestiones esenciales para entender el postpunk británico son por un lado la centralidad de los polos industriales norte del país - en especial Manchester, Sheffield y Leeds- y por otro, la estrecha relación con las universidades de Bellas Artes, que durante esta época funcionaban como una suerte de bohemia subsidiada por el estado.²² Ambos elementos han sido igualmente asociados al punk²³ -y son paralelos al caso estadounidense- si bien se enfatizó claramente en el posterior desarrollo del género, en especial con la ruptura del centralismo londinense. Como identifica Reynolds, los remanentes de riqueza de las grandes ciudades industriales (universidades, escuelas de arte, teatros, museos) se combinaban con las enormes posibilidades espaciales producto de la desindustrialización, fábricas abandonadas y grandes casonas de alquileres irrisorios, que sin duda propiciaban el ensayo y grabación de música.

Dichos elementos son por tanto otro de los nexos fundamentales entre el brutalismo y postpunk, ya que la reconstrucción de las ciudades industriales de provincias y el desarrollo de infraestructuras de universidades, muy a menudo insertas en estas mismas urbes, fueron el caldo de cultivo esencial para la arquitectura brutalista. De hecho, uno de los grandes hitos de esta corriente arquitectónica fue la Facultad de Ingeniería de la Universidad de Leicester, de 1963, de los arquitectos James Stirling y James Gowan (fig.8). El edificio, en su culto al progreso tecnológico y la monumentalidad volumétrica, era de acuerdo

¹⁶ REYNOLDS, p.21.

¹⁷ BURGESS, Anthony: *A Clockwork Orange*. Londres, RU, William Heinemann, 1962.

¹⁸ [«Newtown where everybody goes around sniffing televisina / Or taking footballina»].

¹⁹ BALLARD, J.G.: *Concrete Island*. Londres, RU, Jonathan Cape, 1974; BALLARD, J.G.: *High Rise*. Londres, RU, Jonathan Cape, 1975.

²⁰ BALLARD, J.G.: *Crash*. Londres, RU, Jonathan Cape, 1973.

²¹ BALLARD, J.G.: *The Atrocity Exhibition*. Londres, RU, Jonathan Cape, 1970.

²² REYNOLDS, p.20.

²³ La relación con las School of Arts del punk del 77' fue tempranamente identificada en el libro de Simon Frith y Howard Horne *Art into Pop* (Londres, Methuen, 1987), pp.123-162.

con Banham, heredera de las arquitecturas imaginarias del futurista Antonio Sant'Elia (fig.9): «Realmente parece que los grandes mitos del funcionalismo se han convertido en verdad de una vez por todas». ²⁴ Sin embargo, la aproximación brutalista al funcionalismo modernista le dotaba de un elemento de «crueldad» (*ruthlessness*), que para Banham, de alguna manera sublimaba el modelo original. ²⁵ Y es que en cierto modo, una canción de postpunk aspiraba a ser igual que un edificio brutalista: tenía que ser *brutal*, impactante -herencia punk- para lo que se servía de esta estética de la crueldad que enfatiza la nimiedad y futilidad del individuo, en términos de estridencias o perturbaciones sónicas en el caso del postpunk, a través del tamaño y los volúmenes en el brutalismo; todo ello valiéndose de una explotación de las posibilidades tecnológicas, las maravillas del hormigón armado en lo arquitectónico, nuevas formas de grabación en la música. Esta unidad “constructiva” de ambos movimientos puede apreciarse en el manifiesto iniciático de WIRE, uno de los grupos seminales del postpunk. En su *Normas de WIRE de autodefinición negativa* (fig.10), la banda negaba cualquier tipo de ornamentación, solo u estribillo, una cruzada contra lo decorativo que como es bien sabido fue la ley fundacional del estilo internacional, que no puede sino retrotraernos al *Ornamento y delito* de Adolf Loos (1908).

