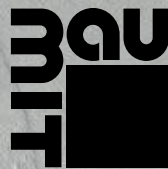


Color, textura y arquitectura contemporánea



baumit.com



Arquinube

Color, textura y arquitectura
contemporánea



Mas recursos en [Arquinube.com](https://www.arquinube.com)

© Baumit s. l.

C/ Dublin, 1 - Parque Európolis

28232 Las Rozas (Madrid)

Tlfo. +34 91 640 72 27

Fax +34 91 636 00 92

email: info@baumit.es

www.baumit.com

Cubierta:

HORMIGÓN LISO

Modernidad y rigor en la fachada

Productos: Baumit CreativTop Fine, Baumit CreativTop S-Fine

Coordinación, diseño y maquetación:

estudio untercio

Calle de Santa Bárbara, 8 1ºD

28004 Madrid

Telf: 915235885

www.untercio.com

Asesoramiento editorial:

Miguel Herraiz, estudio untercio

© de las fotografías: sus autores

Imprime:

Carrots comunicación s. l.

I.S.B.N.:

Depósito legal:

impreso en España / Printed in Spain

Todos los derechos reservados. No se permite la reproducción total o parcial de este libro, ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier formato por cualquier medio, sea este electrónico, mecánico, por fotocopia, por grabación o por otros métodos, sin el permiso previo escrito de Baumit s.l.



baumit.com

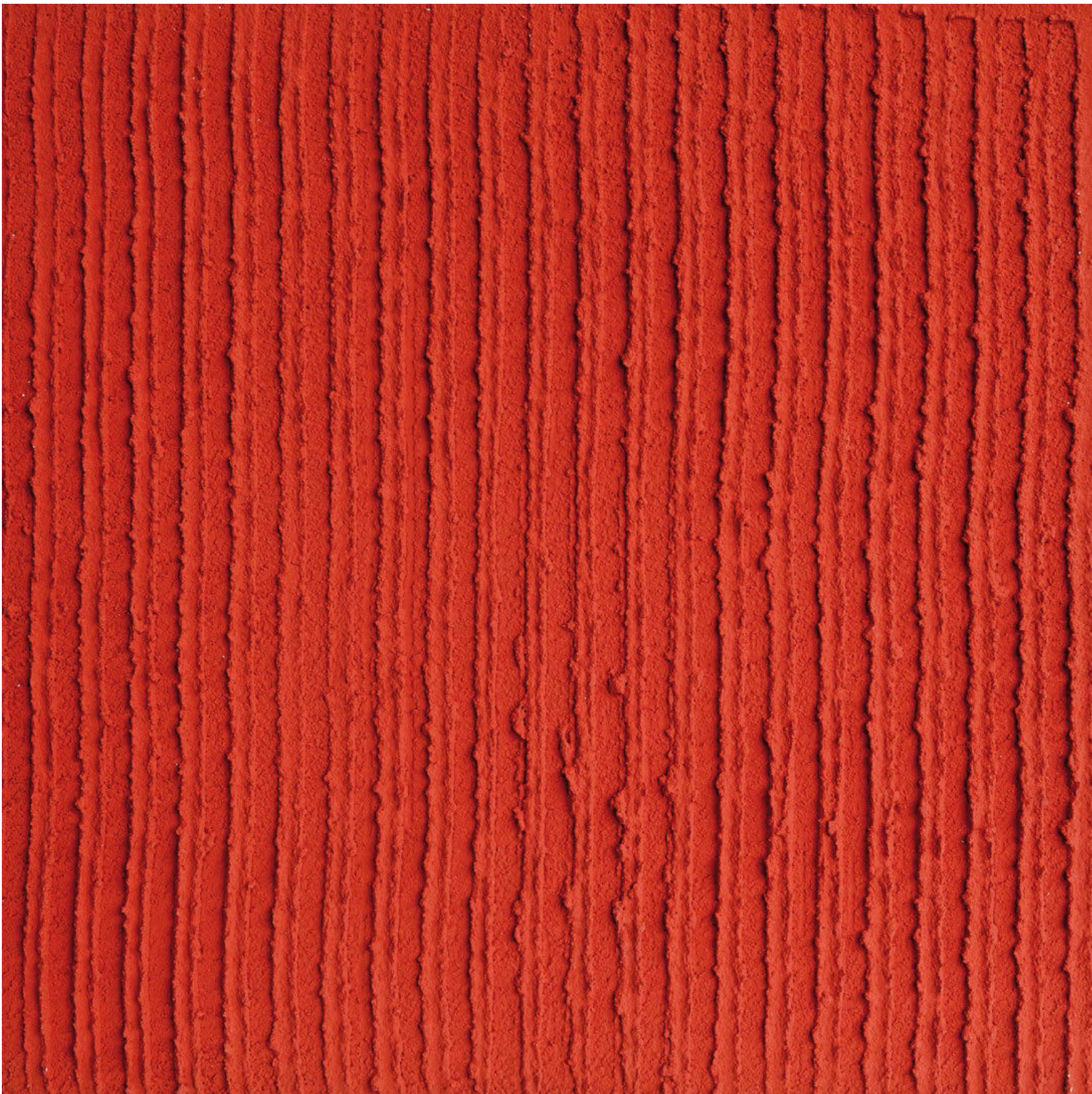
Mas Recursos en Arquinube.com



Color, textura y arquitectura contemporánea

FOSSILIUM
Hallazgo fósil en su muro
Productos: Baunit CreativTop Fine con toques de paleta, pintura
con Baunit StyleColor





EFFECTO RAYADO GRUESO ROJO STYLE
Productos: Baunit CreativTop S-Fine en dos capas, la segunda con llana dentada. Acabado final con pintura Baunit StyleColor.

