

ARQUITECTURA BLANCA

MITO, POÉTICA, CIENCIA. EL COLOR BLANCO EN LA ARQUITECTURA CONTEMPORÁNEA

Tesis Doctoral:

PAOLO DE MARCO

Universitat Politècnica de València

Doctorado en Arquitectura, Edificación, Urbanismo y Paisaje

Univesità degli Studi di Palermo,

Dottorato in Architettura, Arti e Pianificazione (XXXII ciclo)

Directores de la tesis:

FRANCISCO MIGUEL SILVESTRE NAVARRO, Universitat Politècnica de València

ANTONINO MARGAGLIOTTA, Univesità degli Studi di Palermo

Septiembre 2020



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PALERMO

ARQUITECTURA BLANCA

MITO, POÉTICA, CIENCIA. EL COLOR BLANCO EN LA ARQUITECTURA CONTEMPORÁNEA

PAOLO DE MARCO



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PALERMO

ÍNDICE

RESUMEN

INTRODUCCIÓN

OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

Capítulo 0. ANTECEDENTES Y ESTADO DE LA CUESTIÓN

10 **Capítulo 1. EL MITO**

13 Desde los orígenes hasta el siglo XVII

Religión, filosofía

Tratadistas, arquitectos, escultores

37 La invención del mito

Clasicismo, Neoclasicismo

El blanco y el Mediterráneo

59 La época moderna

Los colores de la modernidad

Le Corbusier entre color y no-color

Notas sobre las artes, la filosofía y la literatura contemporánea

112 **Capítulo 2. LA POÉTICA**

115 El color blanco en la arquitectura del siglo XX

Continuidad del Moderno y Arquitectura sin Arquitectos

Italia

Portugal

España

Otras experiencias

171 El color blanco en la arquitectura contemporánea

Entre difusión internacional y regionalismo

La condición italiana

La condición portuguesa

La condición española

La condición global

Capítulo 3. LA CIENCIA	268
Conceptos básicos y teoría del color	271
Color y visión	
Psicología y ergonomía	
Materiales, técnicas y tecnologías del blanco	281
en la arquitectura contemporánea	
El blanco como materia de la arquitectura	
La piedra	
Los enlucidos	
La cerámica	
Los paneles de GRC	
Otros materiales	
El hormigón	
CONCLUSIONES	327
BIBLIOGRAFÍA	339
ÍNDICE ONOMÁSTICO	359
AGRADECIMIENTOS	369
ANEXOS	371
Diálogos sobre el blanco	
Geografía del blanco	

RESUMEN

Hoy en día es posible observar una difusión global del color blanco en el panorama de la arquitectura contemporánea. Las cuestiones vinculadas al empleo de este particular color penetran con profundas raíces en los tiempos antiguos, en la cultura, en la historia. Para buscar las razones tras el uso del blanco, la presente investigación propone un punto de vista holístico, analizando el *mito*, la *poética* y la *ciencia* del blanco en arquitectura.

Estas tres claves de lectura del *fenómeno del blanco* conducen a diferentes razones para explicar su empleo. Claves de lectura que se separan exclusivamente para obtener un estudio más ordenado del tema, pero que en la complejidad de la arquitectura actúan de forma inseparable. La tesis estudia y analiza el escenario de la arquitectura contemporánea a partir del color, pero teniendo conciencia que este representa solo un parámetro entre los muchos que realizan la forma y el espacio de la arquitectura.

De las obras del pasado, de los tratados y de las teorías, hoy llega una narración llena de alternancias - de épocas de *revival*, pero también de renacimientos y vanguardias -, un verdadero *mito* en el que el color blanco, a pesar de todo, resiste con constancia hasta establecerse en la memoria actual.

Al acercarse a la época hodierna, los contornos de ese *mito* se vuelven más nítidos y precisos, y las cuestiones históricas y culturales se unen con las innovadas necesidades de la práctica arquitectónica contemporánea. Varios arquitectos emplean el blanco para sus obras y para lograr determinadas y distintas ideas. Se define entonces una *poética* del blanco, es decir, una forma esencialmente *subjetiva* de

pensar y construir arquitectura. Para investigar estas instancias individuales y específicas, al análisis de obras de arquitectura se une una serie de *diálogos sobre el blanco* que enriquecen el tema con las experiencias directas de los arquitectos.

Aunque el color sea un fenómeno por su naturaleza muy subjetivo, el empleo del blanco en arquitectura es soportado por la *ciencia* y, en particular, por algunas ventajas físicas y químicas. La construcción del blanco es posible gracias a varias técnicas que amplían y extienden su larga tradición constructiva gracias a la innovada eficacia de métodos antiguos, pero también con nuevas tecnologías y materiales.

El estudio se enfoca en particular en el análisis de la cultura arquitectónica española, portuguesa e italiana; la investigación no se limita a estos ámbitos geográficos, extendiéndose a considerar un horizonte global para la arquitectura blanca. El análisis de las obras de arquitectura blanca publicadas en revistas científicas de relevancia internacional proporciona un dato estadístico y objetivo de la condición global de la cuestión.

La definición de la *tendencia* contemporánea al empleo del blanco, se remonta a la segunda mitad del siglo XX, cuando algunas obras acogen los valores del mito y los renuevan de una forma actual. No obstante, la difusión global del blanco en arquitectura se debe a su capacidad de representar ideales diferentes y múltiples. Se deduce, entonces, que el blanco no es el color de una homogeneización, sino que representa un factor común a muchas experiencias de la contemporaneidad.

RESUM

Hui en dia és possible observar una difusió global del color blanc en el panorama de l'arquitectura contemporània. Les qüestions vinculades a l'ús d'aquest particular color, penetren amb profundes arrels en l'antiguitat, en la cultura, en la història. Per a cercar les raons de l'ús del blanc, la present investigació proposa un punt de vista holístic, analitzant el *mite*, la *poètica* i la *ciència* del blanc en arquitectura.

Aquestes tres claus de lectura del fenomen del blanc conduïxen a diferents raons per explicar el seu ús. Claus de lectura que se separen exclusivament per a obtindre un estudi més ordenat del tema, però que en la complexitat de l'arquitectura actuen de forma inseparable. La tesi estudia i analitza l'escenari de l'arquitectura contemporània a partir del color, però tenint consciència que aquest representa només un paràmetre entre els molts que realitzen la forma i l'espai de l'arquitectura.

De les obres del passat, dels tractats i de les teories, hui arriba una narració plena d'alternances - d'èpoques de *revival*, però també de renaixements i avantguardes -, un vertader *mite* en què el color blanc, malgrat tot, resisteix amb constància fins a establir-se en la memòria actual.

A l'acostar-se a l'època hodierna, els contorns d'eixe *mite* es tornen més nítids i precisos, i les qüestions històriques i culturals s'uneixen amb les innovades necessitats de la pràctica arquitectònica contemporània. Diversos arquitectes empenen el blanc per a les seues obres i per a aconseguir determinades i distintes idees. Es defineix llavors una *poètica* del blanc, és a dir, una forma

essencialment *subjectiva* de pensar i construir arquitectura. Per a investigar estes instàncies individuals i específiques, a l'anàlisi d'obres d'arquitectura s'unix una sèrie de *diàlegs sobre el blanc* que enriqueixen el tema amb les experiències directes dels arquitectes.

Encara que el color siga un fenomen per la seua naturalesa molt subjectiu, l'ús del blanc en arquitectura és recolzat per la ciència i, en particular, per alguns avantatges físics i químics. La construcció del blanc és possible gràcies a diverses tècniques que amplien i estenen la seua llarga tradició constructiva gràcies a la innovada eficàcia de mètodes antics, però també amb noves tecnologies i materials.

L'estudi s'enfoca en particular en l'anàlisi de la cultura arquitectònica espanyola, portuguesa i italiana; la investigació no es limita a aquests àmbits geogràfics, estenent-se a considerar un horitzó global per a l'arquitectura blanca. L'anàlisi de les obres d'arquitectura blanca publicades en revistes científiques de rellevància internacional proporciona una dada estadística i un objectiu de la condició global de la qüestió.

La definició de la tendència contemporània a l'ús del blanc, es remunta a la Segona meitat del segle XX, quan algunes obres acullen els valors del mite i els renoven d'una forma actual. No obstant això, la difusió global del blanc en arquitectura es deu a la seua capacitat de representar ideals diferents i múltiples. Es dedueix, llavors, que el blanc no és el color d'una homogeneïtzació, sinó que representa un factor comú a moltes experiències de la contemporaneïtat.

SOMMARIO

Oggi giorno è possibile osservare una diffusione globale del colore bianco nel panorama dell'architettura contemporanea. Le questioni vincolate all'impiego di questo particolare colore, penetrano con profonde radici nei tempi antichi, nella cultura, nella storia. Per cercare le ragioni dell'uso del bianco, la presente ricerca propone un punto di vista olistico, analizzando il *mito*, la *poetica* e la *scienza* del bianco in architettura.

Le tre chiavi di lettura del fenomeno del bianco conducono a differenti ragioni per spiegare il suo impiego. Chiavi di lettura che vengono separate esclusivamente per ottenere uno studio più ordinato del tema, ma che nella complessità dell'architettura agiscono in maniera inscindibile. La tesi studia e analizza lo scenario dell'architettura contemporanea a partire dal colore, essendo comunque cosciente che questo rappresenta solo un parametro tra i tanti che realizzano la forma e lo spazio dell'architettura.

Dalle opere del passato, dai trattati e dalle teorie, oggi giunge una narrazione di continue alternanze - di epoche di revival, ma anche di rinascimenti e avanguardie -, un vero *mito* nel quale il colore bianco, nonostante tutto, resiste con costanza fino a stabilirsi nella memoria attuale.

Nell'avvicinarsi ai tempi odierni, i contorni di questo *mito* se fanno più nitidi e precisi, e le questioni storiche e culturali si uniscono alle innovate necessità della pratica architettonica contemporanea. Vari architetti impiegano il bianco per le loro opere e per materializzare determinate e diverse idee. Si definisce così una *poetica* del bianco, o in altre parole, una forma essenzialmente *soggettiva* di pensare

e costruire architettura. Per analizzare queste istanze individuali e specifiche, l'analisi delle opere di architettura si affianca a una serie di *dialoghi sul bianco* che arricchiscono il tema con l'esperienza diretta degli architetti.

Anche se il colore è un fenomeno per sua natura molto soggettivo, l'impiego del bianco in architettura è supportato dalla *scienza* e, in particolare, da alcuni vantaggi fisici e chimici. La costruzione del bianco è possibile grazie a varie tecniche che ampliano ed estendono la lunga tradizione costruttiva grazie a la rinnovata efficienza di metodi antichi, ma anche con nuove tecnologie e materiali.

Lo studio si centra in particolare nell'analisi della cultura architettonica spagnola, portoghese e italiana; la ricerca non si limita però a questi ambiti geografici, estendendosi nel considerare un orizzonte globale per l'architettura bianca. L'analisi delle opere di architettura bianca pubblicate in riviste scientifiche di rilevanza internazionale, fornisce un dato statistico e oggettivo della *condizione globale* della questione.

La definizione della *tendenza* contemporanea all'impiego de bianco risale alla seconda metà del XX secolo, quando alcune opere accolgono i valori del mito e lo rinnovano in forma attuale. Nonostante questo, la diffusione globale del bianco in architettura si deve alla sua capacità di rappresentare ideali differenti e molteplici. Si deduce, quindi, che il bianco non è il colore di una omogeneizzazione, ma al contrario rappresenta un fattore comune a molte esperienze della contemporaneità.

SUMMARY

Today it is possible to observe a global diffusion of white color in the panorama of contemporary architecture. The issues linked to the use of this particular color, penetrate with deep roots in ancient times, in culture, in history. To find the reasons for the use of white, this research proposes a holistic point of view, analyzing the *myth*, the *poetics* and the *science* of white in architecture.

The three keys to reading the phenomenon of white lead to different reasons to explain its use. Reading keys that are separated exclusively to obtain a more orderly study of the theme, but that in the complexity of architecture act in an inseparable way. The thesis studies and analyzes the scenario of contemporary architecture starting from color, being aware that this represents only one parameter among the many that realize the shape and space of architecture.

From the works of the past, from the treatises and from the theories, today arrives a narration of continuous alternations - of epochs of revival, but also of rebirths and vanguards -, a true *myth* in which the white color, In spite of everything, it endures with constancy until it is established in the present memory.

As we approach today's times, the outlines of this *myth* become clearer and more precise, and historical and cultural issues are combined with the innovated needs of contemporary architectural practice. Various architects use white for their works and to materialize certain and different ideas. This defines a *poetics* of white, or in other words, an essentially *subjective* form of thinking and building architecture. To analyze these individual and specific

instances, the analysis of architectural works is accompanied by a series of *dialogues on white* that enrich the theme with the direct experience of architects.

Although color is a very subjective phenomenon by its nature, the use of white in architecture is supported by *science* and, in particular, by some physical and chemical advantages. The construction of white is possible thanks to various techniques that expand and extend its long construction tradition thanks to the renewed efficiency of ancient methods, but also with new technologies and materials.

The study focuses in particular on the analysis of Spanish, Portuguese and Italian architectural culture, but the research is not limited to these geographical areas, extending in considering a global horizon for white architecture. The analysis of works of white architecture published in scientific journals of international importance, provides a statistical and objective data of the *global condition* of the issue.

The definition of the contemporary *tendency* to use white dates back to the second half of the twentieth century, when some works embrace the values of myth and renew it in a contemporary way. Despite this, the global diffusion of white in architecture is due to its capacity to represent different and multiple ideals. It is therefore deduced that white is not the color of homogenization, but on the contrary it is a common factor in many contemporary experiences.

INTRODUCCIÓN

El blanco, no solo en arquitectura, tiene un valor particular. Para otros colores, probablemente, no sería igualmente posible definir una historia de continuidad en la experiencia de la arquitectura.

En el imaginario arquitectónico colectivo, el blanco es el color de la tradición mediterránea, de la arquitectura clásica, de los ideales neoclásicos y del modernismo. La narración histórica de la arquitectura, sufriendo en ocasiones algunas inexactitudes, ha contribuido a la creación de un verdadero *mito del blanco*. Especialmente en el siglo XX, muchos autores se interesaron por esta cuestión, revelando algunos malentendidos en la relación entre la arquitectura moderna y el color blanco, y también entre este y la tradición constructiva mediterránea. No obstante la ausencia, en muchos casos, de un respaldo históricamente certero, la actual condición del blanco en arquitectura se basa en un fondo técnico y cultural muy amplio. En la contemporaneidad es posible observar la difusión de una tendencia al uso de este color como mínimo denominador común de una posible cultura compartida. Esta arquitectura blanca, entre memoria y contemporaneidad, refleja valores antiguos y propone nuevos significados. La presente investigación aspira a reconocer las razones de tal uso en lo contemporáneo, en relación con el lenguaje, con la difusión, la geografía, las técnicas y tecnologías de producción actuales. La investigación propone un punto de vista holístico sobre el argumento, considerando a la vez su valor histórico, es decir, el *mito*, la posible *poética* de cierta arquitectura contemporánea - o sea, la existencia de un sistema de principios - y los fundamentos científicos técnicos y tecnológicos tras el empleo del color blanco.

OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

El orden metodológico en el que se realizó la investigación es sustancialmente inverso al que se expone en esta publicación. Las primeras hipótesis, de hecho, echan raíces de la observación del *fenómeno* de la arquitectura blanca y su difusión contemporánea. Luego, definidas algunas preguntas, el trabajo retrocedió en el tiempo hasta una resolución satisfactoria de las hipótesis - no siempre de acuerdo con los supuestos iniciales. Sin embargo, se eligió exponer los argumentos en orden cronológico, es decir, a partir de las orígenes del color blanco en la arquitectura para finalmente analizar la producción contemporánea en la complejidad de sus razones.

La intención de esta tesis no es rastrear o revelar una *verdad histórica* y documental sobre los eventos del color blanco. El objetivo es, en cambio, buscar respuestas al observar la experiencia contemporánea, analizar los fundamentos prácticos, teóricos y culturales tras el empleo del blanco en la arquitectura actual. En este sentido, el blanco no es solo un color, sino un principio espacial.

Estos objetivos han llevado a extender temporalmente el campo de la investigación hasta los orígenes de la arquitectura clásica y, en cierto sentido, a las raíces de la cultura contemporánea, no sólo occidental. Con la conciencia de la imposibilidad de realizar una obra *omnia*, el ambicioso estudio de un ámbito tan amplio ha llevado a la definición de un método de investigación que selecciona, ordena y expone las principales etapas de la historia del color blanco hasta la actualidad. En esta narración, también convergen nociones y anotaciones provenientes de otras artes, de la religión y el simbolismo, de las tendencias e intereses culturales de las distintas

épocas, de la evolución científica y filosófica sobre el tema del color.

Del mismo modo, esta metodología también se utiliza en el estudio del panorama contemporáneo, analizando y definiendo algunas características de la arquitectura blanca en diferentes áreas geográficas, con especial referencia a las condiciones portuguesa, española e italiana, pero considerando también un horizonte geográfico global. El trabajo de algunos arquitectos contemporáneos se ha estudiado con especial atención y se han elegido algunos edificios emblemáticos para intentar definir los principios de elección del blanco.

Las ilustraciones y sus leyendas construyen una narrativa paralela al texto. Las fotografías se reducen a lo esencial; con la misma lógica se han rediseñado los planos y se han elaborado esquemas interpretativos de algunas obras.

A partir de una colección de arquitecturas construidas, se obtienen las principales y más difundidas técnicas y tecnologías utilizadas hoy en día para la materialización del blanco. Estas se analizan en relación con sus específicas características físico-técnicas, los métodos de empleo, potencialidad y criticalidad, la efectividad en la respuesta a ciertos principios arquitectónicos.

Este estudio está respaldado por un análisis de obras arquitectónicas blancas publicadas en revistas científicas internacionales, que permite trazar con principios objetivos la extensión del fenómeno del blanco. Otro anexo, reúne una serie de entrevistas con arquitectos, especialmente realizadas para esta investigación, con el propósito de evaluar las razones subjetivas tras el empleo de este color.

0



ANTECEDENTES Y ESTADO DE LA CUESTIÓN



La relación entre arquitectura y color ha sido objeto de muchas investigaciones desde la segunda mitad del siglo XX, sobre todo en relación al uso del color en el Movimiento Moderno, momento histórico fundamental para poder analizar de forma exhaustiva el estado actual de la cuestión. En este sentido, con particular referencia al color blanco, un trabajo de gran importancia es el de Massimo Zammerini, *Il mito del bianco in architettura*, publicado en 2014. El libro se presenta como una recopilación de investigaciones sobre el blanco realizadas por varios autores expertos en diferentes ámbitos, evidenciando tanto la multidisciplinariedad del asunto, como su larga extensión temporal. A estos ensayos se añade el del mismo Zammerini, que resume su larga investigación como docente en la Università La Sapienza de Roma y durante la cual se han organizado conferencias y exposiciones sobre el tema del color blanco. El ensayo elaborado por Zammerini hace hincapié sobre el papel del blanco a partir de los años Treinta del siglo XX, y como su valor ha sido transmitido a través del Moderno hacia la contemporaneidad. Los otros textos contenidos en el libro ofrecen lecturas de periodos históricos más antiguos, de Grecia, Roma, la edad medieval y del periodo Neoclásico. Se define ya, de manera muy detallada, la dicotomía blanco-policromía que parece caracterizar todos los antecedentes de esta cuestión y que en este trabajo será investigada en el capítulo sobre el mito.

La naturaleza inclusiva de la investigación *Il mito del bianco in architettura* también ha llevado a la decisión de extender el campo de la investigación incluyendo anotaciones sobre la

Página 1:

Le Corbusier, Casa Doble en la Weissenhofsiedlung, 1926-27.

La investigación espacial de la modernidad y los coherentes principios cromáticos.

Página anterior:

Richard Meier, MACBA, 1987-95. Foto Scott Frances. *Continuidad de algunos temas modernos en una reinterpretación monocromática.*

literatura, la pintura, la escultura, la fotografía y el cine. Dado el punto de vista amplio y holístico de esta tesis, las sugerencias y las experimentaciones provenientes de las artes se consideran esenciales para la comprensión de una cultura contemporánea que va más allá del conocimiento *específico* de la disciplina arquitectónica.

Otra obra de relevante importancia es la de David Batchelor: *Cromofobia*. Historia del miedo al color, publicado en 2000. También con un punto de vista multidisciplinar, Batchelor recorre la historia del miedo al color en Occidente, buscando sus antiguas raíces con particular referencia a la arquitectura, la pintura, la literatura y el cine. Batchelor desarrolla una crítica sobre algunos estereotipos conexos al color, que se ha visto rechazado por algunos historiadores, a menudo definido como una impuridad, algo negativo o innecesario, precedente de culturas salvajes o atrasadas.

Un texto más reciente es *Il mito del colore bianco nel Movimento Moderno*, artículo publicado por Juan Serra Lluch en 2010: este trabajo analiza la historiografía crítica del Moderno en relación al color, también en referencia a investigaciones anteriores de autores reconocidos como Mark Wigley y Ned Cramer. El uso del color blanco en el Moderno resulta ser efectivamente un mito, como bien definido por Juan Serra, por un lado criado por autores y arquitectos que lo usaron para simbolizar la novedad de la arquitectura moderna y su lejanía a cualquier estilo o tendencia. Este es el principal asunto debatido por Mark Wigley en *White walls. Designer dresses* (1995): guiados por la razón y el funcionalismo,

los más famosos arquitectos modernos hicieron del blanco su bandera, casi una obligación para quien quiere hacer una obra verdaderamente moderna. A pesar de estos principios, mientras se declara el distanciamiento desde cualquier forma de moda, los muros blancos se convierten en una anti-moda que, tal y como argumenta ampliamente Wigley, mantiene un paralelismo con la manera de vestir de la época.

La investigación de Ned Cramer es, en cierto sentido, contradictoria a la de Wigley; si este último se enfoca en la imagen del moderno, así como fue producida y comunicada por sus autores y demostrando su ligación con la moda, Cramer nos advierte que en realidad los edificios Modernos nunca fueron blancos: *It was never white, anyway*. A pesar de que los historiadores y los promotores de la modernidad hayan usado el blanco como símbolo del Movimiento, no existe, por ejemplo, ningún edificio de Le Corbusier completamente blanco. Tampoco los otros arquitectos modernos han proyectado arquitecturas monocromáticas, o han rechazado, efectivamente, el color. A partir de estas relevantes investigaciones, la compleja cuestión del color en el Movimiento Moderno constituye argumento de investigación del primer capítulo de la presente tesis, que recopila y analiza las principales posiciones teóricas sobre el tema del color al principio del siglo XX.

Se sabe, en efecto, que a lo largo de su carrera, Le Corbusier (y no solo él), había compuesto un catálogo de colores que solía usar sobre todo en los espacios interiores de sus obras. Este catálogo, junto con una profundizada investigación, ha sido publicado por

Arthur Rüegg en *Le Corbusier. Polychromie Architecturale*. Entre otros autores también Jan de Heer se ha ocupado del mismo argumento, enfocando más a la obra construida por el maestro suizo, en *The Architectonic Colour: Polychromy in the Purist architecture of Le Corbusier*.

Un punto de vista peculiar es lo de Beatriz Colomina, explicado en *Privacidad y publicidad. Architecture as Mass Media*: el trabajo de Colomina estudia la relación entre la Arquitectura Moderna y los medios de comunicación de masa, con la fotografía y el cine. A pesar de que el trabajo no se centre sobre el asunto del color, las consideraciones de la arquitecta española sobre el papel de la fotografía en blanco y negro en la difusión del International Style son de gran importancia para el presente trabajo. La brillante contribución de Colomina ha llevado a extender la labor bibliográfica hasta comprender títulos como el de Barbara Mazza, *Le Corbusier e la Fotografia. La vérité blanche (Le Corbusier y la Fotografía. La verdad blanca)*. En esta investigación se analizan a fondo la modalidades con las cuales el arquitecto componía, seleccionaba y en muchos casos modificaba las fotografías - rigurosamente en blanco y negro - destinadas a difundir su obra en el mundo entero.

La presencia del color blanco en arquitectura contemporánea, especialmente en los países mediterráneos, además de relacionarse con los antecedentes de la modernidad, muchas veces hace referencia al contexto ambiental o a una tradición constructiva. Sobre la relación entre el color (no solo el blanco) y la arquitectura mediterránea, los estudios de Jean-Philippe Lenclos y Ángela García

Codoñer, entre otros, han sido importantes contribuciones. Un punto de vista peculiar e interesante es el de Cherubino Gambardella, que en 1989 publica *Il sogno bianco (El sueño blanco)*, un trabajo que busca las influencias del mito mediterráneo en las vicisitudes del Movimiento Moderno, definiendo la mediterraneidad como única y verdadera innovación moderna en Italia. *Il sogno bianco*, a pesar de no tratar directamente del color, ha representado para esta tesis una pista a partir de la cual estudiar la relación entre el mito de la mediterraneidad y el del color blanco.

Aunque no tenga la forma de una disertación propia, Alberto Campo Baeza ha escrito importantes palabras sobre el asunto en cuestión, contenidas sobre todo en *El blanco certero*, publicado por primera vez en 1991. A partir de las palabras sintéticas y esenciales de Campo Baeza, se han planteado los principales interrogantes que constituyen la base de este trabajo. Con la misma relevancia se deben considerar los pensamientos del arquitecto Richard Meier: desde la elocuencia de sus palabras (sobre todo en el discurso de aceptación del Premio Pritzker 1984) y de su arquitectura surgen otras hipótesis relevantes que confirman la actualidad de las cuestiones planteadas por esta investigación.

Estas últimas dos contribuciones representan las referencias más significativas desde las cuales investigar la posible existencia de una poética contemporánea tras el empleo del color blanco en arquitectura, y confluyen en el segundo capítulo de la tesis. Adicionalmente a estas relevantes contribuciones específicas para el tema del blanco, el trabajo se ha articulado gracias al estudio

de las obras de arquitectura blanca publicadas en algunas revistas internacionales, en varias monografías y artículos dedicados a la obra de los arquitectos considerados como más relevantes.

Finalmente, el tercer capítulo de la tesis expone el tema de los materiales, las técnicas y las tecnologías de la arquitectura blanca en la contemporaneidad. El color siempre está vinculado con el material con el que se construye una obra, y el arquitecto hoy dispone de un amplio abanico de posibilidades constructivas de acuerdo con las necesidades del proyecto. Hoy en día no se conocen textos científicos específicamente dedicados a los materiales de la arquitectura blanca, y por esta razón se ha estudiado la literatura general más reciente sobre las técnicas y las tecnologías constructivas contemporáneas, componiendo el tercer capítulo de este trabajo. Sin embargo, un artículo publicado en la revista *Domus* n. 1039 de octubre 2019 propone una colección de materiales blancos, soportados por un abanico de construcciones ejemplares contemporáneas.



Barozzi Veiga, Filarmónica de Szczecin, 2007-14. Foto Simon Menges.
Nuevas investigaciones y materialidades del blanco en la arquitectura contemporánea.

1



MITO

DESDE LAS ORIGINES HASTA EL SIGLO XVII

Religión, filosofía

1 AGNELLO Marialaura, *Semiotica dei colori*, Carocci editore, Roma 2018.

Para definir los motivos y significados del color blanco en la historia de la arquitectura no se puede no hablar del mito. *Mythos*, en griego, es una narración que explica los fenómenos naturales, legítimas prácticas, rituales o instituciones sociales. El valor simbólico del mito, según Benedetto Croce, va ligado a su valor estético, siendo un «concepto que quiere ser imagen y [...] imagen que quiere ser concepto».

La narración del blanco tiene sus raíces en un pasado lejano que nos llega a través de reconstrucciones históricas inciertas, conceptos erróneos y suposiciones que en el tiempo han generado y regenerado una historia, enriqueciéndola de simbolismos, valores y significados, incluyendo estratificaciones históricas ya sedimentadas que constituyen parte integrante de la cultura fundacional de la arquitectura contemporánea. Esta investigación - que por evidentes razones no puede comprender *toda* la historia del blanco - afronta algunos aspectos de una cuestión larga y compleja: se reconstruyen las etapas, se describen los momentos cruciales y los protagonistas del mito, en el intento de comprender el valor contemporáneo del color blanco en arquitectura.

A la historia del blanco, en ocasiones interpretado como *no-color*, se acompaña (casi como un contrapunto) la historia del *color* y de la policromía¹. Veremos, también, cómo con el paso de los siglos, el uso del blanco a menudo se identifica con el concepto de *forma pura*, que se contrasta antitéticamente con la decoración

Página 10:
Autor desconocido, *El Triunfo de la Muerte*, expuesto en la Galleria Regionale della Sicilia - Palazzo Abatellis, Palermo.

2 ARISTOTELE, *La Poetica*, 1540 b, 1-3, Rizzoli, Milán 1956.

3 «chi infatti buttasse giù a casaccio i colori più belli, non diletterebbe mai la vista come chi ha disegnato una figura in bianco». Traducido por el autor. Aristóteles, *op. cit.*, citado por BRUSATIN Manlio, *Storia dei colori*, Giulio Einaudi Editore, Turín 1983, p. 46.

4 IERODIAKONOU Katerina, "Basic and mixed colours in Empedocles and in Plato" en Carastro Marcello (ed.), *L'antiquité en couleurs: catégories, pratiques, représentations*, Éditions Jérôme Millon, Grenoble 2009, pp. 119-130.

y, por lo tanto, con la policromía. Esta interpretación se basa en la filosofía antigua y en la *Poética* de Aristóteles²: «si alguno aplicara al azar sobre un lienzo los más bellos colores, no gustara tanto como si dibujase sencillamente en blanco y negro una imagen»³.

Empédocles, griego nacido en Agrigento, es el primer filósofo que razona sobre el color. Elabora una teoría para dar solución al problema de los elementos fundamentales e inmutables de la materia: agua, tierra, éter (aire) y sol (fuego), desde cuya diferente composición se generan todas las formas, incluidos los colores. Por lo tanto, estos elementos están relacionados con el color, de modo que el fuego (sol, que produce luz clara) es blanco, mientras que el agua (lluvia, oscuridad) se identifica con el negro; los otros dos elementos, aire y tierra, son incoloros.

En cambio, según la teoría platónica, la visión tiene su origen en el alma, que produce en el interior del ojo un *fuego visual* invisible, que fluye y filtra al exterior. Este fuego encuentra en el aire la luz diurna (otro *fuego*) y se amalgama con él produciendo el llamado *cuerpo visual*. Para Platón hay un tercer tipo de fuego que proviene del objeto observado; esta emanación (o efluvio) del objeto es exactamente su color. Para Platón, por lo tanto, el color no es una percepción sino una emanación física, real y objetiva⁴. El efluvio emitido por un objeto está compuesto solo por partículas de fuego de diferentes tamaños y el color del objeto depende del tamaño de las partículas de efluvio con respecto al tamaño de la partícula del cuerpo visual. Si son del mismo tamaño, el objeto parece transparente, si son más pequeños, el objeto aparece blanco, si

es más grande, en su lugar, aparece negro. Además el blanco y el negro (ya identificado por Empédocles) hay otros dos colores primarios: rojo y brillante. Todos los demás colores son mezclas de estos cuatro primarios, en cierta proporción determinados por el demiurgo y no definidos con precisión con la experiencia humana.

En el pensamiento aristotélico, la luz no es una sustancia, sino una propiedad accidental de una *materia transparente* como el aire o el agua. Todo gira en torno al término *diáfano* que indica un cuerpo a través del cual se puede ver claramente, es decir, a través del cual la imagen de un objeto es reconocible y perceptible a la vista. La luz no es un objeto de visión, a diferencia del color y de lo fosforescente; La luz no se puede ver, pero sí *permite ver* el color de los objetos⁵.

A partir del razonamiento de Aristóteles se puede comenzar una reflexión sobre la etimología: la palabra *blanco* en lengua española (e italiana) deriva del alemán *blanch* (o *blanck*); en la Antigua Grecia se usa el término *λευκός* (*leukós*), del cual más adelante los latinos derivan *lux-lucis*, es decir *luz*. Se deduce que los antiguos griegos percibían y, en consecuencia, definían los colores de manera diferente a lo que sucederá más adelante en la cultura occidental: el sol y el fuego eran amarillos (*ξανθός*, *xanthós*), mientras que, por ejemplo, se atribuía al aire y al agua al blanco, color que indicaba una relación particular con la luz y que significaba transparencia, claridad, brillo. Además, con una acepción que hoy sería confusa, para los griegos incluso la tierra era blanca en su estado natural, pero podría ser corrompida por los colores y por el negro (*μέλαν*,

5 Una primera síntesis sobre la esencia del color está contenida en *Dei Colori*, un trabajo atribuido a Aristóteles pero solo apareció en 1497. BRUSATIN Manlio, *op. cit.*, p. 15.

6 SIMON Gérard, *Archéologie de la vision: l'optique, le corps, la peinture*, Seuil, París 2003.

7 QUATTROCCHI Angela, "Il rapporto tra arti monocrome e uso del colore: l'influenza dell'antico sull'uso della monocromia nell'architettura rinascimentale a Roma", en ROSSI Maurizio, SINISCALCO Andrea (eds.), *Colore e Colorimetria. Contributi Multidisciplinari*, Vol. VIII A, Maggioli editore, Santarcangelo di Romagna 2012, pp. 133-138.

mélas). Por estas razones, ninguno de los conceptos utilizados hoy día pueden usarse de manera exacta en la traducción de los textos de la Antigüedad o la Edad Media⁶, ya que para la óptica antigua tiene como objeto el ojo y un rayo visual, mientras que la luz se interpreta como un rayo que proviene del sol, es decir del ojo celestial⁷.

En el mundo oriental, y más concretamente en la cultura china, ya en el siglo IV a. C. se desarrolla un sistema cromático con cinco colores fundamentales: el blanco y el negro son opuestos y sin matices, mientras que el amarillo, el rojo y el azul-verde (considerado como el único color) son tonos mezclables. Tanto en el Confucianismo como en el Taoísmo, el negro y el blanco representan las fuerzas opuestas del *Yin* y *Yang*: a la zona blanca se asocian palabras como luz, claro, bien, cielo, dragón, vida. En el vocabulario chino, sin embargo, hay varias palabras para decir blanco: *Hào*, blanco luminoso y claro; *Ài*, blanco inmaculado, blanco como la nieve; *Bài*, piel clara, limpio y puro, inocente e impecable. Incluso el ideal de belleza (especialmente el femenino) está relacionado con el blanco y la blancura de la piel suave y brillante como la porcelana. Como en Occidente, también en la cultura china el valor simbólico del blanco está vinculado a la luz y al mundo de las divinidades, en las vestimentas blancas de los inmortales y en la magia benevolente del fénix blanco y el loto blanco. El uso de ropa blanca como signo de duelo en cambio, da testimonio de la esperanza de un nuevo comienzo, en la transición de una vida a otra a través de la reencarnación. En el Budismo, finalmente, el blanco

está asociado con el *Gran Vacío*, el zen, una condición espiritual de acogida y libertad, el lugar de origen de la forma y de cada imagen⁸.

En la cultura tradicional japonesa los colores identifican caracteres perceptivos que no se corresponden exactamente con los que usamos hoy. El blanco (*shiro*) es uno de los cuatro colores tradicionales e identifica un carácter brillante; luego hay el rojo (*aka*, que identifica el brillo y la energía), el negro (*kuro*, la ausencia de luz) y el azul (*ao*, la impresión de oscuridad). El origen de la palabra *shiro* - según Kenya Hara - está relacionado con las palabras *shiroshi* e *ichijirushi*. A su vez, el concepto de *ichijirushi* está vinculado a la pureza de la luz, mientras que *shiroshi* se refiere a un estado de conciencia al que se accede mediante la extrema concentración; «durante una larga historia, estas antiguas palabras fueron absorbidas por el concepto de 'blanco' o *shiro*, y se establecieron como un principio estético»⁹.

8 LUZZATTO Lia, "Bai: il bianco in Cina", en ROSSI Maurizio, SINISCALCO Andrea (eds.), *op. cit.*, pp. 393-398.

9 HARA Kenya, *White*, Lars Müller Publishers, Zurich 2018, p. 7. Traducido por el autor.

Tratadistas, arquitectos, escultores

El mito del blanco en occidente se origina precisamente en la cultura y el arte griegos. Si, como veremos más adelante, la policromía de los templos antiguos se probó inequívocamente solo en el siglo XVIII, hasta entonces y durante muchas centurias la mayoría de los historiadores se expresaron a favor del monocromatismo de la arquitectura y el estatuario griego. En los tratados arquitectónicos más importantes y en los textos antiguos,

10 Para profundizar sobre el tema de las decoraciones de paredes en Vitruvio, Véase FALZONE Patrizia, "Vitruvio e il libro VII del De Architettura Libri Decem. Per una conoscenza storica, scientifica, della tradizione di dipingere le facciate", en ROSSI Maurizio, SINISCALCO Andrea (eds.), *op. cit.*, pp. 537-548.

la policromía no se considera un tema central para la construcción. Sin embargo, hay rastros, más o menos evidentes, del antiguo uso de los colores: Vitruvio en el *De Architectura*, Plinio el Viejo en el *Naturalis historia* y Plutarco en *Moralia* hablan de γάνωσις (*gànošis*, «hacer brillo»), o consolidación y el pulido de la capa cromática con cera de abejas. Mientras en *Imagines*, Luciano de Samósata discute sobre el significado de la coloración, afirmando la importancia del tono cromático de la estatua y de los colores aplicados sobre ella.

En el libro VII del *De Architectura*, Vitruvio afronta el tema de las *expolitiones*, un término genérico que indica todos los adornos de la arquitectura: desde los pavimentos, hasta las paredes (con enlucidos y pinturas) y finalmente hasta los techos, también pintados. Además, en el Capítulo V, titulado *La pintura en las paredes*, el tratadista romano desarrolla el tema de las decoraciones para zonas abiertas y las habitaciones de primavera, otoño y verano, mientras que en los restantes capítulos examina los colores y las materias primas utilizadas para las decoraciones, aparte de los métodos de implementación¹⁰.

Plinio el Viejo, en el libro XXXV del *Naturalis historia*, enumera y describe los colores al asociarlos con las fases evolutivas de la pintura, en las cuales la monocromía es la fase primitiva que sigue inmediatamente al dibujo. Plinio también distingue entre colores austeros (incluido el blanco) y floridos: los primeros tienen la propiedad de no interferir con la percepción de la forma, mientras que los segundos, por otro lado, estimulan la atención a la materia. Según esta acepción, la comparación entre la monocromía y policromía a

menudo se asocia con el dualismo de la forma y el decoro.

Para Tomás de Aquino, el sentido de la visión tiene el propósito de percibir una *species* visual, es decir, algo como la apariencia del objeto, datos visibles de la esencia de las cosas, hechas sobre todo de forma pero no de color¹¹. Para Santo Tomás, de hecho, es la forma la que determina la belleza de las cosas y de las imágenes, «es decir, la delimitación precisa de los contornos obtenidos con el dibujo, mientras que el color es un requisito de la superficie»¹². Tomás de Aquino contribuye al nacimiento de la pasión por las *antiquetas* compartidas por muchos historiadores del Renacimiento (como veremos más adelante), que identifican en la forma el valor preeminente del arte con la consiguiente preferencia por el blanco y, en particular, por la estatuaria en mármol de Carrara.

En detrimento de estas consideraciones, la idealización de la arquitectura antigua, especialmente la griega (de la Acrópolis de Atenas y del Partenón que constituye una referencia intemporal para la arquitectura occidental) dio como resultado la celebración de formas puras y armoniosas proporciones, realizadas por la perfección monocromática del brillante mármol de Paros.

Y siempre es la piedra, esta vez el travertino, la que cubre y *ennoblece* la arquitectura de ladrillo de la Roma de Augusto. «Encontré una ciudad de ladrillos, os la devuelvo en mármol»¹³ - es la famosa frase del emperador, quien durante su imperio emprendió numerosas restauraciones y obras realizadas *ex-novo* - el Foro de Augusto, el Templo de Apolo Palatino, el Teatro de Marcello, las Termas de Agripa y el Ara Pacis Augustae - contribuyendo a

11 «Chi dice immagine dice similitudine. Ma per avere un'immagine, non basta una similitudine qualunque, occorre una similitudine nella natura specifica, o almeno un segno caratteristico della specie (species); e il segno caratteristico della specie, nel mondo corporale, potrebbe ben essere la figura; ciascuno vede che gli animali di specie diverse hanno figure diverse, ma non necessariamente colori diversi. Quindi non basta dipingere sul muro il colore di un animale; si potrà chiamarla sua immagine solo se si riproduce la sua figura». TOMÁS DE AQUINO, *Summa theologiae*: I, q. 35, a. I.

12 QUATTROCCHI Angela, *op. cit.*, p. 135.

13 SVETONIO, *Vite dei Cesari*, Aug., XXVIII, 3.

14 Véase PERINI FOLESANI Giovanna, "Appunti per una semiotica storica del bianco in architettura", en *Bianco forme e visioni di architetture senza colori*, OPVS INCERTUM vol. 2 2016, pp. 10-17.

15 «Trois années n'étaient pas écoulées dans le millénaire que, à travers le monde entier, et plus particulièrement en Italie et en Gaule, on commença à reconstruire les églises, bien que pour la plus grande part celles qui existaient aient été bien construites et tout à fait convenables. Il semblait que chaque communauté chrétienne cherchait à surpasser les autres par la splendeur de ses constructions. C'était comme si le monde entier se libérait, rejetant le poids du passé et se revêtait d'un blanc manteau d'églises. Presque toutes les églises épiscopales et celles de monastères dédiées aux divers saints, mais aussi les petits oratoires des villages étaient rebâties mieux qu'avant par les fidèles». GLABER Raoul, *Historiarum sui temporis libri quinque*, I. III, cap. IV, in PL CXLII, col. 651.

16 Véase FACHECHI Grazia Maria, "Quando le cattedrali non erano bianche: uso e funzione del colore nell'architettura sacra medievale",

modificar el diseño urbano y la apariencia de la *Urbe*.

El valor simbólico del color¹⁴ y el material lítico siguió teniendo una gran importancia en la Edad Media, como lo testimonia el *Historiarum sui temporis libri quinque* del monje benedictino Raoul Glaber, un cronista que vivió alrededor del año 1000:

No habían pasado tres años en el milenio que, en todo el mundo, y más particularmente en Italia y la Galia, comenzaron a reconstruir las iglesias, aunque en su mayor parte las que existían estaban bien construidas y todas perfectamente decentes. Parecía que cada comunidad cristiana buscaba superar a las demás por el esplendor de sus construcciones. Era como si el mundo entero se estuviera liberando, perdiendo el peso del pasado y vistiendo de una capa blanca las iglesias. Casi todas las iglesias episcopales y las de los monasterios dedicados a los diversos santos, pero también los pequeños oratorios de los pueblos fueron reconstruidos mejor que antes por los fieles¹⁵.

La época de las *Catedrales blancas* (que sorprendentemente unos mil años después será retomada por Le Corbusier en uno de sus famosos libros) es la era de la renovación, del renacimiento espiritual, económico y social - y por lo tanto arquitectónica - de la Europa cristiana. La *vestimenta blanca* descrita por Raoul Glaber, de manera similar al vestido de quienes reciben el bautismo, identifica una metáfora para la regeneración, la pureza, la esencialidad, en contraposición especialmente con los templos paganos. De hecho, la arquitectura medieval es generalmente ricamente polícroma, con célebres excepciones como los edificios de la *Piazza dei Miracoli* en Pisa¹⁶.

La idea de la arquitectura pura y blanca también se convierte

en un principio para la iglesia paleocristiana medieval, también considerada blanca por Lorenzo Ghiberti, quien unos cuatrocientos años después de Raoul Glaber, describe en su segundo *Commentario*:

Para eliminar cualquier antigua costumbre de idolatría, se estableció que los templos debían ser todos blancos. En este tiempo ordenaron una gran pena a cualquiera que hiciera una estatua o pintura, y así terminaron con el arte y la pintura estatuaria y todas las doctrinas de ella. Una vez que terminó el arte, los templos blancos se mantuvieron blancos alrededor de 600 años¹⁷.

El vínculo entre color y cristianismo proviene de lejos y deriva de consideraciones en las que la idea del blanco se relaciona con la religión y lo sagrado. De hecho, el blanco es el color más citado en la Biblia, especialmente en el Nuevo Testamento, en sus variantes latinas *albus, candidus, canus, candens, pallidus, flavus, lividus*. En el Apocalipsis de Juan, los cuatro Caballeros poseen caballos de diferentes colores, que parecen representar las fuerzas activas de la historia: la violencia (caballo rojo), la injusticia social (negro), la muerte prematura (verde); el caballo blanco fue interpretado una vez como el espíritu de conquista. En el Apocalipsis, sin embargo, el color blanco aparece catorce veces y siempre parece referirse a una participación en la resurrección de Cristo. La imagen análoga de un jinete sobre un caballo blanco indica claramente al Cristo resucitado: «Entonces vi el cielo abierto; y he aquí un caballo blanco, y el que lo montaba se llamaba Fiel y Verdadero, y con justicia juzga y pelea»¹⁸. El jinete del caballo blanco adquiere un valor positivo

en ZAMMERINI Massimo, *Il mito del bianco in architettura*, Quodlibet, Macerata 2014, pp. 85-113.

17 «[...] levare via ogni antico costume di idolatria, costituirono i templi tutti essere bianchi. In questo tempo ordinarono grandissima pena a chi facesse alcuna statua o alcuna pittura, e così fini l'arte statuaria e la pittura ed ogni dottrina che in essa fosse fatta. Finita che fu l'arte, stettero i templi bianchi circa d'anni 600». Traducido por el autor. Ghiberti Lorenzo, *Commentari*, editado por MORISANI Ottavio, Ricciardi, Nápoles 1947, p. 32.