Siguiendo con la centralidad de las universidades en el desarrollo brutalista, pasemos a otro de los centros industriales del Norte de Inglaterra, por aquella época transformado en importante ciudad universitaria, que era el caso de Leeds. La ciudad era un perfecto ejemplo de las tensiones políticas que se vivían a finales de los setenta en el Reino Unido: era el baluarte del movimiento criptofascista National Front -integrado en su mayoría por una clase trabajadora desencantada- así como un hervidero de estudiantes becados por una universidad claramente progresista; las confrontaciones violentas entre ambas facciones eran continuas. ²⁶ El gran edificio brutalista de la ciudad era precisamente el Roger Stevens Building de la Universidad de Leeds (fig.11), construido en 1970 por los arquitectos Chamberlin, Powell y Bon, artífices del celebrado complejo de Barbican en Londres. El edificio sirvió de fondo para las fotos promocionales de otro de los grupos centrales del postpunk, Gang of Four (fig.12) - el proyecto estaba íntimamente ligado al Departamento de Bellas Artes de la ciudad, bajo la dirección prosituacionista de TJ Clark- lo que atestigua una vez más la unidad estética entre ambas corrientes. ²⁷ Siendo el arquetípico ejemplo de dominantes bajos melódicos y afiladas guitarras del postpunk, tomaban provocativamente el nombre de la Banda de los Cuatro, grupo de altos mandos del Partido Comunista Chino que fue expulsado y arrestado tras la muerte de Mao en 1976. De hecho, sus letras aludían continuamente a postulados comunistas, reinterpretando en claves marxistas como la reificación o el fetichismo de la mercancía, temas como las relaciones afectivo-sexuales. ²⁸ Ese era el caso de *Damaged Goods* (1978) que narraba una separación en términos de costes y reembolso: «Bienes dañados, envíenlos de vuelta [...] abre la caja [...] dame el cambio». ²⁹ Volviendo al interés neomodernista del postpunk, la portada de este primer single de la banda (fig.13) referenciaba en su austera tipografía *sans serif* sobre fondo rosado la portada de la revista vorticista de breve vida BLAST (1917-1919, fig.14), mientras que la contraportada, a modo de ejercicio situacionista, recogía el texto en el que se daban las instrucciones para el diseñador.

Es de sobra conocido que la arquitectura es la expresión artística que más claramente recoge el contexto socioeconómico en el que está inmerso, por lo que hemos de aludir al histórico ascenso de Margaret Thatcher -una de las indiscutibles protagonistas de la previamente comentada noción de los “futuros cancelados”- y las implicaciones que ésta tuvo en la arquitectura y urbanismo de la década de los ochenta. Si bien Thatcher nunca mostró un excesivo interés en la arquitectura, sus once años en el cargo repercutieron enormemente en las urbes británicas. Las políticas de desregulación, privatización y venta de bienes públicos supusieron el cierre de la inmensa mayoría de departamentos de arquitecturas públicas, que a inicios de los setentas empleaban entorno a la mitad de arquitectos colegiados del país. ³⁰ En su axial objetivo de convertir al país en una suma de propietarios individuales -“la sociedad no existe”- el *Housing Act 1980* dio la libertad de comprar vivienda pública a sus inquilinos, vendiéndose más de un

²⁴ [«It really looks as if the grand old myths of Functionalism have come true for once»]. BANHAM, Reyner: 'The Style For the Job' [1964], en *Ideas in Architecture: Desing by Choice*. Londres, RU, Academy Editions, 1981, pp.72-73.

²⁵ Ibid., p.74.

²⁶ REYNOLDS, p.90.

²⁷ Ibid., p.89.

²⁸ Ibid., p.94.

²⁹ «Damaged goods, send them back [...] Open the till, give me the change [...] Refund the cost».

³⁰ FULCHER, Merlin: 'The Thatcher years: architects reflect on the legacy of the Iron Lady'. *Architects Journal*, 11-04-2013.

millón de viviendas de protección oficial en la década ochenta, sin que hubiese ningún tipo de remplazo.³¹ El altivo *skyline* de acero y cristal de la City londinense, oda al desregulamiento financiero de acento netamente posmoderno, fue la gran beneficiaria de dicha privatización, en especial detrimento del Norte del país, tierras enemigas de la Dama de Hierro vorazmente desgarradas por la desindustrialización que se venía dando desde década de los setenta.