Índice

Prólogo	9
producto, color y arquitectura	
Los poderes del leopardo	11
Colores, moral y arquitectura de John Ruskin a Frank Gehry	
proyectos seleccionados	
Vallecas 47	23
46 viviendas sociales para la EMVS	
Casa Galgo	33
33 Viviendas unifamiliares en Colmenar Viejo (Madrid)	41
Trabensol	49
Centro Social de Convivencia, Asistencia y Servicios para mayores	
La Catalana 3	61
90 Viviendas en Vicálvaro	
casa marbel	71
Ayuntamiento de Zaratamo	79
Privo Hotel	89
casa P	97



ARMSTRONG

Productos: Baumit CreativTop Trend y Fine, presionado con llana y con aplicación posterior de pintura Baumit Lasur.

Fernando Arrabé

Arquitecto, director de Baumit España

Prólogo

producto, color y arquitectura

Queridos amigos,

Baumit cumple cinco años de actividad en España, en el transcurso de los cuales hemos tenido el privilegio y también la responsabilidad de la creación y definición de la firma en nuestro ámbito nacional. Estos años han sido un periodo lleno de retos para la arquitectura en nuestro país, un tiempo en el que se nos ha exigido lo mejor de cada uno para encontrar un camino que en muchos casos ya no es el que conocíamos en el pasado, en el que han cambiado criterios y exigencias en materia de sostenibilidad y eficiencia.

En este tiempo hemos querido estar cerca de la arquitectura y de los arquitectos, de las personas que con sus decisiones definen el resultado final de los edificios que habitamos. Lo hemos hecho participando con actividades excepcionales, como Patrocinios del premio nacional de arquitectura con el Consejo de Arquitectos, con Asociaciones y publicaciones de arquitectura, en Jornadas Técnicas en Colegios profesionales, pero sobre todo con un contacto diario directo y cercano con los arquitectos que nos ha llevado a un conocimiento en profundidad de las necesidades de sus proyectos, de sus intenciones en la realización de los mismos.

Como resultado de ello contamos con la confianza de personas que han creído en nosotros, nuestro trabajo y en nuestros sistemas SATE y Baumit, mediante

la edición de este cuaderno de proyectos, rinde un homenaje a la arquitectura y a los arquitectos que nos han encargado materializar los diseños de sus fachadas.

En las fachadas, la piel del edificio, la arquitectura encuentra el límite de su formalidad y los espacios y volúmenes muestran su intención última concretándose; en ese límite, la elección del color y la textura del material definen la construcción y muestra su rostro a quien lo percibe. La elección del material determina además no solo el presente sino la evolución en el futuro del proyecto, su madurez y vicisitudes en el tiempo. Esta piel del edificio debe además contribuir de forma decisiva al mantenimiento de condiciones óptimas en el interior del mismo, ser parte de la solución integral de la eficiencia energética y su mecanismo regulador de los procesos físicos del edificio, de su temperatura, su humedad, y de su movimiento en el tiempo.

Naturalmente la fachada no se explica sin el desarrollo en planta del edificio, de igual forma que esta solo obliga a la primera en su dimensión perimetral, y por ello hemos intentado reflejar una información del proyecto que junto con las palabras de sus arquitectos lo expliquen con profundidad suficiente.

Hemos invitado a los estudios de arquitectura a participar con los proyectos que se han presentado a la primera edición del concurso internacional de Baumit Life Challenge66 Award, que ha recogido más de 200 proyectos de los países Baumit en cinco categorías (vivienda colectiva, vivienda individual, No residencial, Rehabilitación térmica e Intervención en Patrimonio). Un jurado internacional compuesto por 15

arquitectos, siendo el arquitecto representante de España nuestro prestigioso Enrique Álvarez Sala-Walter, de R&AS arquitectos, ha seleccionado los ganadores de cada categoría y un ganador absoluto.

El resultado ha sido que los proyectos de las categorías de Vivienda colectiva y Vivienda individual han sido ganados por los estudios españoles "Untercio" y "Canals-Moneo arquitectos" respectivamente, haciendo de la gala del 12 de junio en Viena una fiesta de la arquitectura española, y colmando nuestras aspiraciones como país más joven que participa en este concurso. Además el proyecto para la EMV "Vallecas 47" de Untercio fue elegido Mejor fachada del año entre todos los ganadores de todas las categorías. Esperamos contar con vuestra participación en próximas ediciones.

Para el prólogo de este cuaderno comenzamos con un texto de David Rivera, Historiador y profesor en la Escuela de Arquitectura de Madrid de la asignatura de Historia del Arte, con una disertación sobre el uso del color y la textura en la arquitectura a lo largo del tiempo de lectura tan interesante como provocadora. Son palabras abiertas y sugerentes que seguro darán pie a la reflexión y la opinión.

Esperamos que disfrutéis la lectura tanto como nosotros.