18 Ap 19, 11.

19 Ap 7, 9-17.

20 ALBERTI Leon Battista, *L'architettura. De re aedificatoria*, Milán 1966, I, p. 136. Traducido por el autor.

21 Traducido por el autor. *Ivi*, II, p. 470.

22 Traducido por el autor. *Ivi*, II, p. 498.

y representa la santidad, la fuerza de la resurrección que Cristo ha traído en la historia y que se ha transmitido a los cristianos. Y aún en el Apocalipsis, la multitud de Beatos con túnicas blancas lavadas en la sangre del cordero¹⁹.

En el primer tratado moderno sobre arquitectura, *De re aedificatoria* (1450 aproximadamente), Leon Battista Alberti aborda inicialmente el tema del color en relación a los materiales de construcción - «una piedra clara es más fácil de trabajar que una oscura»²⁰ - y sucesivamente como adorno. Para Alberti, el blanco es el color de lo sagrado, y promueve su uso con mármol claro (junto con enlucido también blanco). En el segundo libro, de hecho, escribe:

confiere incluso ornamento la preciosidad y la delicadeza de los materiales, como el mármol con el que sabemos que Nerón construyó el santuario de la Fortuna en la Domus Aurea, de calidad pura, cándida, transparente hasta el punto de que, cuando todas las puertas estaban cerradas, parecía que había luz en el interior del templo²¹.

Para los enlucidos, Alberti recomienda la aplicación de al menos tres capas, en las que la última:

deberá ser de un brillo de mármol: para ello, en lugar de arena, se utilizará una piedra blanquísima en polvo y en este caso será suficiente un espesor de media pulgada, ya que una capa más profunda se seca con dificultad²².

En fin, con respecto a la construcción de templos y lugares de culto, Alberti destaca que:

Los dioses supremos aprecian enormemente la pureza y la simplicidad del color de la misma manera que de la vida. Tampoco es conveniente que en los templos haya objetos capaces de distraer las mentes de los fieles de los pensamientos religiosos con tentaciones de los sentidos [...] Por lo tanto, el tipo de revestimiento interno más conveniente, en un ambiente cubierto, será de mármol o de vidrio, en losas o en incrustaciones. Para el exterior será preferible el uso antiguo de recubrir con mortero de cal, adornado con relieves.[...] Dentro del templo, en lugar de frescos en las paredes, las pinturas en madera son preferibles, en mi opinión; de hecho, me gustaría, incluso más que estas, los relieves²³.

Este pensamiento toma forma en Rimini en el Templo Malatestiano, donde la envolvente de mármol blanco, creada casi simultáneamente con la redacción del tratado, cubre y protege la estructura gótica preexistente.

La admiración renacentista por el clasicismo del mármol helénico y romano se fortaleció con el tiempo también debido a ciertos eventos, como el descubrimiento del Conjunto escultórico del Laocoonte: la imponente escultura blanca, sacada a la luz en 1506, se encontró durante las excavaciones en un viñedo en las cercanías de la colina de Oppio en Roma, cerca de la Domus Aurea de Nerón. Plinio el Viejo ya había descrito la escultura cuando estaba ubicada en la casa del emperador Tito, atribuyéndola a tres escultores de Rodi²⁴. En la construcción del mito del blanco, el descubrimiento de Laocoonte es de particular relevancia, especialmente por la influencia que tuvo en la cultura italiana y europea. Para asistir al descubrimiento estaba - junto con Giuliano da Sangallo - Michelangelo Buonarroti, que previamente había

23 Traducido por el autor. *Ivi*, VI, p. 514.

24 Hay muchas fechas hipotéticas para esta estatua, que oscilan entre el siglo II a. C. y I AD; algunos estudiosos como Salvatore Settis y Bernard Andreae especulan que el conjunto escultórico puede ser una copia de un bronce helenístico original. Véase SETTIS Salvatore, *Laocoonte. Fama e stile*, Donzelli, Roma 1999.





Página anterior:
Leon Battista Alberti, Tempio
Malatestiano, 1447-1503.
*«Los dioses supremos apre-
cian enormemente la pureza
y la simplicidad del color de
la misma manera que de la
vida».*

Esta página:
Andrea Palladio, La Rotonda,
1567-1605.
*Palladio construye adap-
tándose a ciertas exigencias
técnicas y económicas, en-
noblecendo las estructuras
de ladrillo con estuco blanco.*

25 ZANINI Gioseffe Viola, *Della Architettura di Gioseffe Viola Zanini padouano pittore et architetto. Libri due...*, Padua 1629, vol. I, p. 94.

realizado otras esculturas de mármol, como la *Pietà* (1497-99) y el *David* (1501-04), y que hasta la segunda mitad del siglo XVI influye en las vicisitudes del Renacimiento italiano.

A la arquitectura renacentista pertenecen las obras de Andrea Palladio, también él influenciado por el clasicismo romano. La Villa Almerico Capra (1567-1605), llamada *la Rotonda*, es la más famosa de las muchas residencias - aunque no todas propiamente blancas - que construye en el campiña veneciana, inspirada en el Panteón de Roma. Sin embargo, si Agripa erige *el templo de todos los dioses* utilizando granito y otros preciados materiales líticos, Palladio construye la residencia de campo de un conde - adaptándose a otras exigencias técnicas y económicas - limitando el uso de la piedra a unos pocos elementos (bases, capiteles) y *ennoblecendo* las estructuras de ladrillo con estuco blanco. Para estos revestimientos, a menudo se usa la técnica (originalmente veneciana pero luego extendida por todo el Véneto) del *intonaco marmonino* (*revoque marmóreo*), que resulta particularmente compacto y liso, y que se componía de cal y fragmentos de piedra (siguiendo las instrucciones de Leon Battista Alberti) para imitar, precisamente, la piedra. La simulación del material lítico a veces también incluye las vetas, como en las columnas de la *Rotonda*²⁵.

Aunque la arquitectura neopalladiana del siglo XVIII es principalmente blanca, sería un error pensar que la arquitectura palladiana era monocromática - o en cualquier caso del color de la piedra - como demuestra la presencia de algunas partes de ladrillo rojo a la vista en la Villa Foscari, llamada *la Malcontenta*

(1557-58), en la *Basílica de San Giorgio Maggiore* (1566-1610) y en la *Basílica del Redentore* (1577-92). Las dos basílicas venecianas se caracterizan externamente por fachadas monocromáticas de mármol blanco, mientras que el interior, según Cesare Brandi, «es la arquitectura más majestuosa y solemne que se puede pedir, llega a lo sublime. La claridad luminosa del blanco, el modesto arrebatado de gris de las columnas y los entablamentos - continúa Brandi - [...] se da como un bloque absoluto»²⁶.

Usando también la piedra de Istria y la de Piovene, Andrea Palladio crea otras obras fundamentales para la definición del mito del blanco en la arquitectura: la *Basílica Palladiana* (1549-1614) y el *Palazzo Chiericati* (1551-57) en Vicenza²⁷.

Sin embargo, el color no es uno de los temas principales de los *Cuatro Libros de la Arquitectura* (1570), respaldados por un rico aparato de dibujos monocromáticos. En el último volumen se encuentra una referencia al uso certero del color blanco en las obras religiosas:

Entre todos los colores no hay ninguno que sea más apropiado para los Templos, que la blancura: así como la pureza del color, la de la vida es extremadamente agradecida a DIOS²⁸.

Las obras de Andrea Palladio y el Renacimiento italiano - pero también el tratado de Vitruvio - son los principales temas de interés de Inigo Jones, un arquitecto inglés que importa ultramar lo que aprendió y estudió mientras viajaba por Italia. Jones es probablemente uno de los autores británicos más importantes del

26 «è quanto di più maestoso e solenne si possa chiedere all'architettura, giunge al sublime. La chiarezza luminosa del bianco, lo scatto modico del grigio delle colonne e delle trabeazioni - continua Brandi - [...] è dato come un blocco assoluto». Traducido por el autor. BRANDI Cesare, *Disegno dell'Architettura Italiana*, Einaudi, Torino 1985, p. 159.

27 PATERNÓ Damiana Lucia, "Palladio a colori, Palladio in bianco e nero: il mito del bianco nell'architettura palladiana", en *OPVS INCERTUM op. cit.*, pp. 74-81.

28 «Tra tutti i colori niuno è, che si convenga più à i Tempj, della bianchezza: conciosia che la purità del colore, e della vita sia sommamente grata à DIO», Traducido por el autor. PALLADIO Andrea, *I Quattro Libri dell'Architettura*, Venecia 1570, vol. IV, p. 7.

29 STURM Saverio, "Bianco come mimesi, allusione, fusione. Bernini, Borromini... Mies van der Rohe", en *OPVS INCERTUM op. cit.*, pp. 82-93.

siglo XVI-XVII, realizando la Queen's House en Greenwich (1616-35), la Banqueting House en el Palacio de Whitehall en Londres (1616-22) y la Queen's Chapel (1623-25) - edificio blanco que expande el St. James Palace.

Al orden, la medida y el equilibrio renacentista, sigue el dinamismo del barroco, cuyos efectos escenográficos e imaginativos dominan hasta mediados del siglo XVIII. Si el Barroco es la época de mayor fortuna para la policromía de la arquitectura - pero no de la escultura - durante el siglo XVII salen a la luz otras referencias para el mito del blanco. Gian Lorenzo Bernini actualiza, según los nuevos paradigmas, la iconografía de *David* (1623-24), cristaliza a *Apolo* y *Daphne* (1622-25) en mármol, otorga al mármol blanco nuevas cualidades táctiles y visuales, como demuestra espléndidamente el *Rapto de Prosperina* (1621-22). El propio Bernini inserta, con un inédito uso escenográfico de la luz, el grupo escultórico blanco del *Éxtasis de Santa Teresa* (1647-52) en la suntuosa policromía de la Capilla Cornaro en la iglesia de Santa Maria della Vittoria; utilizando el blanco construye fuentes y palacios marcando decisivamente la imagen de la Roma del siglo XVII; diseña la Columnata monocromática de San Pietro (1629-57), definiendo la gran plaza que abraza los peregrinos provenientes de todo el mundo²⁹.

Su histórico *rival*, Francesco Borromini, realiza en Roma otras obras que forman parte del mito de la arquitectura blanca: la escalera helicoidal del Palazzo Barberini (1625-32), la iglesia de San Carlo alle Quattro Fontane (1634-41) con la cúpula ovalada con casetones que parece elevarse por encima del marco, las complejas

Página siguiente:
Gian Lorenzo Bernini, Rapto de Prosperina, 1621-22.
Sorprendentes cualidades táctiles del mármol blanco que adquiere suavidad y sensibilidad.







Página anterior:
Francesco Borromini, San
Carlo alle Quattro Fontane,
1634-41.

*La cúpula ovalada con ca-
setones parece elevarse por
encima del marco.*

Esta página:
Francesco Borromini, San'Ivo
alla Sapienza (1643-62).

*Los elementos estructurales
y decorativos, unificados por
el blanco, configuran un in-
tenso dinamismo espacial.*

30 *Ibidem*, p. 87-88.

31 Una contribución particular de la cultura artística siciliana a la arquitectura barroca europea está dada por la decoración llamada a mármol *mischi* o *tramischi* (en el caso de que sean partes en relieve) que consiste en un precioso trabajo de incrustación de piedras y jaspe policromo. Véase ACCASCINA Maria, "I mischi, tramischi e rabischi", en *Antichità Viva*, II, n. 9-10, 1963, pp. 45-52; MONTANA Giuseppe, GAGLIARDO Valentina, *I marmi e i diaspri del barocco siciliano*, Flaccovio Editore, Palermo 1998; PIAZZA Stefano, *I marmi mischi delle chiese di Palermo*, Sellerio, Palermo 1992.

geometrías de San'Ivo alla Sapienza (1643-62), la perspectiva acelerada de la entrada al Palazzo Spada (1653). Borromini adopta sistemáticamente el blanco para interiores y exteriores, para la elementos constructivos y decorativos, exaltando el dinamismo de las fuerzas que actúan en el espacio arquitectónico.

Injertado de significados eruditos alusivos y simbólicos, el fluido espacio monocromático borrominiano representa auténticamente no una naturaleza imitativa o narrativa, como en Bernini, sino la consistencia de las fuerzas que actúan en la estructura, las tensiones dramáticas que lo impregnan³⁰.

Siempre en el contexto italiano, es el escultor de Palermo Giacomo Serpotta (1656-1732) quien, entre los siglos XVII y XVIII, revoluciona la tradición *pobre* de los estucos hasta elevarla al arte refinado y de interés. En la explosión de colores vinculados al uso de mármoles de colores,³¹ el blanco resurge en los oratorios y en los interiores de las iglesias de Serpotta. El espacio monocromático y las figuras alcanzan una plasticidad y una ligereza no practicables con el mármol, y maravillan por su *no-color*, que parece muy lejos del ser *neutral* y, por el contrario, a veces es deslumbrante. Los estucos blancos de Serpotta, pulidos u opacos conforman un mundo de figuras, lonas y arquitecturas que, privadas del color, liberan la forma y la esencia del espacio de los condicionamientos de la materia, adquieren ligereza, pureza, universalidad.

Permaneciendo en la esfera barroca, en 1646 el padre jesuita Athanasius Kircher define los colores como «hijos de la sombra», pertenecientes al reino de la oscuridad, en el capítulo *Chromocritica*

contenido en la obra *Ars magna lucis et umbrae*³².

Paralelamente a los estudios de las artes, la comunidad científica también se ocupa del fenómeno del color. De hecho, remontan a 1660 los primeros estudios sobre la luz de Isaac Newton que, con el famoso experimento del prisma triangular, divide la luz blanca en el espectro de colores visibles. Su tratado *Opticks, or, a Treatise of the Reflections, Refractions, Inflections and Colours of Light* se publicó con gran clamor en 1704. De hecho, los resultados de Newton dan la vuelta a la teoría de Hooke - según la cual el color proviene de la refracción de la luz en diferentes superficies - indicando que el color es una calidad de luz en sí misma, compuesta de partículas lanzadas por la fuente de luz en todas las direcciones a velocidad elevadísima.

32 Véase el capítulo cuarto *Disegno, colore, pittura* en BRUSATIN Manlio, *op. cit.*, pp. 45-69.

Página siguiente:
Giacomo Serpotta, Oratorio de Santa Cita, 1686-89. Foto Maria Gandia Quiles.
La riqueza del espacio barroco aunque en el monocromo del estuco. Las pequeñas figuras pueblan las paredes con poses plásticas.

Página 35:
Giuseppe Sanmartino, Cristo Velado, 1753.
El mármol blanco se convierte en el velo transparente del sudario de Cristo.





LA INVENCION DE MITO

Clasicismo, Neoclasicismo

Las obras y los eventos reportados hasta este punto resisten al surgimiento y a la configuración de épocas y lenguajes, y contribuyen a la creación del mito del blanco. Sin embargo, únicamente en el siglo XVIII, cuando el blanco forma parte de un patrimonio cultural y artístico sedimentado e historizado, se *inventa* el mito. El debate arquitectónico entre los siglos XVIII y XIX está lejos de ser homogéneo y acoge una multitud de posiciones para describir una cuestión mucho más compleja que el simple dualismo entre blanco y colores, monocromía y policromía³³.

El autor de la *invención* - en el sentido latino del término - es Johann Joachim Winckelmann (1717-68), quien en 1763 publicó la *Historia de las Artes entre los antiguos*, dictando los ideales estéticos neoclásicos inspirados en «noble simplicidad y serena grandeza» de la escultura griega. Aunque la idea del blanco ya estaba presente en épocas anteriores, Winckelmann fue el primero en codificar su uso, establecer su valor, motivarlo históricamente. Aunque las teorías estéticas del historiador alemán se refieren principalmente a la escultura, no hay duda de que se vuelven muy influyentes en el debate arquitectónico de la época e incluso del futuro. Precisamente en el tercer capítulo de la *Historia del arte*, definiendo la belleza, Winckelmann ofrece un pasaje clave para la *invención* del mito del blanco:

El color contribuye a la belleza, pero no es en sí la belleza, sino que la realza. Dado, pues, que el color blanco es el que más rayos de luz devuelve, o sea que aparece más sensible, veremos que un cuerpo resulta más hermoso cuanto más blanco³⁴.

33 PRATER A., "The Rediscovery of Colour in Greek Architecture and Sculpture", en TIVERIOS Michalis, TSI-AFAKIS Dasponia (eds.), *Color in Ancient Greece*, International Conference for the Role of Color in Ancient Greek Art and Architecture 700-31 B.C., Thessaloniki 2000, pp. 23-36.

34 WINCKELMANN Johann Joachim, *Historia del arte en la antigüedad*, Editorial Iberia, Barcelona 1994, p. 117.

35 «L'essenza dell'arte che Winckelmann andava distillando non fu erudita evocazione del "classico" né freddo esercizio d'antiquario; essa era anzi animata da singolare impeto e forza di progetto, e veniva quasi ad assumere lo statuto di un manifesto d'esempi per la pratica artistica del futuro, suggerendo nuove strade (che sarebbero state quelle del neoclassico)». SETTIS Salvatore, *Futuro del "classico"*, Giulio Einaudi Editore, Turín 2004, p. 46.

36 BARUCCI Clementina, en ZAMMERINI Massimo, *op. cit.*, p. 116.

37 Michele Cometa analiza la invención del mito clásico por parte de Winckelmann, con referencia particular al Templo de Júpiter Olímpico en Agrigento, probablemente el más grande jamás construido por el mundo helénico. COMETA Michele, *Duplicità del Classico*, Medina, Palermo 1996.

Página siguiente:
Bertel Thorvaldsen, Ebe, 1819-23.

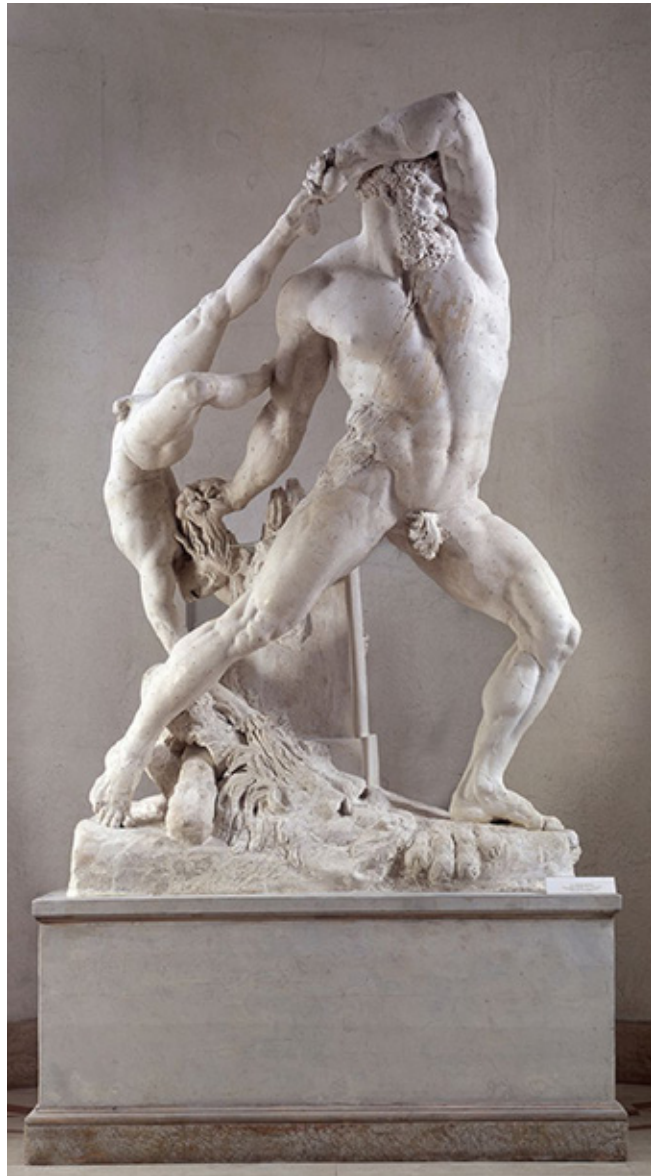
La compostura y la elegancia de la estatuaria neoclásica.

Antonio Canova, Hércules y Licas, 1795-1815.

Las posturas atrevidas y el dinamismo de las composiciones de Canova.

Al mismo tiempo, el autor critica el uso del color en culturas consideradas inferiores y no se exime de consideraciones raciales reprobables. Winckelmann funda la teoría en la suposición equívoca de que la escultura griega fuera monocromática. A pesar de que la ciencia arqueológica niega esta premisa, las evaluaciones de Winckelmann siguen siendo de importancia fundamental ya que codifican algunos valores simbólicos y propiedades perceptivas relacionadas con el color que tendrán un gran número de seguidores en la historia de todas las artes. Por lo tanto, el pensamiento de Winckelmann, como resultado de evaluaciones estéticas fortalecidas por siglos de suposiciones y creencias arraigadas, puede considerarse como el *nacimiento del mito*³⁵. Y si también se quisiera rastrear el lugar de nacimiento, el propio Winckelmann probablemente elegiría Paestum, que visitó en mayo de 1758 y del cual publica una de las primeras descripciones de su *Anmerkungen*, atribuyéndole un papel fundamental para considerarlo "madre" de todas las arquitecturas posteriores³⁶. Aunque las teorías estéticas del historiador alemán se refieren principalmente a la escultura (a sus cánones estéticos se referían Antonio Canova y Berte Thorvaldsen, pero también Giuseppe Sanmartino), no hay duda de que influyeron en gran medida en el debate arquitectónico³⁷.

Sin embargo, el trabajo de Winckelmann no está aislado, sino que encaja en el amplio y complejo debate de esos años. De hecho, la segunda mitad del siglo XVIII se caracteriza por la renovada pasión por las *antiquities* y el redescubrimiento del clasicismo por parte de muchos arquitectos y arqueólogos que acuden



38 GALLO Luciana, *Il Politeama di Palermo e l'Architettura policroma dell'Ottocento*, L'EPOS, Palermo 1997, p. 13. Traducido por el autor.

principalmente a Grecia y Sicilia para realizar estudios y mediciones. «Las expediciones arqueológicas en todos los centros de la cultura griega llevaron a una extensión de los estudios sobre policromía de la pintura a la arquitectura, cuyo alcance subversivo hacia la estética winckelmiana, basada en formas puras y estrictamente monocromas, tuvo la fuerza para desencadenar nuevos proyectos de investigación contra las normas clasicistas estériles promovidas por las Academias»³⁸.

El choque entre revisionistas, partidarios de la policromía y puristas winckelmanianos se vuelve por lo tanto inevitable. En 1758, el arquitecto y arqueólogo Julien-David Le Roy publica por primera vez y con dibujos monocromáticos los estudios de la Acrópolis de Atenas y muchos otros templos en *Les ruines des plus beaux monuments de la Grèce*. Le suceden los británicos James Stuart y Nicolas Revett, que viajaron a Grecia en 1751-55 y publican en 1762 *Antiquities of Athens*, con representaciones policromas en las que se basarán las teorías de los partidarios del color, entre los cuales también se cuenta Gottfried Semper (1803-79). No obstante, los primeros descubrimientos sobre policromía coinciden con el redescubrimiento de la arquitectura griega en sí y no suscitan una controversia particular. Por otro lado, la posición de Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy (1755-1849) provoca muchas reacciones, siendo el primero en abordar críticamente el tema de la policromía: al tratar principalmente con la estatuaria griega clásica, reconoce el color como un papel esencial para la estética antigua. En el famoso ensayo *Le Jupiter Olympien* también destaca el uso

Página siguiente:

James Stuart y Nicolas Revett, ilustración del Partenón con una mezquita en su interior, publicada en *Antiquities of Athens*, 1762.

Testimonio romántico de las ruinas monocromáticas de Arcadia.

Jakob Ignaz Hittorff, reconstrucción de la fachada del Templo T de Selinunte, 1859. *La lectura interpretativa de lo antiguo y la visión proyectual de la escuela francesa.*



de diferentes materiales en las esculturas criselefantinas e imagina un ligero color en los espacios interiores de la arquitectura, a fin de obtener una relación armoniosa entre el templo y la escultura sagrada.

El tema del color y la búsqueda de una arquitectura correctamente historicista es, por lo tanto, central durante el período neoclásico, y no se refiere sólo a las corrientes neohelénicas y neorromanas. Para enriquecer el complejo panorama arquitectónico de la época, en el clima de *revival*, nace la tendencia *neopaladiana*, que se refiere precisamente al Renacimiento italiano y, en particular, a la obra de Palladio. La influencia incluso alcanza los Estados Unidos de América, donde despierta el interés de Thomas Jefferson (arquitecto aficionado y futuro Presidente, que llega a conocer el trabajo de Palladio durante sus estancias en Europa) y sus contemporáneos. La Casa Blanca (1792-1800) diseñada por James Hoban en Washington es probablemente el edificio más representativo de la corriente neopaladiana, y quizás la arquitectura blanca más conocida desde el siglo XIX hasta nuestros días.

La arquitectura italiana también se convierte en objeto de estudio para la llamada escuela de *coloración estructural*, que analiza los ejemplos de policromía gótica y la arquitectura de Siena y Pisa. Los principales exponentes son George Edmund Street y William Butterfield, que intentan combinar las experiencias de la arquitectura gótica italiana con las reflexiones de John Ruskin. El pensamiento del crítico británico se expresa en las *Seven Lamps of Architecture* (1849), y en particular en la *lámpara de la verdad*,

Página siguiente:
Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy, *Le Jupiter Olympien*, 1814.
El espacio interno de la cella, con un doble orden arquitectónico y monocromático que alberga la enorme imagen de Júpiter.

Frontispice de l'ouvrage.



LE JUPITER OLYMPIEN,
VU DANS SON TRÔNE ET DANS L'INTERIEUR DE SON TEMPLE.

39 SERRA LLUCH Juan, LLOPIS VERDÚ Jorge, IRISARRI Aitziber, "Ruskin revisited: Material Truth and Color in contemporary architecture", en Pietro ZENNARO (ed.), *Colour and Light in Architecture - International Conference, Venice 11-12 November 2010*, Knemesi, Verona 2010, pp. 439-443.

40 COLONNESE Fabio, CARPICECI Marco, "John Ruskin e la via dei colori", en ROSSI Maurizio, MARCHIAFAVA Veronica (eds.), *Colore e Colorimetria. Contributi Multidisciplinari. Vol. X A. Atti della X Conferenza del Colore. Genova, Settembre 2014*. Maggioli Editore, Roma 2014, pp. 852-862.

41 RUSKIN John, *Le sette lampade dell'architettura*, Jaca Book, Milán 1981, p. 173. Traducido por el autor.

42 Además de las primeras láminas del 1827-30, una edición completa se publica in HITTORFF Jakob Ignaz, *Restitution complète du temple d'Empedocle dans l'Acropolis de Sélinunte, ou De l'architecture polychrome chez les Grecs*, Librairie de Firmin Didot Frères, Paris 1851.

en la que se expone a favor de la autenticidad de los materiales³⁹, rechazando las operaciones de falsificación de la arquitectura mediante el empleo mármol falso y otras decoraciones. El color es un tema al que Ruskin otorga gran importancia⁴⁰, también en oposición a las pinturas que impiden o dificultan la percepción de las formas de la arquitectura:

Por lo tanto, concluyo que todas las soluciones basadas en el color en sí mismas, en formas elegantes, son bárbaras, y que pintar un motivo decorativo cromático como las líneas refinadas de una moldura de hoja griega es un proceso indescriptiblemente atroz. No encuentro nada como esto en color natural: no está previsto⁴¹.

Al cierre del debate contribuye la creciente ciencia arqueológica, que involucra principalmente a arquitectos de escuela inglesa, francesa y alemana. Las campañas arqueológicas se extienden a Sicilia debido también a los obstáculos planteados por las autoridades turcas en Atenas. En marzo de 1823, William Harris y Samuel Angell descubren tres metopas coloreadas en el Templo C de Selinunte, un evento que motiva al arquitecto alemán Jakob Ignaz Hittorff (1792-1867) a emprender el viaje al sur de Italia. En Sicilia Hittorff estudia los teatros de Taormina y Siracusa y el templo de Júpiter Olimpo en Agrigento; pero es en el templo B de Selinunte donde encuentra los elementos necesarios para apoyar su tesis, publicada en 1827 en *Architecture antique de la Sicile*⁴². Siguiendo el ejemplo de Quatremère de Quincy, Hittorff extiende la decoración polícroma a todo el templo, operando pero una mezcla y montaje de elementos y tonalidades derivadas de diferentes épocas.

Un enfoque más científico es el de Gottfried Semper⁴³, que en cambio construye un aparato teórico en apoyo de la policromía, terminando por contradecir - al menos en las conclusiones - las hipótesis de Hittorff.

Estas discrepancias probablemente pueden explicar las numerosas críticas al trabajo de Hittorff que provienen no sólo de la escuela Winckelmanniana sino también del frente de los partidarios de la policromía. La diatriba se resume de la siguiente manera por Peter Collins:

Algunos aficionados entusiastas, como Gottfried Semper, defendían posiciones extremistas afirmando que todos los elementos de la arquitectura griega, incluidas las columnas, estaban pintadas de colores brillantes. A veces, dos polemistas de un mismo bando se contradecían, como, por ejemplo, cuando G. Semper afirmó que las paredes del Hephaestum en Atenas eran azules, mientras Schaubert insistía en que era totalmente evidente que habían sido rojas. De hecho, pocos edificios del historicismo griego se colorearon⁴⁴.

El desacuerdo entre los eruditos de la policromía no ayuda a buscar una visión unitaria del asunto. Estas contradicciones pueden deberse, en parte, al menos con respecto a los viajes a Sicilia, al hábito de los *pensionnaires* (Labrouste, Duc, Vaudoyer y Duban) de hacer un uso abundante de los colores con tonos brillantes y vivos. En la *recherche des couleurs* de los académicos franceses «los elementos cromáticos [...] evocaron un nuevo principio de garantizar la continuidad arquitectónica entre el pasado y el presente, y la coloración, como afirmaba el propio Labrouste, podría considerarse como el reflejo - a veces propenso a cambios, ya sea

43 Semper identifica cuatro elementos simbólicos-constructivos fundamentales: el hogar, las divisiones textiles internas, el techo de madera y la base de piedra. Según su teoría evolutiva, el policromo de los templos aparece en forma de decoración pintada o grabada, como un recordatorio de estos elementos constitutivos del arquetipo.

44 COLLINS Peter, *Los ideales de la arquitectura moderna. Su evolución (1750-1950)*, Gustavo Gili, Barcelona 1970, p. 112.

45 SAVORRA Massimiliano, "À la recherche des couleurs: i disegni degli architetti francesi e la Sicilia negli anni venti dell'Ottocento", GIUFFRÈ Maria, BARBERA Paola, CIANCIOLO COSENTINO Gabriella (eds.), *The time of Schinkel and the Age of Neoclassicism between Palermo and Berlin*, Biblioteca del Cenide, Cannitello 2006.

46 MARCONI Paolo, "Il classicismo di Ernesto Basile", *Ernesto Basile Architetto*, Edizioni La Biennale di Venezia, Venecia 1980, p. 21. Traducido por el autor.

por habilidades personales o por sensibilidades ideológicas - de un preciso 'programa espiritual'»⁴⁵.

Según Paolo Marconi, el debate del siglo XIX sobre el cromatismo de la arquitectura clásica también debe interpretarse a la luz de las tecnologías emergentes e innovadoras de nuevos materiales, especialmente el hierro. Según el historiador italiano, el problema de la *architecture polychrome* no es, como podría pensarse, estrictamente académico; de la misma manera, no es igualmente cierto que los estudiosos de la policromía estuvieran animados exclusivamente por el deseo de «volver a fundar una tecnología de construcción sustancialmente tradicionalista como alternativa a la tecnología "subversiva" del hierro». Hittorff y Labrouste son los «alumnos "terribles" de Quatremère de Quincy» quienes, durante sus campañas arqueológicas, se regocijaron al encontrar negaciones concretas a la versión winkelmaniana. El redescubrimiento de la policromía, paralelo a la introducción del marco de metal y la consiguiente invención de nuevos tipos de arquitectura efímera, también se mueve para otros fines:

El eclecticismo de los franceses, identificando un filón sustancialmente unívoco de arquitectura polícroma del siglo VI a. C. hasta la Edad Media en el área siciliana, encuentra una forma de subsumir bajo la categoría del clasicismo arquitecturas de diferente carácter estilístico y estructural pero unida por un hilo común: la de estar hecha de materiales pobres, a los que solo el yeso y el color en tinte o en mosaico, o en la incrustación de diferentes piedras, puede ofrecer un "decorum" que no sea el de las arquitecturas "ricas", en mármol o piedras preciosas⁴⁶.

«Aquí, entonces - continúa Marconi - arquitectura efímera, la

arquitectura "pobre" y la arquitectura polícroma son todas una, en la experiencia de los franceses a mediados de siglo, y aquí tanto Hittorff como Baltard publican sus prototipos de una nueva forma de entender la arquitectura en 1841 y en 1856 respectivamente, sin mencionar la circulación generalizada de publicaciones periódicas de actualidad»⁴⁷.

Mientras que algunos arquitectos, especialmente los franceses, se dedican a la búsqueda de nuevos modelos arquitectónicos, la estética winckelmiana - desconfiada hacia los métodos y resultados de la investigación arqueológica - resiste el duro golpe infligido por la evidencia innegable ahora reunida en todos los monumentos de la Magna Grecia. Y, sin embargo, las arquitecturas neohelénicas, en su mayor parte, continuaron siendo consideradas monocromáticas:

Los arquitectos del neohelenismo, con mucha diplomacia, ignoraban estos descubrimientos y continuaron diseñando fachadas de templos monocromos para edificios públicos y casas particulares, como si los descubrimientos de Hittorff no existiesen. Incluso algunos teóricos, como Alfred Bartolomew, despreciaban este colorido como un adorno cursi, considerándolo como una novedad inventada por los alemanes. Procedían de esta manera por sus gustos conservadores, pero también porque la policromía griega, siendo únicamente pintada en la superficie de la piedra, no resultaba demasiado permanente y aunque en Ática o en Sicilia podía ser adecuada, en los climas del norte no lo era tanto⁴⁸.

Se había desarrollado un cierto gusto entre algunos arquitectos del siglo XIX que, también por algunas razones prácticas, los llevó a no usar completamente los colores de la antigua Grecia. En las

47 *Ibidem*, p. 22.

48 COLLINS Peter, *op. cit.*, p. 112.

49 BRUSATIN Manlio, *op. cit.*, pp. 96-97. Traducido por el autor.

50 Véase el capítulo titulado "El legado clásico", en CAGE John, *Color y Cultura. La práctica y el significado del color de la Antigüedad a la abstracción*, Ediciones Siruela, Madrid, 1993, pp. 11-27.

51 RYKWERT Joseph, *Adam. Nascita di uno stile*, Electa, Milán 1984.

ciudades del siglo XVIII, el fenómeno del blanco también se afirma en contraste con el gris oscuro y sucio de la ciudad productiva. La nueva civilización burguesa recupera los blancos *fantasmas clásicos* según un principio arqueológico que el hombre de la Grecia clásica no habría entendido de ninguna manera. «En el blanco y en la cal se entierran el luto y la memoria trágica, proponiendo dentro de los mismos muros las nuevas energías y las nuevas esperanzas de la vida burguesa: salud, trabajo, familia»⁴⁹. En todos los casos, la policromía fue mucho más seguida en el neoclasicismo renacentista y gótico⁵⁰.

En toda Europa, la arquitectura neohelénica continuó sin adoptar policromía, al menos en sus partes externas: en Gran Bretaña, son ejemplos las numerosas residencias nobles de Robert Adam⁵¹ y los *Cumberland terrace* (1826) de John Nash en Londres; Piercer y Fontaine contribuyen a redefinir la estructura y la imagen de París con el proyecto de la *Rue de Rivoli* (1848); Leo von Klenze - que también estudia la policromía griega en Sicilia - realiza la monocromática *Gliptoteca* (1816-30) y los *Propilei* (1846-62) en Munich; el mismo von Klenze es el autor, en Regensburg, del imponente templo *Walhalla* (1816-42) -dedicado a la conmemoración de los personajes más importantes de la historia y la cultura alemana - que, a pesar del rico interior polícromo, es totalmente blanco en el exterior. Además de von Klenze, la comisionados reales prusiana recurre a Karl Friedrich Schinkel, otra figura clave de la arquitectura europea de la época, de formación neoclásica winckelmana, autor de algunos iconos del blanco pero también de interesantes aplicaciones polícromas,

así como estudioso de la arquitectura popular mediterránea. Por lo tanto, es evidente, en toda Europa, el deseo de volver a lo antiguo, de redescubrir los valores y las formas del pasado. El pensamiento y la arquitectura de Schinkel son una oportunidad para reflexionar sobre la relación entre el color blanco y el Mediterráneo, que se hará cada vez más evidente en las vicisitudes de la arquitectura moderna, llegando hasta la contemporaneidad.

Incluso en las ciencias, el color sigue siendo objeto de estudios, y también interesa a escritores como Johann Wolfgang von Goethe, que en 1810 publica su *Teoría de los colores*. Haciendo referencia a la ya nombrada obra *Optiks* de Isaac Newton, Goethe se pone en contradicción con ella y con la *tiranía* de las ciencias matemáticas y físicas⁵². Su intención era afrontar el problema desde el punto de vista sensorial, analizando la percepción humana de los colores en vez que la mecánica del fenómeno. Según su teoría, los colores son un oscurecimiento de la luz blanca. También el joven Arthur Schopenhauer, amigo de Goethe, colaboró en la redacción de la obra hasta manifestar algunas divergencias, que llevaron al filósofo alemán a publicar su propio pensamiento sobre el tema: *sobre la visión y los colores*⁵³. Para Schopenhauer, el color en sí no existe y sólo está en la retina del espectador, que puede ser estimulada por factores externos y condiciones internas; de esta forma, la luz sólo representa un estímulo para ver el color.

52 GOETHE Johan Wolfgang von, *Teoría de los colores*, Colegio Oficial de Arquitectos Técnicos de Murcia, Valencia 1992.

53 SCHOPENHAUER Artur, *Über das Sehen und die Farben*, 1816.

El blanco y el Mediterráneo

Las teorías estéticas de Winckelmann (y de los otros autores del siglo XVIII y XIX mencionados hasta ahora, que se contraponen en el debate entre monocromatismo y policromía) se refieren particularmente a las artes y la arquitectura monumental. Estos autores no debatieron, por así decirlo, sobre los edificios modestos y las humildes casas de la gente, sino que estaban esencialmente interesados en interpretar la arquitectura monumental antigua y reproducirla en edificios nuevos e igualmente representativos. Desde el siglo XIX en adelante, se afirmó un interés progresivo de muchos arquitectos por las formas de arquitectura popular del *mare nostrum*, lo que llevará a muchos de ellos a emprender nuevos viajes y *Grand Tours*.

Por lo tanto, es necesario reflexionar una vez más sobre las imágenes y los recuerdos que hoy están relacionados al mito del blanco: aunque hemos reconocido el origen *clásico* del mito (reconstruido en sus etapas en las páginas anteriores), debe considerarse que la imaginación colectiva actual de la arquitectura blanca está también (sobre todo) vinculada a los edificios populares y tradicionales repartidos por las costas mediterráneas.

Sin embargo, los problemas del cromatismo de la arquitectura tradicional mediterránea no son menos ricos en malentendidos que los intereses que animaron el debate arquitectónico reportado en las páginas anteriores. Aunque la conexión entre el color blanco y la arquitectura mediterránea puede reconocerse en el pensamiento común contemporáneo (es decir, en el imaginario colectivo) este



Arquitectura popular en Sant Josep de sa Talaia, Ibiza. Foto Giuseppe Felici. *Blanco vernáculo, de la arquitectura sin arquitectos y de la visión regionalista.*

54 LENCLOS Jean-Philippe, LENCLOS Dominique, *Couleurs de la Méditerranée. Géographie de la couleur*, Le Moniteur, Paris 2016. Los mismos autores han publicado otras contribuciones del mismo tipo, centradas en diferentes áreas geográficas (*Couleurs de la France, de l'Europe, du Monde*).

55 GARATE ROJAS Ignacio, *Artes de la cal*, Editorial Munnilla-Lería, Madrid 1993, p. 28.

56 *Ibidem*, p. 29.

vínculo no es históricamente cierto. Por otro lado, está ampliamente documentado el uso de un fuerte componente policromo en las construcciones populares del mediterráneo, como contado y documentado por la numerosas investigaciones y publicaciones. Entre estas se recuerda la de Jean-Philippe y Dominique Lenclos, que a partir de un estudio objetivo de la paleta cromática de los edificios, se hace visible una *geografía de color*⁵⁴.

No solo los estudios científicos, sino también algunos arquitectos del siglo XX dan testimonio del uso del blanco y otros colores. Un narrador particularmente importante es Fernando García Mercadal, quien en su viaje a Mahón cuenta:

[...] en sus encalados encontramos la más variada gama de blancos que pueda imaginarse y del brillo prestado por la luz mediterránea argenta hasta los grises y los ocre. La cal, de un blanco purísimo, enjalbega tanto el exterior como el interior de las casas, y hasta cubre los tejados⁵⁵.

Continuando su viaje, cuando visita el área de Levante, García Mercadal describe el tipo de Alquería y señala que:

[...] las construcciones en pleno campo son monocromas, blancas por lo general; pero aquellas otras del interior de los poblados están coloreadas con un sentido decorativo tal que consiguen dar a las perspectivas de las calles una luz extraordinaria, vivacidad y alegría. Las fachadas son, por lo general, blancas, habiéndolas también azules y rosadas. Las jambas en todos los huecos, puertas y ventanas se pintan de colores fuertes, azules y verdes de distintos tonos, en armónico contraste con los de los muros de fachada⁵⁶.

Permaneciendo en el contexto español Carlos Flores, en su *Arquitectura popular española* del 1974, en el capítulo sobre la región

andaluza, informa algunas preocupaciones sobre los malentendidos y malentendidos sobre el monocromatismo-policromía de la arquitectura popular:

[...] El hecho, por otra parte perfectamente comprobable, de la multiplicidad tipológica señalada dentro de la arquitectura popular andaluza es algo sobre lo que juzgamos necesario insistir como medio de contrarrestar la creencia tan común, no solo entre extranjeros, sino incluso entre los mismos españoles, en esa imagen tópica de una arquitectura andaluza única, compuesta de rejas, macetas, patios y fachadas inmaculadamente blancos⁵⁷.

Hoy podemos registrar que las preocupaciones de Flores fueron verdaderamente fundadas. En 1939, esta vez en el área italiana - más específicamente en Sicilia - Luigi Epifanio realiza un estudio sobre la arquitectura *rústica*, donde también describe el uso del color con necesaria especificidad. Epifanio distingue entre la construcción en las montañas «casi nunca encalada» y por lo tanto «sin coloración, si no la de la piedra gris con la que está hecha»⁵⁸ y los edificios de las zonas costeras, cuyas paredes de toba calcárea «están enlucidas y en blanco o en colores brillantes y absolutos: rojo, amarillo, verde, azul»⁵⁹. Una vivaz policromía que el autor atribuye a la manifestación del espíritu popular, derivado de los recuerdos griegos y árabes. De todas formas, la idea comúnmente difundida de una arquitectura mediterránea totalmente blanca se explica por la pérdida progresiva de la antigua característica policromía de muchas ciudades mediterráneas. Con respecto a esta tendencia, Ignacio Garate Rojas se expresa en su texto *Las artes de la cal*:

57 FLORES Carlos, *Arquitectura popular española*, Aguilar ediciones, Madrid 1974.

58 EPIFANIO Luigi, *L'architettura rustica in Sicilia*, G. Palumbo Editore, Palermo 1939, p. 23.

59 *Ivi*.

60 GARATE ROJAS Ignacio, *op. cit.*, p. 27.

61 SPATARO Donato, *Architettura sanitaria: igiene generale della casa*, Vallardi, Milán 1908.

[...] la pasión por el color en las arquitecturas mediterráneas populares, como reflejo vivo de estas constantes, sobre todo en Levante y Andalucía, aunque van desapareciendo por los encalados blancos. Los antiguos viajeros citan las policromías del Ablación, hoy blanqueado. El abuso que se inició en el XVIII, con las recomendaciones sanitarias sobre el blanqueo, que llegó a enjalbegar la catedral de Granada, pasando por los tópicos turísticos de las arquitecturas blancas, han ido borrando los vestigios cromáticos⁶⁰.

Entonces, el mito del blanco en la arquitectura popular mediterránea - al menos en el área española, pero también razonablemente en toda la cuenca mediterránea - se afirma, paralelamente al mito del clasicismo del siglo XVIII, cuando la propagación del blanco de la cal se impone en el antiguo polícromo. Además, debido a sus características físicas y propiedades reflejantes, el uso del color blanco también es aconsejado por algunos manuales de higiene del siglo XIX, para una mejor iluminación de calles y edificios⁶¹.

Como se escribió anteriormente, en la sucesión de eventos inherentes al uso del blanco en la arquitectura, se reconoce en Karl Friedrich Schinkel un interés particular en los temas mediterráneos que tiene repercusiones, debido a su relevancia como arquitecto de la corte prusiana, con gran influencia en el debate arquitectónico europeo. A partir desde 1804 Schinkel visita Italia en tres ocasiones, también pasando por Sicilia y Nápoles. En el diseño del pabellón Charlottenburg en Berlín (1824-25), son evidentes las referencias a las arquitecturas visitadas durante estas estancias: el modelo, sugerido por Federico Guglielmo II, es la *Casina Reale del Chiatamone* (de la cual se toma el balcón-galería continuo que permite el acceso a todas

las habitaciones) que Schinkel materializa en el volumen simple y puro del pabellón, insertando referencias a la arquitectura de Pompeya y la *Villa Lucia* en Nápoles⁶². Además, la famosa pintura *Vista de la flor de Grecia* (1825) expresa su admiración por la antigua cultura helénica y la deuda romántica con las teorías winckelmanianas, en la visión de los trabajadores que intentan erigir una *blanquísima* arquitectura de orden jónico.