Una de las ciudades más afligidas de este Norte industrial y mayoritariamente proletario era Manchester, antiguo gran motor de la industria británica, objeto de estudio del famoso análisis de Friedrich Engels, centro neurálgico de la lucha obrera, y tal vez capital del postpunk.³² La arquetípica visión de Manchester de plúmbeos cielos, polígonos desolados y decadentes remanentes neogóticos del esplendor de aquellos capitalistas iniciáticos, quedaba registrada en canciones como *Industrial Estate* de The Fall de 1978, una irónica celebración del paisaje industrial de la ciudad, donde «la mierda en el aire te joderá la cara».³³ Las causticas letras de Mark E. Smith, emanaciones alucinógenas de hedor etílico donde se rendía culto a lo puramente grotesco de la experiencia (pos)moderna, eran acompañadas por la anfetamínicas y necesariamente repetitivas instrumentalizaciones de la banda, resultando en una suerte de “surrealismo social” como lo define Reynolds, heredero de la tradición de la sátira misántropa inglesa al estilo de Hogarth.³⁴

Sin embargo, idealizar el *housing* brutalista que había sustituido las eternas hileras de casas victorianas de ladrillo rojo por aquellos rascacielos con los que fantaseaba Ballard, y al que Thatcher terminó dando carpetazo, sería enormemente ingenuo. De hecho, encontró innumerables voces críticas, también desde el propio postpunk, como fue el caso de Frank Owen, de la banda Manchester Manicured Collyhurst, quien aseveraba: «Habría que colgar a esos planificadores por lo que lograron. Le hicieron más daño a Manchester que los bombarderos alemanes durante la Segunda Guerra Mundial, y todo bajo la retórica de una supuesta socialdemocracia benévola».³⁵

Un buen ejemplo de la ruptura del tejido urbano-vecinal de la reconstrucción brutalista de posguerra, además de una verdadera calamidad constructiva, fue caso de los Hulme Crescents (figs.15-16), en la suburbia mancuniana. Construida entre los años 1965-1972 y diseñada por los arquitectos Hugh Wilson y J. Lewis Womersley, en su momento se presentó como el mayor desarrollo de vivienda pública de Europa, con 3.284 viviendas con capacidad de más de 13.000 personas, que pretendía romper con las “interminables hileras de mugrientas casas: sin jardines, sin parques, sin edificios comunales, sin esperanza”.³⁶ Sin embargo, el utópico formato que conectaba los cuatro edificios curvos (en forma de lunas *crecientes*) a través de pasos elevados o *streets in the sky*, dejando a su vez grandes espacios verdes entre sí, demostró ser un verdadero infierno: los espacios entre los balcones supusieron la muerte de dos niños, los problemas higiénicos fueron severísimos y remitiéndonos inevitablemente al Pruitt Goe de Yamasaki, el complejo pareció “potenciar” la criminalidad.³⁷ Los Crescents, al igual que el *Newtown* de las Slits, eran efectivamente espacios narcotizados: 250.000 píldoras de antidepresivos fueron repartidas en dicha zona en 1977, siendo además donde se cocinaba la práctica integridad del *speed* casero de la ciudad, combustible de grupos como los antes mencionados The Fall.³⁸

Finalmente, y volviendo a la cuestión de la reinterpretación del modernismo como eje que une el brutalismo y el postpunk, hay un factor clave -en el que también se evidencia la antes mencionada distancia cronológica³⁹- que los distingue claramente: mientras la arquitectura brutalista se concibe como un último capítulo del modernismo, el postpunk ha de considerarse una corriente posmoderna. De hecho, la forma en que Jameson define el posmodernismo es perfectamente aplicable al postpunk: «no como un estilo, sino más bien como una pauta cultural: una concepción que permite la presencia y coexistencia de

³¹ Ibid.

³² ENGELS, Friedrich: *The Condition of the Working Class in England*, 1845.