LIFE
CHALLENGE
66

Profesor de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid



Los poderes del leopardo

Colores, moral y arquitectura de John Ruskin a Frank Gehry

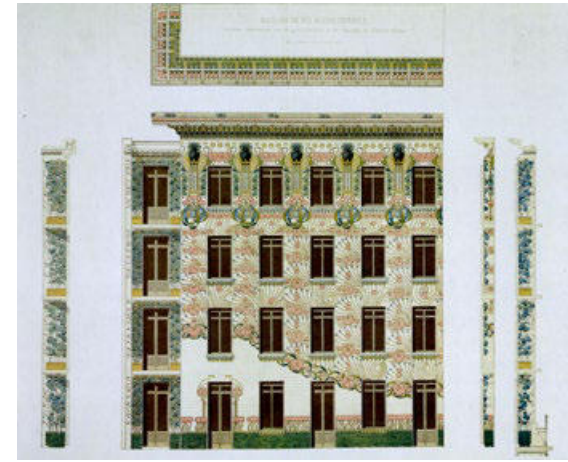
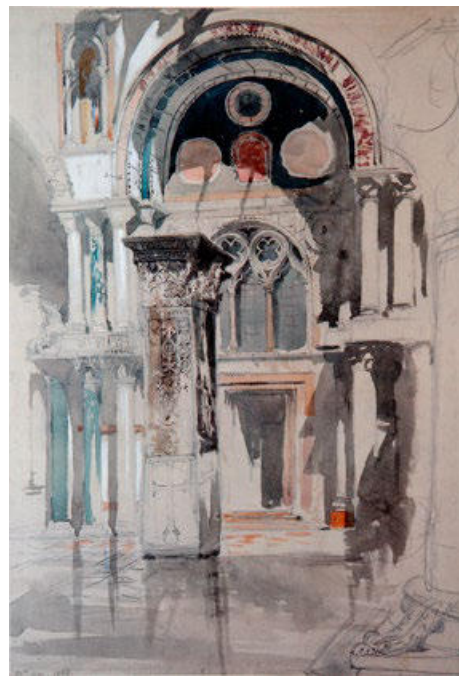
“Hasta 1830 se aceptaba sin discusión, tanto por goticistas como por clasicistas (...), que la arquitectura era monocroma” (1). Esta es una de las generalizaciones más discutibles que encontramos en el clásico estudio de Peter Collins acerca de *Los ideales de la arquitectura moderna*, y sin embargo esta frase lapidaria contiene un gran fondo de verdad. A partir del Renacimiento los arquitectos, teóricos y tratadistas establecieron un modelo de decoro arquitectónico erróneamente basado en la creencia de que los antiguos no utilizaban colores en el exterior de los edificios: una creencia que empezó a tambalearse con los descubrimientos de los arqueólogos en el siglo XVIII y mediante estudios con pretensiones científicas como los de Quatremère de Quincy.

Reconstruyendo el camino mediante el cual los colores retornaron finalmente a la composición de las fachadas de los edificios, Collins recuerda la revolución que supuso el descubrimiento del hecho de que los griegos habían pintado sus templos de colores (al igual que sus esculturas, por cierto) y discute las ideas acerca de la policromía difundidas por reformadores neomedievalistas como Street y Butterfield o clasicistas como Semper, Hittorff o Leo von Klenze, todos ellos estudiosos de la Historia, pero también artistas modernos en busca de nuevos efectos.

En efecto, en términos generales el siglo XIX supuso la recuperación de los revestimientos de colores en la arquitectura monumental occidental. El estilo de-

nominado *victoriano*, que puede ser considerado el paradigma más imitado a lo largo y lo ancho de Europa, destaca por el esplendor y la expresividad de sus festivas fachadas policromadas, provistas de toda clase de elementos decorativos, como puede comprobarse aún hoy estudiando las fachadas diseñadas por Alfred Waterhouse, A.W.N. Pugin o George Gilbert Scott. Gracias a esta nueva afición por el color y por las pieles arquitectónicas trabajadas de manera artesanal, las ciudades del siglo XIX acabarían convirtiéndose en alegres algarabías cromáticas, cacofonías de formas y de tonos que, por una evolución dialéctica eterna, suscitarían entre los nuevos *puristas* la burla más agria y el desdén. Gavin Stamp (2) nos ha recordado recientemente que la generalización de los revestimientos de terracota en la segunda mitad del siglo XIX terminó por conseguir que los diseñadores de ideas modernas detestaran este material, pero también nos recuerda que la adopción del mismo debe explicarse en el contexto de la abigarrada y polucionada ciudad de la época victoriana: revestir un edificio de terracota de colores implicaba animar el panorama de las mortecinas y asfixiadas calles tomadas por el *smog*, y el propio material favorecía la limpieza efectiva de las fachadas.

Toda una generación de arquitectos se enfrentaba explícitamente por vez primera a la cuestión del color como revestimiento o como caracterización simbólica de los edificios, y las controversias en torno a los límites que debían asignarse a los colores se multiplicaban a lo largo de Europa. John Ruskin fue quizá el



mayor defensor de la coloración de las superficies arquitectónicas en todo el siglo XIX, y sus ideas al respecto parecen estar en sorprendente consonancia con las que imperan a principios del siglo XXI; rechazando el racionalismo estructural del Renacimiento tanto como el de su propio siglo, propone imitar el procedimiento colorístico empleado por la propia naturaleza (3):

Este es, según mi parecer, el primer gran principio del color arquitectural. Que sea netamente independiente de la forma.

Ruskin utiliza su amplio conocimiento de Venecia para constatar hasta dónde se puede llegar en la obtención de belleza a partir de este principio; observa que los usos y funciones internos de los palazzos del Canal Grande nada tienen que ver con las fastuosas pieles externas, del mismo modo que las manchas de las cebras o los leopardos carecen de conexión con la estructura y anatomía de los mismos; y recomienda a los arquitectos modernos que se libren del peso paralizante de la tradición impostada del clasicismo, más poderosa que nunca en el seno de las academias, y llena de reglas artificiosas que ahogan el talento. La influencia de John Ruskin llevará a la aparición del estilo Arts & Crafts y de la pintura "prerrafaelista", pero también, y muy especialmente, al surgimiento del llamado Free Style, pintoresco, vernáculo y variado, cuyos más destacados exponentes no temían al uso del color.