Incluso literatos y estudiosos como, por ejemplo, los ya mencionados Goethe y Stendhal, emprendieron el *Grand Tour* al Mediterráneo; además de estos, la rica literatura odepórica de los siglos XIX y XX documenta el redescubrimiento del antiguo y de los caracteres mediterráneos, conectando el pensamiento de Schinkel con el de Asplund, Adolf Loos, Tony Garnier y Le Corbusier, hasta Álvaro Siza Vieira⁶³. Entre estos caracteres podemos «detectar las invariantes intelectuales y las cualidades creativas que, aunque compartidas con otras disciplinas, nos permiten relacionar diferentes arquitecturas, como la egipcia, la griega, la romana, la bizantina...hasta aquellas producidas por las vanguardias del siglo XX, concebidas entre abstracción y tradición popular mediterránea»⁶⁴. Como es sabido, y la cuestión ha sido amplia y profundamente estudiada por numerosos autores a lo largo del siglo pasado hasta hoy, que la cultura mediterránea ha tenido una influencia significativa, junto con muchos otros temas, en los eventos del Movimiento Moderno y especialmente en la figura de Le Corbusier⁶⁵.

Es igualmente bien conocido que el tema de la identidad mediterránea es un tema inclusivo, incierto y confuso⁶⁶, que - con las

62 MANGONE Fabio, "Memorie napoletane nell'opera di Schinkel", en GIUFFRÉ Maria, BARBERA Paola, CIANCIOLO COSENTINO Gabriella (eds.), *op. cit.*, pp.173-181.

63 GRAVAGNUOLO Benedetto, *Il mito mediterraneo nell'architettura contemporanea*, Electa, Nápoles 1994.

64 TRILLO DE LEYA Juan Luis, "Frammenti di un'architettura possibile", en MAFFIOLETTI Serena (ed.), *Pietre mediterranee*, Edizioni Lybra Immagine, Milán 1999, p. 96. Traducido por el autor.

65 GRAVAGNUOLO Benedetto, "Da Schinkel a Le Corbusier, il mito mediterraneo nell'architettura mediterranea", en LEJEUNE Jean-Francois, SABATINO Michelangelo (eds.), *Nord/Sud. L'Architettura Moderna e il Mediterraneo*, LIST lab, Rovereto 2016, pp. 61-94.

66 Sobre la relación entre el color blanco y la identidad mediterránea, el autor ha realizado una investigación publicada en DE MARCO Paolo, "Città bianca / White city", in PICCININI Livio Clemente et alii, *The Landscape-cultural Mosaic - Volume 4, Proceedings of the 21st IPSAPA/ISPALEM International Scientific Conference Venice (Italy) July 6th-7th, 2017*, IPSAPA/ISPAL-EM, Udine 2018, pp. 101-108.

67 DE FUSCO Renato, "Mediterraneità minimalista", en MOCCIA Francesco Domenico (eds.), *Luigi Cosenza. Scritti e progetti di architettura*, Clean Edizioni, Nápoles 1994, p. 21. Traducido por el autor.

68 MARTÍ ARÍS Carlos, "Laboratorio di luce", en Elisa Valero, *Housing*, Libria, Menfi 2019, p. 9. Traducido por el autor.

69 MATVEJEVIĆ Pedrag, *Breviario Mediterráneo*, Editorial Destino, Barcelona 2008.

70 BRAUDEL Fernand, *II Mediterraneo*, Bompani Editore, Modena 1993.

Página siguiente:
Alberto Campo Baeza,
Domus Aurea en Monterrey,
2016. Foto Javier Callejas.
Los principios universales de la arquitectura mediterránea trascienden las fronteras geográficas y nacionales.

palabras de Renato De Fusco - «dice todo y nada: el Partenón y los templos de Sicilia, las pirámides de Egipto y la artesanía del norte de África, los monumentos de la Roma imperial y los de la Provenza francesa, la Alhambra de Granada, el estilo mudéjar y el barroco de España, las fábricas normandas y angevinas del sur de Italia, etc. Como se ve, tantas culturas como los países que están bañados por el famoso mar, así como de otros países, incluidos los no mediterráneos, que dominaron a los primeros»⁶⁷.

Por lo tanto, no solo existe una cultura mediterránea incierta, sino también una geografía con límites variables, de la cual Carlos Martí Arís propone una definición:

[...] a la pregunta hasta dónde llega el Mediterráneo generalmente se responde: hasta donde llega el olivo. A lo que podríamos añadir: hasta donde el paisaje está dominado por el muro blanco⁶⁸.

La idea del Mediterráneo se origina en una época de la cual la Historia misma no tiene memoria. Es un mito antiguo que se renueva constantemente, es un pasado que siempre regresa, un presente por conquistar, un futuro utópico y *un destino*.⁶⁹ Aunque las costas de tres Continentes limiten geográficamente su cuenca, sus fronteras son geometría en continua mutación: se mueven, expanden y encogen, acogen y exilian, premian y castigan. Innumerables culturas pertenecen y pertenecieron al Mediterráneo, en un concepto dinámico basado en el encuentro, el intercambio, la influencia mutua, el *perenne provisional*. La arquitectura mediterránea es en sí misma el resultado de esta *cultura de las culturas*.⁷⁰



LA ÉPOCA MODERNA

Los colores de la modernidad

Una vez que se ha recapitulado la historia del color blanco en la arquitectura hasta finales del siglo XIX, el *mito del blanco* alcanza el umbral del siglo XX y trae consigo una serie de narraciones, malentendidos y suposiciones históricas idealizadas.

Los decenios entre 1920 y 1940, permanecen en la historia del hombre por haber sido un hito entre dos desastrosas guerras mundiales. En esta época de traumática discontinuidad y atroces delitos, la arquitectura atraviesa tal vez uno de sus periodos de mayor creatividad. Ante una crisis de valores humanos, numerosos y valiosos proyectistas están unidos en la común búsqueda de un orden, de principios precisos y absolutos para reconducir la arquitectura al camino del progreso que se había extraviado. La arquitectura del *nuevo espíritu*, de una sociedad que, al terminar la primera guerra mundial, busca solución en la razón humana, profesa la eficiencia de las máquinas y la perfección de la naturaleza para lograr, a fin de cuentas, el propósito que desde siempre ha movido al hombre: habitar. Entonces, durante este período, tiene lugar la arquitectura *Racional*, la arquitectura *Funcional*, el *Movimiento Moderno*, el *International Style*, términos y adjetivaciones que ya son suficientes para describir un panorama arquitectónico que no sólo quiere renovarse, sino que quiere hacerlo siguiendo *principios altos* - la razón y la función - y compartidos - internacionales. A estas *buenas intenciones*⁷¹ hacen de contrapeso, entre tantos arquitectos comprometidos, una pluralidad de posiciones diferentes,

71 Se hace referencia a la obra de ROWE Colin, *L'architettura delle buone intenzioni. Verso una visione retrospettiva possibile*, Pendragon, Bolonia 2005.

72 CERROTI Alessandra, "Il colore e l'architettura moderna", en ROSSI Maurizio (ed.), *Colore e Colorimetria. Contributi Multidisciplinari*, Vol. VII A, Maggioli editore, Santarcangelo di Romagna 2011, pp. 599-603.

73 BESSET Maurice, *La couleur et l'architecture dans les années 1920*, en École Polytechnique Fédérale De Lausanne, DA-Information, vol. 144 / 1993, p. 6.

74 SERRA LLUCH Juan, "Il mito del colore bianco nel Movimento Moderno", en *Disegnare Idee Immagini* n. 41/2010, p. 66-77.

difícilmente conjugables o incluso opuestas. La cuestión del color también sufre de esta fisiológica fragmentación de la cultura arquitectónica, y es objeto de los enfrentamientos ideológicos, proclamaciones y manifiestos.

La idea comúnmente aceptada de que la arquitectura moderna era blanca, o de otra manera incolora, ha sido muy influenciada, como se verá más adelante, por una cierta narrativa de la historia del siglo XX y por el uso de la fotografía en blanco y negro. Sin embargo, lo contrario es cierto: la arquitectura del Movimiento Moderno hizo un uso extensivo de los colores (recordamos, entre muchas, la experiencia del *De Stijl*) también gracias al desarrollo de nuevos materiales de acabado y, por ejemplo, a la introducción de nuevas técnicas de coloración para los enlucidos que permiten lograr una suavidad particular. De hecho, el color es un elemento esencial del lenguaje de la modernidad, permitiendo en ciertos casos una mejor definición de las composiciones de las masas y los volúmenes⁷². En todos los casos, el debate alrededor de las cuestiones del color no afecta exclusivamente la esfera estética y formal; representa también y sobre todo la comparación - como observa Maurice Besset - entre diferentes posiciones artísticas, entre ideologías políticas y sociales⁷³.

En el contexto inglés, fundado por William Morris, hacia la mitad del siglo XIX nació ya el movimiento *Arts and Crafts*, con la finalidad de mezclar y conjugar arte e industria. Remonta a estos años la *Red House* del mismo Morris y Philip Webb, que según algunos autores representaría el primer edificio con un empleo *moderno* del color⁷⁴.

El nombre mismo de la obra se refiere al color del ladrillo, que en conformidad con los principios enunciados por Ruskin, es dejado a la vista como material auténtico de la construcción.

En 1908 Adolf Loos publica el famoso *Ornamento y delito*, refiriéndose en particular al *Prinzip der Bekleidung* de Semper e iniciando un discurso que Le Corbusier continuará más adelante en su *El arte decorativo hoy*.

Cada época tenía su estilo, ¿y sólo a nuestra época debía negársele un estilo? Por estilo entendían ornamento. Entonces dije: no lloreis. Ved, es esto lo que caracteriza la grandeza de nuestro tiempo: que no sea capaz de ofrecer un nuevo ornamento. Hemos superado el ornamento, nos hemos decidido por la desornamentación. Ved, está cercano el tiempo, el gozo nos espera. ¡Pronto relucirán como muros blancos las calles de las ciudades! Como Sión, la ciudad santa, la capital del cielo. Pues ahí estará el gozo⁷⁵.

El trabajo de Loos - especialmente el escrito - tendrá una gran influencia en el panorama coetáneo a su persona y en particular en los arquitectos de la *Secesión* vienesa, contribuyendo a la disminución gradual del *crimen* (el ornamento) y la propagación del color blanco. Cabe señalar que a pesar de que la arquitectura de Loos se presente exteriormente blanca, los interiores a menudo hacen alarde de policromía y del uso de diferentes materiales. Las experimentaciones con colores y matices se intensifican hacia el final de la carrera de Loos, que se mantiene fiel al *principio de recubrimiento*⁷⁶; esta actitud es muy evidente en la Villa Müller en Praga, donde el revoque monocromático define la *fachada pública* del edificio como una *máscara blanca* intencionalmente opaca

75 LOOS Adolf, "Ornamento y delito", en *Adolf Loos. Escritos I 1897-1909*, Biblioteca de Arquitectura El croquis editorial, Madrid 1993, pp. 347-348.

76 *Das Prinzip der Bekleidung* (con el mismo título que la obra de Gottfried Semper) se publicó por primera vez en septiembre de 1898 en la revista "Neue Freie Press" y luego reeditado en la famosa colección de textos "Ins Leere Gesprochen".

77 COLONNESE Fabio, "Ornamento, delitto e colore", en ROSSI Maurizio (ed.), *op. cit.*, pp. 207-214.

78 Sobre el nacimiento y evolución del diseño industrial, véase SILVESTRE Fran, *Pioneros del diseño: transformación y adaptabilidad de los diseñadores estadounidenses*, Diseño, Buenos Aires 2016.

79 TAUT Bruno, "Renacimiento del color", en DÜTTMANN Martina et alii, *El color en la arquitectura*, Gustavo Gili, Barcelona 1982.

y silenciosa, que dice poco sobre el *raumplan* y la investigación espacial interna, a la que corresponden esquemas cromáticos precisos⁷⁷.

Permaneciendo en el contexto germánico, en la ciudad de Munich en esos años se forma el *Deutscher Werkbund*, una organización dirigida por Hermann Muthesius, que reúne a artesanos, artistas y arquitectos con el objetivo - idealmente muy similar al del movimiento *Arts and Crafts* - para encontrar un equilibrio entre producción artesanal e industrial. También Peter Behrens, Walter Gropius, Bruno Taut y Henry Van De Velde forman parte del *Werkbund*, aunque divididos por contrastes internos: Muthesius y Gropius, por ejemplo, abordan el diseño de modelos estandarizados para la industria, otros defienden la posición del artista y su libertad con respecto a los problemas de producción en masa⁷⁸. El conflicto interno emerge con todas sus diferencias en la exposición que el *Werkbund* inaugura en Colonia en 1914, que contrapone el *Glashaus-Pavilion* de Taut y la *Fábrica modelo* de Gropius. También es el choque entre policromía y monocromatismo, lo que devuelve el valor y el significado que los colores adquieren en la sociedad a principios del siglo XX. «[...] Podemos decir que el rostro de la época moderna era paliducho - escribe Bruno Taut - y lo es todavía, antes de las escasas corrientes minoritarias, que quieren dar vida otra vez a este rostro»⁷⁹, para luego discutir sobre el valor ético del color:

La reflexión sobre el color se desplaza así del terreno estético hacia otro, que se podría llamar más bien ético, o incluso moral. De una

persona se dice: mira abiertamente al mundo; de otra, en cambio: está absorta en sí misma. Lo mismo ocurre con las obras de los hombres. Quien mira abiertamente el mundo tendrá también la valentía de conformar su casa de tal manera que materialice su talento. La segunda persona citada, por el contrario, querrá tenerla encerrada, polvorienta, gris, precintada u afectada, sentimental, íntima, o como se quiera llamar⁸⁰.

En el ámbito ruso se desarrolla el pensamiento suprematista de Kazimir Malevič, pionero de un arte abstracto en el que las figuras se vuelven sólo color y geometría en tensión. Después del *Cuadrado Negro*, del *Círculo Negro* y de la *Cruz negra*, en 1918 Malevič compone también el *Blanco sobre blanco*, una composición de cuadrados de tonalidades ligeramente diferentes, en la cual la posición y la rotación de la figura respecto al fondo genera una fuerte tensión.

Después de la Primera Guerra Mundial, el crítico de arte e historiador Adolf Behne distingue la arquitectura blanca y la arquitectura coloreada, asociando la primera con la clase burguesa y la segunda con los ideales de las utopías socialistas. El color, según este punto de vista, representaría la multiplicidad y el internacionalismo, y puede ser tomado como una herramienta expresiva natural⁸¹. Este enfoque se describe en el texto *Invitación a la arquitectura coloreada* que los arquitectos expresionistas alemanes publican en 1919 en la revista *Die Bauwelt*. No obstante los ideales sean similares, Theo van Doesburg atribuye al color un valor completamente opuesto: el mundo blanco y luminoso representa los valores positivos del progreso, en oposición al gris del presente burgués⁸².

80 *Ivi*.

81 BEHNE Adolf, "Die wiederkehr der kunst", Leipzig 1919, p. 102, en PEHNT Wolfgang, *Expressionist Architecture*, Praeger Publishers, New York - Whashington 1973, p. 87.

82 El mismo Van Doesburg en 1930 es autor de un texto titulado "Hacia la pintura blanca", para el unico numero de la revista *Art Concrete*, con el manifiesto *Base de la pintura concreta*.

83 Theo van Doesburg citado por WIGLEY Mark, *White walls, Designer dresses. The fashioning of Modern Architecture*, The MIT Press, Cambridge 1995, p. 52. Traducido por el autor.

84 ROSSI Michela, "Il progetto del colore: sperimentazione e rappresentazione al Laboratorio di pittura murale del Bauhaus", en *7a Conferenza Nazionale del Colore di Roma*, Maggioli Editore, Santarcangelo di Romagna, 2011, pp. 341-348.

85 DI POULO Maurizio (ed.), *Archivio Bottoni. Le Corbusier, Urbanismo*, Catalogo della Mostra - Milano 25 ottobre - 30 novembre 1983, Nuove edizioni Gabriele Mazzotta, Milán 1983, p. 23; Traducido por el autor. Véase también SERRA LLUCH Juan, GARCÍA CODONER Ángela, LLOPIS VERDÚ Jorge, "Aportaciones al colorido de la modernidad "made in Italy": Piero Bottoni y la graduación cromática que nunca fue", en *EGA Expresión Gráfica Arquitectónica*, Num. 14/2009, pp. 180-187.

Blanco es el color espiritual de nuestros tiempos, la limpieza que dirige todas nuestras acciones. No es blanco gris ni blanco marfil, sino blanco puro.

Blanco es el color de los tiempos modernos, el color que disipa toda la era; la nuestra es una era de perfección, pureza y certeza.

Blanco. Incluye todo.

Hemos reemplazado tanto el marrón de la decadencia y del clasicismo como el azul del divisionismo, el culto al cielo azul, los dioses con barbas verdes y el espectro de colores.

Blanco puro blanco⁸³.

Los años entre 1919 y 1933 son los de la actividad de la famosa *Staatliches Bauhaus*, concebida por Walter Gropius, en la que la pintura, la fotografía, el teatro, el arte textil, la arquitectura y la planificación urbana se enseñan dentro de un único curso y siguiendo una nueva enseñanza basada en el conocimiento tecnológico. Forma, signo y color son los elementos primitivos del proyecto de acuerdo con la didáctica desarrollada por los maestros Johannes Itten, Paul Klee, Vasilij Kandinskij. Entre las muchas actividades, los estudiantes practican el proyecto de tapicería, pero también con talleres de pintura de paredes para experimentar la influencia del color en la percepción del espacio⁸⁴.

En Italia, el joven Piero Bottoni - arquitecto, ingeniero y pintor - desarrolla entre 1927 y 1928 sus teorías sobre *La ciudad cromática*, en la cual experimenta «el valor plástico y constructivo del color, su función integradora (la relación con su intensidad y tono) en la construcción moderna, contra el gris muy triste de mi ciudad»⁸⁵. Sus teorías encuentran el consenso y el aprecio de Le Corbusier, tanto es así que desde 1929 Bottoni será invitado junto con Giuseppe

Terragni a participar en el CIAM como delegado italiano.

El gris indefinido de la oscuridad también se puede evitar con el uso consciente del color según Ludwig Hilberseimer, para el cual «la calidad cromática de una obra arquitectónica siempre está determinada por la calidad cromática del material, que es una de sus características intrínsecas». Un color que no se aplica pero que «puede contribuir significativamente a reforzar lo que el arquitecto ha propuesto»; aunque la monocromía puede convertirse en una característica unificadora, de la misma manera la policromía puede realzar «el efecto cúbico» de la arquitectura⁸⁶.

En 1927, apenas ocho años después del final del primer conflicto mundial, la vanguardia modernista europea ya se codifica en Alemania en un movimiento coherente, capaz de tomar el control de importantes organizaciones como el *Deutscher Werkbund*, el *Ring* y el *Novembergruppe*, y organizar la primera gran exposición de arquitectura moderna: el *Weissenhof Siedlung* en Stuttgart. En el evento participan Ludwig Mies van der Rohe, director de la exposición, Le Corbusier, ya famoso por sus publicaciones, Walter Gropius, director de la Bauhaus, Jacobus Johannes Pieter Oud, Peter Behrens, Hans Poelzig, Bruno Taut, Richard Döcker, Adolf Schneck, Mart Stam, Adolf Rading, Hans Scharoun, Max Taut, Ludwig Hilberseimer, Josef Frank y Victor Bourgeois.

El Weissenhofsiedlung, que literalmente significa *pueblo blanco*, se configura como un conjunto de edificios dispuestos en una colina, caracterizados por volúmenes puros y por el uso extensivo del blanco. La exposición de Stuttgart confirmó - según muchos - la

86 HILBERSEIMER Ludwig, *Groszstadt Architektur. L'architettura della grande città*, Clean, Nápoles 1981, p. 102. Traducido por el autor.

87 JOHNSON Philip, *Mies van der Rohe, The Museum of Modern Art*, New York 1947. Traducido por el autor.

88 BLAKE Peter, *La forma segue il fiasco. Perché l'Architettura Moderna non ha funzionato*, Alinea, Florencia 1983, p. 55.

existencia de un lenguaje compartido por los arquitectos europeos y, por lo tanto, auténticamente moderno. Philip Johnson fue uno de los partidarios de esta posición:

El Weissenhofsiedlung resultó ser el grupo de edificios más importante en la historia de la arquitectura moderna. Demostraron de manera concluyente que los diversos elementos arquitectónicos de los años de la posguerra se habían fusionado en una sola corriente. Había nacido un orden internacional⁸⁷.

Un orden basado también en el *mito de la pureza*, un *sueño imposible* de la arquitectura Moderna «rigurosa» caracterizada por la «sutileza, suavidad, coplanaridad, simplicidad sin adornos de materiales»⁸⁸, que según Peter Blake no funcionó - pero que hoy, en cambio, esta investigación vuelve a evaluar.

Si el blanco es el color dominante en todo el nuevo *pueblo* de Stuttgart, los otros colores - primarios y brillantes - están presentes en muchas de las arquitecturas realizadas. Los dos edificios de Le Corbusier, la *Maison Citrohan* y la *Doppelhouse*, responden a un preciso esquema cromático que interesa también y sobre todo las paredes externas de las plantas bajas; la casa de Scharoun tiene elementos sobresalientes de color rojo; el proyecto de Stam se caracteriza por una gran fachada enlucida de color azul; Bruno Taut llega a molestar a Mies por su brillante alzado rojo (hoy reemplazado por el blanco). Una parte de la prensa de la época, de hecho, definió la exposición de Stuttgart incluso como «una orgía de color», mientras que las críticas diametralmente opuestas ironizaron sobre el exceso de blanco, produciendo también un



Fotomontaje crítico sobre el Weissenhofsiedlung, 1927. Las arquitecturas de la exposición de Stuttgart recibieron muchas críticas por sus características formales. El blanco fue el color más utilizado.

Bruno Taut, el volumen rojo del edificio 19 en el Weissenhofsiedlung, 1927. Algunos arquitectos hicieron un uso extensivo de colores intensos.

89 POMMER Richard, OTTO Christian F., *Weissenhof 1927 and the Modern Movement in Architecture*, The University of Chicago Press, Chicago 1991.

90 WIGLEY Mark, *op. cit.*, pp. xiv-xv. Traducido por el autor.

fotomontaje de Stuttgart invadido por monocromáticos volúmenes mediterráneos, dromedarios, leones y beduinos⁸⁹.

Las dos lecturas de la época, totalmente opuestas, son sintomáticas de una actitud general de los críticos hacia el color, que Mark Wigley definió «ceguera autoimpuesta», que conduce a la disyunción de los problemas de color de los de la arquitectura. En su obra *White Walls, Designer Dresses*, Wigley reconoce - retomando, en cierto sentido, las teorías de la arquitectura textil de Semper - un vínculo entre las paredes blancas de la primera modernidad y la paralela reforma de la moda de vestir en el área alemana. De hecho, Wigley identifica la exposición de Stuttgart como un evento crucial para el éxito del blanco en la historiografía moderna:

La notable patología subyacente en este giro solo se hace evidente cuando las elaboradas negociaciones hicieron que la pared blanca tuviera éxito en primer lugar se siguen cuidadosamente. Estas negociaciones comenzaron hacia fines del siglo XIX y tomaron alrededor de cuarenta años para llegar a algún tipo de acuerdo entre todas las diferentes trayectorias que constituyen la vanguardia emergente. No fue hasta 1927 que los protagonistas pudieron colaborar en una imagen unificada de la arquitectura moderna en la ladera de una colina con vistas a Stuttgart. En el infame Weissenhofsiedlung, que recibió más de medio millón de visitantes y una cobertura sin precedentes en la prensa profesional y popular, dieciséis de los arquitectos más exitosos presentaron un frente unificado al contribuir a una pequeña finca de casas de exhibición. La única restricción era que usasen techos planos y paredes exteriores blancas. Las fotografías de la idílica colección parecían capturar la apariencia de un futuro inmanente, un entorno coherente definido por paredes blancas. La idea de que la arquitectura moderna es blanca se difundió con éxito a una audiencia internacional⁹⁰.

La identidad de la arquitectura moderna se identifica en esas superficies blancas extremadamente potentes y comunicativas, cuya fuerza evocadora y simbólica persiste incluso más tarde, cuando el número de superficies enlucidas disminuye a favor del acero y el hormigón expuesto.

91 /vi. Traducido por el autor.

Incluso entonces, esta imagen aparentemente inocente de la arquitectura blanca requería el ojo altamente selectivo de los críticos contemporáneos, las simplificaciones polémicas de la fotografía en blanco y negro, y un trabajo sostenido por una historiografía emergente para ignorar la diversidad de superficies coloreadas presentadas en Weissenhof y por la mayoría edificios "modernos". La arquitectura moderna nunca fue simplemente blanca. La imagen de las paredes blancas es una fantasía muy particular. Es la marca de cierto deseo, la tarjeta de presentación aparentemente inocua de una obsesión no expresada. Aunque la imagen es extremadamente poderosa, también es extremadamente frágil. Es vulnerable y, sin embargo, está cuidadosamente protegido y preservado por múltiples prácticas institucionales. Casi siempre se mira de pasada, ligeramente, oblicuamente, en la periferia del discurso, si no en los puntos ciegos que han sido construidos al retirar pacientemente los hilos delicados y retorcidos de los que fue tejiendo, muchos de los cuales fueron extraídos del discurso de mediados del siglo XIX y, sin embargo, continúan estructurando los debates contemporáneos. A lo largo de los años en que el muro blanco se invirtió lentamente con una carga extraordinaria, se desplegaron teorías muy particulares sobre la blancura, teorías con agendas y efectos idiosincráticos que deben explorarse con cierto detalle⁹¹.

Según Wigley, por lo tanto, el color blanco goza de los favores de esa crítica internacional que ignora los otros tonos y aplanan las diferencias entre las varias posiciones de la arquitectura moderna. El famoso libro *Los elementos de la arquitectura funcional*, de Alberto

92 SERRA LLUCH Juan, *op. cit.*, p. 66. Traducido por el autor.

93 CRAMER Ned, "It was Never White, Anyway", en *Architecture* vol. 88, n.2, 1999, pp. 41-44.

Sartoris, publicado en 1932 con un prefacio de Le Corbusier, tal vez sea parte de esta tendencia. La obra - que está muy extendida y se actualiza en varias ediciones - resume numerosos proyectos de *arquitectura funcional*, divididos por país, en orden alfabético. Aunque parezca un detalle insignificante, el singular orden de exhibición ayuda a comunicar una idea de internacionalización del lenguaje arquitectónico, que subraya la cancelación de valores y tendencias *locales*. También enfatiza las similitudes entre la producción de los países vecinos alfabéticamente pero no geográficamente. Las fotos en blanco y negro contribuyen a transmitir una imagen unitaria del panorama arquitectónico de la época, purificando los edificios del color - en caso de que estuviera presente - y exaltando los efectos del contraste de luz y sombra.

Con respecto al color, el Movimiento Moderno ha creado dos posiciones que, más tarde, tuvieron una gran influencia en la arquitectura y que perduran aún hoy. Si, por un lado, en algunos edificios se emplea el color propio de los materiales de construcción - posición, esta, que debe relacionarse a figuras como Karl Friedrich Schinkel, Adolf Loos o Louis Sullivan y en la cual adquieren el mismo peso la hostilidad hacia la decoración y la defensa de la verdad material de estilo ruskiniano. Por otro lado, se erige como un estándar del Movimiento Moderno la arquitectura blanca, que paradójicamente se identifica con las casas de hormigón de Le Corbusier de la década de 1920, a quienes, en cambio, se deben algunas de las intervenciones de color más interesantes de ese período⁹².

Y, de hecho, Serra Lluch recoge una observación ya realizada por Ned Cramer, quien en 1999 sintió la necesidad de recordar a los arquitectos que la obra de Le Corbusier *nunca fue blanca*⁹³.

Entonces, si es cierto que, a pesar del amplio uso del color blanco, la arquitectura del Movimiento Moderno no es monocromática sino que, por el contrario, considera el uso del color como un elemento compositivo fundamental, la pregunta sigue siendo por qué hoy es *recordada* como esencialmente blanca. «La arquitectura moderna ha hecho del blanco su color. Y sobre todo su manifiesto - afirma Paolo Angeletti - para propagar sus ideas innovadoras»⁹⁴. Por lo tanto, sería una elección comunicativa de algunos arquitectos (sobre todo, Le Corbusier) que, aunque no sea cierta y tampoco extensible a todo el Movimiento Moderno, demuestra ser eficaz en el mensaje y capaz de perdurar en el tiempo.

El blanco es el color de lo moderno en arquitectura, o de una gran parte de ello, porque parece facilitar con su esplendor la fuerza de impacto, la facilidad de comprensión, la novedad del mensaje⁹⁵.

El uso de tonos fuertes, especialmente en las dos obras que Le Corbusier construye para el Weissenhof, es atribuible a una descomposición volumétrica, en cierto sentido enfatizada aún más por las fotografías en blanco y negro - gracias a las cuales los volúmenes blancos están suspendidos en el aire, elevados sobre el suelo. Un mecanismo engañoso (*camuflaje*) luego retomado en 1928 con Villa Savoye y el volumen verde oscuro en la planta baja que se mezcla con la vegetación circundante, y la pared azul en el techo que recuerda el color del cielo.

94 ANGELETTI Paolo, "I colori del bianco", en Paolo Angeletti (ed.), *I colori del bianco*, Palombi editori, Roma 2006, p. 19. Traducido por el autor.

95 *Ivi*. Traducido por el autor.



Le Corbusier entre color y no-color

Ciertamente, la actividad literaria y el trabajo arquitectónico de Le Corbusier tuvieron una influencia significativa en la arquitectura europea en la primera mitad del siglo XX. En sus textos, en los proyectos y en los edificios construidos, reviven muchos aspectos que se han abordado en los capítulos anteriores, como el linaje clásico de la arquitectura moderna, las sugerencias mediterráneas, los temas de la policromía y del monocromatismo, las razones funcionales e higiénicas, la introducción de nuevas tecnologías de construcción, las necesidades de comunicación, los valores simbólicos.

Con respecto al tema del color, entre los distintos maestros de la modernidad destaca la figura de Le Corbusier que, suizo de nacimiento y francés de adopción, genial creador y hábil comunicador, es una figura de referencia para la arquitectura europea y mundial. Junto a su prolífica producción arquitectónica, él construye el corpus teórico del Moderno con textos referidos no sólo a la arquitectura sino también al urbanismo, la pintura y las artes decorativas. Por lo tanto es interesante recorrer algunas etapas de la obra del *Corbu*, padre y animador de la modernidad, en búsqueda de las huellas de aquella monocromía blanca que constituye parte de la iconografía de aquella época.

En 1911, incluso antes de convertirse en *Le Corbusier*, el veinticuatroañero Charles Edouard Jeanneret empieza el *Voyage d'Orient* «lejos de las atormentadas arquitecturas del norte:

Página anterior:
Le Corbusier, Casa Citrohan
en el Weissenhofsiedlung,
1927.
*Los mismos principios
cromáticos de la pintura pu-
rista se aplican al espacio de
la arquitectura.*

96 GRESLIERI Giuliano, *Le Corbusier, Viaggio in Oriente*, Marsilio Fondation Le Corbusier, Venecia 1995, p. 115. Traducido por el autor.

97 Carta de Le Corbusier a William Ritter, Neu-Babelsberg, 1 marzo 1911, en *Ibidem*, p. 450. Traducido por el autor.

98 LE CORBUSIER, *El Viaje de Oriente*, Colección de Arquitectura, Valencia 1984, p. 170.

99 *Ivi*.

respuesta a una insistente llamada al sol, a los horizontes ilimitados de los mares azules y las grandes paredes blancas de los templos: Constantinopla, Asia Menor, Grecia, el sur de Italia» y que según sus previsiones «será como un vaso de forma ideal, desde el cual sabrán difundirse los sentimientos más profundos del corazón»⁹⁶.

Toda la época actual - ¿no es así? - mira más que nunca hacia aquellas tierras afortunadas en las que brillan blancos mármoles rectilíneos, columnas verticales y entablamentos que son paralelos a la línea del mar⁹⁷.

Partiendo desde Berlín, el joven arquitecto pasa por Praga y Viena, atraviesa los Balcanes hasta Estambul para después dirigirse hacia Atenas, verdadera meta deseada durante todo el viaje. Se siente particularmente cautivado por las relaciones entre el soleado paisaje griego y los templos «rojos como tierra cocida», de sus mármoles que «tienen un resplandor de bronce nuevo sobre azul» que cambian con la llegada de la tormenta cuando «la colina se tornaba blanca de repente y el templo centelleaba como un diadema sobre el Hymete negro de tinta y el Pentélico asolado por las trombas!»⁹⁸. El Partenón, protagonista de tantos futuros ensayos, es en las primeras opiniones de Charles Edouard, una «máquina terrible» que «tritura y domina», «a 4 horas de marcha y una de chalupa, desde tan lejos, entroniza su cubo, frente al mar...»⁹⁹, complaciéndose además por la pérdida de los antiguos colores que vivazmente decoraban las casas de los dioses: el templo de Erectea «se decía de oro incrustado, de piedras preciosas, de marfil y de ébano. [...] Pero gracias a Dios, los tiempos han tenido la razón de su

parte; y yo saludo la monocromía reconquistada para la colina»¹⁰⁰.

Y sin embargo escribo con ojos que han visto la Acrópolis y regreso feliz.

¡Oh!

¡Luz!

¡Mármoles!

¡Monocromía!¹⁰¹

Casi extasiado por la visión griega, Le Corbusier decide eliminar algunas etapas del viaje y regresar lo más pronto posible a Francia pasando por Italia. Visita Nápoles, Pompeya y Roma, haciendo una parada en Pisa en una de sus últimas etapas. El joven arquitecto-viajero ya había visitado la pequeña ciudad toscana en 1907, impresionado por la *Piazza dei Miracoli*, donde había realizado numerosos dibujos detallados de los elementos de construcción. En 1911, sin embargo, los diseños de la plaza se centran en las proporciones volumétricas en el complejo de edificios, que «Es todo un bloque y, tengan en cuenta, lo digo, ¡yo que he visto Atenas!»¹⁰². Desde Pisa Charles-Edouard Jeanneret envía una carta a William Ritter en la que le cuenta los sentimientos y pensamientos de esta importante etapa de su viaje:

Tartamudeo ante la geometría elemental con la codicia de saber y de poder un día. En su carrera loca, rojo, azul y amarillo se han vuelto blancos. Estoy loco por el color blanco del cubo, la esfera, el cilindro y la pirámide y el disco todos juntos y una gran extensión vacía. Los prismas se elevan, el equilibrio, el ritmo, se disparan¹⁰³.

El relato del viaje de Oriente, primera e importantísima etapa de la carrera del maestro, inédita hasta pocos meses después

100 *Ibidem*, p. 179.

101 *Ibidem*, p. 185.

102 Carta de Charles-Edouard Jeanneret a William Ritter, Pisa, noviembre 1911. Traducida desde el italiano por el autor. Citada por LUCAN Jaques, "Il viaggio in Italia", en JENGER Jean, *Le Corbusier. L'architettura come armonia*, Universale Electa, Milán 1997, p. 116.

103 *Ibidem*, p. 117.

104 LE CORBUSIER, *Le Voyage d'Orient*, Les Editions Forces Vives, París 1966.

105 SOTTASS Ettore, "Le Corbusier e il Mediterraneo", en *Domus* n. 291/1954, p. 44.

106 OZENFANT Amédée, JEANNERET Charles-Edouard, *Après le Cubisme*, Edition des Commentaires, París 1918.

107 PIZZA Antonio (ed.), "Después del Cubismo", en *Ozenfant y Le Corbusier. Acerca del purismo. Escritos 1918-1926*, El Croquis Editorial, Madrid 1994, p. 42.

su fallecimiento,¹⁰⁴ junto a los carnets del *Voyage* (publicados póstumos) contiene dibujos, bocetos, impresiones, fragmentos de un pensamiento que una década más tarde madurará en un texto clásico de la arquitectura moderna. Las anotaciones del joven Jeanneret impresionan sobre todo por la admiración por la arquitectura griega, bien diferente de aquella manifiesta en el texto del 1923: la potencia expresiva del Partenón, masa brillante y monocromática, permanecerá grabada en la memoria del arquitecto con el sueño del mar y de la luz mediterránea. Pero «quizás es de su viaje al oriente que Le Corbusier trajo consigo el gusto por las paredes blancas hechas con las manos, ásperas y gruesas»¹⁰⁵.

La relación entre forma, color y las sensaciones relacionadas a estos, es un argumento de gran interés para Le Corbusier y Amédée Ozenfant que, con el manifiesto *Après le Cubisme*, dan vida al movimiento purista¹⁰⁶. Desde las páginas de *L'Esprit Nouveau* el dúo franco-suizo explora las temáticas de la nueva pintura, pero también de la arquitectura, produciendo una serie de artículos que, una vez recopilados, componen *Hacia una Arquitectura*. Para los *puristas* el color blanco es, de acuerdo con la teoría de Goethe y con las que serán las *observaciones* de Wittgenstein, el *no-color*, aquello de la forma pura: «Se concibe una esfera incolora, un plano incoloro, no se concibe un color independiente de cualquier soporte», de hecho «la idea de la Forma precede a la del color. La forma es prominente, el color no es más que uno de sus accesorios»¹⁰⁷. Aunque estas afirmaciones se refieren al arte pictórico, se pueden considerar válidas también para aquella arquitectura que busca la forma

pura, sin accesorios u ornamentos, incolora. Liberar la materia arquitectónica de su cromatismo es ciertamente una abstracción de la realidad, que devuelve el edificio a la dimensión de la hoja de papel, a lo ideal. Le Corbusier es perfectamente consciente de los significados antropológicos intrínsecos en la forma y en el color, que «hay hechos físico-subjetivos que se dan por ser el organismo humano como es»¹⁰⁸. Naturalmente no sólo en la pintura, ya que «todas las artes están hechas con estos mecanismos estándares. En todos los hombres del mundo, las mismas sensaciones primordiales, constantes, estándares, se desencadenan por efecto de los mismos hechos físicos»¹⁰⁹. Y de hecho, en aquellos años, Le Corbusier hace un amplio uso de los colores primarios, los predilectos de los puristas, también por sus obras arquitectónicas. En el 1916-17, en el interior de la famosa Villa Schwob utiliza el azul ultramarino, amarillo, ocre, pero también graduaciones de gris para los techos de las habitaciones, según un esquema de colores lejos de sus experimentaciones puristas y más cercano al uso tradicional¹¹⁰. No obstante esto, entre los célebres cinco puntos de la arquitectura moderna, Le Corbusier no incluye el color. Pero en aquella *Nueva Arquitectura* el revoque blanco fue ciertamente más utilizado que los *pilotis*, el *techo-jardín* o las *ventanas longitudinales*. En su renombrado libro-manifiesto *Hacia una arquitectura* (1923), Le Corbusier se aventura en un viaje en el tiempo entre arquitectura clásica, aeroplanos y coches, en búsqueda de las respuestas a las exigencias de la nueva época y dirigiendo a los colegas arquitectos un sentido llamamiento para la urgente necesidad de renovación

108 *Ibidem*, p. 58.

109 *Ivi*.

110 RÜEGG Arthur, *Le Corbusier. Polychromie Architecturale*, Birkhäuser, Basilea 1997, p. 16-19; HEER Jan de, *The Architectonic Colour. Polichromy in the Purist architecture of Le Corbusier*, 010 Publishers, Rotterdam 2009.

111 MAZZA Barbara, *Le Corbusier e la fotografia. La verità bianca*, Firenze University Press, Florencia 2002.

112 MONNIER Gérard, "La couleur absente", en *Le Corbusier et la couleur, IV rencontres de la Fondation Le Corbusier*, Fondation Le Corbusier, Paris, 11-12 junio 1992, pp. 79-87.

113 «Por ejemplo, en L'Esprit Nouveau y, más tarde, en Vers un architecture publicó una fotografía de Pisa sacada de su propia colección de fotografías de su primer viaje a Italia pero, antes de reproducirla, Le Corbusier marcó fragmentos de la impresión en tinta negra para enfatizar la pureza y claridad de las líneas de la plataforma», en COLOMINA Beatriz, *Privacidad y publicidad: la arquitectura moderna como medio de comunicación de masa*, Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo, Murcia 2010, p. 93.

114 LE CORBUSIER, *Hacia una arquitectura*, Ediciones Apóstrofe, Barcelona 1998, p. 103.

de la profesión. *Volumen, Superficies, Trazados reguladores, Luz, Sombra, Advertencias a los arquitectos*: con las orejas en el pasado y la mirada hacia el futuro, Le Corbusier emplea un eficaz y profético lenguaje, utiliza letras mayúscula para destacar conceptos y términos, unidas a elocuentes ilustraciones. El tema del color no parece ser de fundamental importancia y, como veremos más adelante, casi hábilmente evitado. Sin embargo, mientras las palabras corren, las fotografías en blanco y negro componen un cándido imaginario de soleados templos griegos, monumentales edificios romanos y altos silos rozados por la luz del sol. Imágenes elegidas con extrema atención y que en algunos casos se retocan cuidadosamente para forzar y mejorar algunos aspectos, para obtener - precisamente - la *verdad blanca*¹¹¹. De hecho, el mismo Le Corbusier se opone al uso de la fotografía en color para representar sus obras, y se tendrá que esperar hasta finales de los Sesentas para admirar las primeras imágenes no en blanco y negro de su arquitectura¹¹².

La habilidad comunicativa de *Le Corbu* no se limita sólo a la energía de sus ensayos, de hecho él estaba perfectamente consciente de la fuerza evocativa de aquellas imágenes, eligiéndolas cuidadosamente y además retocándolas buscando exaltar el contraste¹¹³. El Partenón, en comparación con el templo de Paestum, es una prueba de la validez del pensamiento lecorbusieriano, fruto de una evolución, «producto de una selección aplicado a una norma»¹¹⁴. Clara y brillante verdad ante nuestros ojos, la esencia de la arquitectura, *juego sabio correcto y magnífico*

de los volúmenes bajo la luz. Aunque si, queriendo ser precisos, no se podría decir lo mismo de sus monocromáticas superficies, dado que Jakob Ignaz Hittorff, cien años antes de la publicación de *Hacia una Arquitectura*, había sacado a la luz las policromías de la arquitectura griega durante sus investigaciones en Sicilia¹¹⁵. Si hoy no se conocieran los apuntes del *Voyage d'Orient*, se podría casi suponer que Le Corbusier ignoraba estos hechos; más probablemente él no los consideraba significativos en la búsqueda de la verdad arquitectónica, ya que la implacable mano del tiempo había jugado a favor del blanco. Esta segunda hipótesis está valorada por el texto que comenta una imagen de los Propileos:

La emoción nace de la unidad de intención. De la firmeza imparable que ha tallado el mármol con la voluntad de llegar a lo más puro, a lo más decantado, a lo más económico. Se ha sacrificado y limpiado hasta el momento en que no era ya preciso quitar nada, sino dejar las cosas concisas y violentas que sonaban claras y trágicas como trompetas de bronce¹¹⁶.

La supuesta predilección por el color blanco nunca se explicita con letras mayúsculas, pero filtra entre las líneas y vive con la sugestión de las fotografías hasta cuando, en el capítulo *Lección de Roma*, se describe la humilde iglesia de Santa Maria in Cosmedin, donde:

[...] los muros están enjalbegados con cal. Hay un solo color: el blanco; fuerza segura, puesto que es el absoluto¹¹⁷.

En una Roma lujosa y coloreada, la pequeña iglesia muestra,

115 HITTORF Jakob Ignaz, op. cit..

116 *Hacia una arquitectura*, op. cit., p. 168.

117 *Ibidem*, p. 129.

118 *Ivi*.

119 COLOMINA Beatriz, *op. cit.*, p. 93.

120 COHEN Jean-Louis, "Roma come lezione", in TALAMONA Marida (ed.), *L'Italia di Le Corbusier*, Electa, Milán 2010, p. 194-197. Se vea también el boceto para la maquetación de *Hacia una arquitectura*, FLC B2(15)87, p. 13.

121 *Hacia una arquitectura*, *op. cit.*, p. 146.

122 ANGELETTI Paolo, *op. cit.*, p. 19.

Página siguiente:

Arriba y en el centro, Pabellón del Esprit Nouveau, impresiones fotográficas originales e impresiones retocadas y publicadas en *Almanach d'architecture moderne*;

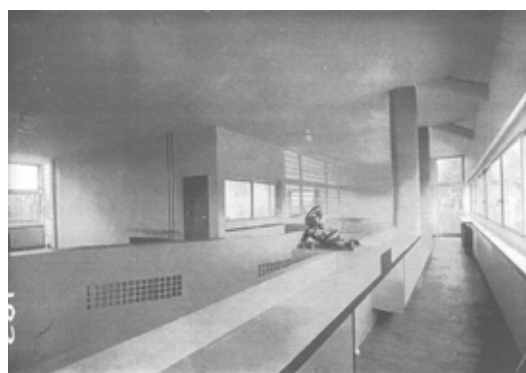
Abajo, Villa Stein-De Monze, impresión fotográfica original e impresión retocada y publicada en *Oeuvre complète*.

Material publicado en MAZZA Barbara, *Le Corbusier e la fotografia. La verità blanche*, Firenze University Press, Florencia 2002.