³³ [“the crap in the air will fuck up your face”].

³⁴ REYNOLDS, p.162.

³⁵ Ibid., p.58.

³⁶ [“Endless rows of grimy houses: no gardens, no parks, no community buildings, no hope.”] - Manchester History - The Hulme Crescents - <http://manchesterhistory.net/manchester/gone/crescents.html> - Acceso 08-05-2019.

³⁷ Ibid.

³⁸ REYNOLDS, p.161.

³⁹ Hemos de apuntar que varios de los grupos más importantes del postpunk británico -Throbbing Gristle, This Heat, Cabaret Voltaire- eran realmente entidades previas al punk, si bien alcanzaron su mayor repercusión a finales de los setenta. - Ibid., p.23.

una gama de rasgos muy diferentes e incluso subordinados entre sí ».⁴⁰ Mientras que bandas como los Rolling Stones y los Beatles serían una expresión modernista, el propio Jameson identificaba al punk y el new wave como movimientos posmodernos, presentando a los Clash como expresión arquetípica de la ausencia de distancia crítica posmoderna.⁴¹ Por tanto podríamos argüir que efectivamente, en el postpunk necesariamente «los estilos modernistas se transforman en códigos posmodernistas».⁴² Sin embargo, Jameson no habla en términos muy loables del “historicismo posmodernista”, presentándolo como una rapiña aleatoria, una pastiche iconoadicto que niega todo sentido o practicidad. Una superficialidad que es difícilmente aplicable al postpunk, que siguiendo el argumento de Fisher, precisamente resignificó y dotó de una nueva funcionalidad a su culto modernista, precisamente como ocurrió con el brutalismo. Y para terminar, en relación a la cuestión utópico-distópica, podemos concluir que el postpunk, al igual que el brutalismo, también contenía cierta visión utopista en el poder de la música. Si bien la distopía presentaba un lugar privilegiado en el postpunk -una imaginería para la cual se acudía al brutalismo continuamente- tenía un carácter fundamentalmente estético, y ha sido retrospectivamente, como ocurrió con el brutalismo, que ha sido percibido como mera expresión distópica.

⁴⁰ JAMESON, *El posmodernismo...*, p.16.

⁴¹ Ibid., pp.10, 107-108.

⁴² Ibid., pp.42-43.

Imágenes



Fig.1, Miesian School, Hunstanton (1949-1954) de Alison y Peter Smithson



Fig.2, Portada del e.p. *Orgasm Addict* de the Buzzcocks (1977), United Artists Records, diseñada por Malcolm Garrett



Fig.3, Contraportada y portada del e.p. *Being Boiled-Circus of Death* de The Human League (1978), Fast Products



Figs.4-5, Portada del disco *Movement* de New Order (1981), Factory Records, diseñada por Peter Saville, basada en el cartel diseñado por el futurista Fortunato Depero (1932) a la derecha.



Figs.6-7, Fotogramas de *The Clockwork Orange*, dirigida por Stanley Kubrick (1971), rodadas en Thameshead, Inglaterra.



Fig.8, Facultad de Ingeniería de la Universidad de Leicester, de los arquitectos James Stirling y James Gowan (1963)

Fig.9, Dibujo de Antonio Sant'Elia recogido en la portada de *The Work of Antonio Sant'Elia* (Yale University Press, 1995)



Fig.11, Roger Stevens Building de la Universidad de Leeds, 1970, de Chamberlin, Powell y Bon

Wire's rules of negative self-definition
1977

1. No solos
2. no decoration
3. when the words run out, it stops
4. no chorusing out
5. no rocking out
6. keep to the point
7. no Americanisms

Fig.12, Imagen promocional de la banda Gang of Four, 1978.



Fig.13, Portada del single *Damaged Goods* (1978) de Gang of Four, Fast Products

Fig.14, Portada del primer número de la revista BLAST, Londres, 1917.



Figs.15-16, Fotografías sin fechar de Hulme Crescents, Manchester (1965-1972), de Hugh Wilson y J. Lewis Womersley.