La anarquía cromática del Art Nouveau en la década de 1890 no hubiera sido posible sin la existencia de estos precedentes, como lo demuestran los numerosos ejemplos de edificios neogóticos o neobizantinos que anuncian los ritmos y las fluencias decorativas de la arquitectura del fin de siglo, entre ellos los de Gaudí. En Bélgica, Francia, Alemania o Austria los arquitectos más jóvenes y rebeldes imitaban la paleta de la naturaleza con una libertad sin precedentes. Victor Horta, Paul Hankar o August Endell no sólo mostraron en fachadas e interiores colores nunca utilizados hasta el momento en el ámbito de la arquitectura, sino que se atrevieron a combinarlos sin complejos de las maneras más chocantes e improbables. Hasta el austero y racional Otto Wagner insistía en la necesidad de introducir nuevos colores y revestimientos resistentes a la polución en el entorno triston de la ciudad (4). Cuando Héctor Guimard utilizó verdes chillones y rojos fuertes en sus diseños orgánicos para las paradas del metro de París el escándalo subsiguiente obligó a retirar y desclasificar algunas de las marquesinas situadas en los barrios burgueses. E idénticos escándalos de color ocurrían en Bruselas, Berlín, Viena, Budapest o Barcelona. El Art Nouveau fue el ápice del culto al colorido en la arquitectura de la época contemporánea, y sus formas y tonalidades vegetales, tornasoladas, acuáticas y cambiantes desconcertaron incluso a aquellos dispuestos hasta entonces a defender las audacias del arte moderno, por ejemplo a Octave Mirabeau (5):

1. *El deseo moderno de color y exuberancia fue avalado en un principio mediante la autoridad de los antiguos. Restitución del "Templo de Empédocles" en Selinunte, imagen del libro L'architecture polychrome chez les grecs (1851), de Jacques-Ignace Hittorff.*

2. *Colores, texturas y ornamentos en la arquitectura veneciana según la apreciación de John Ruskin: la piel esconde la estructura (acuarela mostrando un particular del exterior de la basílica de San Marcos).*

3. *La riqueza de colores y texturas, combinados de manera pintoresca, es habitual en las obras del Art Nouveau, como en la Maison Hankar (1883) en Bruselas, proyectada para su propia familia por el conocido arquitecto belga.*

4. *Una versión en estilo Secesión de las ideas de Ruskin: la cortina floral roja sobre revestimiento cerámico de la Casa de Mayólica (1898), en Viena. Diseño de Otto Wagner.*

Todo gira, se frustra, se contornea, se destornea; todo rueda, se enrolla, se despliega y brusca-mente se hunde. No son más que festones de cobre barnizado, astrágalos de madera tintada, elipses de loza policroma, volutas de gres en llamas, entrepaños de cuero estampado, frisos de ninfas hirsutas, de adormideras en cólera encaramadas sobre las molduras de los es-tilobatos, como papagayos sobre sus perchas.

Pero la Primera Guerra Mundial marcó el abrupto fin de todas estas exuberantes fantasías. La escasez de viviendas y la imparable ascensión del socialismo transformaron de golpe la agenda del arquitecto de vanguardia. A partir de 1920, la arquitectura prefirió la realidad. Realidad entendida en el nuevo sentido de austeridad expresiva, adaptación a la función, economía de medios e igualdad social, es decir, según los preceptos funcionalistas y el fanático puritanismo estético que marcarán buena parte de la arquitectura del Movimiento Moderno, y que fueron avanzados por Adolf Loos en su tantas veces citado artículo "Ornamento y delito" (1908). Ello no significó, sin embargo, el eclipse completo del color.

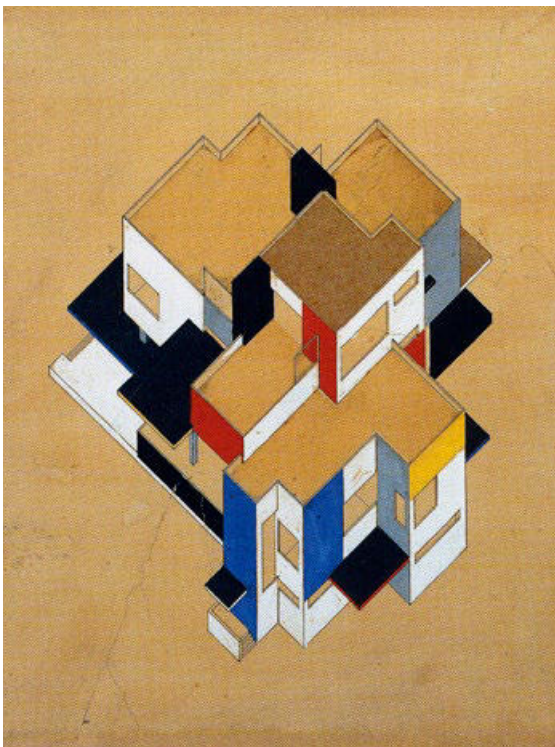
La extraña relación que la arquitectura moderna ha mantenido con el uso del color fue bien resumida por Philip Johnson y Henry Russell-Hitchcock en el texto que acompañaba la celebrada exposición de 1932 sobre el *Estilo Internacional* (6):

En los primeros tiempos del estilo contemporáneo

el revestimiento blanco era omnipresente. En un momento en que los arquitectos meditaban temas más importantes se pensaba poco en el color. Después vino una época en la que empezó a prestarse una considerable atención al empleo del color. Tanto en Holanda como en Alemania se usaron pequeñas áreas de colores primarios; en Francia, grandes áreas de un color más neutro. Ambos empleos del color eran en gran medida debidos a la influencia de dos distintas escuelas de la pintura abstracta: por un lado, la representada por Mondrian, y por otro la que defendía Ozenfant. En ambos casos el color se disponía artificialmente y la mayoría de los paramentos seguían siendo blancos. Hoy en día el color aplicado se emplea menos. Se prefiere sin duda el color natural de los materiales constructivos y de los metales.

A pesar de algunos pequeños errores de apreciación histórica, inevitable en un texto tan temprano, Hitchcock y Johnson captaron la esencia de la relación patológica que el Movimiento Moderno mantenía con el color, oscilando entre el blanco immaculado, industrial y prefabricado de las obras más severas de la Nueva Objetividad y el colorido abstracto y artificioso (como de un tablón de anuncios, según los norteamericanos) de obras como el Café De Unie.