Arquitectura real y los ideales que su autor quiso comunicar.

según Le Corbusier, «el fasto insigne de la matemática, la potencia invencible de la proporción, la elocuencia soberana de las relaciones»¹¹⁸. Palabras que comentan una imagen modificada - como señala Beatriz Colomina - a través de la abolición de «tabernáculos, decoraciones de los arcos, cojines de piel, columnas, ventanas y cualquier otra cosa que distraiga al lector de ver Grecia en *la Roma bizantina*»¹¹⁹. En la foto del interior de la iglesia romana, Le Corbusier oscurece las ventanas de la nave, elimina las columnas salomónicas y dibuja un pilar de sección cuadrada completamente nuevo «para modernizar los elementos arquitectónicos del edificio»¹²⁰. Para dar fuerza a sus argumentos, el maestro suizo *limpia y ajusta* algunas imágenes en las que el blanco es el color (o *no color*) de la pureza, de la esencia, de Grecia. Unas páginas más adelante la mezquita verde de Bursa se describe como «un gran recinto de mármol blanco, inundado de luz»¹²¹.

En definitiva, Roma, como Atenas, es también una *ciudad blanca* en el *manifiesto* de Le Corbusier. De estas ciudades, de sus arquitecturas, de las culturas griega y romana que unen gran parte de la civilización de Europa occidental, Le Corbusier extrae las lecciones de la atemporalidad. «Si la Arquitectura - escribe Paolo Angeletti - [...] es 'el juego sabio y magnífico de los volúmenes bajo la luz', ella sólo puede ser blanca. En otras palabras, del color de los cuerpos que reflejan todos los rayos visibles que forman la luz solar. Y si los volúmenes de la arquitectura son, según Le Corbusier, extrapolados de la 'lección de Roma', Roma será ciudad blanca»¹²².



123 LE CORBUSIER, *El arte decorativo de hoy*, Ediciones Universidad de Navarra, Barañáin 2013, p. 192.

124 *Ibidem*, p. 191.

125 *Ivi*.

126 *Ibidem*, p. 210.

127 LE CORBUSIER, *Œuvre complète. Volume 1*, Birkhäuser, Basilea 1995, p. 60.

Dos años después *Hacia una Arquitectura*, en concomitancia con la Exposición internacional de París en 1925, Le Corbusier publica *El arte decorativo hoy*, un segundo texto que idealmente continúa y termina el discurso iniciado en el libro anterior. Exactamente como para la arquitectura, la hora de la purificación llega también para los utensilios, muebles y objetos del siglo XX. Le Corbusier invita a pensar «sobre fondo blanco»¹²³ y a eliminar aquellas decoraciones que no siguen los principios de utilidad y funcionalidad. La *ley del Ripolin* (famosa marca francesa de pintura) permitirá hacer limpieza no solo en las casas sino también en la vida del hombre moderno porque «tras el ripolinado de nuestro muros seremos *dueños de nosotros mismos*»¹²⁴. Además «el blanco de cal es extremadamente moral» y será «la riqueza del pobre y del rico, de todo el mundo, del mismo modo que el pan, la leche y la agua son la riqueza del esclavo y del rey»¹²⁵. El último capítulo del libro es la *confesión* del autor, que explica a los lectores las razones de su *cruzada* para la *Nueva Arquitectura* contando también de su viaje a oriente donde «pude ver los grandes monumentos eternos, gloria del espíritu humano» y de la «invencible atracción mediterránea»¹²⁶.

Contemporáneamente a su obra escrita, Le Corbusier continúa la búsqueda arquitectónica construyendo la *Polychromie Architecturale*: un uso del color, aunque limitado casi exclusivamente a los interiores, dirigido a enfatizar los efectos espaciales del edificio. En este sentido, los primeros intentos de policromía¹²⁷ llegan con el proyecto para la Maison La Roche/Jeanneret (1923-25), también porque si fuera «completamente blanca la casa sería

un pastel de crema»¹²⁸. El hall de entrada de la residencia La Roche, caracterizado por una triple altura y por el color blanco, es el núcleo de conexión entre la parte paralela a la Rue dr. Blanche (toponimia muy ironica), con un uso del color *tradicional*, y el volumen ortogonal, con la galería y la biblioteca que en cambio se caracterizan por un cromatismo que parece derivado de las experimentaciones puristas¹²⁹. En Pessac, Le Corbusier pudo averiguar la misma teoría en una escala mayor, extendiéndola también a las fachadas externas de los edificios, como explica en una carta al arquitecto italiano Piero Bottoni:

Desde el momento en que la construcción de grandes grupos de casas reportó los mismos problemas *en el exterior* que en el interior, es decir, cuando 50 o 100 casas crearon entre ellos espacios que eran como *habitaciones exteriores*, cuyas paredes estaban las celosías de las fachadas de las diversas casas, surgió el mismo problema, planteado sobre las mismas bases: en lugar de admitir la uniformidad blanca de todas las casas, uno podría sentirse obligado a usar el color para modificar los espacios (*habitaciones exteriores*) para continuar *con el color*, los efectos del orden, para crear, por este medio, espacios más grandes y establecer claramente las intenciones de la composición¹³⁰.

La casas en serie ya no eran sólo *Citrohan blancas*, mientras irónicamente del otro lado del océano la América taylorista prefería los *Ford negros*¹³¹.

Una visita a la fábrica de automóviles Ford es el objeto de uno de los capítulos que componen otro libro del maestro suizo, o sea *Cuando las Catedrales eran blancas*, del 1936. Ya a partir del título, se percibe que el tema del color será muy presente en la obra. El

128 «entièrement blanche la maison serait un pot à crème». Traducido por el autor. LE CORBUSIER, *Almanach*, París 1926, p. 146.

129 Para profundizar el tema de la policromía en la obra de Le Corbusier, véase RÜEGG Arthur, *op. cit.*; HEER Jan de, *op. cit.*.

130 DI POULO Maurizio (ed.), *Archivio Bottoni. Le Corbusier, Urbanismo, op. cit.*, p. 26. Traducido por el autor.

131 Se hace referencia a la famosa frase de Henry Ford «Any customer can have a car painted any colour that he wants so long as it is black», mencionada en su biografía *My Life and Work*, del 1922.

132 LE CORBUSIER, *Cuando las Catedrales eran blancas*, Ediciones Apóstrofe, Barcelona 1999, p. 21.

133 *Ibidem*, p. 25.

texto es en realidad una especie de diario de viaje durante el cual Le Corbusier propone una continua comparación entre los Estados Unidos y su patria de adopción, Francia. El estilo profético de las publicaciones anteriores es abandonado a favor de una prosa más libre donde el autor se deja ir a relatos de vida mundana en Nueva York. El título de la obra hace referencia a la primera parte del libro, donde la fórmula *Cuando las Catedrales eran blancas* expresa una clase de nostalgia para una época, el Medioevo, en la cual según el autor, una unidad de propósitos ponía en marcha el pueblo y el país entero hacia el futuro:

Cuando eran blancas la catedrales, la participación, en todo, era unánime. No eran cenáculos los que pontificaban; eran el pueblo, el país en marcha. El teatro estaba en las catedrales, montado en tablados improvisados en el medio de la nave; allí se maltrataba a sacerdotes y poderosos; el pueblo era adulto y dueño de sí en la catedral completamente blanca - por dentro y por fuera. Blanquísima "casa del pueblo" en que se discutían misterios, moral, religión, civismo o cábala. Era la gran libertad del espíritu liberado¹³².

El blanco, esta vez explícitamente, es el color del *espíritu libero*, del *pensamiento claro*, de los *nuevo tiempos*. Sin duda debe ser el color de aquella nueva arquitectura que, como en el ejemplo medieval, debía surgir por voluntad y deseo de un pueblo entero; simboliza el cambio, la revolución que cíclicamente ocurre como «una vez, hace siete siglos, cuando nacía un mundo nuevo, cuando eran blancas las catedrales!»¹³³. Parece casi una invitación a liberar la arquitectura moderna de su pasado reciente y con él, en una especie de *tabula rasa*, también del color. La redundante fórmula

Cuando las Catedrales eran blancas es, sin el apoyo de ninguna fotografía, suficiente para evocar en el lector la imagen de una blanca París medieval, donde los ciudadanos llenos de espíritu innovador eran verdaderamente libres y dueños de su propio futuro. Así como la arquitectura clásica en *Hacia una Arquitectura*, la época medieval no es ciertamente una memoria histórica por repetir en las formas, sino el testimonio de un pasado glorioso, un estímulo para renovar la sociedad. En ambos los casos, sea la Grecia helénica o la Galia del año mil, el blanco es asociado a los mismos principios necesarios para la *Nueva Arquitectura*. Le Corbusier reafirma entonces las proclamaciones de su manifiesto: libre - por lo menos en palabras - de cualquier simbolismo, la arquitectura moderna es el resultado de un acercamiento racional a las problemáticas del siglo veinte. No obstante, antes de zarpar para el nuevo viaje, esta vez hacia el Nuevo Continente, queda espacio para recordar la confesión ya hecha diez años atrás:

134 *Ibidem*, pp. 53-54.

En el curso de los años, he sentido que me volvía cada vez más hombre "de todas partes", aunque siempre con el firme vínculo del Mediterráneo, rey de las formas bajo la luz; estoy dominado por los imperativos de la armonía, de la belleza, de la plástica¹³⁴.

Aparece otra vez el mar, deseo que en *Hacia una Arquitectura* no venía nunca nombrado ni representado. Un romanticismo latente en el pensamiento lecorbusieriano, disimulado en la escritura del manifiesto, que a menudo figura no solo en las obras construidas. Una incongruencia, según algunos de sus colegas, que ya en el 1927 había puesto en duda su presencia a la exposición organizada por

135 Para la elección de los arquitectos que serán invitados a la Exposición, «Oud in turn recommended the inclusion of Le Corbusier. Although Oud has increasingly strong reservations about what he saw in Le Corbusier's *Maschinenromantik* and lack of objectivity, he still admired his discussion of mass housing», en POMMER Richard, OTTO Christian F., *Weissenhof 1927 and the Modern Movement in Architecture*, The University of Chicago Press, Chicago 1991, p. 46.

el *Deutscher Werkbund*¹³⁵. En la renombrada *Weissenhofsiedlung* - como ya se ha comentado anteriormente - participan varios arquitectos, (principalmente de lengua alemana) entre los cuales se cuentan Walter Gropius, Mies van der Rohe y Le Corbusier. La vanguardia teutónica expone lo mejor de su propia producción arquitectónica, rigurosa, funcional y entonces bella, moderna. Los volúmenes blancos y puros dominan el establecimiento evocando, a pesar de las intenciones supuestas, un recuerdo geográficamente lejano que los críticos de la época no dejan de subrayar, incluso con un famoso fotomontaje que muestra Stuttgart invadida por dromedarios y beduinos. Entre las veintiuna obras puestas sobre un escalonamiento, Mies ocupa el sitio más alto del podio con su largo y blanco edificio residencial, mientras Le Corbusier y su inseparable primo Pierre Jeanneret contribuyen con la *Maison Citrohan* y la *Doppelhaus*. Integrados en el cándido contexto alemán, los dos proyectos prevén un preciso esquema cromático para los interiores que incluye esta vez también las plantas bajas que, coloreadas, se disuelven bajo los blancos volúmenes.

En la invención de la arquitectura moderna, Le Corbusier regenera y renueva el antiguo mito del blanco que, ya lleno de valores ancestrales, adquiere nuevos significados. En busca de reglas para la Nueva Arquitectura, las formas clásicas son tomadas como ejemplo en cuanto resultantes de la aplicación de los mismos principios necesarios a la modernidad; al mismo tiempo, aquellas antiguas arquitecturas representan para Le Corbusier un personal deseo de absoluto y universal. Un ideal romántico y subjetivo que

él persiguió durante toda su vida y que de hecho era intrínseco en la idea de modernidad. Él actúa en el doble papel de Newton y Goethe, en un continuo equilibrio entre razón e instinto, ciencia y arte, reconociendo la necesidad de un nuevo orden racional, pero también de una visión poética de la vida y de la arquitectura.

La ausencia de ornamento, los volúmenes blancos, ásperos y abstractos, son características que la Nueva Arquitectura comparte con la mediterránea: la forma pura, que por un lado resulta de la acción prolongada y conjunta de geografía y tiempo, por otro lado es la aplicación racional y eficiente de las nuevas tecnologías constructivas.

Hacia una Arquitectura fue construido como un manifiesto, pensado para la más eficaz comunicación, modificando fotografías, sin cuidar de detalles que podrían minar argumentos y tesis. Las proclamaciones de Le Corbusier son escritas sobre un fondo blanco, una palabra nunca indicada en mayúsculas pero metafóricamente presente en las imágenes y en los conceptos. Las fotografías publicadas por Le Corbusier no representan de ninguna forma un medio neutral de comunicación; son, por el contrario, una herramienta técnica para la realización de un pensamiento. El *no-color* tiene casi siempre el valor de metáfora, un sinónimo de esencia, limpieza, renovación. La blanca y humilde iglesia de Santa Maria en Cosmedin es la elocuente expresión de matemática y proporciones; la *Ley del Ripolin*, capaz de reconstruir la moral del hombre y de su casa; las antiguas catedrales de París, cándido contexto escenográfico de tiempos revolucionarios. En este caso,

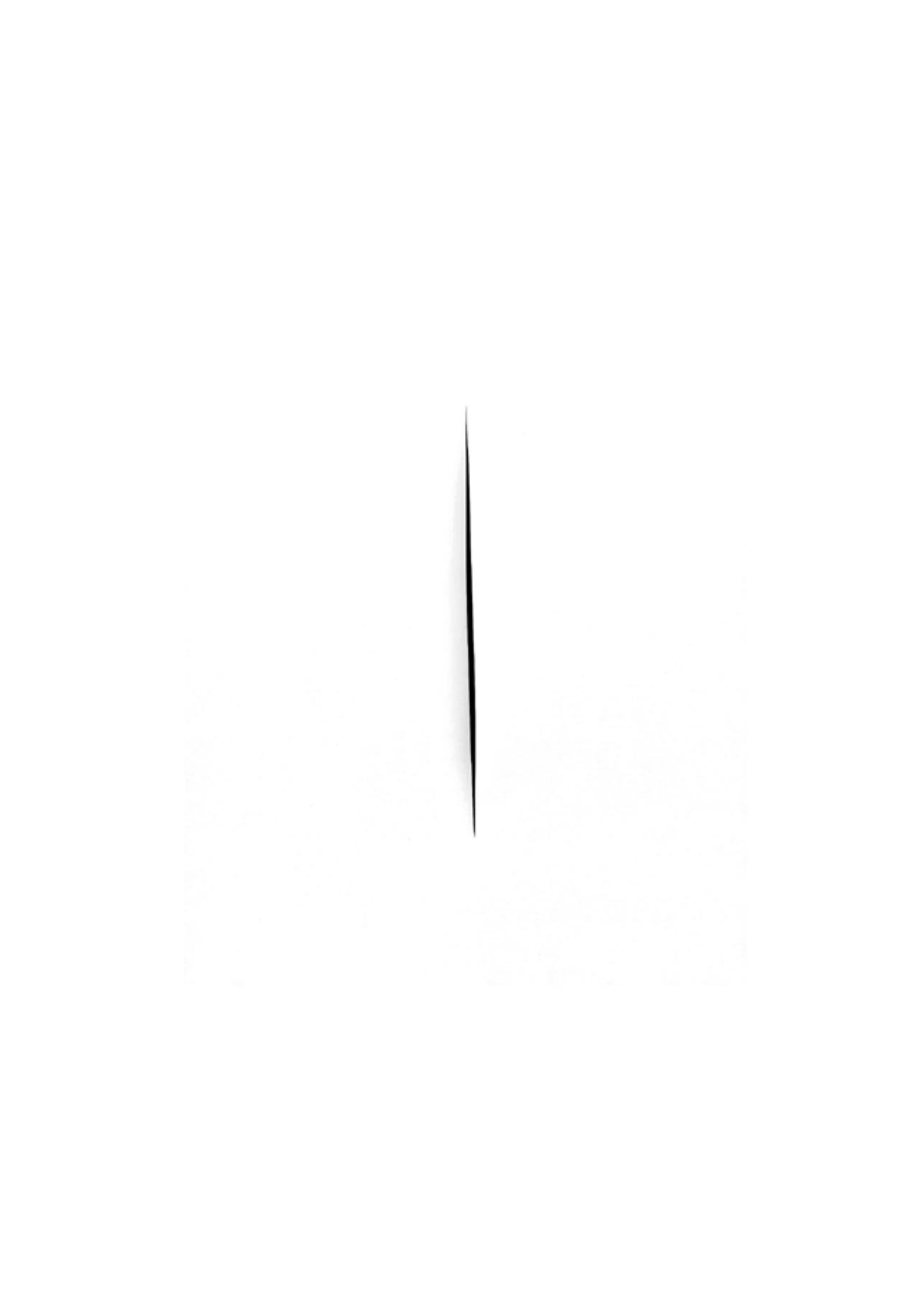
la *lechada de cal* de los edificios modernos representa una *tabula rasa*, un formato necesario para liberarse del caos existente y establecer un nuevo orden.

Curiosamente la metáfora blanca reiterada convive, en la propia obra de su autor, con un amplio uso del color que, lejos de querer ser un ornamento, enfatiza la composición y descomposición del volumen y del espacio. Pero si en aquellos años color y no-color conviven en la arquitectura de Le Corbusier, el blanco, como queda demostrado en el *Weissenhof*, es el cromatismo que unifica los arquitectos modernos. Porque en las paredes desnudas, en la geometría y en el abstracción, se radica una forma arcaica de arquitectura tan esencial que puede representar cualquier identidad. El blanco, en su *no ser* un color, revela la esencia de la forma, asume valores y connotaciones históricas que simultáneamente rechaza: no significa nada, luego significa todo. Blanca es la arquitectura moderna libre e inclusiva, arcaica y vanguardista, utópica y construida.



Le Corbusier, Villa Savoye
antes del abandono y la
posterior restauración.

*La composición cromática
original puede sorprender
hoy en día, aunque sea
efectivamente coherente con
los volúmenes y con los te-
mas del purismo.*



Notas sobre las artes, la filosofía y la literatura contemporánea

136 VATTESE Angela, *Lucio Fontana. I tagli*, Silvana Editore, Milán 2003.

Durante el siglo XX, el color blanco es un tema de estudio y reflexión no sólo en arquitectura, sino también en otras artes. El *Suprematismo* de Malevič lleva la abstracción a su extremo, busca la expresión esencial con una simplificación geométrica radical. El arte suprematista llega al blanco como no color, una representación de ausencia, vacío, de *la espera*.

En general, el color blanco se atribuye al punto más claro del campo visual, pero rara vez dos blancos son idénticos. En el campo de la pintura, muchos artistas utilizan el *juego de sombras blancas*: los relieves sutiles identifican la serie monocromática de *White relief* que Ben Nicholson creó en la década de 1930. En la posguerra aparece el *Manifiesto Blanco* de Lucio Fontana - un artista argentino que desde Buenos Aires funda el *Movimiento Spazialista* y que tendrá muchos seguidores en Italia - con el objetivo de superar la pintura convencional e incluir la cuarta dimensión: el tiempo. En *Concetto spaziale, Attese* (1965), Fontana hace cortes en el lienzo pintado de blanco, la base de toda pintura, ganando la *dimensión infinita*. Célebre es la exposición personal que el propio Fontana organiza con Carlo Scarpa con motivo de la Bienal de Venecia en 1966: una sala oval blanca iluminada desde arriba, con un laberinto de paneles para soportar las diversas *Attese*, todas telas con un solo corte¹³⁶.

Al Movimiento Spazialista se adhiere también Alberto Burri

Página anterior:
Lucio Fontana, *Concetto spaziale, Attese*, 1964.
La consecución de la dimensión temporal de la pintura mediante el corte de un lienzo blanco.

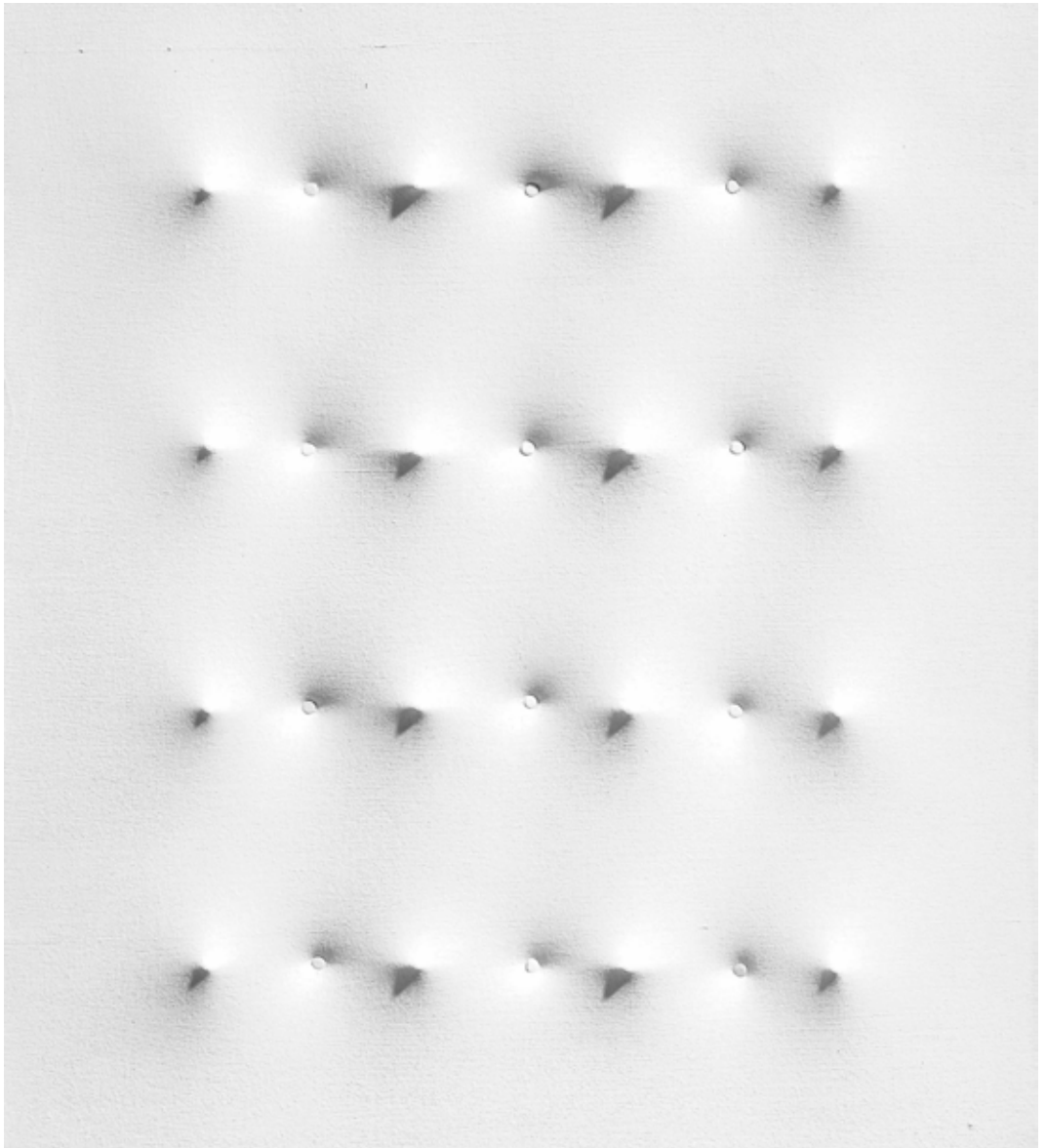
137 El catálogo completo de la obra de Burri desde 1959 a 1973 está publicado en BRANDI Cesare, *Alberto Burri. Opere grafiche*, Galleria San Luca, Bolonia 1973.

138 LA MONICA Marcella, *Alberto Burri. Dalla pittura all'architettura*, Franco Angeli, Milán 2019.

que experimenta con la abstracción mediante el uso de formas orgánicas y materiales como alquitrán, arena, pegamento, plásticos, bolsas y piedras. Sus *Cretti* son mezclas de pintura blanca, zinc y pegamento, que se secan haciendo emerger grietas que se asemejan al suelo extremadamente árido¹³⁷. El *Grande Cretto* es la obra de land art con la que Alberto Burri cubre las ruinas de la ciudad de Gibellina en Sicilia, destruida por el terremoto del Belice en 1968. La obra (empezada en 1985, interrumpida en 1989 y finalmente terminada en 2015) es una enorme *lona blanca* (86.000 metros cuadrados) que idealmente simula el trazado de las calles y las manzanas de la vieja ciudad, hecha completamente de hormigón blanco¹³⁸. A menudo interpretado como un *sudario* para proteger y recordar la ciudad destruida, el *cretto* representa al mismo tiempo el poderoso símbolo del renacimiento del paisaje en el arte.

Las telas blancas, perfectamente cándidas, son los siete paneles que Robert Rauschenberg (alumno de Josef Albers) pinta en 1951; en las pinturas minimalistas de Agnes Martin, el aparente blanco homogéneo desvela, con una observación más atenta, ligeras modulaciones de líneas rectas; Ellsworth Kelly, famoso por sus figuras abstractas y coloridas, utiliza el blanco en varias obras, como *White on White* y *Two Whites*; las telas se encrespan, mezcladas con caolín y yeso, en las obras *Achrome* que Piero Manzoni produce desde 1957 al 1963. Luego está la larga serie de *Superfici bianche* que Enrico Castellani comienza en 1959, en las que los lienzos acariciados por la luz revelan

Página siguiente:
Enrico Castellani, Senza titolo (superficie blanca), 1959-60.
Algunos elementos hacen surgir tensiones detrás del plano blanco. El concepto trasciende la superficie y el canvas.



139 En abril de 2017 la exposición *White in the City* tuvo lugar en el distrito de Brera en Milán. En la sección de arte, se exhibieron algunas obras de Lucio Fontana, Piero Manzoni y Enrico Castellani. David Chipperfield, Zaha Hadid Architects y Aires Mateus Asociados también realizaron algunas instalaciones en la sección de arquitectura.

geometrías punteadas, efectos de luz y sombra generados por los clavos que estiran las telas desde la parte posterior (estroflexión)¹³⁹. En muchas obras de Jo Baer el color se mueve hacia los bordes del *canvas* blanco, a veces atravesándolo, creando un marco que cambia la percepción del color, de la forma y de sus límites. Los lienzos de Robert Ryman también son extremadamente esenciales, compuestos de líneas casi imperceptibles y espatuladas ligeras; las obras de Cy Twombly son soportes blancos en los que están grabados signos geométricos o motivos no uniformes (casi como graffiti).

En el umbral entre la pintura y la escultura se mueve la obra de Daniel Arsham, en la que la pared blanca se convierte en instalación y la superficie de revoque se vuelve líquida o se convierte en una especie de tela o cortina; formas similares se encuentran en los líquidos blancos descascarados en los lienzos de Anthony Pearson. Los conjuntos de diferentes objetos y materiales están cubiertos por una densa capa de pintura blanca con la que Louise Nevelson le da un carácter abstracto, pero al mismo tiempo surrealista. El granito blanco es, en cambio, el material modelado y pulido de la *Zur Meditation* producida por el escultor austríaco Karl Prantl.

En el campo de las instalaciones artísticas, el estadounidense Robert Irwin utiliza lonas blancas transparentes en la obra *Double blind*, presentada en 2013 en la galería de otra famosa arquitectura blanca: el Pabellón de la Secesión en Viena. La obra *site-conditioned* de Irwin propone una investigación sobre

la percepción del espacio, de la luz y de la ilusión. El color blanco, a menudo asociado con la opacidad (y con la pared como elemento definitorio del espacio), adquiere el carácter de transparencia mediante el uso de una serie de velos, produciendo gradaciones de color y luz.

A la escala arquitectónica, las características perceptivas del blanco también han sido experimentadas por la instalación *Mies Missing Materiality*, que los arquitectos Anna y Eugeni Bach han organizado en el Pabellón de Barcelona Mies van der Rohe¹⁴⁰. Una de las obras más emblemáticas de la modernidad se ha transformado en un modelo de sí misma a gran escala, cuestionando el valor de la materialidad de la arquitectura moderna y el valor del color blanco como una característica de la modernidad. Todas las superficies (excepto las transparentes) se cubrieron con una tela de vinilo blanco mate, que enfatiza la modularidad de la composición pero cancela los colores, las texturas y el brillo. Como explican los autores de la instalación, se plantea una paradoja: a través de la homogeneización del *vestido blanco* la arquitectura se dota de una de las características de la modernidad (al menos según la narración producida por Johnson y Hitchcock en 1932) pero al mismo tiempo pierde las características materiales que lo han convertido en un icono¹⁴¹. Al mismo tiempo, esta operación artístico-arquitectónica destaca la asonancia entre las formas que Mies construyó en 1929 y las de algunas obras de arquitectura blanca contemporánea que se analizarán en las páginas siguientes.

140 La instalación tuvo lugar del 8 al 28 Noviembre 2017.

141 BACH Anna, BACH Eugeni, *Mies Missing Materiality*, Fundació Mies van der Rohe, Barcelona 2019.



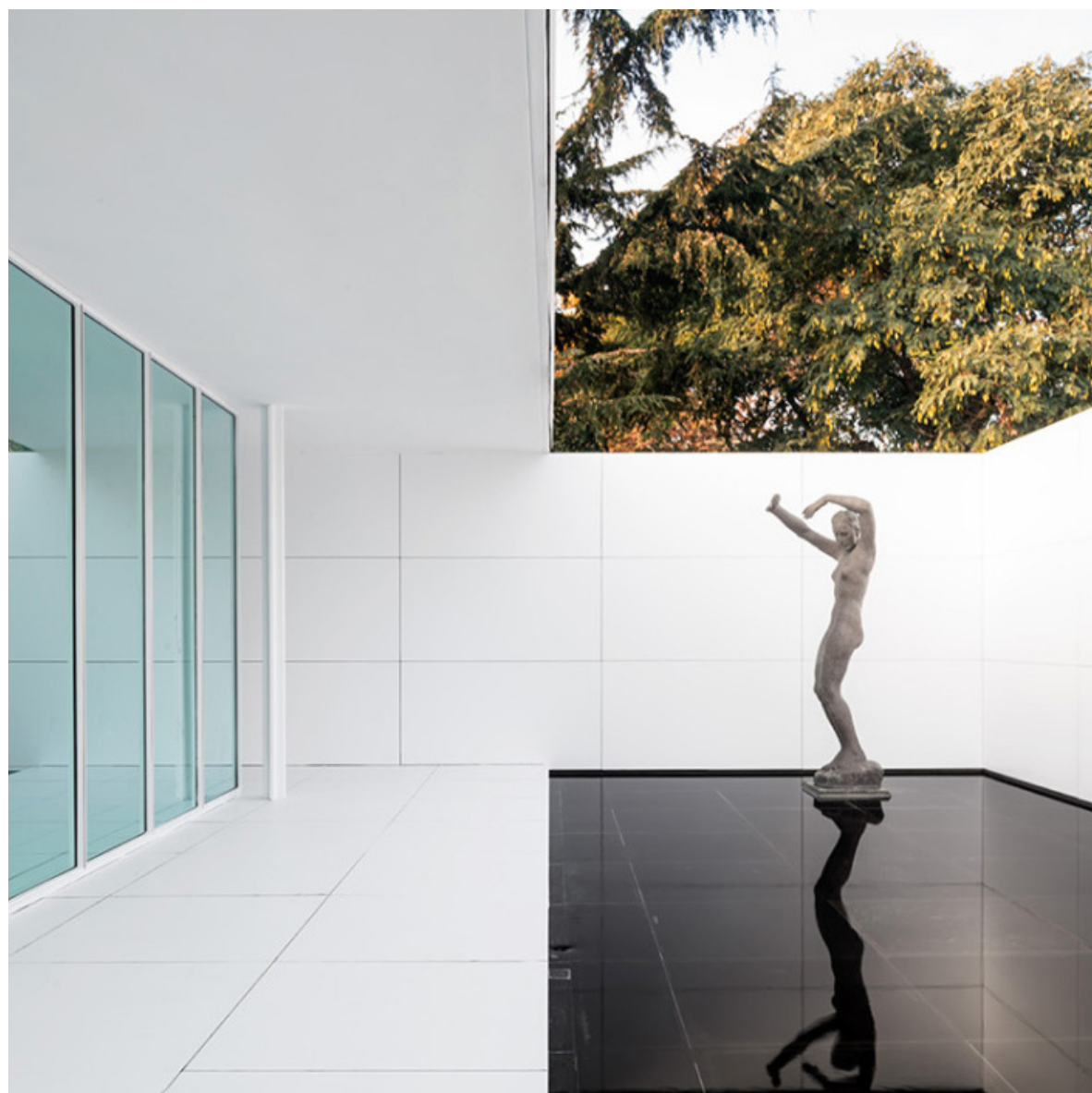


Las enormes telas blancas han sido durante mucho tiempo la herramienta artística de Christo y Jeanne-Claude, interviniendo en el paisaje con su embalaje de monumentos. En 1968 obran dos embalajes en la ciudad italiana de Spoleto, después en 1970 ponen un lienzo en el monumento a Vittorio Emanuele II en la Piazza Duomo de Milán y en 1974 en la Porta Pinciana en Roma. Los artistas americanos actúan con la misma modalidad en 1985 en el Pont Neuf de París y diez años después en el edificio del Reichstag de Berlín.

Las investigaciones artísticas utilizan el blanco en sus diversas acepciones: la ausencia y el vacío, pero también la dimensión infinita del espacio; experimentan sobre todo en la percepción de la forma, el espacio y la materia, cuestionando su peso, opacidad, las características de la superficie y finalmente su propia naturaleza.

Con respecto al arte de la fotografía, algunas anotaciones ya en parte se han mencionado en las páginas anteriores. En el siglo XX, la fotografía en blanco y negro, impresa en papel, era el medio de comunicación más popular para difundir la arquitectura. Las imágenes en blanco y negro dieron un gran poder comunicativo a la arquitectura moderna, tanto que Le Corbusier prefirió su uso a expensas de las de color. La práctica de la reproducción en blanco y negro traduce la toma fotográfica en *luz pura*, elimina los medios tonos, reduce el ruido visual y enfatiza la esencialidad de las formas. Con esta técnica particular, por lo tanto, es posible operar una abstracción

Página anterior y siguiente:
Anna y Eugeni Bach, Mies
Missing Materiality, 2017.
Foto Adrià Goula.
Interesantes similitudes entre Mies "en blanco" y algunas expresiones de la arquitectura contemporánea.



Esta página:
Christo y Jeanne-Claude,
Running Fence, 1972-76.
*Límites naturales y fronteras
artificiales. El blanco es obra
del hombre.*

Página siguiente:
Nicholas Alan Cope,
Whitewash, 2012.
*En cierto sentido, la foto-
grafía en blanco y negro es
pura luz. El espacio y los ele-
mentos son graduaciones de
blanco.*





142 Véase el capítulo 6 "La fotografia di architettura" en GENOVESE Paolo Vincenzo, *Architettura Orientale-Occidentale. Ovvero il significato degli spazi*, Libria, Menfi 2019.

143 COPE Nicholas Alan, *Whitewash; Los Angeles Architecture*, Powerhouse Books, New York, 2013.

y representar con mayor poder, por ejemplo, la pureza y el contraste entre los volúmenes. La fotografía, hoy también en color, sigue siendo la herramienta descriptiva más utilizada en arquitectura, extendiéndose especialmente en forma digital, en la red, en plataformas especializadas y aún en las redes sociales. Precisamente por el importante papel de la fotografía en la difusión de la arquitectura, es necesario tener en cuenta que, en cualquier caso, es un modo subjetivo de representación de la realidad y el espacio: la mirada fotográfica nunca es objetiva, es una interpretación, sugiere una idea y una poética. También, hay otro aspecto conceptual a considerar, que la fotografía *anula el tiempo* expandiendo indefinidamente el instante de disparo, prolongando en el tiempo una cierta imagen del espacio. Si el medio fotográfico nos ofrece importantes posibilidades de conocimiento y difusión de la arquitectura, el riesgo es confundir la obra con su representación¹⁴². Muchos fotógrafos continúan favoreciendo la reproducción en blanco y negro para expresar ciertos conceptos. Nicholas Alan Cope utiliza este filtro especial para describir la ciudad de Los Ángeles en su proyecto *Whitewash*: los volúmenes blancos extremadamente puros se ven reforzados por una luz severa, creando contraste con sombras negras y casi impenetrables¹⁴³.

Al igual que la fotografía, el cine también experimenta la transición del blanco y negro al color en el siglo XXI. A partir de la década de 1940, se comenzaron a rodar las primeras películas en color, pero muchos directores continúan prefiriendo

la película en solo dos colores; aún hoy además, la técnica del blanco y negro se utiliza con recursos narrativos particulares. No obstante, el director Alain Tanner utiliza películas en color para contar una historia ambientada en una ciudad blanca, y en *Dans la ville blanche* documenta la Lisboa de la posdictadura de los años ochenta.

Las teorías del filósofo Rudolf Steiner - fundador de la antroposofía o la ciencia del espíritu - se basan en la percepción de la realidad y, a través del análisis de esta, de la naturaleza del mundo en que vivimos; Steiner se ocupa también del color, publicando en 1921 *La esencia de los colores*. En la visión antroposófica, la existencia está representada por un círculo cíclico definido por cuatro colores: verde, es decir, la imagen muerta de la vida, color durazno, imagen viva del alma, «el blanco, o la luz, representa la imagen del alma del espíritu» y finalmente el negro, imagen espiritual de lo que está muerto¹⁴⁴.

Una posible reflexión sobre el blanco desde el punto de vista filosófico reciente es propuesta por Maurice Merleau-Ponty, quien examina el concepto de color dentro de su *Fenomenología de la percepción* (1945). Merleau-Ponty concluye interpretando el color como una *introducción a las cosas*, que determina una relación inmediata y sensorial del ambiente en el que vivimos y de las imágenes que observamos¹⁴⁵.

A su vez, Ludwig Wittgenstein dedica el último año de su vida a anotar sus *observaciones* sobre el fenómeno (1950-51), en continuidad y en un acuerdo sustancial con lo que

144 STEINER Rudolf, *L'essenza dei colori*, Editrice Antroposofica, Milán 2013, pp. 31-34.

145 MERLEAU-PONTY Marcel, *Fenomenología de la percepción*, Península, Barcelona 2000.

146 WITTGENSTEIN Ludwig, *Observaciones sobre los colores*, Paidós Ibérica, Barcelona 2013.

147 *Ibidem*, p. 9. Observación I-52.

fue tratado a principios del siglo XIX por la *Teoría de los colores* de Johann Wolfgang von Goethe. En base a las observaciones de Ludwig Wittgenstein, cuando el fenómeno del color se organiza a nivel mental, la interpretación es relativa y subjetiva, asumiendo connotaciones fisiológicas, antropológicas, históricas y artísticas¹⁴⁶. Haciendo referencia al blanco, esto simboliza notoriamente la simplicidad, la purificación, la esencialidad. El blanco es considerado por costumbre el color de la luz, el color que contiene todos los colores o, casi contradictoriamente el *no color*. El mismo Wittgenstein - que también es arquitecto - está a favor de esta última acepción, interpretando el color como oscurecimiento:

El blanco, en tanto que color de sustancias (en el sentido en que se dice que la nieve es blanca), es más claro que cualquier otro color de sustancias; el negro, más oscuro. Aquí el color es un oscurecimiento y si todo él es extraído de la sustancia queda el blanco y por ello se puede llamar 'sin color'¹⁴⁷.

Pasando al campo de la literatura, uno de los libros clásicos del siglo XX habla de la gran ballena blanca, *Moby Dick* - en realidad publicado sin demasiado éxito en 1851, pero que se hizo popular tras su redescubrimiento en 1921. Herman Melville dedica un capítulo entero (el XLII - La blancura de la ballena) a la reflexión sobre el color blanco, y cómo esta característica particular - que en otras ocasiones es portadora de gracia y belleza - en algunos casos pueda infundir miedo y terror.

Aunque en muchos objetos naturales la blancura realza la belleza con refinamiento, como infundiéndole alguna virtud especial propia, según ocurre en mármoles, camelias y perlas; y aunque diversas naciones han reconocido de un modo o de otro cierta preeminencia real en este color —hasta los bárbaros y grandiosos reyes antiguos del Perú, que ponían el título de «Señor de los Elefantes Blancos» por encima de sus demás grandilocuentes atribuciones de dominio; y los modernos reyes de Siam, que despliegan el mismo níveo cuadrúpedo en el estandarte real; y la bandera de Hannover, que ostenta la figura de un corcel níveo; y el gran Imperio Cesáreo Austriaco, heredero de la supremacía de Roma, con el mismo color imperial como color del Imperio [...] y aunque incluso en los más altos misterios de las más augustas religiones se ha hecho símbolo de la fuerza y la pureza divinas — por los adoradores del fuego persas, al considerar la bifurcada llama blanca como lo más sagrado del altar; y en las mitologías griegas, al encarnarse el propio gran Júpiter en un toro níveo—; y aunque para el noble iroqués el sacrificio, en mitad del invierno, del sagrado Perro Blanco era con mucho la festividad más santa de su teología, por considerarse a esa fiel criatura sin mancha como el más puro enviado que podían mandar al Gran Espíritu con las noticias anuales de su propia fidelidad; y aunque todos los sacerdotes cristianos derivan directamente de la palabra latina por «blanco» el nombre de una parte de sus vestiduras sagradas, el alba, la túnica que llevan bajo la casulla; y aunque entre las pompas sacadas de la fe romana el blanco se emplea especialmente en la celebración de la Pasión de Nuestro Señor; y aunque en la Visión de san Juan se dan mantos blancos a los redimidos, y los veinticuatro ancianos se presentan vestidos de blanco ante el gran trono blanco, y el santo que se sienta en él, blanco como la lana; sin embargo, a pesar de todo este cúmulo de asociaciones con todo lo que es dulce, honroso y sublime, se esconde algo todavía en la más íntima idea de este color, que infunde más pánico al alma que la rojez aterradora de la sangre¹⁴⁸.

148 MELVILLE Herman, *Moby Dick o La Ballena*, Ediciones Perdidas, Almería 2010, pp. 275-276.

El mismo color es un elemento de otra metáfora con un tema filosófico y religioso en *El Pozo de Santa Clara*, una colección

149 FRANCE Anatole, "La vérité" en *Le Puits de Sainte Claire*, Calmann-Lévy, Paris 1900, p. 217-224. Trad. español Edu Robsy, *El Pozo de Santa Clara*, Maison Carrée, Menorca 2018, pp. 117-118.

de cuentos en los que Anatole France recuerda las historias escuchadas por un fraile italiano durante una estancia en Siena mientras estaban sentados, precisamente, alrededor de un pozo. Los temas religiosos tratados también incluyen *La verdad* (cuento XIII), o sea una conversación entre Dios y San Juan en la que el color blanco se convierte en un símbolo de la verdad, y *El sueño* (cuento XIV) en el que el mismo Santo busca la verdad blanca:

Y el santo hombre Giovanni se maravilló de contemplar tantas verdades diversamente coloreadas. Veíalas rojas, azules, verdes, amarillas y no las veía blancas. Ni siquiera la que proclamaba el papa: «La Piedra ha entregado a Pedro las coronas de la tierra». Pues esta divisa era purpúrea y como ensangrentada.

Y el santo hombre suspiró:

- No encuentro en la rueda universal la Verdad blanca y pura, la alba y cándida Verdad que busco.

Y llamó a la Verdad diciendo lloroso:

- ¡Verdad por que muerdo, muéstrate a los ojos de tu mártir!¹⁴⁹

El santo luego comenzó a girar los uniformes como una rueda, mezclándolos y confundiéndolos. Como resultado de la gran velocidad, la rueda parecía estacionaria y se volvió blanca brillante.

Y el santo hombre Giovanni oyó una voz que le decía:

- Contempla la verdad blanca que deseas conocer. Y sabe que está formada de todas las verdades contrarias, así como de todos los colores se compone el blanco. Y esto lo saben los niños de Viterbo por haber hecho girar en el mercado peonzas pintarrajeadas. Pero los doctores de Bolonia no han adivinado las razones de este efecto. Pues bien, en cada una de esas divisas hay una parte de la Verdad, y de todas se forma la verdadera divisa.

- ¡Ay! - exclamó el santo hombre - ¿Cómo podré leerla? Mis ojos están deslumbrados.

Y la voz respondió:

- Es verdad que solo se ve fuego. Jamás por caracteres latinos, árabes o griegos, jamás por signos mágicos, podrá esta divisa significarse, y no hay mano que pueda trazarla con signos ardientes en los muros de los palacios. Amigo, no te obstines en leer lo que no está escrito. Sabe solamente que cuanto el hombre ha pensado o creído en su vida breve es una partícula de esta infinita Verdad; y que, así como hay mucha podredumbre en lo que se llama mundo, es decir, correspondencia, orden, limpieza, así las máximas de los malos y de los insensatos, que son el común de los hombres, participan en cierto sentido de la universal Verdad, que es absoluta, permanente y divina. Lo cual me hace temer que no existe¹⁵⁰.

En las lecturas de Herman Melville y Anatole France, con las evidentes diferencias temáticas y narrativas, se destaca la naturaleza inclusiva del blanco, la capacidad de representar simbólicamente y simultáneamente innumerables valores (no solo positivos) y de mantener juntas identidades distantes y verdades antitéticas.

También son blancas las ciudades de Provenza que Joseph Roth visita en 1925, en un viaje lejos de las tierras germánicas:

El sol es joven y fuerte, el cielo es alto y turquesa, los árboles verde oscuro, meditativos, muy antiguos. Y blancas, las calles, que durante siglos han bebido y reflejado el sol, conducen a las ciudades blancas con techos planos, que son así, de hecho, como para mostrar que ni siquiera la altura aquí puede volverse peligrosa y que nadie caerá jamás en el abismo oscuro¹⁵¹.

A diferencia de Melville y France, Roth experimenta una nueva sensación de libertad y alegría, inmerso en el idílico paisaje mediterráneo, donde los edificios y la ciudad son completamente

150 *Ivi*.

151 «Il sole è giovane e forte, il cielo alto e turchino, gli alberi verde scuro, meditabondi, antichissimi. E bianche, le strade, che da secoli hanno bevuto e riflesso il sole, portano alle città bianche dai tetti piatti, che sono così, appunto, quasi a voler dimostrare che neanche l'altezza qui può diventare pericolosa e che nessuno potrà mai precipitare nell'abisso scuro». Traducido por el autor. ROTH Joseph, *Le città bianche*, Piccola biblioteca Adelphi, Milán 1987, p. 21

152 SARAMAGO José, *Ensayo sobre la ceguera*, Santillana, Madrid 1996, p. 5.

153 Al igual que la luz blanca, el ruido blanco también se caracteriza por la presencia simultánea de todas las longitudes de onda. DELILLO Don, *Rumore bianco*, Giulio Einaudi Editore, Turín 2005.

blancos. Así, la convergencia de la idea del Mediterráneo y la del blanco, que coexisten en la atmósfera luminosa y en la armonía entre el hombre y la naturaleza, se realiza nuevamente.

Entre las obras literarias más recientes, *Un corazón tan blanco* es tal vez la obra más conocida de Javier Marías, publicada en 1992. El título, en realidad, hace referencia a un diálogo de la tragedia *Macbeth* de Shakespeare, desde la cual se extrae la frase «mis manos son de tu color; pero me avergüenzo de llevar un corazón tan blanco». Aunque no aparece en el título, el color blanco está presente en el Ensayo sobre la ceguera del 1995 de José Saramago, seguimiento del anterior Ensayo sobre la lucidez. En efecto, es blanca la terrible ceguera nacida de la imaginación surrealista del escritor portugués, una especie de epidemia que se expande rápidamente en toda una ciudad y que lleva a los habitantes a una lucha por la supervivencia, una metáfora de la sociedad contemporánea ciega, que incluso viendo, no ve:

[...] El ciego alzó las manos ante los ojos, las movió, Nada, es como si estuviera en medio de una niebla espesa, es como si hubiera caído en un mar de leche, Pero la ceguera no es así, dijo el otro, la ceguera dicen que es negra, Pues yo lo veo todo blanco [...] ¹⁵².

Además de la vista, el oído también puede percibir el color; en la novela *White noise* Don DeLillo compara la sociedad de consumo, los medios de comunicación, las tecnologías de comunicación de los Estados Unidos del siglo XX con el ruido de fondo, también llamado *ruido blanco* ¹⁵³. En el cuento *Nieve* (1999), de Maxence Fermine, un anciano pintor japonés que se ha vuelto ciego, enseña

el arte de los colores a un joven poeta escritor de haiku. En sus breves composiciones literarias, el poeta sólo consigue cantar el esplendor y la blancura de la nieve. Pero *Nieve* es también el nombre de la joven mujer de la que estaba enamorado el pintor mayor. Narrar el delicado candor de la nieve es la búsqueda de la belleza, que obsesiona a ambos personajes¹⁵⁴.

154 FERMINE Maxence, *Neve*, Bompani 1999.

Páginas siguiente:
Piero Manzoni, *Achrome*, 1957-63.
El espacio del cuadro se ondula y se pliega sobre sí mismo.

Páginas 111:
Alberto Burri, *il Grande Cretto di Gibellina*, 1984-2015. Foto Oliviero Toscani.
El paisaje de la memoria; las ruinas de la ciudad y su territorio renacen en el arte.





2



POÉTICA

EL COLOR BLANCO EN LA ARQUITECTURA DEL SIGLO XX

Continuidad del Moderno y Arquitectura sin Arquitectos

Entre los dos conflictos mundiales y después de la conclusión de la Segunda Guerra Mundial, el Oeste europeo atraviesa años de gran inestabilidad, y en muchas naciones se establecen y afirman regímenes políticos totalitarios. Las estructuras políticas de los diferentes Estados influyen inevitablemente en la relación entre ellos, así como en las situaciones socioeconómicas de cada uno, pero también en la estética, el uso de símbolos, las investigaciones arquitectónicas. En efecto, como veremos más adelante, algunos gobiernos ejercen presión u orientan a los arquitectos hacia ciertas elecciones - generalmente en oposición a las características del internacionalismo moderno - acabando inevitablemente por influir en el desarrollo del lenguaje arquitectónico durante muchas décadas. Los promotores de la arquitectura funcional, liderados por Le Corbusier, se organizan y coordinan en los *Congrès Internationaux d'Architecture Moderne* - conocidos con el acrónimo CIAM - en once ediciones desde 1928 hasta 1959. Por otro lado, en muchos países surge una nueva tendencia que conduce al estudio y la recuperación de las tradiciones populares de la construcción, al interés por la arquitectura anónima y *sin arquitectos*, que culminará, en el ápice de su difusión, con la famosa exposición de Bernard Rudofsky al MoMA de Nueva York y en el homónimo libro *Architecture Without Architects* del 1964¹⁵⁵.

En este complejo contexto cultural, los acontecimientos del color blanco en la arquitectura están, en algunos casos, directamente vinculados a los ideales nacionalistas de los gobiernos

155 RUDOFSKY Bernard, *Arquitectura sin arquitectos*, Editorial Universitaria de Buenos Aires, Buenos Aires 1973.

Página 132:
Eduardo Souto de Moura,
Casa en Quinta do Lago,
1989.
La lección de Roma de Le Corbusier se reafirma en el juego de volúmenes blancos en la cubierta.

ideológicamente similares de España, Portugal e Italia; en otras situaciones - en cierto modo muy distantes, como en el caso de los Estados Unidos de América - el color blanco se extiende como un fenómeno global junto con una *reinterpretación* o *resignificación* de la investigación arquitectónica de la modernidad.

Continuando con la misma metodología aplicada hasta este punto, la investigación prosigue - identificando las principales etapas, personajes y arquitecturas - en trazar una línea de continuidad en la historia del color blanco en la arquitectura del siglo XX, una fase que precede inmediatamente al debate contemporáneo y, por lo tanto, fundamental para entender sus referencias y desarrollos.

Italia

A medida que la renovación del *Esprit Nouveau* se afianza en el panorama de la arquitectura europea, el continente se ve sacudido por la Primera Guerra Mundial. Posteriormente, al terminar la Marcha sobre Roma el 29 de octubre de 1922, Benito Mussolini se convierte en Jefe del gobierno y, a partir de este evento, Italia comienza una temporada de grandes cambios no sólo para la organización del Estado sino también para toda la cultura hasta comprender la arquitectura y, especialmente, las obras públicas. Después de la experiencia del *Futurismo* - con la muerte de su principal exponente, Antonio Sant'Elia - la arquitectura italiana desvía su posición vanguardista hacia las ideas funcionalistas, en particular hacia la corriente de la arquitectura

racionalista. Lejos de estar abierta a Europa y centrada principalmente en la exaltación de los ideales nacionalistas, también se desarrolla una corriente *monumentalista* que cuenta con el apoyo de Mussolini.

En diciembre de 1926, los principios de la nueva arquitectura racional se explican desde las páginas de la revista *Rassegna italiana* y se anuncia la creación del *Gruppo sette* que incluye - entre otros - a los arquitectos Luigi Figini, Gino Pollini y Giuseppe Terragni (se unirá más tarde también Adalberto Libera). Aunque cercano a las ideas del Movimiento Moderno, el *Gruppo* no niega la referencia a un espíritu de la tradición italiana. En 1930, la posición racionalista se potencia con el establecimiento del MIAR (*Movimento Italiano per l'Architettura Razionale*) y en 1931 organiza una exposición en Roma con el intento - fracasado - de proponerse como el *estilo del régimen*. El *Movimento* se disuelve en 1932, pero sus componentes continúan su actividad profesional por separado, creando algunas importantes arquitecturas blancas: el dúo Figini-Pollini construye la *Casa elettrica* en Monza, la *Villa studio per un artista* y la *Casa Figini* en Milán (un paralelepípedo suspendido sobre *pilotis* - es llamada, de hecho, *palafito* - con un carácter lecorbusieriano); Giuseppe Terragni construye la *Villa Bianca* en Seveso (1936-37), el edificio residencial *Novocomum* (1927-29, originalmente de un color amarillo intenso con algunos elementos de otros colores, aunque hoy, después de la restauración, tiene un acabado en revoque blanco¹⁵⁶), la famosa *Casa del Fascio* (1932-36, revestida de mármol Botticino, asimilada al blanco en la tradición lictoria) y la escuela infantil *Sant'Elia* (1936-37) en Como. A pesar de su

156 CERROTI Alessandra
Cerroti, *op. cit.*.

157 "L'Asilo infantile a a Como", in *Costruzioni-Casabella* n. 150/1940, pp. 8-15.

158 VENTURI Robert, *Complessità e contraddizioni nell'architettura*, Edizioni Dedalo, Bari 1980, p. 26.

breve carrera, el trabajo de Terragni se convirtió en objeto de interés y estudio en las siguientes décadas (en los años setenta Peter Eisenman elaboró *transformaciones* a partir de su arquitectura). El trabajo sobre el marco y la doble fachada de la *Casa del Fascio*, el juego de planos deslizantes de la *Villa Bianca* y la solución de esquina (además de la original policromía) del *Novocomum*, son artificios que intentan cancelar la pesadez de la construcción; pero es en los simples volúmenes blancos de la escuela de infancia *Sant'Elia* donde Terragni alcanza una conformación volumétrica más compleja y fluida, a la par de los experimentos de la vanguardia europea contemporánea¹⁵⁷.

Con una trayectoria en cierto modo independiente, pero de todas formas cercana al pensamiento racionalista y moderno, otra figura importante para la arquitectura italiana a partir de los años veinte - y para las cuestiones del empleo del color blanco - es Luigi Moretti. Para la organización *Gioventù Italiana del Littorio* realiza la Academia de Esgrima en el Foro itálico de Roma, con una interesante labor con la luz natural. Después de la guerra, Moretti obtiene varios encargos privados, como para el edificio residencial en Corso Italia y el albergue en Via Corridoni en Milán, así como el edificio *Girasole* en Roma, con una «ambigua» - así como la define Robert Venturi - composición volumétrica del frente a la calle¹⁵⁸. En Santa Marinella Moretti construye la villa *La Saracena* (1955-57), en la que el color blanco se caracteriza por un acabado bruto sobre formas curvilíneas que se extienden hacia el mar; después continúa con el uso de geometrías curvilíneas también para la



Luigi Moretti, Casa Albergò
en Via Corridoni, Milán,
1946-51.

*Rigor racionalista realzado
por la esencialidad y el color,
en una relación contrastante
con la ciudad consolidada.*

Palazzina San Maurizio (1962-65), para las Termas de Bonifacio VI en Fiuggi (1964-65), así como para el gran proyecto *Watergate* en Washington (1963-65). La diversidad de lenguajes adoptados en estos trabajos y las intrigantes soluciones de Moretti nunca son simplemente atribuibles a formalismos, sino que, por el contrario, se desarrollan paralelamente a las investigaciones espaciales internas. El blanco de su arquitectura alcanza una nueva dimensión con el uso de curvas y superficies toscas e irregulares (con una probable deuda hacia *Notre Dame du Haut*) en las que Moretti logra converger sus estudios sobre arquitectura barroca y, en particular sobre el trabajo de Borromini.

El arquitecto y urbanista favorito del régimen de Mussolini es Marcello Piacentini, que obtiene innumerables cargos especialmente en Roma. Trabajando con un lenguaje ecléctico, con referencias neoclásicas simplificadas y monumentales, también construye algunas arquitecturas blancas utilizando principalmente travertino - el material de la Roma de Augusto. Diseña y coordina el plan urbano y arquitectónico de la *Ciudad Universitaria de Roma* (de la cual también construye el Rectorado) y del *E42*, o sea el barrio de nueva fundación que se construye con motivo de la Exposición Universal de Roma en 1942 (nunca celebrada a causa de la explosión de la guerra), hoy conocido como EUR: una *ciudad blanca*, que se basa en las formas y tradiciones del arte clásico y que recuerda la atmósfera metafísica de la *Piazza d'Italia* de De Chirico. El edificio más representativo del complejo urbano es probablemente el gran paralelepípedo en travertino del *Palazzo della civiltà Italiana* - con

las cuatro fachadas idénticas ritmadas y talladas por 54 arcos - diseñado por Giovanni Guerrini, Ernesto Lapadula y Mario Romano. Algunos rastros de la investigación racionalista pueden encontrarse en cambio en el *Palazzo dei Congressi* de Adalberto Libera con la *cúpula* obtenida de una bóveda de crucería rebajada.

Lejos de Roma, en los mismos años, el propio Adalberto Libera crea la famosa villa para Curzio Malaparte en el promontorio rocoso de Capri. De color rojo intenso, *Villa Malaparte* es quizás la obra más emblemática de la arquitectura italiana del siglo XX, aunque algunas décadas después se reproduce curiosamente en blanco y negro en la portada del libro *Il sogno bianco* (1989) de Cherubino Gambardella, en que se expone una investigación sobre la filiación mediterránea de la arquitectura Moderna y de los arquitectos del racionalismo italiano¹⁵⁹.

El color blanco también está fuertemente presente en otra área de investigación de la arquitectura italiana de la era mussoliniana, relativa a las colonias africanas de Eritrea, Etiopía, Somalia y Libia. Desde las páginas de *Domus*, en 1931 Carlo Enrico Rava lanza una dura crítica al supuesto *estilo colonial* que falsifica la tradición árabe al confundirla con un cierto *estilo Alhambra*. Según Rava, la originaria arquitectura libia se caracteriza por la directa derivación romana visible desde las plantas, por las composiciones simples de masas y por las formas geométricas sin adornos. Entonces, con una especie de contradicción, Rava alienta al colonizador a releer el espíritu tradicional de las construcciones libias, a través del cual se encontraría la *latinidad* de una arquitectura profundamente

159 GAMBARDELLA Cherubino, *Il sogno bianco. Architettura e "mito mediterraneo" nell'Italia degli anni '30*, Clean, Nápoles 1989.

160 Carlo Enrico Rava, citado por DE FUSCO Renato "Mediterraneità minimalista", en MOCCIA Francesco Domenico (ed.), *Luigi Cosenza. Scritti e progetti di architettura*, Clean Edizioni, Nápoles 1994, p. 21.

161 Para continuar los estudios sobre el tema, CRESTI Carlo, GRAVAGNUOLO Benedetto, GURRIERI Francesco, *Architettura e città negli anni del fascismo in Italia e nelle colonie*, Angelo Pontecorboli Editore, Florencia 2004.

mediterránea (y caracterizada por el color blanco):

Desde nuestras costas libias hasta Capri, desde la costa de Amalfi hasta la riviera de Liguria, toda una arquitectura menor típicamente latina y nuestra, sin edad pero racionalista, hecha de blancos, lisos cubos y de grandes terrazas, mediterránea y solar, parece indicarnos el camino para encontrar nuestra esencia más íntima de Italianos¹⁶⁰.

Entre las realizaciones racionalistas en las colonias italianas destaca la pureza de las formas y el absoluto monocromatismo del revoque blanco, como en el *Albergo degli scavi di Leptis Magna* (1928) y el *Arco Trionfale* en Trípoli (1931) del mismo Carlo Enrico Rava, pero también en los poblados del *villaggio Oliveti* (1935) y en el *villaggio Maddalena* (1936) de Florestano Di Fausto, así como en el *villaggio Bianchi* (1936) de Umberto Di Segni, caracterizados por largos porches marcados por arcos de medio punto¹⁶¹.

La actividad de planificación urbana promovida por el gobierno italiano también incluye la recuperación de áreas poco saludables para la explotación agrícola del territorio y la construcción de ciudades de nueva fundación. Muchos pueblos (*borghi*) se construyen en el sur, especialmente en Sicilia y Cerdeña, mientras que las ciudades más grandes se concentran en Lazio, como Latina (anteriormente llamada *Littoria*), Sabaudia, Pontinia y Aprilia. Los asentamientos se desarrollan a partir de un patrón geométrico céntrico con una gran plaza, una *Torre Littoria* y los edificios públicos del Ayuntamiento, la Iglesia, el Cuartel y la *Casa Littoria* (o sea la *Casa del Fascio*, que es la sede local del partido fascista). En los edificios públicos, el blanco está muy presente gracias al uso

de revestimientos de travertino, especialmente para las torres y las partes basamentales, y en muchos casos empleado junto al ladrillo, componiendo una bicromía típicamente *romana*.

Al mismo tiempo, la provincia agrícola también es de interés para estudiosos como Giuseppe Pagano, quien en la década de 1930 se acerca a las ideas del *Gruppo sette* y que desde 1931 dirige la revista *Casabella* hasta la interrupción de la publicación en 1943. Se abre un período de incertidumbre, que cuestiona el valor de la arquitectura del modernismo europeo entendido como *estilo* - ahora vaciado de la carga ética de la vanguardia - a favor de una reflexión dentro del territorio italiano, una *búsqueda de los orígenes* abordada a través de la arquitectura popular¹⁶². Con motivo de la *VI Triennale* de Milán del 1936, Pagano realiza la *Mostra di Architettura rurale* y posteriormente también publica un *quaderno*, «resultado de una investigación sobre la casa rural italiana realizada con el objetivo de demostrar el valor estético de su funcionalidad»¹⁶³. Las imágenes en blanco y negro exaltan las afinidades entre las «[...] relaciones de volúmenes puros en las cándidas casas de terrazas»¹⁶⁴ de la arquitectura popular mediterránea y la investigación formal del racionalismo¹⁶⁵. Alrededor de las convicciones de Pagano se generan sin embargo una serie de malentendidos que acaban en la ruralización del país propagada por el régimen fascista y, en los años '50, en la exaltación de la arquitectura espontánea en contraste con la visión internacionalista de lo Moderno¹⁶⁶.

El final de la Segunda Guerra Mundial representa claramente un momento de profundo cambio para los equilibrios políticos

162 MOLINARI Luca, "Entre continuidad y crisis. Historia y proyecto en la cultura arquitectónica italiana de la posguerra" en *2G* n. 15/2000.

163 PAGANO Giuseppe, DANIEL Guarniero, *Architettura rurale italiana*, Quaderni della Triennale, Urlico Hoepli Editore, Milán 1936.

164 Leyenda de la "Tavola 38", en *Ibidem*, p. 45.

165 Más tarde Giorgio Valussi reduce el campo de investigación definido por Pagano al oeste de Sicilia, con un aparato fotográfico ciertamente menos comunicativo y centrado más en los problemas tipológicos de las construcciones 'rustiche'. Véase VALUSSI Giorgio, *La casa rurale nella Sicilia occidentale*, Leo S. Olschki Editore, Florencia 1968.

166 Véase PANZARELLA Marcello, "Le impostazioni teoriche in risposta alle 'sei domande' di Casabella, 251, 1961", en LEONE Nicola Giuliano (ed.), *Edoardo Caracciolo. Urbanistica, architettura, storia*, Franco Angeli, Milán 2014, pp. 16-27.

167 Ponti utiliza específicamente el término italiano *acoloré* - y no *incolore*, que normalmente se asocia a la transparencia - para subrayar el hecho que voluntariamente no se atribuye color como algo superpuesto a la arquitectura.

168 PONTI Gio, *Amate l'Architettura. L'Architettura è un cristallo*, CUSL, Milán 2004, p. 80.

169 *Ivi*.

170 *Ibidem*, p. 81.

y el desarrollo de la arquitectura italiana. En la segunda mitad del siglo, Carlo Scarpa utiliza el blanco como fondo y *envoltorio* de los moldes en yeso de Antonio Canova en el ala nueva de la Gipsoteca en Possagno (1957). Scarpa también elige el blanco para importantes exposiciones temporales como la de Antonello da Messina en el Palazzo Zanca en Messina (1953) - *forrando* las habitaciones con una gran cortina blanca - y para aquella sobre Piet Mondrian en la Galería de Arte de Roma. (1956-57), así como para la ya mencionada exposición sobre Lucio Fontana de 1966.

En 1957 Gio Ponti publica *Amate l'Architettura*, en el que aborda el tema de la arquitectura como *cristal*. Como hecho plástico abstracto, según Ponti la arquitectura es *a-colora*¹⁶⁷:

En la esencia arquitectónica, en la validez arquitectónica, la consideramos a-colora. Como la escultura. Como el fenómeno volumétrico del cristal. Entonces es naturalmente blanca¹⁶⁸.

Aún en 1957, Ponti interpreta la antigua policromía de la arquitectura griega como un «extraño superviviente de la barbarie» que luchamos por aceptar y que afortunadamente el tiempo ha cancelado. Según esta acepción, el uso del color de la materia (del material) produce una arquitectura *a-colora* («un edificio de ladrillo es un edificio de ladrillo, no es una arquitectura 'roja'»¹⁶⁹), mientras que, al revés, el color aplicado y superpuesto crea una arquitectura coloreada, que es «un asunto de paisaje y no de la arquitectura»¹⁷⁰.

Para la continuación de los eventos del color blanco, resulta útil un breve estudio sobre la situación en el sur de Italia y, en particular,

Página siguiente:
Carlo Scarpa, Exposición de la obra de Lucio Fontana en la XXXIII Bienal de Venecia, 1966.
El blanco también se usa para la arquitectura efímera y temporal.



171 Véase SABATINO Michelangelo, *Pride in Modesty: Modernist Architecture and the Vernacular Tradition in Italy*, University of Toronto Press, Toronto 2010.

172 Véase DAL CO Francesco, *Storia dell'architettura italiana. Il Secondo Novecento*, Electa, Milán 1997.

173 TAFURI Manfredo, *Ludovico Quaroni e lo sviluppo dell'architettura moderna in Italia*, Edizioni di Comunità, Milán 1964, p. 112.

en Sicilia, donde el interés por los edificios rurales y la recuperación de las formas del pasado se hace cada vez más presente en el debate arquitectónico académico y profesional¹⁷¹. En el posguerra la particular situación socioeconómica del centro y sur de Italia y el *problema de la vivienda* también son abordados por la planificación urbana y la arquitectura con el plan de intervención *INA-Casa* de 1949. Una experiencia ejemplar es la que conduce a la creación del barrio *La Martella* (1951) en la ciudad de Matera, por obra de Ludovico Quaroni¹⁷². En Matera, de hecho, existe la condición excepcional de que la ciudad burguesa se alterne con la «ciudad de los cavernícolas» - como escribe Manfredo Tafuri - que viven en los *Sassi*: casas excavadas en la roca y sin los requisitos de higiene que se consideran mínimos a mediados del siglo XX. El nuevo distrito de la *Martella* propone una *forma urbana* en contraposición con la dispersión de las viviendas de campo del sur de Italia, y en su arquitectura blanca «presenciamos [...] una racionalización de la tradición espontánea, pero también una especie de indiferencia hacia los problemas específicamente expresivos, mientras no se notaba que con ese más o menos evidente y consciente desinterés hacia la 'forma' se estaba favoreciendo un nuevo formalismo [...]»¹⁷³. En la Iglesia del Borgo - edificio institucional con un interés formal y simbólico diferente - el propio Quaroni distingue el cuerpo bajo del aula y el alto del presbiterio (que se convierte en campanario), y utiliza revoque blanco junto con un revestimiento con *opus incertum* de piedra clara.

En Sicilia, y especialmente en Palermo, el tema del color

blanco en la arquitectura debería retomarse a partir de principios del siglo XX con la obra de Ernesto Basile,¹⁷⁴ uno de los máximos exponentes de la cultura *Liberty* en el contexto internacional, y artífice de una síntesis arquitectónica que incluye referencias a la tradición árabe y normanda de la isla, con uso frecuente del color blanco¹⁷⁵. El *Villino Ida* que Ernesto Basile realiza como su residencia en 1903¹⁷⁶, quizás representa su trabajo más moderno y - como señala Gianni Pirrone - sigue las experimentaciones de otros grandes arquitectos europeos como Wagner, Horta, Van de Velde y, en ultramar, Frank Lloyd Wright. «La casa blanca: no el cálido ocre de la toba soluntina, ni las pátinas austeras de la piedra iblea [...], sino el estuco blanco»¹⁷⁷, una técnica que Basile mismo había estudiado en el trabajo de Giacomo Serpotta, fascinado por el «opaco candor, ligeramente lúcido y brillante sólo en el sutil modelado de las figuras»¹⁷⁸.

Otro protagonista de la arquitectura siciliana es Giuseppe Samonà, una figura destacada a nivel nacional, graduado en Palermo y profesor en Messina y Nápoles, antes de ser profesor en Venecia, donde dirige el IUAV de 1945 a 1971, llamando a la enseñanza a personalidades reconocidas de la cultura arquitectónica italiana (tales como G. Astengo, F. Albin, G. De Carlo, L. Belgiojoso, I. Gardella, S. Muratori, L. Piccinato, C. Scarpa, B. Zevi). Con respecto al uso de la policromía en la representación y construcción de la arquitectura Moderna, Samonà critica ciertas actitudes, puestas en práctica «por particulares razones arquitectónicas, más que por cuestiones de gusto»:

174 Acerca de los antecedentes que llevan al desarrollo arquitectónico en Sicilia en el siglo XX, véase CARACIOLO Edoardo, "Architettura dell'Ottocento in Sicilia", en *Metron* n. 46/1952, pp. 29-39.

175 Durante la preparación de esta tesis, el autor profundizó el tema del uso del color blanco en la historia de la ciudad de Palermo. DE MARCO Paolo, "Palermo bianca", en *PER Salvare Palermo* vol. 50/2019, pp. 25-28.

176 El *Villino Ida* es parte del así llamado ciclo de las villas blancas, junto con la *casa Fassini* y la *casa Monroy*, todas del 1903. MARTORANA TUSA Valentina, "Verso una modernità mediterranea: i progetti di Ernesto Basile fra il 1903 e il 1904", en MAURO Eliana, SESSA Ettore (eds.), *Dispar et Unum. 1904-2004. I cento anni del Villino Basile*, Grafill, Palermo 2006, pp. 342-348.

177 PIRRONE Gianni, *Villino Basile*, Officina Edizioni, Roma 1981, p. 29. Traducido por el autor.

178 Así escribe Ernesto Basile en el texto contenido en LENTINI Rocco (ed.), *Le sculture e gli stucchi di Giacomo Serpotta*, Crudo e C., Turín 1911. Traducido por el autor.

179 SAMONÀ Giuseppe, "Le funzioni dell'ornato nell'architettura moderna", en *Rassegna di architettura*, anno II, n. 3 Marzo 1930.

180 SCIASCIA Andrea, "Le ville di Falconarossa", en Giovanni MARRAS, Marco POGAČNIK (eds.), Giuseppe Samonà e la Scuola di Architettura di Venezia, Il Poligrafo, Padova 2006, pp. 139-170.

181 TAFURI Manfredo, "Gli anni dell'«attesca»: 1922-1945", en AYMÓNINO Carlo et alii, *Giuseppe Samonà 1293-1975. Cinquant'anni di architettura*, Officina Edizioni, Roma 1975, p. 16.

[...] La arquitectura moderna, está toda dirigida hacia un expresionismo violento, se siente por todos la necesidad de tallar formas y superficies con crudeza, de hacer más ásperos los elementos de la arquitectura, de desterrar de la composición cualquier cosa que pueda parecer dulce y suave. Por lo tanto, la audaz policromía moderna fue un poderoso medio de acentuación para el arquitecto [...]. Esta policromía muy particular, destinada a exaltar y subrayar la tosca cuadratura arquitectónica, no tiene comparación en el pasado; ya que, si existieran arquitecturas en las que la policromía sirviera como un medio para enfatizar las líneas compositivas, éstas siempre preservarían una fusión completa y serena, una armonía de metros y ritmos, que los colores, mucho más tranquilos que los utilizados hoy en día, nunca consiguieron turbar. En cambio, las arquitecturas orientadas, como la nuestra, a manifestarse con poderosos contrastes, siempre usaban el claroscuro¹⁷⁹.

La pluralidad de intereses de Giuseppe Samonà - también apasionado estudioso de Le Corbusier - se extiende al tema de la arquitectura espontánea, sobre la cual comisaría (con Giancarlo De Carlo) una exposición en la *IX Triennale* de Milán en 1951. El punto de vista sobre el uso de color, el estudio de las formas del habitar mediterráneo y el interés por las experimentaciones de la arquitectura internacional, se conjugan en la *Villa Maniscalco* que Samonà construye en Falconarossa en los años '60¹⁸⁰. Las referencias a las obras contemporáneas de Loos, Neutra, Mies y Wright se asimilan en el implantación a cruz de la villa que corresponde, en elevación, a una configuración de volúmenes de diferentes alturas. En estos, blancos y cuadrados, «vuelve a vivir una actitud de indiferencia hacia los estilos, a favor de un constante trabajo de reapropiación de ellos, típico de la historia de la arquitectura siciliana, desde la era normanda hasta el Art Nouveau»¹⁸¹.

Edoardo Caracciolo, alumno de Basile, arquitecto, urbanista y profesor de la Facultad de Arquitectura de Palermo, es el animador de numerosos estudios sobre el tema de la arquitectura rural, a partir de la investigación iniciada por Giuseppe Pagano¹⁸². Afirma, desde las páginas de la revista *Casabella*, la necesidad de extraer lecciones *desde abajo*, en oposición a la falta de *espíritu* que atribuye a algunos experimentos urbanísticos en los años sesenta¹⁸³. En las décadas de 1950 y 1960 es relevante la contribución de Giuseppe Spatrisano, también profesor de la Universidad de Palermo¹⁸⁴. Entre tantos proyectos, se menciona la arquitectura blanca del alojamiento *INA-Casa* en Bagheria (1949), Erice (1949) y Petralia Sottana (1950), así como las aldeas turísticas construidas en Erice (1954) y Taormina (1954), donde «el diálogo entre el paisaje natural y el contenido expresivo de las formas construidas a menudo puede tener un acuerdo armonioso en el que a veces resuenan los acentos poéticos que se encuentran en las arquitecturas espontáneas más genuinas»¹⁸⁵.

Estos protagonistas de la arquitectura en Sicilia entre las décadas de 1940 y 1960 se encuentran entre las principales figuras que influyen en el nacimiento, como veremos más adelante, de una generación posterior de arquitectos autores de una temporada beneficiosa para la arquitectura siciliana contemporánea.

La investigación sobre la arquitectura rural es la condición italiana de una actitud generalizada en Europa que tiene como objetivo redescubrir los orígenes, la esencia de la construcción y, en cierto sentido, la *pura* arquitectura funcional. Este es el campo

182 Véase LEONE Nicola Giuliano (ed.), *op. cit.*.

183 Se hace referencia a *Casabella* n. 251/1961, donde se recopilan "seis preguntas" a algunas de las voces más destacadas de la arquitectura italiana, entre cuales Vittorio Gregotti, Aldo Rossi, Ludovico Quaroni, Giuseppe Samonà y el mismo Edoardo Caracciolo.

184 Para continuar el estudio sobre el arquitecto siciliano, véase BALISTRERI Vincenza (ed.), *Giuseppe Spatrisano Architetto (1899-1985)*, Fondazione Culturale Lauro Chiazzere, Palermo 2001.

185 SPATRISANO Giuseppe, *I Villaggi Turistici*, Palermo 1954, p. 8.

186 Véase ROSSI Ugo, *Bernard Rudofsky architetto*, Clean Edizioni, Nápoles 2016.

187 Véase MOCCIA Federico Domenico (ed.), *op. cit.*.

188 DE FUSCO Renato, *op. cit.*, p. 21-24.

de estudio del austríaco (que podríamos llamar *naturalizado mediterráneo*) Bernard Rudofsky, quien, además de la intensa producción teórica sobre el tema del lenguaje vernáculo, construye para sí mismo una casa blanca frente al mar de Frigiliana (en la provincia de Málaga, en colaboración con José Antonio Coderch en 1969-71) y realiza una importante colaboración con el arquitecto napolitano Luigi Cosenza, también trabajando con él en la construcción de la icónica *Villa Oro* en Posillipo (1934-37), con vistas al golfo de Nápoles¹⁸⁶. Luigi Cosenza es una figura de gran referencia en el panorama italiano, crucial en la compleja transición entre la preguerra y la posguerra, entre los años 30 y 50, comprometido con el diseño y la construcción de arquitectura residencial, pero también de asentamientos industriales - se conoce su relación con Adriano Olivetti - y en la redacción de planes urbanos¹⁸⁷. La arquitectura de Cosenza aborda el tema del Mediterráneo y, en la lógica expresada por Pagano, busca similitudes con el racionalismo europeo y nórdico, que encuentra sobre todo en la *pobreza* - escribe Renato De Fusco - o sea en la lucha contra el desperdicio, en la esencialidad de signos, en el minimalismo de las geometrías¹⁸⁸. El color blanco es parte de la investigación de Cosenza, y se utiliza en numerosos proyectos, incluida la ya mencionada *Villa Oro*, pero también la *Villa Savarese* (1936-42) y la *Villa Ferri* (1946-47), el *Circolo della Stampa* en Nápoles (1948) y más tarde la *Villa Cernia* en Anacapri (1966-67), con un patio interior derivado directamente desde el peristilo de la *domus* romana.



Luigi Cosenza, Villa Cernia
en Anacapri, 1966-67.
*El tipo de la domus es adop-
tado por el lenguaje moderno
también gracias a la pureza
del color.*

En el contexto de la cultura arquitectónica - no sólo italiana - de la segunda mitad del siglo XX, también es relevante la obra escrita y construida por Aldo Rossi. En 1966, Rossi publica *La arquitectura de la ciudad*, un producto tangible de una época de reflexiones sobre la historia de la ciudad, la arquitectura y sus formas. La investigación de Aldo Rossi desvela una vez más la tendencia general a la reflexión sobre los orígenes, sobre los elementos primigenios de la construcción, y consagra un retorno a las formas primarias del cubo, del cilindro, de la pirámide y del prisma. A nivel cromático la arquitectura de Rossi se sirve a menudo de colores pastel, pero el blanco es empleado en la escuela primaria en Fognano Olona (1972-76) y en la escuela media en Broni (1979), así como en el edificio residencial en Gallarate (1969-74) - largo paralelepípedo, con una secuencia rítmica de tabiques, logias y ventanas cuadradas.

Portugal

De forma paralela a la situación sociopolítica de Europa al final de la Primera Guerra Mundial, también en Portugal, así como en Italia, se establece un régimen autoritario de derecha. Con el término de la monarquía constitucional, en 1910 comienza la estación de la Primera República Portuguesa que dura hasta 1926 - extremadamente inestable, con cuarenta y cinco gobiernos diferentes alternándose en el poder - cuando otro golpe de Estado conduce a la dictadura militar. Sólo en 1932 los militares entregan

el mandato de Primer Ministro a António de Oliveira Salazar, al fundar el llamado *Estado Novo*, que continuará su acción durante más de cuarenta años, hasta 1974. Al igual que en Italia - un país culturalmente cercano y con el que se establecen relaciones importantes en virtud de afinidades políticas - incluso el estado lusitano inicia un proceso de reflexión y estudio sobre la arquitectura popular en el que el color blanco tiene un papel particular.

Las obras y las búsquedas del arquitecto Raúl Lino son el resultado de la tendencia hacia la recuperación de lo *popular*, el descubrimiento de la arquitectura *genuinamente portuguesa*, especialmente con la publicación de *A Nossa Casa* (1919) y *Casas Portuguesas* (1933), que reproducen un supuesto *estilo português antigo*¹⁸⁹. Según Fernando Távora, esta operación «no introdujo en Portugal nada nuevo, por el contrario, atrasó todo el posible desarrollo de nuestra Arquitectura»¹⁹⁰. El propio Fernando Távora - uno de los principales protagonistas de la arquitectura portuguesa del siglo XX - en su *O Problema da Casa Portuguesa* (1945) destaca la importancia de la arquitectura vernácula entendida como estratificación de experiencias y, por lo tanto, como depósito de conocimiento tanto a nivel técnico-constructivo, así como en cuestiones espaciales.

Siguiendo principios similares, desde Lisboa y de las páginas de la revista *Arquitectura*, Keil do Amaral también promueve una iniciativa de estudio sobre arquitectura tradicional¹⁹¹. Mientras tanto, tomando el impulso de las ideas europeas, en 1947 nace en Porto la *Organização dos Arquitectos Modernos (ODAM)* con el objetivo

189 RIBEIRO Irene, *Raul Lino. Pensador Nacionalista da Arquitectura*, FAUP Publicações, Porto 1994.

190 TÁVORA Fernando, *O Problema da Casa Portuguesa*, Editorial Organizações, Lisboa 1947, p. 6.

191 KEIL DO AMARAL Francisco, "Uma iniciativa necessária", en *Arquitectura: revista de arte e construção*, n. 14/1947.

192 ESPOSITO Antonio, LEONI Giovanni, *Fernando Távora. Opera completa*, Mondadori Electa, Milán 2005, p. 11.

193 En una entrevista, el arquitecto Fernando Távora recuerda una anécdota interesante de la presentación de los resultados del Inquérito a uno de los ministros del gobierno de Salazar, explicando la diferencia consciente de intenciones con las posiciones oficiales del estado. Véase LEAL João, *Arquitectos, Engenheiros, Antropólogos: Estudos sobre arquitetura popular no século XX português*, Fundação Instituto Arquitecto José Marques da Silva, Porto 2009, p. 41.

de proponer y difundir las nuevas técnicas de construcción de la modernidad - y la consecuente búsqueda de una nueva estética. La abertura europea y el carácter progresivo del ODAM sin embargo contrastan con la ideología del gobierno portugués, tanto que la organización termina de existir ya en 1952. No obstante, el grupo de arquitectos modernos tiene un mérito importante en la realización, en 1948, del *I Congresso dos Arquitectos Portugueses*, de lo cual surge la voluntad compartida de emprender un gran estudio sobre la arquitectura tradicional portuguesa. Es la definición de la llamada *tercera vía*, es decir, una experimentación que a partir del análisis de lo vernáculo contempla la hibridación y la adopción de un lenguaje moderno, que representa los nuevos problemas socioculturales del País. «[...] Me gustaría una arquitectura más clara y específica - escribe Távora - capaz de contrastar los procesos de uniformación y globalización. No se puede hacer una arquitectura internacional»¹⁹².

El *Estado Novo* tiene un cierto interés cultural (y político) en la búsqueda de un estilo *verdadeiramente português* en la arquitectura vernácula, lo que lo lleva a apoyar la iniciativa del *Inquérito á Arquitectura Regional* entre 1955 y 1961, pero que, al final, produce resultados opuestos a los esperados (al menos por las posiciones oficiales¹⁹³). El *Inquérito* se basa en un gran estudio sobre arquitectura rural realizado por seis grupos distintos, para un total de dieciocho arquitectos, incluidos Keil do Amaral y Fernando Távora, divididos en las regiones de Minho, Trás-Os-Montes, Beiras, Extremadura, Alentejo y Algarve. El estudio incluye la redacción de esquemas planimétricos, planos, elevaciones y

muchas fotografías, especialmente de exteriores. Mientras Távora en 1956 presenta una primera investigación sobre arquitectura rural en el CIAM X, el *Inquérito á Arquitectura Popular em Portugal* se publica en 1961, como resultado de la anterior encuesta. El texto resulta ser de gran influencia para generaciones enteras de arquitectos portugueses, también debido a la autarquía del país. Como en la investigación sobre la arquitectura rural italiana, desde el punto de vista de la búsqueda de un lenguaje moderno, el valor del *Inquérito* se radica en el rechazo sustancial de la tendencia al *monumentalismo* y de la reproposición en una clave folklórica de la tradición, así como en la superación de posiciones internacionales. De manera similar a la investigación de Giuseppe Pagano, incluso en el caso portugués, la publicación de fotografías en blanco y negro tiene la capacidad de generar un imaginario de volúmenes puros y blancos, fuertes contrastes de luces y sombras, especialmente en referencia a las áreas de Extremadura, Alentejo y Algarve (es decir, la parte más mediterránea del país, correspondiente a las áreas de estudio IV, V y VI).

La fotografía - la principal forma de difusión de la arquitectura en la actualidad como en aquel entonces - no es un medio objetivo para reproducir la realidad¹⁹⁴, y en el caso del *Inquérito* las imágenes responden a intenciones precisas, como argumenta Sérgio Fernández:

El *Inquérito* no es en absoluto inocente. Hay una intención de justificar el moderno contra una arquitectura que el régimen patrocinó. Por cierto, es una reacción que no es solo en Portugal, ya había sido

194 Sobre el papel de la fotografía en la difusión de la arquitectura portuguesa, véase AMADO Miguel, *Em Foco. Fotógrafos portugueses de pós-guerra*, Assírio e Alvim, Lisboa 2005; BANDEIRA Pedro, *Arquitetura como imagem, obra como representação: subjectividade das imagens arquitectónicas*, 2 vol. Tese de Doutoramento, Universidade do Minho, Dep. Autónomo de Arquitectura, Guimarães 2007.

195 Sérgio Fernandez, "Sessão II 24/11" en *Joelho* nº 2, p. 104. Traducido por el autor.

precedida por una investigación en Italia al menos. Y es una reacción no tanto al movimiento moderno sino, en lo que a nosotros respecta, y supongo que también en los otros países, a la adopción de una serie de recetas formales que vinieron del movimiento moderno y que no tenían conexión con la realidad de los países, como lo fue el nuestro¹⁹⁵.

Si, por lo tanto, de acuerdo con las posiciones oficiales del gobierno, el *Inquérito* debe encontrar el estilo nacional de Portugal, contrariamente los arquitectos buscan en la arquitectura rural los elementos de similitud con la modernidad. O al revés, se trata de encontrar las formas - y por supuesto también el color - de la modernidad en la arquitectura popular portuguesa.

La investigación teórica está naturalmente acompañada por algunas realizaciones que atestiguan la posibilidad de la *tercera vía* realizada por algunos arquitectos portugueses, entre las cuales hay varias arquitecturas blancas. En la obra de Fernando Távora, son un ejemplo de esta actitud los edificios del barrio de Ramalde en Porto (1952-60) con referencias evidentes a la *Villa a Garches* de Le Corbusier, o el complejo de la escuela primaria en Cedro (1958), en el que los volúmenes blancos modernistas sin adornos se unen al granito, a los elementos de madera y los techos inclinados retomados de los edificios populares. El pabellón de tenis construido por el propio Távora en 1956-60 también se connota para el uso del techo inclinado, mientras que la *caja* tradicional se descompone en una serie de paredes-planos. En la *Casa em Ofir* (1958), Távora logra una simplificación de los volúmenes a partir de las formas de la tradición, una vez más utilizando techos inclinados y vigas

Página siguiente:
Imagen de la zona V, Alentejo, extraída de "Inquérito da Arquitectura Popular em Portugal".

Sobre todo en el pensamiento autárquico, la renovación de la arquitectura se establece en una relación de continuidad con la tradición.





de madera, con un racional sistema con forma de *T*, en el que se identifican claramente la sala de estar, el área de las habitaciones y de los servicios; el revoque blanco cubre todas las paredes del edificio, con la excepción del volumen de la chimenea pintado por un amarillo intenso.

En esos mismos años comienza la carrera profesional de Álvaro Siza Vieira, entonces joven colaborador de Távora y aún no graduado cuando construye cuatro casas en Matosinhos entre 1954 y 1957; estas construcciones, que tienen un acabado en revoque blanco y áspero, muestran también claros lazos con el maestro Távora y algunas visibles reminiscencias lecorbusierianas¹⁹⁶. En 1958 Siza empieza los proyectos para otras arquitecturas blancas: la *Casa de Chá da Boa Nova* y la piscina en la Quinta da Conceição (donde Távora construye el pabellón de tenis). En la *Casa de Chá*, el revoque blanco caracteriza el *artificial* complejo de volúmenes que se ajustan entre las rocas y emergen del irregular perfil costero *natural*. Inmerso en el verde del bosque de la Quinta da Conceição, el blanco actúa como un contraste y define los recintos de la piscina que conforman una serie de terrazas a diferentes alturas. Siza además construye varias residencias en los años siguientes, como la *Casa Luis Rocha Tomé Ribeiro* en Maia (1960-62), la *Casa Alves Santos* en Póvoa do Varzim (1966-69) y la *Casa Alves Costa* en Toledo do Minho (1973), todas caracterizadas por el uso de enlucido blanco y un lenguaje híbrido, de acuerdo con una síntesis innovadora entre tradición y modernidad.

El fin del régimen de Salazar en 1974 se entiende en esta

196 Véase *Casabella* n. 896/2019, "Siza antes do Siza"

Página anterior:
Fernando Távora, *Casa em Ofir*, 1958.

Las técnicas de construcción, las formas y los colores de inspiración popular se combinan con la organización moderna del espacio.

197 URRITIA Angel, *Arquitectura española siglo XX*, Ediciones Cátedra, Madrid 1996, p. 288.

198 Las circunstancias del viaje de Le Corbusier a España, las relaciones con Mercadal, Sert y el GATE-PAC se describen bien en el capítulo 5 de BOHIGAS Oriol, *Arquitectura española de la Segunda República*, Tusquets Editor, Barcelona 1970.

investigación como el comienzo de una nueva fase para la arquitectura portuguesa, que con el fin de la autarquía adquiere mayor relevancia y reconocimiento en la escena internacional. Sin embargo, el largo aislamiento del resto de Europa favorece el desarrollo de un nuevo lenguaje profundamente específico, que escapa a la homogeneización del estilo internacional y que resulta de un proceso de hibridación, de una convergencia de las instancias de la tradición y los impulsos de la vanguardia.