Los motivos por los que la arquitectura del Movimiento Moderno ha sido tan proclive a los muros y exteriores blancos y a las superficies de cristal no han podido analizarse correctamente has-



ta que los edificios de los maestros del siglo XX han sido transformados en patrimonio arquitectónico y han podido ser estudiados con cierta distancia crítica (7); baste decir aquí que el simbolismo de la pureza moral y la idea de la limpieza clínica tienen una relación muy estrecha con el rechazo al uso del color y de cualquier revestimiento decorativo en una buena parte de la arquitectura moderna.

Otros estudios nos recuerdan, sin embargo, que el Movimiento Moderno mantuvo una relación constante con el empleo caracterizador del color, y que, por ejemplo, "desde los primeros comienzos de la Bauhaus, prácticamente todos los maestros de la escuela se vieron envueltos en la búsqueda de una gramática del color" (8). En efecto, la cuestión del color en la arquitectura racionalista o funcionalista tiene aún una dimensión estructural que solo los artistas más intelectualizados plantearon y comprendieron dentro de los márgenes de movimientos artísticos esencialistas como el Neoplasticismo y el Suprematismo. Víctor Margolin (9) explicó inmejorablemente este punto refiriéndose a la más famosa de las series constructivas de pinturas de El Lissitzky, tan influyentes para los arquitectos de la vanguardia racionalista:

El color de los planos en los Prouns crea propiedades de volumen, transparencia y opacidad. Aparentando avanzar o retroceder, definen también una distancia entre la forma y el observador (...). El Proun era una nueva clase de pintura que podría comprometer más activamente al observa-

dor al denegar una perspectiva fija y comprender un acuerdo de elementos fuertemente ordenados.

El propio Lissitzky, sin embargo, osciló entre este tipo de concepciones y otras mucho más simbólicas y políticas, que provocan hoy en día nuestro asombro (10):

El Suprematismo se limpia a sí mismo del individualismo de los tonos verdes, naranjas y violetas y avanza hacia el blanco y negro (...) en los que vemos la pureza de la fuerza colectiva.

Por su parte, Theo Van Doesburg, el pope del Neoplasticismo holandés, un animador carismático, autoritario y aficionado a las fórmulas doctrinales, es decir, cortado por el mismo patrón dogmático que Lissitzky o Le Corbusier, consideraba EL COLOR como uno de los puntos clave de la arquitectura de vanguardia, afirmando que (11):

La nueva arquitectura toma el color orgánicamente, en sí mismo. El color es uno de los medios elementales para hacer visible la armonía de las relaciones arquitectónicas. (...) En una arquitectura neutra, acromática, el equilibrio de las relaciones entre los elementos arquitectónicos es invisible. Por eso se buscaba un remedio: un cuadro en la pared o una escultura en el espacio. (...) En el momento en que nació la arquitectura moderna el pintor-constructor (...) organiza estéticamente el color en el espacio-tiempo, haciendo plásticamente visible una



5. *Una de las famosas axonometrías teóricas de Van Doesburg y Van Eesteren (1923): el color arquitectónico entendido como sugerencia de valores espaciales.*

6. *La fachada del Café de Unie (1925), en Rotterdam, proyectada por J.J.P. Oud: uno de los más celebrados ejemplos del uso "neoplástico" del color.*



7. *El uso estructural del color en los edificios canónicos del Movimiento Moderno: el revestimiento cerámico rojo en forma de banda delimitadora y la cartelera heroica de la sede del diario Le Peuple en Bruselas (Fernand y Maxime Brunfaut, 1932).*

8. *Ladrillo, mármol y metales en el antiguo RCA Victor Building (Cross & Cross, 1931), en Nueva York: un juego inspirado de formas, colores y texturas con molduras y patrones geométricos modernos en el estilo Art Déco.*

nueva dimensión. En un estadio posterior de la arquitectura el color pintado se podrá sustituir por materiales desnaturalizados (compuestos químicos), pero siempre en relación con la utilidad.

Conviene recordar estas declaraciones y manifiestos tan habituales en el entorno arquitectónico y artístico de los años 20 y 30, porque dejarán sentir su influencia en el quehacer de los arquitectos hasta el mismo siglo XXI. Como es lógico, la utilización funcional y constructiva del color es un asunto tan abstracto y opinable que los propios artistas de vanguardia no se ponían de acuerdo (recordemos la famosa viñeta de ABC, la revista dirigida por Hannes Meyer y Mart Stam, arquitectos funcionalistas defensores del Suprematismo, en la que junto con despreciables edificios historicistas (!) aparece tachada también una de las axonometrías cromáticas y arquitectónicas de Van Doesburg y Van Eesteren, considerada demasiado barroca).

La mayoría de los arquitectos modernos utilizaba el color de manera directamente lúdica y expresiva, o heráldica y simbólica si se prefiere, y el ejemplo más logrado de la utilización de colores y revestimientos cromáticos extensivos en la arquitectura moderna heroica del Periodo de Entreguerras no es el de Le Corbusier, pintor cubista él mismo, y cuya utilización abstracta del color se inspira más bien en la estética neoplástica, sino el caso de Bruno Taut, el maestro del color en la arquitectura social, cuya primera gran obra de planeamiento residencial, anterior a la aparición del Movimiento Moderno, la Sied-



lung Falkenberg, en la afueras de Berlín, fue apodada en su momento como "La Caja de Colores".