España

Fernando García Mercadal forma parte, con una expresión acuñada por Carlos Flores, de la llamada *Generación de 1925* (es decir, de un grupo de arquitectos de Madrid que se gradúa entre 1918 y 1923) y de esta es probablemente el más integrado con la cultura arquitectónica europea contemporánea, habiendo vivido en Roma y conocido directamente a Behrens, Poelzig y Mies van der Rohe¹⁹⁷. En 1928, García Mercadal es el único español - junto con Juan de Zavala - en participar en la primera reunión del CIAM. García Mercadal es el protagonista en esos años del debate arquitectónico desde las páginas de la revista *Arquitectura* e incluso logra organizar dos conferencias de Le Corbusier en Madrid (8 y 11 de mayo de 1928). Desde la capital española, Le Corbusier se muda más tarde a Barcelona, invitado por otro joven arquitecto, Josep Lluís Sert, para participar en una lección *improvisada*¹⁹⁸. El propio Sert - «el mejor

arquitecto moderno que ha tenido España» según Oriol Bohigas - junto con Mercadal, reúne un grupo de jóvenes arquitectos en Zaragoza en 1930 con el objetivo de crear y animar un debate sobre la arquitectura contemporánea. Así nace el GATEPAC (Grupo de Artistas y Técnicos Españoles para el Progreso de la Arquitectura Contemporánea), como una especie de sección española del CIAM. A partir de 1931, el grupo publica trimestralmente la revista A.C. (*Documentos de Actividad Contemporánea*), que expresa la relación positiva entre la nueva situación política de la Segunda República y el sentimiento de las vanguardias europeas y españolas (con particular referencia a Cataluña). Las páginas de A.C. recuerdan los tonos polémicos y los métodos de comunicación de *Hacia una arquitectura*, chocan con los conservadores y reivindican el *Modernisme* de Gaudí como un acto de discontinuidad formal con el pasado y búsqueda de un nuevo lenguaje. Para el contenido de esta investigación, es importante subrayar que entre las páginas de A.C., las fotos en blanco y negro muestran una arquitectura funcionalista a menudo monocromática, pero sobre todo una intención de recuperar los valores formales de la arquitectura popular mediterránea, también esta caracterizada por un cierto candor, austeridad y pureza¹⁹⁹. Una cercanía, entre la modernidad y la mediterraneidad, que solo unos años antes - durante el Weissenhof en Stuttgart - había generado bastantes controversias. En el número 6 de A.C., las imágenes de arquitectura blanca son parte de una contribución titulada *IBIZA, la isla que no necesita renovación arquitectónica* y que en su interior dice:

199 Véase *Las revistas de arquitectura (1900-1975) crónicas, manifiestos, propaganda, Actas preliminares del congreso*, Pamplona, 3-4 mayo 2012.

200 A.C. n. 6/1932. Todos los números de A.C. han sido recopilados y publicados en conjunto en *AC Publicación del GATEPAC*, Colección *Arquithemas* n. 15, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona 2005.

201 "Raíces mediterráneas de la arquitectura moderna", en A.C. n. 18/1935, pp. 31-33. Publicado en *AC Publicación del GATEPAC*, *op. cit.*.

202 *Ibidem*, p. 33.

Caracterizada por su vida sencilla y económica, Ibiza refleja en sus construcciones estas cualidades - constantes - que son: la perfecta adaptación al clima y el sentido universal.

Ibiza entera es una maravilla de color y de duros contrastes de luz y sombra.

Cada piedra tiene su carácter propio; y las construcciones son tan espontáneas como la misma Naturaleza.

Sencillez, claridad, orden, limpieza, ausencia absoluta de preocupación decorativista y de originalidad; tradición constructiva a base de soluciones felices. Ibiza posee todas estas altas virtudes²⁰⁰.

El número 18 de 1935 está dedicado a la arquitectura popular mediterránea, a sus soluciones constructivas *estándar*, a la ausencia de decoración y a las características comunes de composición entre esta tradición y la modernidad: «La arquitectura moderna, técnicamente, es en gran parte un descubrimiento de los países nórdicos, pero espiritualmente es la arquitectura mediterránea sin estilo la que influye en esta nueva arquitectura»²⁰¹. Con respecto al color, son principalmente las imágenes en blanco y negro a describir su presencia, mientras el texto escrito dice:

[...] (las construcciones populares mediterráneas) No pretenden impresionarnos con su monumentalidad, pero irradian luz y optimismo. Las aristas de los distintos volúmenes separan violentemente los planos de luz y sombra. Una policromía a base de tonos pálidos (colores puros y cal) dominando el blanco, hace fácil su conservación y eterna y económica su juventud²⁰².

Página siguiente:
Página extraída de A.C. n. 6.
Las revistas de arquitectura también contribuyen a difundir el deseo de renovación en nombre de la tradición.

La experiencia del GATEPAC y de la revista A.C. termina en 1937 con la Guerra Civil, y con el posterior gobierno de Franco, que impide el debate sobre los temas de la modernidad, del racionalismo y del

EN IBIZA NO EXISTEN LOS "ESTILOS HISTÓRICOS"...

Caracterizada por su vida sencilla y económica, Ibiza refleja en sus construcciones estas cualidades — constantes — que son: la perfecta adaptación al clima y el sentido universal.

Ibiza entera es una maravilla de color y de duros contrastes de luz y sombra.

Cada piedra tiene su carácter propio; y las construcciones son tan espon-

táneas como la misma Naturaleza. Sencillez, claridad, orden, limpieza, ausencia absoluta de preocupación decorativista y de originalidad; tradición constructiva a base de soluciones felices. Ibiza posee todas estas altas virtudes.

Sus casas, orgánicamente ligadas al lugar, completan el paisaje conmovedor y tranquilo: un magnífico sedante

para nuestros tiempos de complicación y velocidad.

Ibiza, para el arquitecto moderno, es el sitio ideal de meditación y descanso. Apartada del tráfico turístico oficial — poesía aún inédita — es hoy la residencia de algunos conocedores de muy diversos países; de los eternos perseguidores de la bondad, verdad y belleza de personas y casas.

Una calle: es de notar la ausencia absoluta de adornos y molduras.



Una calle de Ibiza en donde la azotea de las casas inferiores sirve de terraza a otras viviendas más altas con entrada por otra calle



Un grupo de viviendas en el barrio más pobre de la capital de la isla.



203 Sobre la obra del arquitecto, véase FREIXA Jaume, *Josep Lluís Sert*, Santa & Cole, Escola Tècnica Superior d'Arquitectura Barcelona, Barcelona 2005; PIZZA Antonio (ed.), *J. Ll. Sert y el Mediterráneo*, Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, Barcelona 1995.

funcionalismo - ideológicamente asociados con el período de la Segunda República - y obliga a los miembros del *Grupo* a mudarse a otras naciones. Las cuestiones emprendidas en las páginas de A.C. continúan siendo desarrolladas principalmente por Josep Lluís Sert en los Estados Unidos de América (como arquitecto y profesor en la Universidad de Harvard); coherentemente con su trabajo escrito, Sert construye varias obras con un amplio empleo del color blanco²⁰³.

En enero de 1938 se constituye en Burgos el primer Gobierno de Francisco Franco, que crea el Ministerio del Servicio Nacional de Reforma Económica y Social de la Tierra (SNREST) con el objetivo de devolver a los antiguos propietarios las tierras anteriormente ocupadas por la Reforma de la República en sus últimos meses de actividad. Al final de la Guerra Civil española de 1939, se estableció el segundo Gobierno del Caudillo, titular del poder ejecutivo y legislativo del Estado español, cuyo régimen persiste, de hecho, hasta la fecha de su muerte, en 1975.

Ya en el primer año del régimen franquista la gestión de la arquitectura oficial del Estado se centraliza y se remite a un organismo de nueva ideación: la *Dirección General de Arquitectura* (el llamado *Equipo de Madrid*, presidido por Pedro Muguruza Otaño). En el mismo año Franco expresa su voluntad de construir el *Valle de los Caídos* (que se construye de 1942 a 1958) y reformula la *Ley de las Casas Baratas* (ya existente desde 1911) introduciendo un fuerte intervencionismo por parte del Estado inspirado en Mussolini. La *Dirección General* también publica un Boletín informativo sobre los

acontecimientos de la renovación arquitectónica, su modernización e internacionalización²⁰⁴. En los años siguientes también se formula un *Plan nacional* sobre el tema de las *Viviendas de renta limitada* con indicaciones precisas sobre las características tipológicas y técnico-constructivas de los edificios residenciales, que prohíbe la ejecución de obras decorativas y «movimientos excesivos de las plantas y, en general, todo cuanto, sin necesidad funcional, encarezca necesariamente la construcción»²⁰⁵.

En 1939, SNREST es reemplazado por el *Instituto Nacional de Colonización* (INC) y se emiten normas para la repoblación y explotación de áreas agrícolas, también a través de fondos estatales para iniciativas privadas. Con estas operaciones se establece una especie de dualidad arquitectónica - por otra parte típica de las políticas totalitarias - que ve por un lado el simbolismo y la marcada monumentalidad de los edificios públicos y del Estado, y por otro lado los edificios residenciales que no participan en la investigación monumental pero se ajustan a la vida de sus súbditos, haciendo referencia a raíces agrícolas o, en cualquier caso, populares y tradicionales, a una forma de arquitectura casi artesanal²⁰⁶.

Dentro del INC, un grupo de arquitectos funcionarios lleva a cabo proyectos de colonización directamente desde Madrid, mientras que otros proyectos son encargados por profesionales externos. Se trata de proyectos para la nueva construcción de países enteros, expresamente vinculados a la vida y la economía agrícola, desarrollados de acuerdo con un programa bien definido, que prevé la construcción de edificios residenciales en proporción a

204 Véase PÉREZ ESCOLANO Víctor, "Arquitectura y política en España a través del Boletín de la Dirección General de Arquitectura (1946-1957)", en *Ra. Revista de Arquitectura*, Vol. 15 / 2013, pp. 35-46; PÉREZ ESCOLANO Víctor, "La arquitectura española del segundo franquismo y el Boletín de la Dirección General de Arquitectura (1946-1957)", en *Ra. Revista de Arquitectura*, Vol. 16 / 2014, pp. 25-40.

205 Ordenanza 14ª del primer Plan nacional de la vivienda, redactado por el Ministerio del trabajo, Instituto nacional de la vivienda, Madrid 1954.

206 CIRICI Alexandre, *La estética del franquismo*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona 1977.

207 Sobre el trabajo del INC y, en particular, sobre la experiencia en el sur de España, véase CENTELLAS SOLER Miguel, *Los pueblos de colonización en Almería: arquitectura y desarrollo para una nueva agricultura*, Colegio Oficial de Arquitectos de Almería, Almería 2009.

208 CENTELLAS SOLER Miguel, *Los pueblos de colonización de Fernández del Amo: Arte, arquitectura y urbanismo*, Colección arquitecta/tesis n. 31, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona 2010; DE NICO Loredana, "Fondazioni nella Spagna franchista: il nuovo pueblo di Vegaviana", en BELLANCA Rosa, *Verso un'architettura del Mediterraneo*, Quaderni del Dottorato di ricerca in Progettazione Architettonica, Università degli Studi di Palermo, Bari, Napoli (Federico II), Reggio Calabria, L'Epos, Palermo 2001, pp. 79-86.

la tierra cultivable (también se prevén posibilidades de expansión); a partir de estos, se establece la cantidad y el tamaño de los servicios (Iglesia, edificio administrativo, edificio social, escuela, etc.).

Es en este contexto en el que el color blanco vive una gran difusión como característica común de las diversas colonizaciones, predominantes en estas arquitecturas *neo-populares*, que ciertamente se refieren a los elementos de la arquitectura tradicional del sur de España, pero que a partir de estos introducen interesantes innovaciones lingüísticas, tanto de poder ser considerados como una experiencia pionera sobre el tema de la vivienda rural como en el urbanismo²⁰⁷. Es el caso de las obras, sobre todo, de José Luis Fernández del Amo y Alejandro De la Sota.

Fernández del Amo construye doce pueblos de colonización concentrados principalmente en el sur de la península: Belvis de Jarama, Vegaviana, Villalba de Calatrava, Canadá de Agra, Jumilla, Miraelrío, El Realengo, San Isidro de Albatera, La Vereda, Puebla de Vicar, Campohermoso, Las Marinas²⁰⁸. Los proyectos dan testimonio de la búsqueda de lo esencial, de lo necesario, y el interés - como señala el propio autor - para la arquitectura anónima. El uso de la cal blanca, ciertamente motivado también por la escasez de medios económicos disponibles, es al mismo tiempo útil para resaltar la importancia de la composición volumétrica de estas arquitecturas y la correspondencia con las necesidades funcionales:

[...] no es en lo accesorio y ornamental, si no en la esencia racional que manifiesta formalmente su función. No es la cuestión de imitación o mimetismo alguno. Es concebir la arquitectura a partir de la

organización del espacio y de la proporción en sus dimensiones y en el orden de sus macizos y huecos como lo haría el usuario a la medida de sus exigencias y funcionamiento²⁰⁹.

La importancia de estos intentos a partir de la arquitectura tradicional también es recordada en los años siguientes por García Mercadal, quien subraya su idoneidad con respecto al paisaje, el clima y la función.

Son asentamientos nuevos para una sociedad nueva, y él ha tenido el gran acierto de arraigar su obra en la sabiduría popular, en una versión racional que atiende las exigencias vitales de nuestro tiempo. Esa inspiración en la arquitectura anónima que fue para nosotros el origen de la nueva arquitectura²¹⁰.

Alejandro De la Sota, otro arquitecto madrileño, también trabaja de 1941 a 1947 para el INC y posteriormente obtiene algunos encargos para el diseño de los pueblos de Esquivel (Sevilla), La Bazana, Valungo y Entrerríos (Badajoz). El más conocido es tal vez Esquivel (1952), un asentamiento en la llanura andaluza cerca de la carretera, completamente blanco en su organización simétrica en forma de abanico. La composición y el diseño de los edificios refleja la jerarquía de la sociedad española de esos años, con el Ayuntamiento, la Iglesia y un pequeño templo colocado para enfatizar la axialidad y la entrada del área urbana; estos edificios preceden una cortina de casas para las *fuerzas vivas*, que ocultan la gran plaza en posición central y los otros edificios residenciales, divididos en bloques y separados por pequeñas plazas y espacios abiertos. Para la arquitectura blanca de Esquivel, en esta

209 FERNANDEZ DEL AMO José Luis, *Palabra y obra: escritos reunidos*, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, Madrid 1995., p. 114.

210 Fernando García Mercadal, "La arquitectura de Fernández del Amo", en *Fernández del Amo. Arquitectura 1942-82, Catálogo de la exposición*, Ministerio de Cultura, Madrid 1983, p. 19.

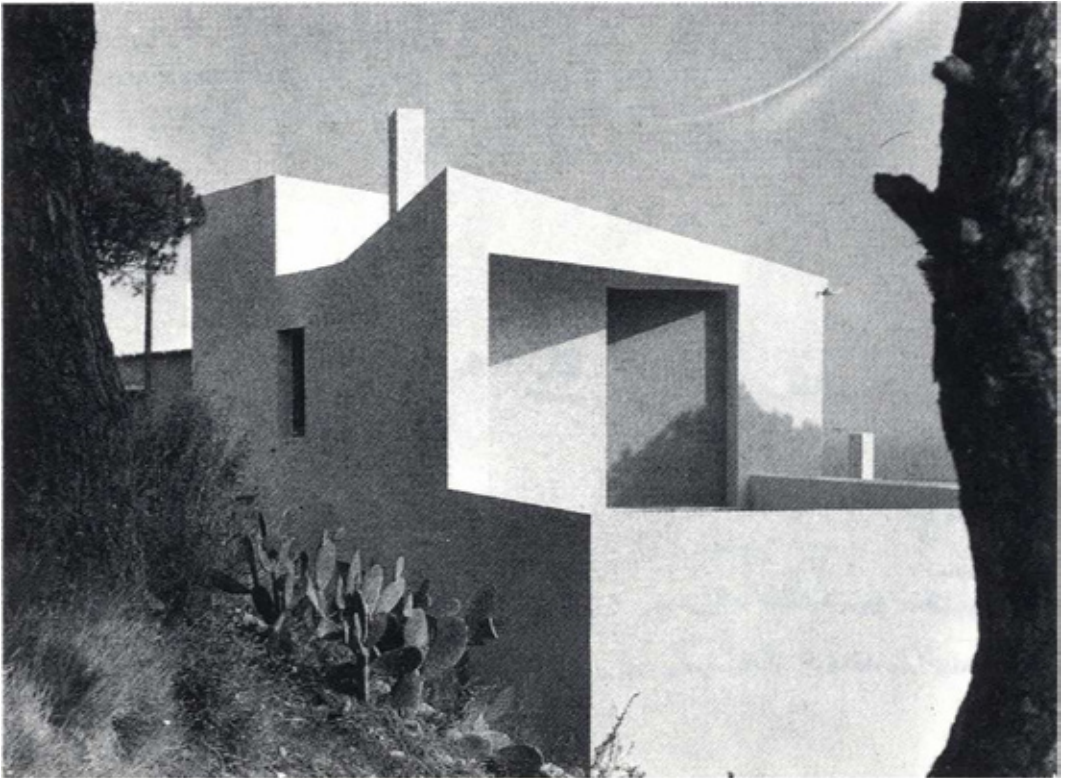
211 Véase *AV Monografías* "Alejandro de la Sota" n. 68/1997.

212 «La influencia de los factores nacionales y regionales en la creación y el desarrollo de la arquitectura moderna me parecen decisivos, por lo menos han sido decisivos para mí ya que en una época en la que España estaba prácticamente aislada de toda influencia exterior fue la arquitectura regional la que me orientó en mi trabajo y me permitió realizar obras que luego fueron consideradas modernas. Creo que la arquitectura popular en todos los países parte de premisas muy concretas y realistas, y tiene siempre una dignidad de la que carecen muchas obras de la arquitectura moderna». José Antonio Coderch, "Historia de las castañuelas", en FOCHS Carlos, *J. A. Coderch de Sentmenat 1913-1984*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona 1989, p. 207.

213 SOLÀ-MORALES Ignasi de, *Eclecticism and vanguardia y otros escritos*, Gustavo Gili, Barcelona 2004, p. 187.

implantación extremadamente ordenada, De la Sota introduce elementos estilizados derivados de la tradición popular. En la iglesia y en el Ayuntamiento, también acabados con cal blanca, se puede leer una investigación más plástica, probablemente con referencia a la corriente expresionista de la arquitectura moderna²¹¹.

Después de la Segunda Guerra Mundial, a raíz de una tendencia compartida por muchos países europeos, se realiza una especie de superación de los dogmas de la modernidad y se forma una segunda generación de arquitectos, tal vez menos atentos a cuestiones teóricas y abstractas pero más vinculados a consideraciones empíricas y personales, en parte derivadas desde los estudios sobre la arquitectura popular de años anteriores. José Antonio Coderch es probablemente el principal exponente de esta actitud en el área española, operando sobre todo en Barcelona y en la provincia catalana, donde realiza una síntesis y mezcla de temas mediterráneos y de algunas instancias de la modernidad²¹². Como escribe Ignasi Solà-Morales, «[...] La corriente que va de Wright, pasando por el neoplasticismo y el primer Mies van der Rohe, hasta Alvar Aalto, está presente en la obra de Coderch, pero no como cita culta introducida en un paso determinado de la obra, sino incorporada y digerida en su esquema inicial»²¹³. Entre sus casas blancas recordamos la *casa Dionisi*, con volúmenes puros pero de aspecto rústico, donde el revoque blanco se acompaña a paredes de piedra; las casas *Catasús* y *Gili* en Sitges, donde esta vez los muros blancos tienen un acabado liso y los espacios siguen un esquema ortogonal, con la flotación (se podría decir *miesiana*) de los techos



José Antonio Coderch, Casa Ugalde, 1953.

La arquitectura popular es la matriz formal y conceptual en la que introducir otros temas de la modernidad y posibles y coherentes variaciones.

214 Véase PIZZA Antonio, ROVIRA Josep M., Coderch 1940-1964. En busca de hogar, Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, Barcelona 2000; FOCHS Carlos, *op. cit.*.

215 Véase FISAC Miguel, *La arquitectura popular española y su valor ante la del futuro*, Ateneo, Madrid 1952.

216 CAMPO BAEZA Alberto, *La Idea Construida*, Biblioteca Nueva, Madrid 1996, p. 117.

217 Las vigas-huesos patentadas por Fisac son piezas prefabricadas de hormigón pretensado que permitían obtener grandes luces y controlar la iluminación. Fueron utilizadas por primera vez, en la construcción del Centro de Estudios Hidrográficos de Madrid en 1960.

de las terrazas que se abren al jardín. En las blancas casas *Uriach* y *Luque* en Barcelona, la composición favorece el juego compacto de volúmenes e introduce los *escalonamientos de las fachadas*, es decir, la introducción de un desplazamiento (en planta) entre la secuencia de dormitorios. La *casa Entrecanales* en Madrid y la *casa Rozés* en Girona, también blancas, son una especie de síntesis entre las dos opciones compositivas *por planos* y *por volúmenes*. Finalmente, el esquema ortogonal se desarticula definitivamente en la *casa Ugalde* en Caldes d'Estrac, donde Coderch mezcla paredes enlucidas y piedra pintada de blanco, con geometrías irregulares y curvas en un juego de volúmenes superpuestos y espacios abiertos con vistas al mar Mediterráneo. Si la obra construida por Coderch dice mucho sobre el valor atribuido al blanco, los textos del arquitecto no abordan el tema del color; a pesar de esto, respondiendo al *Cuestionario Marcel Proust* a la pregunta "¿El color que prefiero?", Coderch responde "La cal"²¹⁴.

Miguel Fisac se forma en el mismo contexto cultural que su colega y contemporáneo Coderch, desarrollando un lenguaje arquitectónico igualmente particular, siguiendo la tradición moderna y con referencias a la arquitectura popular española. Se trata de un enfoque que inicialmente rechaza las preocupaciones formales, prefiriendo el profundo sentido funcional de los edificios populares²¹⁵; una «rebeldía» - como la define Alberto Campo Baeza²¹⁶ - que lleva Fisac a varios experimentos y creaciones, como *los huesos* y el hormigón vaciado con encofrados textiles²¹⁷. Entre sus arquitecturas blancas recordamos los edificios educativos

del Instituto Laboral de Enseñanza Media y Profesional en Daimiel (Ciudad Real), en Almendralejo (Badajoz) y en Hellín (Albacete) - los tres bastante similares - con evidente referencia a las construcciones populares²¹⁸:

En Daimiel acomodé el programa en una estructura tradicional, construida con muros de tapial y cubiertas inclinadas de teja. Tuve que engañar al albañil, diciéndole que yo tenía que tratar estas fachadas de una forma muy especial, por lo que tenían que estar muy bien blanqueadas. Le dije que tirara la cal con un jarrillo para saturar los poros del tapial como allí era costumbre, y cuando volví por la obra le dije: ¡estupendo, precioso! ha quedado tan bien que lo vamos a dejar así. Y es que el hombre pensaba – como todos los del pueblo - que sobre aquella superficie blanca y lisa íbamos a colocar unas columnas y un frontón. Cuando se inauguró el edificio, alguien de allí me comentó con bastante desprecio “esto parece una casilla”, y yo contesté “muchas gracias” porque mi intención había sido precisamente esa, hacer una arquitectura contemporánea pero valiéndome de los métodos constructivos de la tradición popular manchega²¹⁹.

Fisac también emplea el blanco en el Pabellón de Ciudad Real en Casa de Campo (Madrid) de 1953 y en el conjunto de habitaciones del Hotel *Costa de la luz* en Mallorca y algunas viviendas unifamiliares en la misma isla, en las cuales realiza aquella imagen idealizada de volúmenes blancos en medio de la naturaleza verde y exuberante, frente al azul mar Mediterráneo. Es un blanco más *suave* aquello del hormigón de los encofrados textiles que Fisac utiliza en la *Parroquia de Nuestra Señora Flor del Carmelo*, en el *Centro rehabilitación MUPAG* en Madrid, y en su última obra, el *Teatro Miguel Fisac* de Castilblanco de los Arroyos (2002)²²⁰.

En el contexto de la cultura española del siglo XX, el color blanco

218 DÍAZ DEL CAMPO MARTÍN MANTERO Ramón Vicente, “Un camino a la modernidad: Miguel Fisac y la estética de lo popular”, en Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte, Universidad Autónoma de Madrid, vol. 29, 2017-2018, pp. 23-45.

219 AV *Monografías* n. 101/2003, p. 30 “Miguel Fisac”.

220 Véase *Miguel Fisac. Premio Nacional de Arquitectura 2002*, Ministerio de Vivienda, Bilbao 2002.

221 *España blanca*, Dirección General de Ordenación del Turismo, Madrid 1974, p. 15.

está vinculado a la recuperación de la tradición popular, pero también a los valores religiosos, al concepto de lo sagrado, a la pureza. En 1974, la Dirección General de Ordenación del Turismo publica un libro titulado *España blanca*, con un texto de José Guillermo García Valdecasas; las palabras y las fotos de arquitectura describen el candor de una «Arcadia absorta en el Cantábrico». En este libro, la cal se convierte en una cuestión moral (con un lenguaje escrito que presente ciertos parecidos a los textos de Le Corbusier) y el blanco se transforma en símbolo de paz y unión social:

¡Cal para encalar!

El andaluz abrevia:

¡Ca pa'n calá!

Y no es ningún azar que suene a griego, y al mismo tiempo a hebreo, algarabía...y sabe Dios qué idiomas. Pero está en castellano.

Cal para que encalen los tartesios los muros que encalaron los marengos de Ulises. Cal para que los fieles de Jahveh blanqueen de nuevo blanco en la aljama, la cal o judería. Cal para los constructores de un imperio: cal para la calzada, que es obra de romanos. Y encima de esa cal, más cal para los bárbaros barbudos, los guerreros con calzas. Y más cal todavía para los herederos del profeta Mahoma: cal para el califato. Y, antes o después - cualquiera sabe cuándo vino la gente de bronce - cal para los calés. Y al fin cal y más cal para la fe del cáliz, para esa otra calzada más estrecha - la via crucis cristiana - del Calvario²²¹.

«El hombre erigió blanco» donde la tierra y el paisaje ya tienen muchos colores. Entonces el blanco es color del artificio, universal, atemporal:

En otras latitudes las viejas construcciones se dejan como estaban. No se para el reloj. El tiempo les va poniendo líquenes, óxido y ceniza.

Se van quedando muertas, memorables.

Aquí no. Aquí el tiempo no pasa la página: la cal la deja en blanco²²².

De manera similar a la condición portuguesa en el siglo XX, también para el área española, el final de la era de Franco (1975) marca un nuevo *incipit* para la sociedad española y, por lo tanto, también para su arquitectura. España entra en el debate europeo e internacional con un fondo arquitectónico definido basado en diversas experiencias de hibridación entre lo popular y lo moderno, gracias también al trabajo de algunas figuras de referencia.

222 *Ibidem*, p. 33.

223 PICONE Adelina, *La casa araba d'Egitto*, Jaca Book, Milán 2009; STEELE James, *Hassan Fathy*, Academy Editions, Londres 1988; STEELE James, *An Architecture for People. The complete works of Hassan Fathy*, Thames and Hudson, Londres 1997.

Otras experiencias

Con la conclusión de la vanguardia internacional moderna se extiende en Europa la desconfianza hacia los temas de la globalización del lenguaje arquitectónico, lo que deja espacio - como ya se mencionó - para una reflexión sobre las raíces locales del pensamiento arquitectónico y de la construcción. El uso del color blanco continúa en este período no sólo en el área mediterránea sino también en contextos geográficos distantes y diferentes.

En Egipto, desde mediados de siglo en adelante, se afirma una tendencia a fortalecer la cultura nacional, la arquitectura tradicional y vernácula; un *regionalismo* en el que se sitúan las obras de Hassan Fathy, construidas con el clima y la luz mediterráneas, hechas principalmente de tierra, piedra y cal²²³. La arquitectura de Fathy expresa en su esencialidad una profunda armonía con el

224 FESSAS-EMMANOUIL Helen, "Timeless and Human-centered modernity. The architecture of Nicos Valsamakis", *Actas de la conferencia acerca de la obra de Nicos Valsamakis* que tuvo lugar en el Benaki Museum de Atenas el 19 diciembre 2015.

paisaje que también se manifiesta a través del color. Alumno de Fathy, Abdel Wahed El Wakil crea numerosas arquitecturas a raíz de la enseñanza de su maestro, a la vez que utiliza técnicas de construcción no tradicionales y la introducción de tecnologías informáticas sofisticadas. El color blanco es utilizado por El Walik en varias residencias en Egipto y, posteriormente, también en las villas y las numerosas mezquitas que crea en Arabia Saudita.

En Grecia, durante la segunda mitad del siglo, se afirma el lenguaje *racionalista* de Nicos Valsamakis, que comparte y traduce las inquietudes arquitectónicas más extendidas en el resto de Europa. Al mismo tiempo, en su extensa obra (que llega temporalmente a la época contemporánea) se encuentra la reinterpretación de elementos tradicionales como patios, atrios y pórticos, importantes espacios abiertos o semiabiertos que también representan una respuesta arquitectónica al clima mediterráneo²²⁴. Entre las obras de Valsamakis, tiene un interés significativo la blanca *casa Lanaras*, la *casa Parashis* y la casa para él mismo en Philotei (todas construidas en la década de 1960), el pueblo blanco del *Daidalos Robinson Club* en la isla de Kos y, realizada en 2013, el *casa de vacaciones* en la isla de Antiparos.

En varias ciudades de la cuenca mediterránea se encuentran las obras de Fernand Pouillon, con numerosas intervenciones a gran escala (especialmente residenciales) en Marsella y Provenza; en Argel, crea los nuevos vecindarios de *Climat France* con 3500 apartamentos: el gran recinto del edificio encierra la plaza delimitada por doscientas columnas de piedra clara, mientras que



Nicos Valsamakis, Daidalos Robinson Club en Kos, 1988-91.

Los volúmenes blancos y opacos y las aberturas reducidas son principios de sostenibilidad derivados de construcciones populares y asumidos por la investigación regionalista.

225 DUBOR Bernard Félix, *Fernand Pouillon. Architetto delle 200 colonne*, Electa, Milán 1987; FERLENGA Alberto, "Il lungo viaggio delle pietre dorate. I quartieri sociali di Fernand Pouillon a Marsiglia e ad Algeri", en SARRO Adriana (ed.), *Architettura e progetto urbano nella città di Tunisi e nel Mediterraneo*, Ilpalma, Roma 2013, pp. 51-59.

226 El término *orgánico* es usado por primera vez por Frank Lloyd Wright en 1939. Véase WRIGHT Frank Lloyd, *El Futuro de la Arquitectura*, Ediciones Apóstrofe, Madrid 2008, pp. 194-195. Para profundizar la cuestión de las diferentes "corrientes de pensamiento" de la modernidad, Véase ST. JOHN WILSON Colin, *The other tradition of modern architecture: the uncompleted project*, Black dog, Londres 2007.

externamente la larga fachada enlucida blanca está perforada con motivos casi *textiles*²²⁵.

Alvar Aalto es parte de la llamada corriente *orgánica* de la modernidad europea (con Hugo Häring y Hans Scharoun entre otros²²⁶) que también lleva el blanco en el área escandinava. Algunas de sus obras más conocidas se caracterizan por el revoque blanco, como el Sanatorio di Paimio (1929-33), la Biblioteca de Viipuri (1933-35) y *Villa Mairea* (1938), junto con volúmenes completamente cubiertos de madera. Aalto construye muchos edificios importantes en toda Europa, en los que el revoque liso y blanco típico de la arquitectura funcionalista se convierte en una superficie menos abstracta, mediante el uso de paneles de diferente naturaleza (hormigón, piedra, ladrillo). Recordamos la *Maison Louis Carré* (1959-61), con una base de piedra clara y paredes de ladrillo pintadas de blanco, pero también el *Aalto-Hochhaus* en Bremen (1958-62) y el edificio residencial en el distrito de Hansa de Berlín (1955-57) - revestido con paneles blancos - la *Iglesia de las Tres Cruces* (1958) - con revoque blanco y cubierta de cobre oscuro. Para el Centro Cultural de Wolfsburg (1958-63), Aalto realiza un revestimiento mucho máspreciado, en mármol blanco de Carrara, alternando con bandas horizontales de sienita gris clara, componiendo un delicado bricromatismo; y aún el precioso mármol blanco italiano se usa para los exteriores y los interiores de la *Sala Finlandia* en Helsinki (1962-71), donde la excursión de temperatura hizo que las losas se curvaran debido al espesor inadecuado. En fin, en la Iglesia Santa María Assunta cerca de Bolonia (1975-80), Aalto

emplea el revoque blanco para las paredes del interior, el mármol de Carrara para la pavimentación del presbiterio y una piedra arenisca muy clara - cases blanca - para el exterior²²⁷.

En Suiza, en los Alpes de la región de los Grisones, Rudolf Olgiati adopta el blanco en muchas de sus realizaciones, en su mayoría casas unifamiliares. En línea con algunos de los experimentos europeos, el lenguaje de Olgiati combina elementos tradicionales y un enfoque modernista; las pequeñas ventanas excavadas en las paredes espesas, las grandes aberturas talladas en el volumen puro y las colocadas en ángulo, pero también el uso de arcos y columnas policéntricas, son parte de un vocabulario refinado, que también se ve afectado por las influencias griegas y mediterráneas²²⁸. Arquitecturas como la casa *Las Caglias* (1959-60) y la casa *Schäfer* (1974) en Films, la casa *Van der Ploeg* en Laax (1966-67), muestran una composición en tensión continua - visible también en las plantas - entre el contexto y la abstracción, tradición y modernidad, anonimato y voluntad expresiva. Los volúmenes blancos tienen una naturaleza áspera, deliberadamente menos abstracta e inacabada, y están coronados por techos de dos aguas cubiertos por piedra laja de granito, elementos intermedios entre la tradición y la modernidad.

En los Estados Unidos de América, la arquitectura moderna también se difunde gracias a los traslados (no siempre voluntarios) y los viajes de muchos arquitectos europeos (como Le Corbusier, Mies van der Rohe, Walter Gropius, Marcel Breuer, los dos amigos y rivales Rudolf Schindler y Richard Neutra, Josep Lluís Sert y otros) que crean numerosas obras en ultramar (en

227 ASENSIO CERVER Francisco, *Alvar Aalto*, Kliczkowski, Madrid 2002; MANGONE Fabio, *Alvar Aalto*, Laterza, Bari 1993.

228 BOGA Thomas, *Rudolf Olgiati*, Birkhäuser, Basilea 2009.



Rudolf Olgiati, Casa Schäfer, 1974.

Formalmente distante de las construcciones alpinas, las pesadas y gruesas paredes revestidas de cal son la restricción técnica constructiva sobre la que introducir innovaciones espaciales y elementos tecnológicos modernos.

Peter Eisenman, House II, 1969-70.

La deconstrucción del volumen elemental en un conjunto de planos y marcos blancos.



muchos casos con el color blanco). Además, estos arquitectos enseñan y juegan papeles importantes en algunas prestigiosas universidades estadounidenses, contribuyendo así a la difusión de un pensamiento y una forma específica de entender la arquitectura. Y es en los Estados Unidos donde se encuentran el *Museo Solomon R. Guggenheim* de Frank Lloyd Wright (1939) y la *Casa Farnsworth* de Mies (1945-51) que, junto con la *Villa Savoye* (si bien con caracteres muy diferentes), son probablemente las tres arquitecturas (blancas) más icónicas del siglo XX²²⁹. En el museo de Wright el color blanco es el medio para una mayor difusión de la luz en los interiores, monocromáticos hasta en el suelo; la lógica funcional interna se expresa externamente por las paredes blancas lisas y continuas que componen una arquitectura que por forma, dimensión, proporciones y color representa un elemento de discontinuidad con las lógicas de la ciudad de Nueva York. La casa de Mies van der Rohe es, en cambio, el manifiesto de la esencialidad moderna: un refugio mínimo para el hombre, una estructura blanca - por lo tanto eminentemente artificial - en apertura y continuidad con el espacio natural.

Posteriormente, en 1969, Arthur Drexler, Colin Rowe y Kenneth Frampton, organizan la exposición *Five Architects* en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, cuyos éxitos se publican después en un libro del mismo título en 1972. La exposición reúne algunas obras (todas casas) de los cinco arquitectos neoyorkinos Peter Eisenman, Michael Graves, Charles Gwathmey, John Hejduk y Richard Meier, más tarde conocidos como los *New York Five* o incluso los *Whites*.

229 La famosa Villa de Le Corbusier llegó a los Estados Unidos en 1932 gracias a la exposición sobre el estilo internacional. Susanna Caccia y Carlo Olmo han publicado estudios relevantes sobre la restauración de esta arquitectura y su transformación en un icono de la modernidad, que tuvo lugar precisamente en los Estados Unidos. CACCIA Susanna, OLMO Carlo, *La Villa Savoye. Icona, rovina, restauro (1948-1968)*, Donzelli Editore, Roma 2016; CACCIA Susanna, OLMO Carlo, *Metamorfosi americane. Destruction through Neglect. Villa Savoye tra mito e patrimonio*, Quodlibet, Macerata 2016.

230 DREXLER Arthur, "Preface", in *Five Architects: Eisenman, Graves, Gwathmey, Hejduk, Meier*, Oxford University Press, New York 1975.

231 « [...] Porque estamos aquí en presencia de lo que, en términos de teoría ortodoxa de la arquitectura moderna, es herejía. Estamos en presencia de anacronismo, nostalgia y, probablemente, frivolidad. Si la arquitectura moderna se viera así c. 1930 entonces no debería verse así hoy; y, si el verdadero problema político del presente no es la provisión de los ricos con pastel sino de los hambrientos de pan, entonces no solo formalmente sino también programáticamente estos edificios son irrelevantes. Evidentemente, no proponen ninguna revolución obvia; y, tal como pueden ser vistos como dudosamente europeos para algunos gustos estadounidenses, también parecerán la prueba dolorosa del retraso estadounidense para ciertos juicios europeos y, particularmente, ingleses. [...] ». ROWE Colin, "Introduction", in *Five Architects...op. cit.*, p. 4.

232 Véase DEAMER Peggy, "Structuring Surfaces: The Legacy of Whites", in *Perspecta* n. 32/2000.

Sus obras, aunque heterogéneas, hacen referencia a la cultura del Movimiento Moderno europeo, con características formales, según Drexler, derivadas principalmente del trabajo de Le Corbusier y Giuseppe Terragni²³⁰. Aunque formalmente en deuda con lo Moderno, Colin Rowe observa en estas obras la ausencia de la carga revolucionaria que caracterizaba la arquitectura de los años '30 en Europa y, por lo contrario, en las formas de los *Whites* registra cierta nostalgia y frivolidad²³¹.

Más específicamente, el trabajo de los *Five* se enfoca expresamente en la forma como un concepto epistemológico, que se convierte en el objetivo final de la arquitectura, un concepto bien evidente en los edificios y escritos de Eisenman y Hejduk²³². En el trabajo de Peter Eisenman, la práctica del dibujo y de la *transformación analítica* distancian el proyecto de las condiciones de habitabilidad; la construcción del edificio corresponde a la construcción de un modelo - fundamentalmente blanco - a gran escala, también llamado *cardboard architecture*: «El cartón es connotativo de menos masa, menos textura, menos color y, en última instancia, menos preocupación por estos. Es más cercano a la idea abstracta de la planta»²³³. En este enfoque, el uso del blanco representa una posible referencia a la producción de la modernidad europea, pero también un procedimiento de abstracción que reduce los elementos de la arquitectura a *pura forma*, conceptualmente independiente de su naturaleza constructiva y funcional. «Las formas blancas se usan en la House I para cambiar nuestra percepción visual y la concepción de estas formas; desde la

percepción de una arquitectura blanca, real, tangible y volumétrica, hasta la concepción de un espacio colorido, abstracto y plano»²³⁴. El color blanco, aunque sea un hecho real y físico de la arquitectura construida se refiere simbólicamente - y este parece ser el valor más importante para Eisenman - a una forma conceptual y a la memoria de lo moderno:

desde la carga polémica del «blanco» de los años veinte hasta la neutralidad del «cartón». El color blanco y la textura plana son más cercanos a un plano abstracto que, por ejemplo, una madera natural o un muro de piedra. Incluso el hecho mismo de que los planos blancos llevan consigo un significado específico vinculado a un estilo conocido (Estilo internacional) los hace menos propensos a adquirir un nuevo significado. Debería ser aún más fácil reducir su significado existente [...] colocándolos en un contexto diferente. Para este propósito, el color y la materia se usarán en la House I como «señales»²³⁵.

El pensamiento de Eisenman es relevante porque explicita la derivación del blanco del Estilo Internacional (sin considerar los otros colores y, en cualquier caso, reduciéndolos a recursos estéticos sin valor representativo) aunque enfatizando, al mismo tiempo, su valor abstracto. Además, en cierto sentido, Eisenman también respalda otro de los supuestos subyacentes a esta investigación, o sea la propiedad de este *especial color* de cargarse y adquirir constantemente nuevos significados.

Richard Meier - probablemente el más exitoso, al menos en términos de arquitectura construida, entre los *Fives* - desarrolla un vínculo evidente con la arquitectura moderna (que quizás sea difícil de implementar en Europa) y elabora un lenguaje con

233 EISENMAN Peter, "Architettura di cartone", in EISENMAN Peter, *Inside Out. Scritti 1963-1988*, Quodlibet, Macerata 2014, p. 58. Traducido por el autor.

234 *Ibidem*, p. 60.

235 *Ivi*.

236 Véase ZAMMERINI Massimo, "Le radici del bianco nell'opera di Richard Meier", en *OPUS INCERTUM*, op. cit., pp. 116-127.

237 CASSARÀ Silvia, *Richard Meier. Obras y proyectos*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona 1997

238 CIORRA Pippo (ed.), *Richard Meier*, Electa, Milán 1993.

239 MEIER Richard, discurso para la entrega del Premio Pritzker de 1984, disponible online [https://www.pritzkerprize.com/sites/default/files/inline-files/Richard_Meier_Acceptance_Speech_1984.pdf] Traducido por el autor.

240 *Ivi*.

referencias derivadas de la arquitectura de la década de 1920, con un abordaje que podría definirse *neoclásico*²³⁶. La arquitectura Moderna se asume entonces como un *mito clásico* del cual extraer formas, sistemas, proporciones y, tal como sucede con las teorías de Winckelmann analizadas en el primer capítulo, también en este caso se entiende la obra clásica - *el eterno moderno* - se interpreta (¿o tal vez *malinterpreta*?) como blanca, purificada del color. En las primeras obras de Richard Meier, el blanco se convierte en la expresión de una abstracción, un dato tangible de una labor centrada explícitamente en la forma y sus composiciones, en la continuidad del espacio, en la claridad del diseño arquitectónico con respecto al lugar y el contexto²³⁷. A menudo etiquetado como un arquitecto *clasicista tardo-moderno*, Meier a veces es criticado por la falta de carácter experimental²³⁸. En su discurso de 1984 para la entrega del prestigioso Premio Pritzker, Meier cuenta una conversación con sus hijos, a quienes explica los motivos del uso del blanco, «el color que, en la luz natural, refleja e intensifica la percepción de todas las sombras del arco iris, los colores que cambian constantemente en la naturaleza, porque la blancura del blanco nunca es sólo blanca»²³⁹:

El blanco convencionalmente siempre ha sido visto como un símbolo de perfección, pureza y claridad. Si preguntamos por qué es así, nos damos cuenta de que cuando otros colores tienen valores relativos que dependen de su contexto, el blanco conserva su carácter absoluto. Al mismo tiempo, puede funcionar como un color en sí mismo. Es contra una superficie blanca que uno aprecia mejor el juego de luces y sombras, sólidos y vacíos²⁴⁰.

El blanco en la arquitectura es una herramienta para dejar que la

luz se exprese en sus diferentes intensidades y tonalidades, lo que ayuda a percibir el entorno en el que vivimos.

241 /vi.

242 /vi.

Como he dicho muchas veces al describir mi propia estética, la mía es una preocupación por la luz y el espacio; no espacio abstracto, no espacio sin escala, sino espacio cuyo orden y definición están relacionados con la luz, con la escala humana y con la cultura de la arquitectura. La arquitectura es vital y duradera porque nos contiene; describe el espacio, el espacio por el que nos movemos, salimos y usamos. Trabajo con volumen y superficie, manipulando formas en la luz, cambios de escala y visión, movimiento y estasis. De esta manera, la blancura ha sido un medio para agudizar la percepción y aumentar el poder de la forma visual²⁴¹.

Meier rastrea sus fuentes de inspiración en la historia de la arquitectura, a las que alude sin mencionarlas literalmente. El significado de estas elecciones está en la conciencia de una permanencia y continuidad en la historia.

El mío es un intento de encontrar y redefinir un sentido de orden, de comprender, entonces, una relación entre lo que ha sido y lo que puede ser, extraer de nuestra cultura lo intemporal y lo actual. Esto, para mí, es la base del estilo, la decisión de incluir o excluir, la elección, el ejercicio final de la voluntad e intelecto individual. De esta manera, se podría decir que mi estilo es algo que nace de la cultura y, sin embargo, está profundamente conectado con la experiencia personal. Pero para tener alguna idea de mi participación, es necesario consultar el trabajo. Básicamente, mis meditaciones son sobre el espacio, la forma, la luz y cómo hacerlas. Mi objetivo es la presencia, no la ilusión. Lo persigo con un vigor implacable y creo que es el corazón y el alma de la arquitectura²⁴².

El panorama arquitectónico de América del Sur se caracteriza por cuestiones muy diferentes. La arquitectura brasileña establece

una relación particular con el Estilo Internacional, extrayendo sus principios y combinándolo con las exigencias específicas del país sudamericano. Le Corbusier visita Río de Janeiro en 1929 y viaja a Brasil ocho veces hasta 1936, trayendo consigo un proyecto para la ciudad que influirá en gran medida en el futuro proyecto para la nueva Brasilia. Lucio Costa, pionero de esta fase de la arquitectura brasileña, teje la relación con Le Corbusier y se afirma con un papel importante en la escena nacional también por su obra construida. La influencia de Le Corbusier - especialmente de su fase *en brüt* - es visible en los proyectos de Costa para el Ministerio de Educación y Salud (1937-42) y el Pabellón de Brasil en la feria de Nueva York (1939), ambos elaborados con su colaborador Oscar Niemeyer. Más tarde - en 1959 - Lucio Costa también realiza la *Maison du Brasil* con Le Corbusier en la ciudad universitaria de París. Costa es, además, el autor del plan piloto para Brasilia, que empieza a construirse desde 1956 y que podría llamarse la primera ciudad del mundo diseñada enteramente con los criterios de modernidad. El proyecto de la nueva capital pone en primer plano la arquitectura brasileña en el mundo y, sobre todo, la obra de Oscar Niemeyer. En 1940 Niemeyer construye las arquitecturas blancas del *Conjunto da Pampulha* en Belo Horizonte, incluida la *Igreja de São Francisco de Assis*, no consagrado hasta 1959 debido a algunas controversias sobre la forma poco ortodoxa y la presencia de murales. Las estructuras totalmente hechas de hormigón armado, a veces visto, otras veces enlucidas o cubiertas con mármol, en las manos de Niemeyer se convierten en un material escultórico, eminentemente plástico, profundamente lejos de la concepción volumétrica de la *caja*;

su rica producción arquitectónica se caracteriza por la gran libertad de experimentación formal, la refinada monumentalidad y el simbolismo, el uso de geometrías curvas - tanto en planta como a nivel volumétrico - y para el uso del color, en el que predomina el blanco, a menudo *corrompido* por los brillantes contrastes de elementos coloreados²⁴³. La Catedral de Brasilia (1958), el *Palácio Nereu Ramos* (1960) sede del Congreso Nacional, el *Palácio da Alvorada* (1960, residencia del Presidente de la República Federal) y el *Palácio do Planalto* (1960, sede del Gabinete Presidencial), son ejemplos de esta forma de componer. Tras el golpe de Estado, la dictadura militar rechaza el trabajo de Niemeyer (inscrito desde joven al Partido Comunista) y el arquitecto se muda a París, desde donde recibe encargos en toda Europa, incluido el proyecto para la sede de la editorial Arnoldo Mondadori en Segrate (cerca de Milán, 1968): una caja de vidrio colgada a una estructura de hormigón blanco, que la protege y configura perimetralmente una especie de *columnata* con cuarenta y seis arcos, todos diferentes. Desde 1985, con el fin del gobierno militar, la larga actividad profesional de Niemeyer lo lleva a realizar nuevamente en Brasil el Museo de Arte Contemporáneo de Niterói (1996) ubicado en un promontorio hacia el mar, con su icónico volumen circular blanco, al que se accede a través de una rampa roja; aún más reciente es la construcción del auditorio Ibirapuera (2002) - también caracterizado por un volumen blanco del cual emerge un elemento rojo que anuncia la entrada - y del Museo Oscar Niemeyer en Curitiba (2002) con la peculiar forma de *ojo*. En 2008 construye el Centro Cultural Internacional Oscar Niemeyer en Avilés, España, y el Auditorio Oscar Niemeyer en Ravello, Italia.

243 NIEMEYER Oscar, *La forma nell'architettura*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1978.

244 BUNTROCK Dana, *Materials and Meaning in Contemporary Japanese Architecture: Tradition and Today*, Routledge, New York 2010. La investigación de Buntrock se basa en los dos temas definidos por Fujimori, pero también analiza los matices cromáticos entre los dos extremos.

245 La arquitectura japonesa a menudo se ha descrito con el uso de dicotomías y oposiciones (Bruno Taut, Kenzo Tange, Terunobu Fujimori). Véase SELIGMANN Ari, *Japanese Modern Architecture 1920-2015. Development and Dialogues*, The Crowood Press, Wiltshire 2016.

Para describir la condición de la arquitectura japonesa después de la Segunda Guerra Mundial, Terunobu Fujimori, arquitecto, historiador y crítico, elabora la dicotomía (basada en los colores de la bandera nacional) que pone en contraposición la *escuela roja* y la *escuela blanca*: la primera se caracteriza por una mayor referencia a la arquitectura tradicional, por el vínculo con el suelo, con la masa, la gravedad, por el uso del ladrillo rojo y la falta intencional de sofisticación (a este filón pertenecería, por ejemplo, Arata Isozaki); la segunda *escuela* está más abierta a las influencias internacionales, tiende hacia el minimalismo y el uso de acero, vidrio y hormigón, y el uso del color blanco (Fumihiko Maki y Kazuo Shinohara son exponentes de esta tendencia). Como suele suceder, definiciones tan netas se vuelven útiles para reconocer tendencias en términos generales, pero difícilmente se encuentran en la especificidad de cada arquitectura²⁴⁴. No obstante, la narración de Fujimori resulta útil también para introducir a Kazuo Shinohara, arquitecto, teórico y profesor del Instituto de Tecnología de Tokio, una figura de gran relevancia e influencia en el panorama de la arquitectura japonesa²⁴⁵. Su *House in White* (1964) es una arquitectura enigmática, un espacio esencialmente vacío y puro, aunque en tensión gracias al juego de simetría y asimetría. La casa llamada *Cubic forest* en Tamaku (1971) es, en cambio, un severo volumen paralelepípedo enlucido de blanco, excavado por huecos que definen y protegen las aberturas; análoga es la composición volumétrica de la casa en Kugahara (1972), completamente hecha de hormigón blanco. En la casa en Higashi-Tamagawa (1973) Shinohara realiza una mayor complejidad de los interiores, aunque en el exterior mantiene la composición de huecos

y aberturas que restan masa del volumen de hormigón: un juego de volúmenes que parece estar influenciado, a pesar de la distancia geográfica, por un cierto carácter mediterráneo. Estas arquitecturas, con su rigor y precisión, contrastan la morfología caótica de las ciudades japonesas, a lo que Shinohara contrapone el sentido de organización de la *ciudad blanca del Mediterráneo*:

Recuerdo pequeños pueblos enteros que vi en el sur de España. En esos pequeños pueblos, la calle parecía un piso y las casas a ambos lados parecían paredes. Me sentí rodeado de paredes blancas, y esa sensación me gustó muchísimo²⁴⁶.

A las puertas de la modernidad, el uso del color blanco en la arquitectura está muy extendido a nivel mundial. Para los países de la Europa mediterránea, la esencialidad del muro blanco, liso y sin adornos parece ser el elemento lingüístico de convergencia de las tendencias progresistas y de las conservadoras, que en él encuentran un feliz compromiso. Esta doble condición simbólica no es generalmente válida para los arquitectos del norte de Europa, ni para los del continente americano, y mucho menos en Asia. El blanco, sin embargo, revela una vez más sus múltiples naturalezas y participa en la búsqueda de un ideal de pureza, universalidad, atemporalidad. De hecho, se produce una verdadera cultura mundial de la arquitectura, transversal a las tradiciones locales y las distancias geográficas. La investigación arquitectónica toma conciencia de la necesidad de continuidad con su pasado y con la historia de los lugares, evolucionando - a través de pequeños avances - hacia un enfoque innovador y compartido que produce lenguajes diferentes.

246 «I recall whole small villages I saw in southern Spain. In those little villages, the street seemed like a floor and the houses on either side like walls. I felt surrounded by white walls, and I liked that feeling very much». Traducido por el autor. En OBRIST Hans Ulrich, "Conversation with Kazuo Shinohara", en *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme* n. 265 / 2014, Publicació del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, pp. 27-30.

Esta página:

Hassan Fathy, mezquita en el Dar al-Islam, 1982.

El blanco de la sabiduría constructiva y la sostenibilidad de la arquitectura mediterránea se exporta a los Estados Unidos.

Richard Meier, Casa Hoffman, 1966-67.

El blanco liso y brillante realza la precisión del entrelazado entre dos matrices geométricas giradas entre ellas 45 grados.



Página siguiente:

Oscar Niemeyer, Palácio da Alvorada, 1960.

La estructura de hormigón blanco adquiere una forma escultórica. La malla ortogonal del marco deja espacio para nuevos experimentos lingüísticos.

Kazuo Shinohara, Casa Cubic Forest, 1971.

La monocromía, la composición geométrica, la precisión y la composición por excavación anticipan sorprendentemente algunos de los temas contemporáneos de la arquitectura blanca.





EL COLOR BLANCO EN LA ARQUITECTURA CONTEMPORÁNEA

Entre difusión internacional y regionalismo

Alrededor del color blanco, las sugerencias de la literatura y los experimentos en las artes, junto con el razonamiento de la filosofía, definen un escenario complejo de la cultura contemporánea y del imaginario colectivo actual, a partir de cual se desarrolla el pensamiento de la arquitectura en sí. A estas consideraciones hay que agregar las características específicas de la esfera arquitectónica, vinculadas a las necesidades de los espacios contemporáneos, la evolución de la forma de vida, la introducción de técnicas y tecnologías de construcción y, por último, pero no menos importante, la necesidad de definir un lenguaje arquitectónico actual y adecuado.

Con esta premisa, se propone una reflexión sobre el trabajo de algunos arquitectos y sus arquitecturas en las que el color blanco es el denominador común, síntoma evidente (según las tesis propuestas por esta investigación) de una tendencia que tiene lugar en el mundo contemporáneo. La elección de las obras analizadas se realiza de tal manera que represente ampliamente la condición contemporánea de la arquitectura blanca. Se trata de una selección crítica, que considera la relevancia de los autores, la pertenencia a distintas *generaciones* de arquitectos, la variedad de investigaciones arquitectónicas y los resultados más contundentes.

En las primeras décadas del siglo XX, como ya se ha comentado, los problemas de color generan y animan el debate arquitectónico con posiciones que a veces son muy distantes. A pesar de esto, para una cierta narración histórica del Movimiento Moderno, las cuestiones

247 Aunque en los primeros años del siglo XX se difunden las *cianografías*, con líneas blancas sobre fondo azul. En este sentido, es interesante la reflexión de Mario Carpo, aunque relativa a otra era histórica, sobre la influencia de los métodos de publicación y difusión de la obra y la arquitectura en sí es interesante. CARPO Mario, *L'architettura dell'età della stampa: oralità, scrittura, libro stampato e riproduzione meccanica dell'immagine nella storia delle teorie architettoniche*, Jaca Book, Milán 1998.

248 Se toma prestado y se hace referencia al texto "Nel Sud razionale", uno de los párrafos del capítulo 5 de GÖSSEL Peter, LEUTHÄUSER Gabriele, *Architettura del XX secolo*, Volume 2, Gruppo Editoriale L'Espresso, Roma 2006.

de color parecen pasar a un segundo plano con respecto a las razones funcionalistas, estructuralistas, formales y espaciales. Una explicación parcial de esta omisión probablemente esté vinculada al método de comunicación de la arquitectura, vinculado y transmitido por la fotografía en blanco y negro y por el diseño arquitectónico esencialmente monocromático y definido por líneas (trazos oscuros en el fondo del papel, para uniformidad de ejecución y facilidad de ejecución²⁴⁷). Retomando las sendas del camino cronológico marcado, es útil resumir brevemente lo que caracteriza el uso del color blanco en la fase que sigue al Movimiento Moderno: en experiencias extra-europeas se asocia de diferentes maneras con el intenso simbolismo de la arquitectura brasileña, y con el actitud casi *neoclásica* en la producción de algunos arquitectos estadounidenses. La relevancia de estas posiciones, la fama y el renombre global de los autores de estas arquitecturas se puede confirmar con el Premio Pritzker otorgado a Richard Meier en 1984 y a Oscar Niemeyer en 1988. En el norte de Europa, sobre todo con las obras de Alvar Aalto, el blanco es el color de formas más orgánicas, lejos de los postulados racionalistas de principios de siglo. En el *Sur racional*²⁴⁸ prevalece la tendencia a revisar el trabajo del Movimiento Moderno y la hibridación con las relativas tradiciones locales y mediterráneas (reforzando un vínculo ya implícito en la propia modernidad).

En 1992, Álvaro Siza Vieira también recibe el Pritzker, uno de los autores más importantes de la arquitectura contemporánea y representante de la *tercera vía* (es decir, la que busca una síntesis entre la arquitectura tradicional y la moderna) emprendida por algunos

autores portugueses al final del largo período de aislamiento de Europa. Situación de alguna manera similar a la española, que ve a algunos de sus maestros (De la Sota, Del Amo, Sert, Coderch, Fisac) protagonistas del período de transición posterior a la modernidad, y que, además, producen numerosas obras de arquitectura blanca. Si, por lo tanto, en la península ibérica, la llegada a lo contemporáneo es el resultado de una especie de continuidad o de una transición gradual que dura varias décadas, la situación es diferente para Italia, en la que el siglo XX se caracteriza por una fuerte discontinuidad en la pesquisa arquitectónica y una pluralidad de posiciones²⁴⁹. El color blanco se extiende primero con la arquitectura pionera del funcionalismo y el racionalismo de principios de siglo, y luego (en forma de piedra y de revestimiento) con el monumentalismo del régimen. Debido al redescubrimiento de la arquitectura popular (interés compartido con el debate arquitectónico español y portugués), el color blanco asume el significado del *color de la tradición*, especialmente en el sur de la península y en las obras de Luigi Cosenza y Bernard Rudofsky.

Para continuar buscando rastros del color blanco, también vale la pena recordar el entonces incipiente debate sobre los temas del *regionalismo*, una actitud amplia y generalizada de la que Kenneth Frampton, en 1985, identifica las razones y los caracteres:

El término *Regionalismo Crítico* no pretende denominar lo vernáculo tal como se produjo espontáneamente por la interacción combinada de clima, cultura, mito y artesanía, sino más bien identificar aquellas recientes «escuelas» regionales cuyo propósito ha sido representar y servir, con un sentido crítico, a las limitadas áreas en que están asentadas. Tal regionalismo depende, por definición, de la conexión

249 Según Kenneth Frampton, «[...] agli inadeguati livelli di sostegno statale e locale dovuti ai bizantinismi della politica, sembra poter addebitare il fallimento italiano nel produrre una soddisfacente cultura dell'architettura contemporanea». En FRAMPTON Kenneth, *Storia dell'architettura moderna*, Zanichelli, Bologna 2008, p. 389-390.

250 FRAMPTON Kenneth, "Regionalismo crítico: arquitectura moderna e identidad cultural", en *AV monografías "Regionalismo"* n. 3/1985, pp. 20-25.

251 *Ivi.*

252 MARGAGLIOTTA Antonino, VELLA Pasquale, "The Place's Culture in the Sicilian Contemporary Architecture", in Alessandro Bucci, Luigi Mollo (eds.), *Regional Architecture in the Mediterranean area*, Alinea editrice, Florencia 2010, pp. 396-403. Traducido por el autor.

entre la conciencia política de una sociedad y la profesión. Entre las condiciones previas para que surja la expresión regional crítica no es suficiente la prosperidad sino también que exista un fuerte deseo de realizar una identidad. Una de las causas de la cultura regionalista es un sentimiento anti-centrista, una aspiración a alguna forma de independencia cultural, económica y política²⁵⁰.

Como un tema constante y común a las especificidades de las diferentes actitudes regionalistas, el propio Frampton identifica la atención para el lugar que «pretende ser el material fundamental del proyecto»²⁵¹. De hecho, «a través de la [...] noción de lugar, la arquitectura redescubre y expresa su identidad, mientras que con la identificación y aplicación del principio de asentamiento, el proyecto se enfrenta a las especificidades de los lugares»²⁵². La lectura que propone esta tesis es la de que las condiciones políticas y sociales que subyacen al regionalismo son en algunos casos superponibles a las que llevaron a la difusión del color blanco en la arquitectura contemporánea.

Para continuar el análisis sobre el uso del color blanco en las últimas décadas, la identificación de las *condiciones* actuales del área italiana, portuguesa y española - unidas por principios y resultados similares - permite algunas consideraciones sobre la condición y la difusión global de la arquitectura blanca. Estas condiciones son culturalmente cercanas y definen *corrientes de pensamiento* (con algunas interferencias e influencias mutuas) que ven entre sus filas a algunos de los arquitectos más conocidos en la escena internacional y que a menudo, además de la actividad profesional, también se dedican a la enseñanza universitaria y difusión del pensamiento

arquitectónico. Una reflexión sobre el doble papel del arquitecto-docente, que Frampton describe con el término *reflective practice*²⁵³, o sea de un método que conduce a «nuevas concepciones de la relación profesión-comisión» y que «estimula a asociar la investigación a la práctica profesional»²⁵⁴. Estas *escuelas*, como veremos, se influyen mutuamente, muestran una cierta proximidad de pensamiento y producen resultados en algunos aspectos afines.

El tratamiento por separado de estas condiciones según el origen geográfico y nacional es asumido por continuidad con los párrafos anteriores, o sea como un principio de orden en el desarrollo de conceptos. De hecho, resulta evidente (y lo será aún más) que en la segunda mitad del siglo XX la cultura arquitectónica supera y trasciende las fronteras políticas de los estados y se extiende, se mezcla, se vuelve híbrida. La definición de estas condiciones, por lo tanto, debe entenderse como un borde lábil, una subdivisión dictada por la necesidad de un principio expositivo de los argumentos.

La condición portuguesa

El 25 de abril de 1974, la Revolución de los Claveles (*Revolução dos Cravos*) puso fin al larguísimo régimen de Salazar. Todo el país está plagado por la escasez de viviendas debido a las políticas de vivienda pública del *Estado Novo*, que había privilegiado la construcción de residencias unifamiliares evitando la densificación en residencias colectivas, consideradas focos potenciales de

253 Frampton toma prestado el término *reflective practice* por el filósofo y urbanista Donald A. Schön. Véase SCHÖN Donald A., *The Reflective Practitioner*, 1983.

254 Véase el capítulo 6 "Architettura nel mondo e «reflective practice»" en FRAMPTON Kenneth, *Storia dell'architettura moderna, op. cit.*, p. 388.

255 AV *monografías* n. 47/1994, "Portugueses".

256 SANTOS Juan Domingo, "El Sentido de las Cosas. Conversación con Álvaro Siza", en *El Croquis* n. 140/2008, p. 38-40.

257 MONEO Rafael, *Inquietudine teorica e strategia progettuale nell'opera di otto architetti contemporanei*, Electa, Milán 2005, p. 171. Traducido por el autor.

pensamiento subversivo. Comienza el breve pero intenso período del *Serviço Ambulatório de Apoio Local*, el SAAL, que en poco más de dos años lleva a la redacción de 170 proyectos y la construcción de viviendas para unas 4.000 familias. Los proyectos de Álvaro Siza Vieira, del complejo residencial de Bouça (Oporto) y de la *Quinta da Malagueira* en Évora, son las realizaciones más conocidas de este período, publicadas y estudiadas en el resto de Europa y que dan a la arquitectura portuguesa una dimensión internacional²⁵⁵. Para estos edificios Siza toma decisiones cromáticas precisas, no apriorísticas y, al contrario, muy específicas:

Me preocupa el asunto del color mucho más de lo que parece. No creo que la elección del color sea una decisión que proceda de un catálogo, ya que implica cuestiones mucho más complejas y abiertas. Hablar del color es hablar de luz, del clima, del contexto y de la atmósfera del lugar, y también de las personas. El color puede encontrarse en todas estas cosas físicas y en otras menos tangibles que están en el ambiente. No me gusta la arquitectura exótica ni extravagante, como tampoco me gusta emplear el color caprichosamente, de forma extraña y chocante, de manera autónoma²⁵⁶.

En la capital de Alentejo, Évora, para el proyecto de la *Quinta da Malagueira* «Siza desaparece, virtualmente y verdaderamente»²⁵⁷, creando un sistema, una estructura que contiene pequeñas y frágiles casas que luego podrán ampliarse y transformarse. Por lo tanto, elige usar un color blanco monocromático, también por razones funcionales y, sobre todo, medioambientales:

Si voy a construir en Évora utilizo el color blanco porque la ciudad es blanca, y también porque la nueva arquitectura que propongo se

entiende como una prolongación de la ciudad antigua. Pero por otra parte el blanco en Évora aparece también como respuesta al clima y a la solución mediterránea del patio, un espacio mítico que actúa como un microclima entre el interior de la casa y la calle, con sus pérgolas como filtros de luz y sombra²⁵⁸.

258 SANTOS Juan Domingo, *op. cit.*, p. 38-40.

259 *Ivi.*

Un tema diferente para los edificios de Bouça, donde el color - blanco para los cuerpos bajos y rojo sangre para la parte superior de los edificios - es un homenaje a los proyectos residenciales de Bruno Taut en Berlín, pero no únicamente.

Para entender el empleo del color en las viviendas de Bouça hay que referirse al origen del proyecto, una cooperativa de viviendas para una comunidad de habitantes procedentes de las 'islas' de Bouça. En el interior de las 'islas' se percibe un ambiente de un gran colorido, no sólo en los edificios, incluso en las mismas personas que los habitan: todo aparece envuelto en una atmosfera cargada de color. Podríamos decir que el color empleado en las viviendas de Bouça es una referencia directa al espíritu de las 'islas', pero también hay otros motivos²⁵⁹.

En la *casa Avelino Duarte* en Ovar (1981-85) Siza muestra referencias sofisticadas a Loos: un conjunto compacto de volúmenes rigurosos acabados con revoque blanco y tallados con nichos, que encierran espacios ricos en materiales preciosos como la madera de caoba y el mármol. En la *casa Vieira de Castro* en Vila Nova de Famalição (1984) la composición se articula de manera más decisiva con la intersección de diferentes geometrías. Los edificios que componen el campus de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Oporto diseñados junto con Adalberto Dias (1986-93) y la gran lona sutil que define la plaza cubierta del Pabellón de Portugal en la Expo

260 Un procedimiento que se extiende también a obras que no son estrictamente blancas - piénsese en algunas arquitecturas en ladrillo o en el granito del *Centro Gallego de Arte Contemporáneo* - pero en las que interpreta la construcción como una masa moldeable y en cualquier caso monomaterial.

de Lisboa de 1998; es blanca la Iglesia de Santa María en Marco de Canaveses (1996), así como los volúmenes del Museo Serralves que desde 1999 se inserta en el parque homónimo de la ciudad de Oporto. Cabe señalar que, a diferencia de los trabajos anteriores del mismo Siza, en estas obras el proceso de composición parece centrarse más en la cuestión del volumen, donde el blanco es el color de una masa idealmente monomaterial y monocromática, que Siza forma, deforma, altera y corta²⁶⁰. Este concepto se exalta y evoluciona en la parcela con fuerte pendiente donde se inserta la *Casa en Mallorca* (2006-2007) y, sobre todo, en las más recientes obras en hormigón blanco visto, como la *Fundação Iberê Camargo* en Porto Alegre (1999-2008), el *Mimesis Museum* y el *Álvaro Siza Hall* en Corea del Sur (2006-09) - arquitecturas con un gran cociente escultórico. El hormigón blanco la técnica elegida por Siza también para las formas curvas del *Centro deportivo Llobregat* (2005) y del *Edificio sobre el agua* en Huai'an (2014), además de para los volúmenes tensos y angulosos del *Museo de Arte Contemporânea Nadir Afonso* en Chaves (2015) y de la Iglesia *Saint-Jacques de la Lande* en Rennes (2018).

Página siguiente:
Álvaro Siza Vieira, *Fundação Iberê Camargo*, 1999-2008. Foto Luiz Eduardo Lupatini. Los brazos suspendidos (que contienen rampas) tienen una geometría rectilínea en contraste con el volumen curvo del que emergen, unificados por color y material. Una ideal masa escultórica que no sigue los principios tectónicos.

El análisis de la extensa trayectoria de Álvaro Siza Vieira (1933), ofrece la oportunidad no sólo de seguir la evolución del pensamiento del arquitecto, sino también de reflexionar, una vez más, sobre los diferentes valores que el color blanco asume en la arquitectura contemporánea. En sus primeros trabajos (mencionados en los párrafos anteriores), el blanco parece descender de los estudios del *Inquérito*, pero también muestran referencias más o menos explícitas al trabajo de los maestros del Movimiento Moderno. «La tradición es

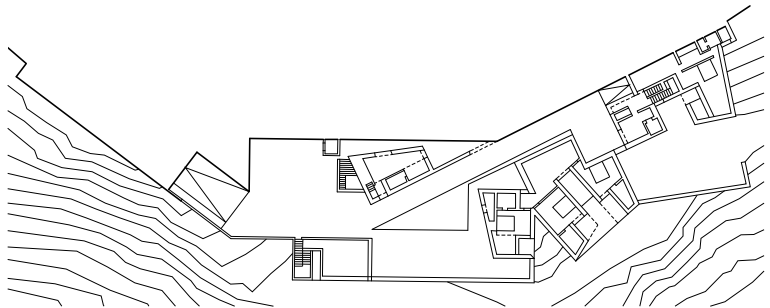


Esta página:

Álvaro Siza Vieira, Casa en Mallorca, 2006-07.

Arriba, foto de Juan Rodriguez. Abajo, planta y esquema interpretativo donde destacan las rotaciones independientes de los volúmenes orientados hacia el paisaje y la excavación de las aberturas.

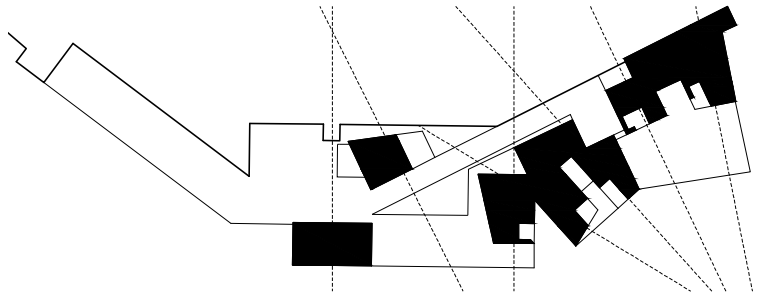
Agregación de volúmenes blancos, con rotaciones diferentes, deformados y excavados con evidente sensibilidad escultórica. Gracias al color, cada leve variación del plan genera un resultado compositivo significativo.

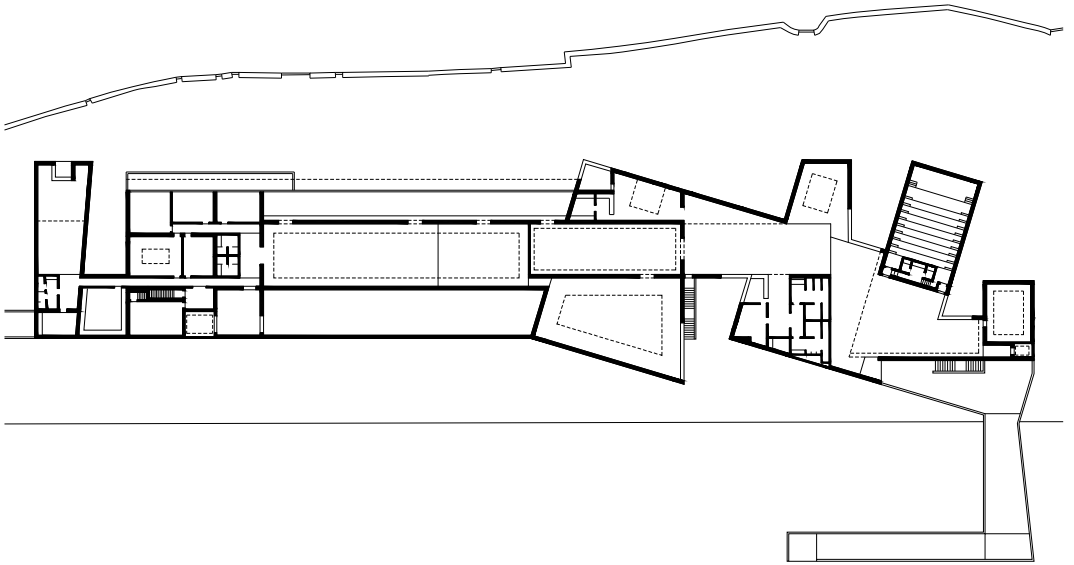
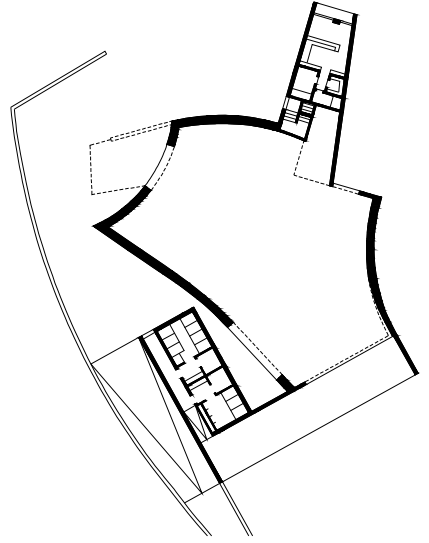
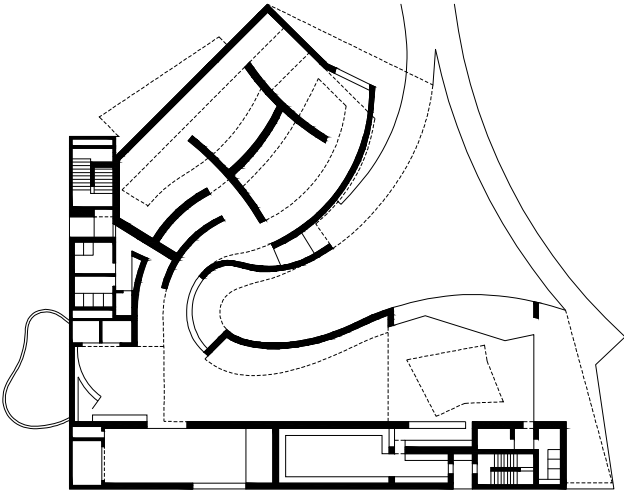


Página siguiente:

Álvaro Siza Vieira, plantas del Mimesis Museum, del Anyang Pavilion (Álvaro Siza Hall) y del Museo de Arte Contemporánea Nadir Afonso.

Los dos primeros planos muestran la libertad compositiva a través del empleo de la curva, permitida por el uso de hormigón blanco. Con la misma técnica de construcción, en el Museo de Chaves, una parte de la planta extremadamente rígida, se desarticula hacia la entrada.





261 ANGELILLO Antonio (ed.), *Álvaro Siza. Scritti di architettura*, Skira, Milán 1997, pp. 205.

262 Véase el Anexo 1, *Diálogos sobre el blanco*, "La simplicidad no es una opción estética. Conversación con Álvaro Siza Vieira".

263 «[...] eu não sou o mestre de ninguém! Na minha actividade como professor parece-me que sempre criei as condições para evitar uma pretensa influência sobre as formas, ou pela escolha dos materiais». MACHABERT Dominique, BEAUDOUIN Laurent, *Álvaro Siza. Uma Questão de Medida*, Caleidoscópio, Casal de Cambra 2009, pp.83-84.

un desafío para la innovación. Está hecha de inserciones sucesivas. Soy conservador y tradicionalista, es decir: me muevo entre conflictos, compromisos, hibridaciones, transformaciones»²⁶¹. Posteriormente, al encontrar y especificar su propio lenguaje, incluso con el empleo de otras técnicas constructivas, el color blanco sigue acompañando con cierta constancia los retos arquitectónicos del maestro portugués. Por lo tanto, si las formas de los primeros proyectos están vinculadas a la técnica de la mampostería y luego al marco de hormigón (enlucidos en blanco), la posibilidad de uso de estructuras totalmente hechas de hormigón armado se expresa en la búsqueda de una nueva especialidad. O quizás, difícil de saber, que sea esta búsqueda a conducir al empleo del hormigón. En todos casos, al variar de técnica, el color blanco continúa siendo una constante en las obras de Siza, y adquiere - sobre todo con el hormigón visto - un mayor valor plástico y escultórico²⁶².

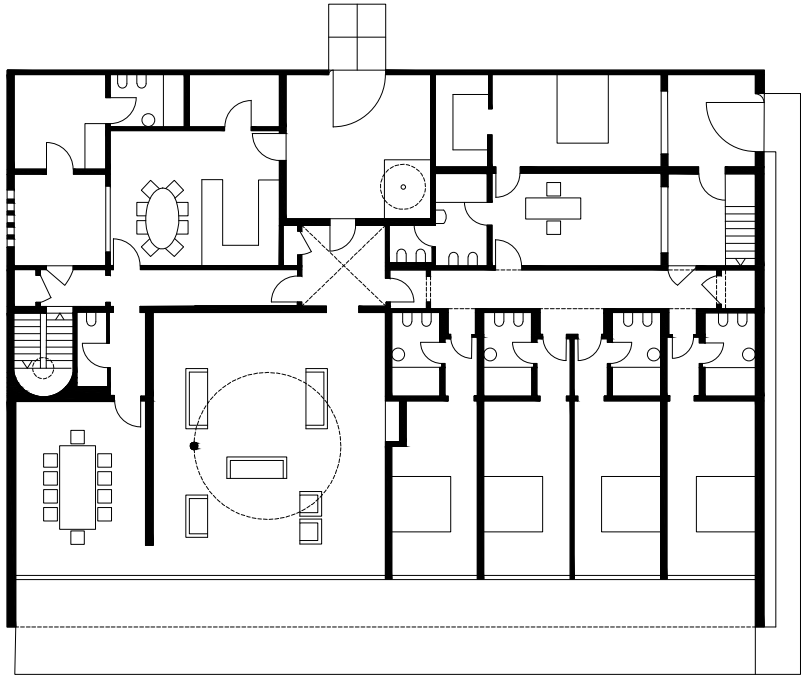
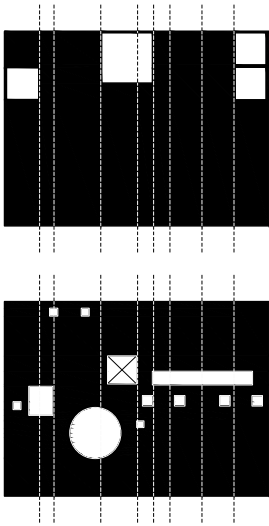
La *escuela* de la que Siza es reconocido como *maestro* (aunque él mismo ha afirmado repetidamente que nunca trató de influenciar a nadie en la elección de formas y materiales²⁶³) incluye, entre otros, dos de sus alumnos directos, Eduardo Souto de Moura (1952) y Adalberto Dias (1953), quienes también colaboraron con el mismo Siza al comienzo de sus respectivas carreras profesionales.

El trabajo de Eduardo Souto de Moura (también galardonado con el Premio Pritzker en 2011) sigue un camino distante en cierta medida del de Siza, que, sin embargo, el propio Souto de Moura cuenta como una figura de referencia constante, junto con la de Mies van der Rohe. Su lenguaje arquitectónico se deriva principalmente

del estudio del trabajo de Mies, aunque con adecuadas adaptaciones a la tradición, a los materiales y las tecnologías locales y actuales²⁶⁴. Estas referencias también coexisten con la «ambición por la arquitectura anónima»²⁶⁵. Souto de Moura utiliza acero y vidrio, con aberturas grandes y generosas, pero también granito (material típico de la ciudad de Oporto y el norte de Portugal), ladrillo y superficies enlucidas. En varias obras, el revoque blanco se une al granito, como en el *Mercado Municipal de Braga* (1982-84) y en la *Cafetería* del mismo Mercado (1982-84), o en la *Casa 1* en la Rua do Padrão en Oporto (1982-85) y en la *Casa en Avenida da Boavista* (1987-94). Completamente enlucida de blanco, en la *Casa en Quinta do Lago* (1984-89) en Algarve, Souto de Moura parece desarrollar su interpretación de la arquitectura como *juego de volúmenes bajo la luz*. También son blancas las *casas a patio* (1993), las dos *casas en Ponte de Lima* (2001-03) - donde vuelve el tema del *juego* - y la otra casa unifamiliar construida en Ponte de Lima (2002-12), las casa en Girona (2003-11) y la *Casa 2* en Maia (2007). Un volumen totalmente acabado en blanco, sin ninguna apertura y suspendido en una calle en el centro de Bragança, es el espacio principal del *Centro de Arte Contemporáneo*. En cambio, el hormigón blanco construye el extenso volumen horizontal de la escuela de hotelería en Portalegre (2004-07) en el que se insertan, con precisión extrema, dos volúmenes coloreados con suaves tonos de azul y ocre. Luego está el volumen blanco del *Museo Abade Pedrosa* en Santo Tirso, diseñado junto con Álvaro Siza, un sólido esencial que se yuxtapone y extiende el antiguo Monasterio (2012).

264 AV *monografías* n. 151/2012, "Souto de Moura".

265 LEONI Giovanni, "In cerca di una regola. L'architettura di Eduardo Souto de Moura", en ESPOSITO Antonio, LEONI Giovanni, *Eduardo Souto de Moura. Tutte le opere*, Electa, Milán 2002, p. 19.



Eduardo Souto de Moura, Casa en Quinta do Lago, 1984-89 (ampliada en 2015-17).

Arriba, esquema que evidencia el ritmo, los patios, los volúmenes en la azotea.

A lado, planta y foto de Juan Rodríguez.

Los distintos espacios encajan en una configuración externa cerrada y regular, abierta solo hacia un campo de golf. En el interior, los patios son habitaciones sin techo mientras que otros espacios se enfatizan por configuraciones volumétricas particulares, visibles externamente en el techo. El revoque blanco, típico de las construcciones del sur de Portugal, envuelve todo el espacio de la casa en contraste con el contexto natural en el que se inserta (véase la foto en la p. 112).



Resulta difícil rastrear los métodos de empleo del color - y los materiales - en el trabajo amplio y heterónimo de Souto de Moura²⁶⁶, que no responde a una lógica preestablecida, sino que se evalúa cada vez en relación con el contexto ambiental. Su arquitectura se viste de blanco *mediterráneo* y la *Casa en Quinta do Lago* y sorprende con el vibrante hormigón rojo que resalta los volúmenes de la *Casa das Histórias Paula Rego* (2000) en medio de los árboles. Si en el *Museo Abade Pedrosa* el blanco entra en continuidad cromática con el monasterio existente, en las *casas a patio* y en la *Casa 2* en Maia, el enlucido blanco define un *recinto* y tiene la función de uniformar toda la secuencia de espacios en su interior.

En cuanto a Adalberto Dias, «no tiene una teoría preestablecida a defender, no le interesa perseguir un estilo, no se propone inventar o renovar alguna cosa, pero su forma de abordar un proyecto es invariable: un proceso muy consistente y sólido, basado en el levantamiento de los problemas, que enfrenta con los medios de la arquitectura, con la precisión geométrica y con la constricción»²⁶⁷. Aunque en algunos casos se puede reconocer una cierta referencia a la arquitectura de Siza, para Dias el empleo del color blanco parece responder a diferentes y personales poéticas. En el *Tribunal de S. João da Madeira* (1978) la fachada de primer plano es blanca, mientras que el revestimiento con losas de piedra rojiza aumenta el efecto de profundidad del volumen posterior. Está enlucido en blanco el edificio residencial en Ofir (1983-92), al igual que la *casa Neto* en Vila Nova Gaia (1986-92), ambos con un carácter extremadamente *silencioso*. Las fachadas inclinadas

266 En cuanto a la obra de Souto de Moura, Giovanni Leoni también adopta el término "heteronomía", en LEONI Giovanni, *op. cit.*, pp. 19-28.

267 RAFFONE Sandro, *Adalberto Dias, Arquitecturas*, Caleidoscópio, Casal de Cambra 2005, p.11.

268 «[...] il cubo bianco dell'ampliamento in un conflitto che rende la pietra più lapidea e il volume intonacato più astratto». Véase el Anexo 1, *Diálogos sobre el blanco*, "Edificar sin adjetivos. Conversación con Sandro Raffone".

269 Véase el Anexo 1, *Diálogos sobre el blanco*, "Una forma de pensar. Conversación con Adalberto Dias", *Diálogos sobre el blanco*.

270 SOLÀ-MORALES Ignasi de, "L'architettura di Gonçalo Byrne", en ANGELILLO Antonio (ed.), *Gonçalo Byrne. Opere e progetti*, Electa Milán 1998, p. 19.

271 *Ibidem*, p. 20.

del edificio residencial en Barcelos (1985-87) en cambio están cubiertas de piedra clara, mientras que la casa *Monge Coutinho* en Ílhavo (2001-05) está cubierta de ladrillo y pintada de blanco. También es significativo el edificio residencial *Casas Brancas*, construido en Oporto en 2001-07 y que consta de la yuxtaposición de dos altos cuerpos que se elevan desde una base triangular común, todos construidos monomáticamente en hormigón blanco. Y finalmente la casa que Adalberto Dias construye para su familia en Penha Longa (1994-2000), renovando un edificio existente de granito al cual se contraponen «[...] el cubo blanco de la expansión en un conflicto que hace que la piedra sea más piedra y volumen enlucido más abstracto»²⁶⁸. El uso del color blanco para Dias parece representar una elección algo inconsciente, asociada con una forma de pensamiento, con un razonamiento que surge naturalmente. El uso del revoque conduce casi automáticamente al blanco - como el *color natural* del edificio - mientras que para otros materiales de acabado (piedra, hormigón), estos determinan el color y las cualidades materiales de la arquitectura²⁶⁹.

Desde Oporto hasta Lisboa, se encuentra con frecuencia el dualismo entre las dos *escuelas*, con las relativas implicaciones geográficas, estéticas y metodológicas. Este dualismo resulta completamente inútil - según Ignasi de Solà-Morales - para explicar el trabajo de Gonçalo Byrne (1941), capaz de mediar entre los dos polos²⁷⁰. En la década de 1970, Byrne trabaja «en el desarrollo de un lenguaje basado en una reinterpretación libre de algunos grandes maestros de la arquitectura moderna»²⁷¹ según una actitud extendida



Adalberto Dias, Casa en Penha Longa, 1994-00.
El nuevo volumen que se une al existente, separado por una escalera, está construido con la misma técnica que emplea el granito, sin embargo esta vez acabado con revoque blanco (véase también la foto en la p. 511).

272 PORTAS Nuno, "L'architettura di Gonçalo Byrne", en BYRNE Gonçalo, *Opere e progetti*, Electa, Milán 2007, p. 5.

(son un ejemplo los *Five* o la *Tendenza milanese*). El trabajo de Byrne está marcado por el uso de geometría «austera, simplificada, por no decir racionalista»²⁷², así como el recurso frecuente al blanco. Muchos proyectos destacan por el uso de este color, incluido el Centro de Exposiciones y Deportes en Braga (1977-80), ubicado en el parque municipal al lado de otros equipamientos deportivos, y las agencias bancarias en Vidigueira (1981-84) y Arraiolos (1982-92) que encajan y se mezclan en el tejido urbano con cierto deseo de anonimato, pero que destacan por su precisión y pureza formal. Las casas *Sá da Costa* en Alvalade (1984) y *César Ferreira* en Alcanena (1985-89) son composiciones de volúmenes que reflejan la complejidad distributiva y espacial del interior y que, sin embargo, se configuran como cuerpos definidos y rigurosos, en los que el revoque blanco se une al revestimiento de piedra basamental y coplanar. El mismo lienzo blanco envuelve los interiores del *Monasterio de la Abadía de Santa María* en Alcobaça restaurado por Byrne en 1991, y caracteriza, además, las diversas arquitecturas educativas creadas por el mismo autor: el complejo *Polo II* en la Universidad de Coimbra (1991-96), que se enfrenta con un suelo en pendiente y vistas al campo (probablemente influenciado en la organización funcional y volumétrica por el proyecto de la FAUP de Siza) y los edificios universitarios en Lisboa para el Instituto Superior de Economía y Gestión (1990-96) y para el Instituto de Ciencias Sociales (1991-92), monocromáticos en los acabados en revoque y los revestimientos en piedra; más recientemente, la piedra clara también se utiliza para el revestimiento del volumen



Gonçalo Byrne, Agencia bancaria en Arraiolos, 1982-92, y Instituto Superior de Economía y Gestión en Lisboa, 1990-96.

La fachada blanca de la Agencia bancaria encaja en la cortina existente por forma, dimensión y color; sin embargo, destaca por su esencialidad y rigor geométrico.

Diferentes materiales y tecnologías crean el monocromatismo de los espacios abiertos y los edificios de la Universidad de Lisboa. Las largas ventanas horizontales y las marquesinas parecen recordar la experiencia racionalista.

273 Al final de su ensayo sobre el trabajo de Byrne, Ignasi da Solà-Morales incluye a Byrne en la "tendencia minimalista portuguesa" identificada por Kenneth Frampton. En SOLÀ-MORALES Ignasi de, "L'architettura di Gonçalo Byrne", *op. cit.*, p. 27.