Bruno Taut utilizó el color con amplitud y generosidad en sus Siedlungen más importantes, hoy reconocidas por la UNESCO como Patrimonio de la Humanidad (probablemente las Siedlungen Britz y Carl Legien sean las más celebradas de su abundante producción berlinesa). Taut coloreaba con revocos y pinturas los muros, las puertas y las carpinterías de los edificios siguiendo esquemas cuyo objetivo era hacer más agradable, diferenciado y reconocible el sistema necesariamente repetitivo y frío de los bloques de vivienda social. Elegía colores claros para las lindes y los muros exteriores, colores profundos (verdes, azules, rojos) para balcones y muros de patios interiores, y matizaba la composición con los tonos contrastantes de los elementos más menudos. El aspecto lúdico y llamativo de sus conjuntos anticipa elementos básicos del postmodernismo colorido que sucedió a la tristeza monocroma de los bloques sociales de los años 60 y 70, y le valió en su momento severas acusaciones de frivolidad (los arquitectos de la Nueva Objetividad consideraban burgués el color).

De forma paralela al avance del Movimiento Moderno, sin embargo, eclosionaba a finales de los años 20 ése estilo cosmopolita y refinado, a medias tradicional y moderno, que acabaría siendo conocido como Jazz Moderne o Art Déco. En ciertos aspectos este estilo, cuyo esplendor hay que buscar en las ciudades de Estados Unidos (Nueva York, Los



Angeles, Chicago, Miami), pero también en Londres o París, aparece como una inesperada continuación en versión cubista y formalmente más austera de los esplendores cromáticos naturalistas habituales en el Art Nouveau, liquidados de raíz en Europa por la Primera Guerra Mundial. No hay ejemplo mejor del modo en que este estilo utiliza los revestimientos y la policromía que la obra de Ely Jacques Kahn, aunque el mayor logro del Art Déco es sin duda el edificio Chrysler, la gran y solitaria obra del malogrado William Van Allen. El McGraw-Hill Building, de Raymond Hood, nos ofrece la visión inspiradora de un edificio aparentemente funcionalista vestido de placas llamativas verdes y azules, con franjas salientes decorativas y un gigantesco letrero de remate (verde) coronado por flores doradas. "El fuego del manhattanismo rabiando en el interior de un iceberg moderno", según lo describía Rem Koolhaas en *Delirious New York*.

Con sus revestimientos de terracota de colores, de piedras y metales de tonos diversos y el cuidado puesto en los apliques externos y en el diseño de los interiores, la floración del Art Déco nos hace pensar en lo que hubiera podido ser el desarrollo arquitectónico moderno-decorativo de no mediar la cesura de la Segunda Guerra Mundial. Pero la guerra decidió, de nuevo, un cambio de agujas radical a favor del "realismo" material y de una mayor austeridad expresiva. Y esta vez a una escala intimidante. El prisma de cristal en altura (Mies) y la caja gigante de hormigón visto (Le Corbusier) quedaron firmemente establecidos como modelos arquitectónicos universales, y

podían encontrarse en Colombia lo mismo que China o Canadá. El imponente tamaño de los nuevos centros institucionales y direccionales, ayuntamientos y ciudades-dormitorio forzó a los arquitectos a buscar soluciones formales "aceptables", que no discutieran la ortodoxia pero abrieran una puerta a la expresión. Los años 50 marcaban la aparición de nuevas estrategias plásticas que podemos agrupar imprecisamente bajo el término Brutalismo y que buscaban obtener variación y monumentalidad a través de dos recursos fundamentales: la disposición rotunda y contrastante de los volúmenes, y las texturas que era posible conseguir con los propios materiales de construcción.

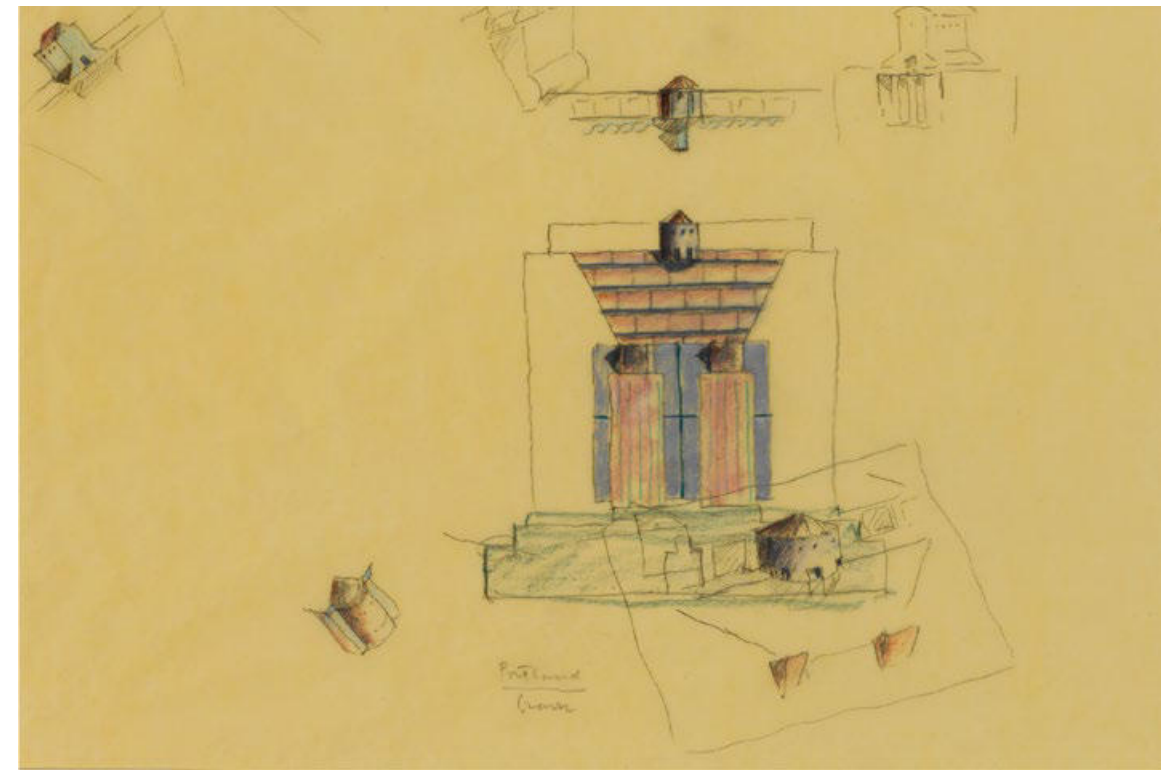
Los trabajos expresivos pero también adustos y ortodoxos de *brutalistas* como Denys Lasdun o Paul Rudolph se remitían al modelado escultórico de las últimas obras de Le Corbusier, mientras que las combinaciones exquisitas de materiales y texturas que encontramos en los trabajos de Carlo Scarpa o el grupo BBPR se alimentan del refinamiento y el detallismo de la obra de Frank Lloyd Wright, y, en algunas ocasiones, del uso elegante de materiales en los interiores de Mies van der Rohe. Pero en ninguno de estos casos se contempla con seriedad la idea del revestimiento colorido, aplicado, caracterizador, que aún se mantenía con vida en los mejores edificios Art Déco. De modo característicamente moderno, ahora se busca la expresión en el propio proceder *estructural*, reflejando valores de espacio y volumen en la precisa línea ortodoxa del Suprematismo de El Lissitzky.



9. *El gran monumento universal del Art Déco, el Chrysler Building (1928) de William Van Allen, utiliza sutilmente revestimientos de colores blancos, negros y grises en una combinación punteada por los apliques metálicos.*

10. *El detallado trabajo de diseño de la puerta trasera de la tienda de Olivetti (1957) en la Plaza de San Marcos de Venecia muestra espectacularmente el talento de Carlo Scarpa para evocar sugerentes texturas y tonos de luz, incorporando diversos materiales.*

11. *El esplendor colorístico y lúdico de la arquitectura "postmoderna" tuvo uno de sus primeros paradigmas en el Portland Municipal Services Building diseñado por Michael Graves (1980). Su ostensible juego con enormes superficies coloreadas a modo de castillo infantil viene encajado en una sorprendente piel concebida como un revestimiento prácticamente completo. Una absoluta revolución respecto a los cánones de la arquitectura del Movimiento Moderno.*



Hay que esperar al fenómeno festivo y desmitificador del Postmodernismo para volver a encontrar la alegría y la libertad expresivas de la era victoriana, del Art Nouveau y el Art Déco, combinados en una nueva e improbable síntesis con los principios del arte abstracto. Pero el Postmodernismo fue a fin de cuentas un híbrido un tanto monstruoso, y su dependencia de la arquitectura moderna precedente hizo que Tom Wolfe, al referirse a la obra construida de Robert Venturi, proclamara que tres décadas de predominio indiscutido del *Estilo Internacional* habían agostado sin remedio la sensibilidad de los arquitectos, al menos en lo que se refiere a la decoración y al aspecto artesanal de la arquitectura (12):

Un marciano, o, afirmémoslo con toda seguridad, un viejecito de Filadelfia instalado en la Guild House para el resto de su chochez televisiva, miraba el edificio y no veía más que otra típica estructura institucional moderna, sin carácter y gris (en realidad, de un rojo ennegrecido por la contaminación).

Por otro lado estaban aquellos, como los defensores del estilo High-Tech, que consideraban que el Postmodernismo, con sus referencias históricas y su colorido, no era más que un aborto vulgar, incluso grosero, más tosco y comercial, en realidad, que verdaderamente historicista. Es posible que el Postmodernismo haya sido la tendencia arquitectónica más atacada, denostada y ridiculizada por los críticos después del Barroco tardío, aunque

también tuvo influyentes paladines teóricos como el propio Venturi o el crítico Charles Jencks. Hoy en día aún es desdeñado por la gran mayoría de "entendidos". ¿Se trataba de un estilo deplorable?

Las pirámides, columnatas falsas y ziggurats un tanto triviales de Michel Graves, James Stirling o Terry Farrell, revestidas profusamente con aplacados coloridos y apliques neo-Déco/neo-Bauhaus empiezan a adquirir ahora un cierto carácter vetusto, y, lo que es más, empieza a percibirse por fin su influencia nada desdeñable en la aparición del tipo de arquitectura que se hace en el siglo XXI, por mucho que los arquitectos actuales renieguen del Postmodernismo y se declaren falazmente herederos del respetable Movimiento Moderno. Un cuarto de siglo después del momento de esplendor del Postmodernismo encontramos signos muy evidentes de una renovada apreciación histórica (valga como ejemplo el libro celebrativo de Pablo Bronstein *Postmodern Architecture in London*, publicado en 2008). Las modas, por supuesto, siempre cambian, y la historia se encarga de bendecir los productos de cada era.

La cuestión del aspecto y la tonalidad visual con que se presentan los edificios acabados no es en absoluto secundaria. La actitud dominante en una época hacia el color y el revestimiento indica con razonable precisión el género de sus aspiraciones morales. El Rococó, el Art Nouveau y el Postmodernismo son movimientos inequívocos hacia el placer, la empatía y el mundo de los sentidos (como lo fue la astuta elec-



ción de Stalin de una arquitectura oficial colosalista pero llena de color y ornamento); el Quattrocento, el Neoclasicismo y el Movimiento Moderno fueron en cambio los representantes arquitectónicos de nuevas aspiraciones abstractas e ideales, situadas por encima del mundo afectivo del modesto individuo aislado (y lo mismo puede decirse, por supuesto, de la severidad fuera de escala del clasicismo Nationalsocialista).

En el momento de mayor apogeo de la Ilustración, Denis Diderot, personificación misma de este movimiento, consideraba los contrastes lumínicos de la arquitectura barroca como una muestra de decadencia, y censuraba a los pintores que usaban demasiados colores en su obra; consideraba que los grandes artistas sólo usaban colores puros y que de hecho "los antiguos sólo usaron cuatro, el rojo, el amarillo, el blanco y el negro" (13). Como se ve, los Neoplásticos del siglo XX han existido de forma intermitente a lo largo de toda la historia. En 1905, Hendrik Petrus Berlage, el padre, quizá, del Funcionalismo, declaraba que, en arquitectura, "forma y decoración son una sola cosa. (...) Ambas nacen en el mismo momento, crecen juntas; y es precisamente a causa de su mala capacidad de discernimiento por lo que los hombres separan estas cosas como cuerpo y vestimenta" (14). Los únicos matices permitidos, por tanto, en un buen edificio, deberían provenir de la propia estructura. Leeremos sin cesar palabras parecidas a lo largo de todo el siglo XX. Pero el amor a la "verdad" y a la estructura, tan etéreo y engañoso como es, encuentra su opuesto puntualmente en cada época

en que asoma la cabeza. En el otro bando, el de los "expresivos", la falta de color y claroscuro ha sido denunciada y denostada al menos desde los tiempos del Barroco. Los arquitectos modernos más sensibles lo han hecho a menudo desde el seno de la propia vanguardia, como el mayor maestro de todos, Frank Lloyd Wright, por ejemplo en las Kahn Lectures de 1930 (15):

El sentido de lo romántico no puede extinguirse en el interior de los corazones humanos. Privado del latido de este corazón esencial, nuestra propia arquitectura se convertiría en algo pobre, achatado, con huesos de acero, perfiles de caja, articulaciones de cañerías y pasamanos, algo que sería tan receptivo a la luz del sol como una acera de cemento o una cisterna de vidrio.

La perspectiva que se ofrece ante nosotros bien entrado el siglo XXI se escora hacia esta última línea. El panorama que vivimos hoy en día se caracteriza por la ausencia de paradigmas ideológicos fuertes y por un eclecticismo festivo muy similar al que predominaba en el paso del siglo XIX al XX. Tanto los profesionales como los profesores de las escuelas de arquitectura asumen orgullosamente como antepasados a los maestros del Movimiento Moderno mientras se vuelcan paradójicamente en un formalismo lúdico y autocomplaciente, impráctico y caprichoso, que reposa cómodamente en el turismo, el mundo del espectáculo, la publicidad y el puro consumismo. Vivimos una era neobarroca en la que la excentricidad y la sorpresa son valores esenciales, y los auténticos



12. *La sede de Selfridges en Birmingham (2002), obra de Future Systems, representa muy bien el "estilo extraterrestre" de una gran parte de la "arquitectura icónica" actual: completamente revestida de discos de aluminio, parece estar protegida por la piel de un extraño reptil.*

13. *En el CaixaForum de Madrid (2001) el estudio de Herzog & De Meuron ofrece una buena muestra de la aproximación actual a la combinación de los colores y las texturas, basada en los contrastes de gran escala propios de la escultura contemporánea.*

14. *Uno de los ejemplos más exóticos del gusto de Frank Gehry por el cataclismo de formas, colores y texturas: el Biomuseo de Panamá (proyecto de 1999, inaugurado en 2014).*



monumentos de nuestra época tienen forma de aerolitos (Casa da Musica de Oporto, de Rem Koolhaas), batracios gigantes mutantes azulados (Kunsthau de Graz, de Peter Cook), cataclismos relucientes llenos de colores brillantes (Bodega Marqués de Riscal, en La Rioja, o Biomuseo de Panamá, de Frank Gehry), naves extraterrestres estrelladas (Museo de Historia Militar de Dresde, Daniel Libeskind) o pepinos gigantes (como los de Foster y Nouvel en Londres y Barcelona).

En un reciente libro, Charles Jencks califica toda esta producción de nuevos monumentos instantáneos como "iconic buildings", y se divierte en proponer toda una serie de asociaciones simbólicas humorísticas para cada uno de los edificios que comenta (16). El estilo dominante de nuestros días podría calificarse con precisión como *Postmodernismo Abstracto*, oponiéndolo al postmodernismo historicista triunfante en los años 80.

Los arquitectos han redescubierto las posibilidades del color, y también de las pieles llamativas, conseguidas a base de complicados sistemas de revestimiento. Ello incluye la obtención de nuevos efectos de textura, que a menudo se combinan con el color en explosivos festivos plásticos. En una escena apoteósica de su película *Sketches of Frank Gehry* el conocido director Sydney Pollack, demostrando que su amigo arquitecto cualifica, además, como pintor, hilvana en un crescendo poético una serie de tomas cercanas de superficies de edificios de Gehry: rugosas, lisas, brillantes, mate, apagadas, onduladas

o estriadas. En el nuevo MuseumsQuartier de Viena el "diálogo" entre los paralelepípedos que albergan las colecciones se confía esencialmente a la textura de piedra de los cerramientos, que ostentan colores muy distintos. La sede de Selfridges en Birmingham, una obra de Future Systems, debe su gran celebridad a los 15.000 discos de aluminio que esponjan sensualmente su fachada. Herzog & de Meuron han sentado cátedra con su habilidad para inventar siempre nuevas texturas, desde las mallas rellenas de cantos de la Dominus Winery al CaixaForum de Madrid, donde un jardín vertical hace juego con un aparejo histórico de ladrillo y celosías de acero Cor-ten. Y no olvidemos la afición de Rem Koolhaas por los policarbonatos, o el uso cada vez más extendido de expresivos cerramientos de madera. La invención pictórica y escultórica ha regresado a las fachadas de nuevo, aunque con un lenguaje muy distinto al del siglo XIX.

Nunca el color y el revestimiento estuvieron más de moda que a principios del siglo XXI. Es una nueva edad dorada para el artista del revestimiento, lejos, muy lejos ya, de los rigores formales e ideológicos que predicaba el Movimiento Moderno.