274 Véase ALBIERO Roberta, SIMONE Rita, *João Luís Carrilho da Graça. Opere e progetti*, Electa, Milán 2003.

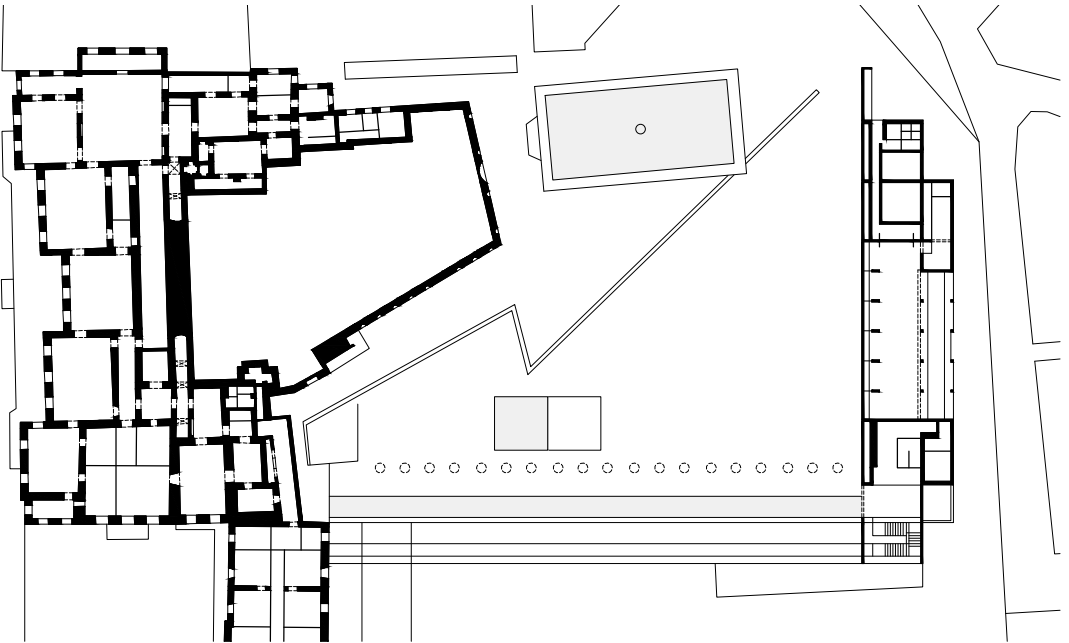
Página siguiente:

João Luís Carrilho da Graça, Centro de gestión de servicios de documentación y archivos en el Palacio de Belém, 1997-2002. Foto Maria Timóteo.

La extensión en forma de L cierra el jardín del Palacio solucionando el desnivel con un sótano y luego con el volumen del restaurante, caracterizado por un largo muro blanco en suspensión. Esto obstruye la vista de los edificios vecinos y se convierte en la base de la vista hacia el paisaje urbano.

compacto del *Teatro Municipal de Faro* (2000-05). En el trabajo de Byrne el empleo del color blanco - y, en general, la preferencia para la monocromía - responde a una tendencia a reducir los signos, en busca de una composición clara y densa, que lo sitúa dentro de una poética minimalista compartida con otros arquitectos portugueses contemporáneos²⁷³.

Permaneciendo en Lisboa, se observa un recurso constante del color blanco también en el trabajo de João Luís Carrilho da Graça (1952), a menudo caracterizado por superficies grandes y sin adornos, por geometrías afiladas que se extienden horizontalmente²⁷⁴. En el paisaje predominantemente natural del Alentejo, se encuentra la geometría cuadrada de la piscina municipal en Campo Maior (1982-90), que contiene en su recinto una composición de otras figuras *exactas*. Incluso la *casa en Fonte Fria* (1985-88) - que tiene memoria, probablemente, de los proyectos de Siza en Leça y Boa Nova - encaja entre las rocas de un promontorio, abriendo generosas vistas del paisaje circundante, mientras que la *casa Sousa Ramos* en Tapada (1995- 2000) superpone su orden geométrico en la colina, y nuevamente se aferra a los afloramientos de rocas. La Iglesia de San Antonio en Portalegre (1993-2003) está injertada en una cresta rocosa que incluso se *acoge* dentro del espacio de celebración; luego, el edificio se abre hacia el espacio controlado del patio y finalmente se muestra hermético e imponente hacia el exterior, con altos muros blanco sin aberturas. La investigación de Carrilho da Graça se basa en la precisión, en el posicionamiento exacto y cuidadoso de la pared blanca, a menudo en la continuación de un orden preexistente, como



en el caso de las numerosas obras en edificios monumentales. Así ocurre en la conversión del *Monasterio de Flor da Rosa* en posada (Crato, 1990-95), la recuperación y transformación del convento de San Francisco en Faro (1993-97) o el Centro de gestión de servicios de documentación y archivos en el Palacio de Belém (1997-2002), en el que lo nuevo se injerta en lo existente como parte de su conclusión, casi encontrando un sistema de orden latente, ya presente en el lugar. Especialmente en el edificio de Belém, el largo muro blanco suspendido del suelo y completamente sin adornos, se convierte en parte de un lenguaje que renuncia a la palabra en favor de la síntesis extrema, una presencia silenciosa y poderosa. En la relación con la preexistencia, Carrilho da Graça usa el color blanco también en la intervención de protección del área de arqueología en el Castillo de San Jorge (2010), haciendo flotar los volúmenes sobre las emergencias arqueológicas y permitiendo la lectura y comprensión del artefacto antiguo. El tema de la flotación también se puede encontrar en el Pabellón del Conocimiento de los Mares realizado en Lisboa con motivo de la Expo '98 y en la Escuela Superior de Música del Instituto Politécnico (1998-2008), donde el volumen blanco descansa sobre otros cuerpos enlucidos en negro y amarillo. Finalmente, la nueva Terminal de Cruceros construida en el puerto turístico de Lisboa (2018) también se caracteriza por una suspensión y el efecto flotante, generados por el color marrón oscuro de la parte de base que retrocede del volumen principal monocromático y monomaterial en hormigón visto. El color blanco para Carrilho da Graça es un elemento para crear tensión entre el

lugar, la preexistencia y la nueva arquitectura. Las paredes largas y los volúmenes en su mayoría llenos y cerrados enfatizan su presencia - silenciosa pero no anónima - con un candor riguroso y exacto. Esta blancura *extra-ordinaria* (que recuerda, en cierto modo, las palabras de Melville) tiene la fuerza para subrayar una idea precisa y generar tensión en el lugar en el que se inserta.

El estudio de los hermanos Manuel (1963) y Francisco Aires Mateus (1964) se forma en Lisboa, bajo la guía de Gonçalo Byrne, con el que comparten la búsqueda de la precisión extrema y la preferencia por el monocromo. En el lenguaje de los Aires Mateus se desarrolla una poética particular de blanco absoluto, que a menudo cubre, con varios materiales, toda la construcción. La idea de *mono* (monomaterial y monocromático) corresponde con frecuencia al uso del color blanco, aplicable a todas las partes del edificio²⁷⁵. Es una investigación original e inusual, «conformada con un criterio más bien escultórico»²⁷⁶, que recuerda las obras de Richard Serra, Eduardo Chillida, Richard Long, Cildo Meireles, Gordon Matta-Clark, y que tiene sus raíces en el concepto de arquitectura excavada, que se compone de la sustracción de la materia y que interpreta el espacio como el *negativo* de una masa. Una concepción de la forma y el espacio que se hace visible también en la representación bidimensional de los proyectos - estrictamente bicromáticos, en blanco y negro - donde se hace visible la masa llena (en color negro) y el espacio *vacío habitable* de la excavación (en blanco)²⁷⁷.

En uno de los primeros proyectos realizados por el estudio Aires Mateus, la *casa en Alenquer*, el revoque blanco llega a cubrir la ruina

275 Véase el Anexo 1, *Diálogos sobre el blanco*, "Monomaterialidad. Conversación con Manuel Aires Mateus".

276 OTXOTORENA Juan, "A propósito de los proyectos de los hermanos Aires Mateus", en AA n. 25/2003 "Arquitecturas excavadas", p. 5.

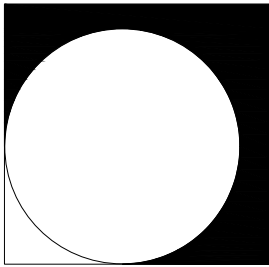
277 CACCIATORE Francesco, "L'animale e la conchiglia. L'architettura di Manuel e Francisco Aires Mateus come dimora del vuoto", en TONON Carlotta (ed.), *L'architettura di Aires Mateus*, Electa, Milán 2011. Véase también CACCIATORE Francesco, *Abitare il limite. Dodici case di Aires Mateus & Associados*, LettraVentidue, Siracusa 2017. Se vea también 2G n. 28/2004 dedicado a la obra de Aires Mateus, así como *El Croquis* n. 154/2011 y *El Croquis* n. 186/2016.

preexistente, o sea el muro perimetral de la antigua construcción que se *congela* y se coloca como un recinto para el nuevo edificio. En el interior, se inserta el nuevo volumen igualmente blanco, pero con una geometría explícitamente diferente. También en el diseño de la *casa en Alcobaça* se establece una relación peculiar con la preexistencia, interpretada sin embargo como *masa llena* que se excava y modela en virtud de las nuevas lógicas introducidas. No sólo la construcción sobre el suelo sino también el subsuelo se trata de manera similar, obteniendo espacio por sustracción de materia. En estas dos arquitecturas, es más evidente una primera modalidad de empleo del blanco como un carácter uniformador del espacio, es decir, un herramienta que envuelve todos los elementos del proyecto considerándolos como formas puras.

La forma quebrada de la residencia para ancianos en Alcácer do Sal parece emerger del suelo, adaptándose a la morfología de la parcela y definiendo un espacio verde al aire libre. El volumen está configurado con dos caras diferentes: en los frentes oeste y sur prevalecen el macizo y las aberturas más pequeñas, mientras que hacia el este y el norte las fachadas se abren con cortes profundos para crear logias, en una composición articulada de espacios llenos y vacíos. Se mantiene un edificio preexistente cercano, pero enlucido con un color gris oscuro, casi negro, casi para anular su presencia. Una operación similar se lleva a cabo en el centro histórico de la pequeña ciudad de Sines, donde Aires Mateus construye el *Centro de Artes*. Un edificio de un solo material, completamente cubierto de piedra clara, que apenas revela aberturas, excepto por los largos

cortes en la planta baja frente a los cruces peatonales. También en este caso, el enlucido negro se emplea para abolir la presencia del volumen cercano de instalaciones técnicas. Por lo tanto, el uso del color es completamente instrumental para la efectividad del proyecto: el negro como cancelación y negación de la forma, mientras que el blanco, por el contrario, es la exaltación de la presencia física de la arquitectura.

La *casa en Leiria* se caracteriza por el uso de la forma arquetípica de la casa con cubierta a dos aguas, que se vuelve extremadamente abstracta por el uso del blanco en todas sus superficies y por la reducción de signos y detalles. El edificio se convierte conceptualmente en *forma* y una vez más se somete a un proceso de excavación y vaciado que se extiende hasta el subsuelo - que alberga las habitaciones - cuyos espacios están iluminados por cuatro patios cuadrados. El proceso de composición que comienza desde la definición de un cuerpo lleno y luego continúa con las operaciones de sustracción y excavación se usa también en el *Call Center* en Santo Tirso, y aún más evidente en el paralelepípedo blanco del *Centro de convívio* en Grândola, en el que el arquetipo de la casa con la cubierta a dos aguas aparece en negativo, tanto en el volumen externo como en la articulada sección interna. Esta arquitectura se ajusta como un *objeto abstracto* en un contexto urbanizado que causa un contraste claro, una relación aún más evidente cuando la arquitectura se sitúa en el contexto natural usando geometrías *perfectas*: en la *casa en Melides*, el paralelepípedo blanco sólo tiene dos aberturas protegidas por compuertas en madera, mientras que



Esta página:
Aires Mateus, Casa en Muda,
2015.

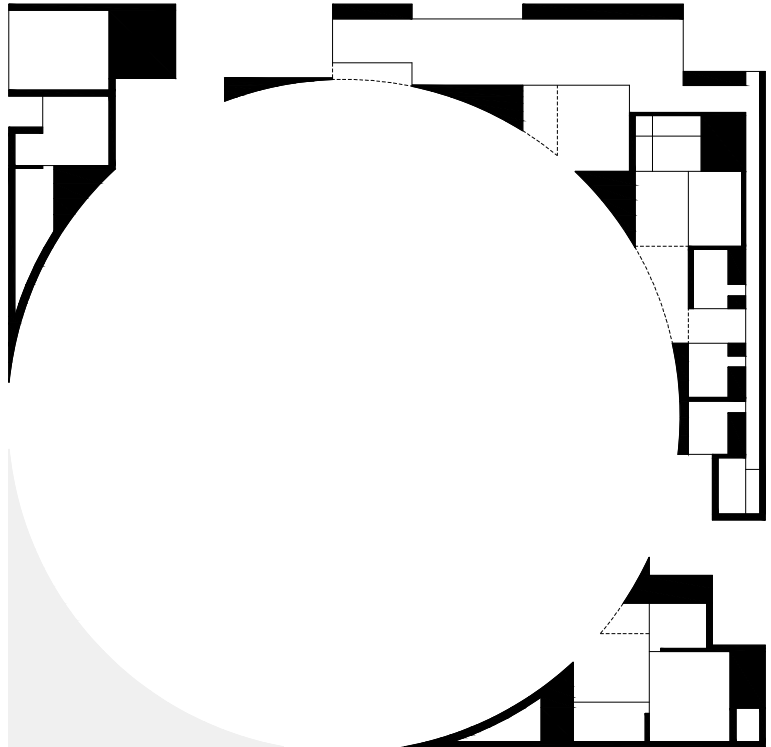
Arriba, esquema de la implan-
tación geométrica y planta.

*El gran patio circular, tangen-
te en dos lados, se resta de
la planta cuadrada. El vacío,
blanco, es el espacio servido;
el negro es en cambio el ma-
cizo, que encierra los espa-
cios servientes de la casa.*

Aires Mateus, Casa en
Alcobaça, 2011.

Esquema de sección.

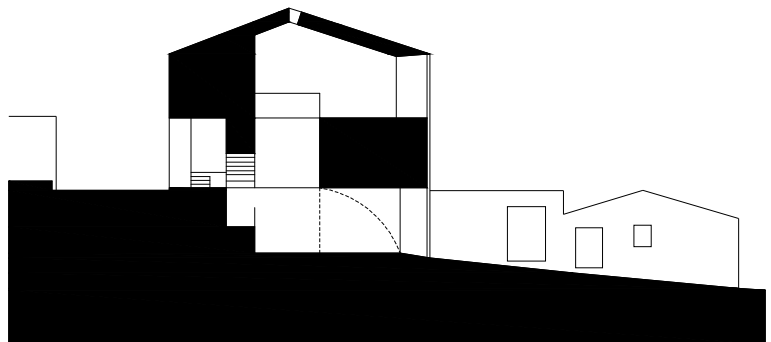
*El volumen existente, pintado
completamente de blanco in-
cluso en la cubierta, se inter-
preta como una masa a excavar.*



Página siguiente:

Aires Mateus, Centro de
convivio en Grândola, 2017.
Foto Francesco Martello.

*El paralelepípedo blanco está
interiormente intersectado y
tallado por volúmenes pira-
midales. El proceso también
involucra el exterior del edifi-
cio, expresando la operación
compositiva en la fachada.*





278 DE MARCO Paolo, "Pensare in bianco. Progettare in bianco", en Salvatore Rugino (ed.), *Pensare Osservare Progettare. Processi mentali e reali nel progetto di architettura liquida*, Aracne Editrice, Canterano 2018, pp. 134-141.

la planta cuadrada se articula alrededor de un patio central; la *casa en Muda*, por otro lado, se caracteriza por una gran planta cuadrada, en la cual, sin embargo, prevalece el gran vacío del patio circular, tangente al cuadrado en dos lados. La forma cuadrada también regula el diseño del Centro Escolar en Vila Nova da Barquinha, que desarrolla una lógica fragmentada, una especie de laberinto con aulas y espacios abiertos en un *paisaje interno*, delimitado por paredes blancas. Entonces, otro valor del revoque blanco y liso, casi plástico o inmaterial, se hace evidente: determina una abstracción de la dimensión real y coloca la arquitectura en un nivel ideal; además, gracias también al uso de geometrías precisas, hace que la presencia de la arquitectura sea más evidente, su ser *otra cosa* respecto al contexto en el que se encaja.

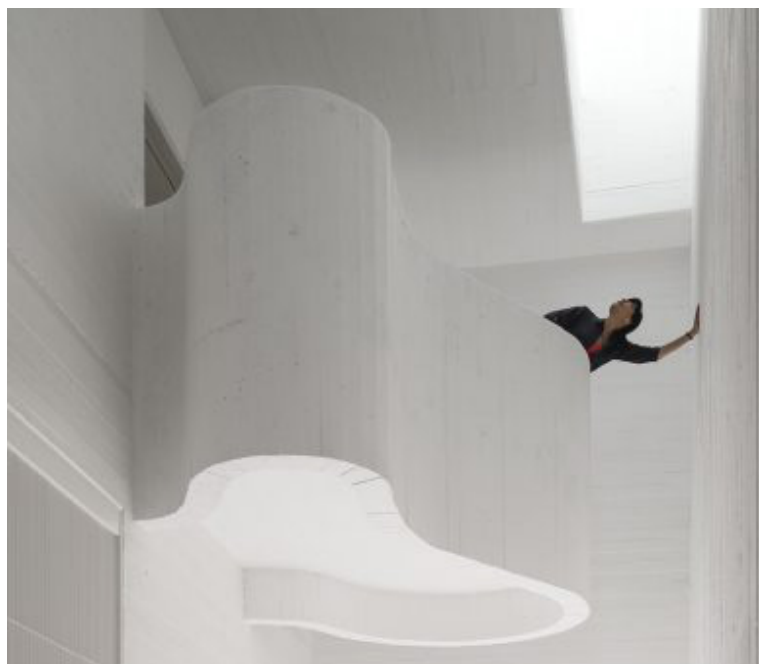
En otros casos se desarrolla el tema de la relación y la conexión con la tierra, como en la *casa en Sesimbra*, donde el volumen paralelepípedo, blanco y *artificial*, emerge del suelo natural en pendiente, obteniendo una vista del paisaje; la apariencia externa compacta del edificio contrasta con el vaciado interno con un gran patio al aire libre. A su vez, la *casa en Fontinha* se encuentra en el punto más alto de una ligera colina, una posición que permite una vista hacia el horizonte distante; el plano tiene la forma de una cruz irregular, en dos niveles, de la cual se sustraen algunas partes que definen una terraza en el primer nivel y la entrada en el piso inferior - una especie de espacio abovedado - que se obtiene al intersecar con una esfera²⁷⁸.

En los métodos de diseño de Aires Mateus, el blanco responde a

diferentes instancias, asumiendo un papel de extrema importancia: permite construir el organismo arquitectónico como una sola masa plástica, perfectamente moldeable de acuerdo con las condiciones del proyecto. El espacio interno es, por lo tanto, el negativo de la masa, que se vuelve aún más vacío al ser incoloro.

El uso del blanco en el área portuguesa también se extiende a algunas obras del arquitecto Nuno Graça Moura, quien lleva a cabo numerosos proyectos para residencias turísticas en las cercanías de la ciudad de Óbidos, caracterizadas por el empleo de volúmenes elementales que se insertan cuidadosamente en la orografía, por la presencia de patios y la refinada relación entre espacio interior y paisaje exterior.

El color blanco se extiende a algunas arquitecturas del estudio ARX Portugal, dirigido por los hermanos Nuno (1961) y José Mateus (1963), son blancas; si en las primeras obras - como en la *casa en Melides* (1991) y la *Central Digital* en Porto Salvo (1992) - es visible una tendencia hacia el *lenguaje deconstructivista* (probablemente debido a la formación de Nuno Mateus con los estudios de Peter Eisenman y Daniel Libeskind), luego el trabajo de ARX evoluciona hacia la adopción de formas más compactas, aunque con una cierta búsqueda de complejidad, de tensión entre el lugar y los volúmenes yuxtapuestos, a menudo suspendidos. El edificio del *Mercado Municipal de Abrante* (2010-15) es un ejemplo de esta investigación, al igual que el complejo diseño de la *casa en Leiria* (2006-11). En la *casa en Possanco* (2006-09), la idea de diseño nace de la memoria formal de la casa de Alentejana, convertida en



ARX Portugal, Mercado Municipal de Abrante, detalle del interior y vista desde la calle, 2015. Fotos Fernando Guerra.

La yuxtaposición de volúmenes sigue la organización funcional del edificio, que tiene un acabado bruto en hormigón visto pintado en blanco. El interior, en cambio, es un espacio fluido con líneas curvas que continúa con el mismo cromatismo.



un volumen abstracto y monocromático, manipulado y excavado siguiendo la geometría triangular de la parcela.

El arquitecto João Mendes Ribeiro trabaja principalmente - también en el ámbito académico - en el territorio de la ciudad de Coimbra. En el campo del interior portugués, cerca de la frontera con España, realiza el proyecto para el Hotel Torre de Palma (2009-14), con la restauración y recuperación de algunos edificios tradicionales y la construcción de otros nuevos, similares por tamaño y forma. Todo el complejo adquiere uniformidad mediante el uso del color blanco, tanto para el revoque como, en los edificios nuevos, para los techos. En la provincia de Coimbra, Mendes Ribeiro construye la *casa en Fonte Boa* (2013): un volumen esencial, silencioso y cándido, insertado en el campo verde; ligeramente elevada sobre el suelo gracias a la introducción de dos soportes de hormigón, la casa está animada por la presencia de numerosas aberturas, todas cuadradas, excepto una, que desde la sala se abre a la mirada de los olivos cercanos.

El tema de las pequeñas casas de campo fue el primer campo de ocupación para el arquitecto Ricardo Bak Gordon (1967), quien parece revisar la idea de la vida rural, de la continuidad entre los espacios internos y externos, y también del color. Para la *casa Boliqeime* (2000-02) utiliza formas, materiales y acabados extremadamente elementales, en los que el revoque blanco parece referirse a los modestos edificios populares del sur de Portugal. Las *dos casas en Casa Queimada* (2002-07), dispuestas en un relieve montañoso, son dos volúmenes paralelepípedos casi

279 Véase el Anexo 1, *Diálogos sobre el blanco*, "Moldear la materia. Conversación con José Carlos Nunes de Oliveira".

idénticos, excavados por terrazas en el piso superior. La *casa en Quelfes* (2003-07) tiene una planta cuadrada dividida en espacios externos e internos, terminada externamente con enlucido blanco y pérgolas de metal y madera; en el interior, también blanco, algunas áreas se caracterizan por el uso de rosa brillante, así como algunos muebles. Colores que aparecen (amarillo, verde, azul) también en la parte interna de las ventanas de la *casa en Sobral da Lagoa* (2006-08), generando un ligero contraste con el blanco que cubre el resto de las paredes externas e internas. Bak Gordon también construye varias escuelas como la *Dom Dinis* en Lisboa (2006-08), la *García d'Orta* en Porto (2007-10), la escuela *Amora* en Seixal (2008), todas caracterizadas - con diferentes materiales de acabado - por el uso predominante de blanco para los exteriores, en contraste con una cierta policromía de los interiores.

Para completar el cuadro del empleo del color blanco en Portugal, parece relevante el trabajo del estudio NOARQ, dirigido por José Carlos Nunes de Oliveira (1973), arquitecto formado en Oporto, donde desde varios años sigue colaborando con Álvaro Siza Vieira. Sus proyectos recientes también incluyen arquitectura blanca, como *la casa M&M* en Trofa (2008-15) y *la casa ED&JO* en Vila Nova de Famalição (2013-17). En estas realizaciones notamos un alto cociente escultórico, un modelado de formas que se disponen orgánicamente en el suelo, envolviendo el contexto circundante²⁷⁹. El color blanco caracteriza los volúmenes principales de las composiciones, unidos a los colores naturales y la presencia preciosa de otros materiales, como el granito gris típico de la zona

norte del país (para los exteriores) y los pisos de madera²⁸⁰.

En la arquitectura portuguesa contemporánea, el color blanco probablemente tenga sus orígenes más explícitos en el legado de una arquitectura popular transmitida por la investigación, no muy lejana cronológicamente, del *Inqérito* (publicado en 1961). Sin embargo, la herramienta más efectiva para el conocimiento y la transmisión del pensamiento arquitectónico es la propia arquitectura construida. Por lo tanto, es el trabajo de los maestros portugueses de filtrar y sintetizar los temas de la tradición y de la modernidad, además de producir y transmitir una *nueva tradición* arquitectónica, que por varias razones incluye el blanco. La *condición portuguesa* produce un blanco heterogéneo, con caracteres variados y diferentes; no obstante, se reconoce una tendencia general a usar el blanco para mejorar el carácter plástico de la arquitectura, es decir, para la búsqueda de puntos y efectos de tensión, suspensión y flotación, excavación. El blanco es la herramienta esencial para enfatizar la forma con claroscuro, efectos de luz y sombra.

280 NEVES, José Manuel das (ed.), *Nôraq - José Carlos Nunes de Oliveira*, Uzina books, Lisboa 2017.





Página anterior:
 João Mendes Ribeiro, Hotel
 Torre de Palma, 2009-14.
 Foto Do mal o menos.
*El monocromatismo se con-
 struye con diferentes mate-
 riales. La calidad de la arqui-
 tectura también se logra en
 el rigor y la precisión de los
 detalles.*



Esta página:
 Ricardo Bak Gordon, casa
 Boliqeime, 2000-02. Foto
 Fernando Guerra.
*Economía, modularidad y
 sencillez constructiva, con
 un acabado en blanco de
 carácter tradicional.*

José Carlos Nunes de
 Oliveira, Casa M&M, 2008-
 15. Foto João Morgado.
*El programa funcional se
 resuelve en una organización
 articulada y compleja, pero
 sin embargo unificada por
 el color y en armonía con el
 jardín.*

281 FRAMPTON Kenneth, *Storia dell'architettura moderna*, op.cit., p. 396. Traducido por el autor.

282 CURTIS William J.R., "Arquitectura moderna en la tradición de Barcelona: Carlos Ferrater", en FERRATER Carlos, *Carlos Ferrater*, Gustavo Gli, Barcelona 1989, pp. 6-7.

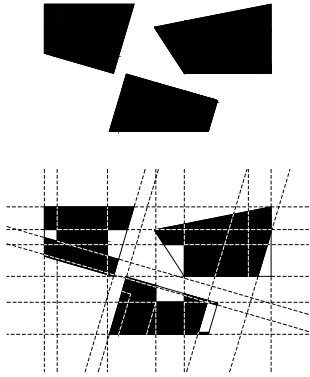
La condición española

Se suele llamar *Transición española* a aquella época que va desde el fallecimiento de Franco (1975) a la celebración de elecciones libres (1982) tras las cuales España es dotada con un Gobierno democrático. La transición arquitectónica después de la revolución del Movimiento Moderno ya estaba en marcha, como se mencionó anteriormente, gracias al importante trabajo de algunos arquitectos. A raíz de estos experimentos, la *condición española* contemporánea ofrece numerosos ejemplos de arquitectura blanca.

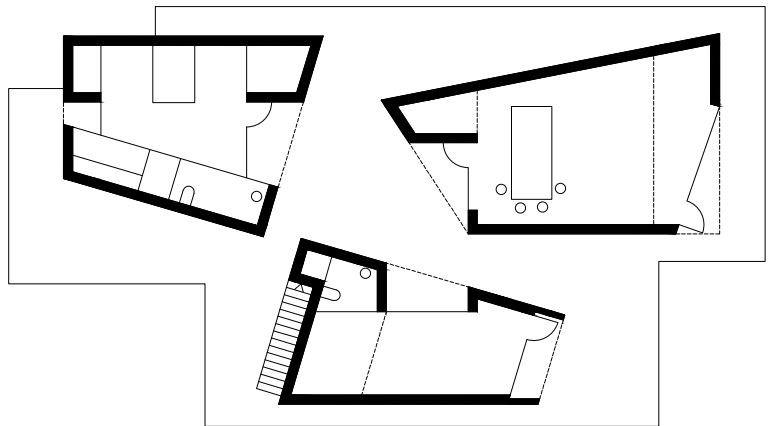
«El vigor actual de la arquitectura española - escribe Frampton - se origina a principios de la década de 1950, cuando [...] los arquitectos españoles comienzan a reunir los hilos dispersos de una cultura moderna [...]»²⁸¹, una *experiencia de transición* en la que más tarde participa también Carlos Ferrater (1944), siguiendo el ejemplo de su reconocido maestro Coderch. Según William J.R. Curtis, su arquitectura «sugiere la posibilidad de ampliar el legado del movimiento moderno», mientras que «[...] sus compromisos con planteamientos funcionales ajustados y un vocabulario basado en la estructura le colocan de manera amplia dentro del linaje 'racionalista' aunque lo utilitario está claramente concebido como disciplina básica en la búsqueda de una red de la proporción, el espacio, el color y la luz»²⁸². La predilección por geometrías rigurosas pero complejas, por las inclinaciones y deformaciones del plano son temas constantes de la arquitectura de Ferrater, quien también es el inventor, a raíz de las enseñanzas de Coderch, de numerosos

dispositivos parasol, trampas de luz, celosías, a menudo haciendo uso del color blanco para mejorar sus efectos. Su gran producción de arquitectura blanca - que luego confluyó en el estudio *OAB (Office of Architecture in Barcelona)* - incluye numerosos edificios públicos como el *Club Náutico* en L'Estartit en Girona (1988-91), el *Hotel Rey Juan Carlos* en Barcelona (1989-92) y el *Palacio de Congresos de Cataluña* (1996-99), un complejo de volúmenes enteramente de hormigón blanco, y el *Auditorio de Castellón* (1997-2004). Pero también el extenso sistema de la estación de Zaragoza (1999-2003) y la reconfiguración del *Paseo Marítimo de Benidorm* (2005-09) - intervención topográfica en la que el hormigón armado blanco separa y conecta la zona peatonal y la playa con líneas sinuosas. Ferrater también es autor de numerosas arquitecturas residenciales, entre las cuales recordamos la blanca *casa Trigriner*, la *casa Alonso-Planas* (1994-98), la *casa Togomago* en Ibiza (1999-2001), formada por la adición articulada de varios cuerpos, todos cubiertos con losas de la piedra blanca de la isla, que configuran un sistema de terrazas y espacios abiertos. La *casa II para un fotógrafo* en la provincia de Tarragona (2002-06) y la *casa AA* en Sant Cugat (2009-11) celebran una vez más el gusto por el ángulo agudo, el dinamismo compositivo y las geometrías afiladas, lo que evita siempre el uso de elementos simbólicos «[...] porque el lenguaje - afirma Ferrater - [...] conduce al estilo y el estilo es el fin y la muerte de la arquitectura. Lo importante es la sintaxis, que es la parte más abstracta del lenguaje, mientras que el vocabulario, lo más figurativo, debe ir diluyéndose y, al tiempo, hacerse más preciso»²⁸³.

283 Entrevista a Carlos Ferrater realizada por Josep Maria Montaner y contenida en *Carlos Ferrater. Premio Nacional de Arquitectura 2009*, Ministerio de Fomento, Madrid 2013, p. 67.



OAB Carlos Ferrater, casa II para un fotógrafo, 2002-06. Arriba, esquema interpretativo que muestra las sustracciones volumétricas; al lado, foto de Aleix Bagué y planta. Los tres pequeños volúmenes, con aberturas talladas, también son irregulares en el techo. El blanco realza la precisión de las formas y el juego de sombras profundas.



Analizando el conjunto de obras blancas construidas por Ferrater, muy diferentes por tamaño y función, más que cualquier otra razón, su candor parece referir a la exaltación del carácter plástico. Una sensibilidad hacia la intensa luz mediterránea que, combinada con el color blanco, se convierte en instrumento para subrayar cada variación de plano y la precisión geométrica de cada arista²⁸⁴.

Como Ferrater, Alberto Campo Baeza (1946) «tuvo la suerte de vivir de primera mano la experiencia de la *transición* [...] que ha experimentado España desde la muerte de Franco»²⁸⁵, y lo que lo lleva a desarrollar una arquitectura también de *transición* vinculada a interpretaciones continuas de la cultura local, que ha evolucionado hacia «una progresiva *abstracción*, basada en la *indiferencia* hacia su contexto específico de espacio-tiempo»²⁸⁶. Si en los primeros proyectos construidos hay una evidente deuda de matriz wrightiana, es en el complejo para la Universidad Laboral de Almería en el que Campo Baeza fija algunos temas que se vuelven constantes en su trabajo: la configuración rigurosa del módulo, la composición plástica de los sólidos blancos, esenciales y precisos, la introversión, la atención al empleo de luz natural con especial preferencia por la iluminación *cenital*. Elementos que frecuentemente se condensan en el uso de la pared, de un recinto blanco y hermético, que define un *paisaje todo interno* y controlado; muro que se detiene sólo en momentos precisos, útil para enmarcar porciones medidas del *paisaje externo*. Temas que ya son visibles en la Guardería de Aspe (1982) y la de Onil (1982), que se prueban en una serie de célebres residencias como la *casa Turégano* (1988), la *casa García*

284 Véase el Anexo 1, *Diálogos sobre el blanco*, "Luz y sintaxis. Conversación con Carlos Ferrater".

285 PIZZA Antonio, "La ricerca di un'architettura astratta", en CAMPO BAEZA Alberto, *Progetti e costruzioni*, Electa, Milán 1999, p. 7. Traducido por el autor.

286 *Ivi*.

287 El trabajo de Campo Baeza ciertamente no termina con estas obras, sino que incluye muchas otras con un carácter extrovertido y abierto, en el que se explora el tema del podio (plataforma o base) y el control del horizonte, pensemos en la *casa De Blas*, la *casa Rufo*, la *casa Onlick Spanu*, la *casa del infinito*, revestida monomatericamente en travertino romano, pero también la cobertura de la excavación arqueológica de Cádiz, *entre catedrales*. Otras arquitecturas investigan el tema de la transparencia total (siempre contenidas en un recinto), con los proyectos del *Centro BIT* y el *Consejo Consultivo de Castilla y León* en Zamora.

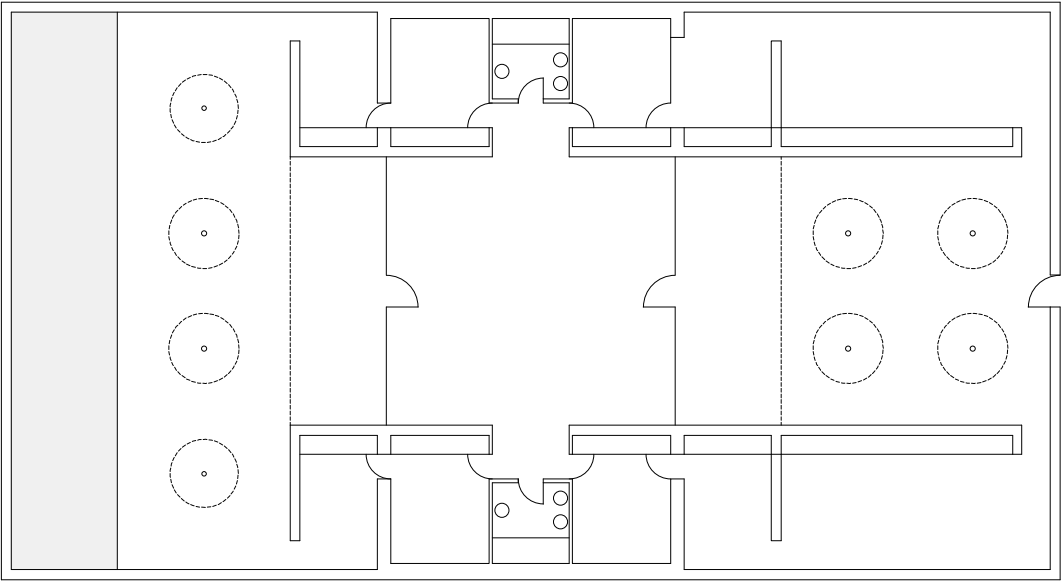
288 CAMPO BAEZA Alberto, "El blanco certero", en *La Idea Construida*, Biblioteca Nueva, Madrid 1996. El mismo texto ha sido publicado en *Baumeister* 1991, *Arquitectura* n. 291/1992, *Casabella* n. 593/1992, *Ehitunkunst* n. 111/1994.

Página siguiente:
Alberto Campo Baeza, *Casa Guerrero*, 2005. Planta y foto de Fernando Alda.
El alto recinto blanco es la frontera con el exterior; en el interior, el orden modular y el rigor de la geometría controlan los espacios cubiertos y los patios en total continuidad.

Marcos (1991), las cuatro residencias para la Embajada española en Argel (1992) y la *casa Gaspar* (1992). Con estas realizaciones, Campo Baeza parece establecer una serie de invariantes que extienden la larga secuencia de arquitecturas blancas con la *casa Ausencio* (2001), la *casa Guerrero* (2005), en el jardín de infancia de la compañía Benetton en Treviso (2007), la *casa Moliner* (2008), la *casa Cala* (2015) y finalmente la *Domus Aurea* (2016), construida en México, en la que Campo Baeza, en homenaje a Barragán, introduce una pared dorada que, orientada al sur, ilumina todo el espacio de luz - precisamente - dorada. Pasando a una escala mayor, el blanco del hormigón visto también caracteriza el gran cubo de la *Caja de Ahorros* en Granada (2001) y el cercano *Museo de la Memoria de Andalucía* (2010), en el que el volumen austero se excava con un patio elíptico enlucido de blanco y una escalera helicoidal²⁸⁷.

A las ya numerosas ideas que provienen del estudio de la obra de Alberto Campo Baeza, también se añade el texto *El blanco certero*, en el que el arquitecto explica las razones personales detrás del empleo del blanco y que, en cierto sentido, contiene el germen del cual nace toda la investigación aquí presentada.

El color blanco en la Arquitectura, más claramente aun que en la Pintura, es algo más, mucho más que una mera abstracción. Es una base firme y segura, eficaz, para resolver problemas de Luz: para atraparla, para reflejarla, para hacerla incidir, para hacerla resbalar. Y controlada la Luz e iluminados los blancos planos que lo conforman, el espacio queda controlado. ¿Y cuál es la magia de la Arquitectura sino este poner en prodigiosa relación al hombre y al espacio a través de la Luz? Por encima de lo anecdótico entonces, la utilización del color blanco, el blanco certero, es instrumento preciso para dominar los mecanismos espaciales propios de la Arquitectura²⁸⁸.



289 Véase el Anexo 1, *Diálogos sobre el blanco*, "Un cierto deseo de eternidad. Conversación con Alberto Campo Baeza".

El trabajo de Campo Baeza utiliza un procedimiento de doble abstracción, o mejor dicho, una abstracción en dos niveles diferentes, donde el blanco actúa como una herramienta esencial y efectiva: la primera se refiere al organismo arquitectónico mismo, extremadamente sintáctico y privado de adjetivos considerados no esenciales; el segundo, más visible en las muchas casas con patio, está relacionado con el contexto circundante, del que la arquitectura se protege al preferir la domesticidad del espacio dentro del recinto. En la composición de las partes, prevalece el pleno, que, sin embargo, se vacía hábilmente creando continuidad entre los espacios internos y externos (siempre en el interior del recinto). Para Campo Baeza el blanco en arquitectura está asociado a la limpieza, a la claridad del razonamiento y a la pureza de la construcción. Los espacios vacíos, las líneas y las geometrías esenciales, la luz y el color, demuestran una cierta voluntad de pobreza voluntaria, pero no de austeridad²⁸⁹.

Otros episodios, menos sistemáticos y constantes que la continuidad de la investigación expresada por las obras de Baeza, *tiñen* de blanco el panorama de la arquitectura española contemporánea. Rafael Moneo (1937) utiliza el monocromatismo de la piedra clara en la *Fundación Pilar i Joan Miró* en Palma de Mallorca (1987-92), para las extensas fachadas de *La Illa Diagonal* en Barcelona (1987-94), para el sofisticado tejido de las fachadas del *Ayuntamiento de Murcia* (1991-98) y para el *Museo de la Universidad de Navarra* (2008-14), utilizando revoque blanco en la *Nueva Parroquia en Riberas del Loiola*, en San Sebastián (2001-09).

El blanco es el *color del sacro* en algunas de las obras que Ignacio Vicens y José Antonio Ramos realizan en Madrid con ocasión de algunas visitas de una figura muy relevante: el Papa Juan Pablo II. En 1993 se realiza el estrado de Plaza Colón como una secuencia de sólidos y plataformas blancas de distintas alturas, conectadas por rampas hasta la más alta, donde se sienta el Papa, y se sitúan el altar y la cruz. En una nueva visita papal de 2003, Vicens y Ramos reproducen una instalación análoga a la anterior para la Plaza Colón, mientras que construyen un nuevo estrado en el aeródromo de Cuatro Vientos: unas plataformas blancas que elevan el trono papal sobre un fondo amarillo (reproduciendo los colores del Vaticano). La visita papal en la capital española se repite en 2011 para la *Jornada Mundial de la Juventud*, por la cual los mismos Vicens y Ramos construyen otro nuevo estrado en la Plaza de Cibeles, delante del palacio del Ayuntamiento - una estructura, una vez más monocromática, que cubre el trono papal con una superficie curva y se relaciona con la arquitectura que forma el fondo. Siempre en 2011 y nuevamente en Cuatro Vientos, se realiza el gran escenario para el encuentro con los jóvenes: una cortina de moquetas feriales recicladas, arrugadas y rigidizadas mediante una proyección de poliuretano y posteriormente pintadas de blanco, colgantes desde una estructura tubular de 250 metros de largo por 25 de altura. Los mismos arquitectos emplean el blanco para algunas viviendas unifamiliares (a veces utilizando un revoque más mediterráneo, otras veces con la monomaterialidad del hormigón). Es blanca también la Iglesia Parroquial de Ponferrada (2010), volumen



Vicens + Ramos, Estrado en Cuatro Vientos, Madrid, para la JMJ 2011. Foto Vicens + Ramos.

Una larga cortina blanca, que recuerda a las túnicas onduladas, es el escenario sagrado del encuentro religioso con la colorida multitud de jóvenes.

principalmente cerrado y revestido por piezas prefabricadas de hormigón desde el cual se elevan una serie de torres que captan la luz de varias direcciones y la llevan al interior del templo. Para la Iglesia Parroquial en Córdoba (2011), además del color blanco se mantiene también el tema de la luz, esta vez dosificada y filtrada por un sistema de cortes en las paredes laterales, mientras que para el presbiterio la luz es interceptada por un alto volumen que alberga también el campanario. En la obra de Vicens y Ramos, el color blanco se materializa en diferentes matices mediante una gran variedad de materiales y texturas, hecho que denota un particular interés para la percepción del espacio y el aspecto material de la construcción. Sin embargo, también por la tipología de edificios realizados, el blanco parece especialmente ligado a un valor religioso: el color de lo sacro, el que mejor permite realzar la *función simbólica* de la luz.

Por su parte, Luis Moreno Mansilla (1959-2012) y Emilio Tuñón (1959) emplean el hormigón blanco para la icónica fachada del *Auditorio de León* (1996-2002) y para las *casas gemelas en Tarifa* (2006-09). Fuensanta Nieto (1957) y Enrique Sobejano (1957) usan el mismo material blanco en tierra andaluza para el *Museo Medinat Al-Zahra* (1999-2009), mientras que para el *Centro de Arte Contemporáneo* (2006-13) presentan una fachada en paneles de hormigón reforzado con fibras, perforados según una matriz irregular de hexágonos que hace referencia a las raíces árabes de la ciudad de Córdoba. También existe la investigación - en cierto sentido independiente - de Santiago Calatrava (1951), que





Página anterior:
Rafael Moneo, Nueva Parroquia en Riberas del Loiola, 2001-09. Foto Francisco Berreteaga.

El espacio cruciforme está sacralizado por el blanco y una lluvia de luz cenital.

Santiago Calatrava, Estación de tren de Reggio Emilia, 2002-14. Foto Burg + Schuh.
Repetición y rotación de elementos blancos que definen una forma compleja y filtran la luz.



Esta página:
Mansilla y Tuñón, Auditorio de León, 1996-2002. Foto Luis Asín.

La icónica fachada blanca perforada por numerosas ventanas filtra la luz hacia el espacio expositivo.

Carlos Salazar, Centro Auxiliar de Salud Les Palmeretes. Foto Carlos Salazar Arquitectos.

Gracias al monocromatismo, las deformaciones mínimas alteran los volúmenes elementales y producen un dinamismo del espacio.

290 Véase el Anexo 1, *Diálogos sobre el blanco*, "Paisaje y espacio. Conversación con Carlos Salazar". La referencia al trabajo de Gehry también es sugerida por la reciente publicación de SALAZAR FRAILE Carlos, *Contexto como arquitectura*, Micromegas, Murcia 2015.

aborda algunos temas de ingeniería y arquitectura del siglo XX (las experiencias de Eduardo Torroja, Felix Candela, Eero Saarinen, Pier Luigi Nervi, Riccardo Morandi) declinándolos en un lenguaje personal y reconocible. En las obras del arquitecto valenciano, el blanco es el color de los esqueletos antropomórficos y zoomorfos, de grandes huesos de hormigón con un fuerte sentido escultórico. Los esqueletos, las costillas, las alas, los párpados y las conchas parecen inspirar el trabajo de Calatrava, que con el blanco construye lugares emblemáticos en muchas ciudades contemporáneas de todo el mundo. En este caso, el *no-color* puede interpretarse como una referencia al *esqueleto* de soporte del *organismo* arquitectónico, una condición cromática extraordinaria para formas audaces y ciertamente inusuales.

En el área valenciana se concentra principalmente el trabajo de Carlos Salazar Fraile, arquitecto y profesor de la Universitat Politècnica de València, cuyo trabajo se caracteriza por la adición de volúmenes monocromáticos, en una composición dinámica y en cierto sentido *orgánica*, con una posible referencia - visible en el dibujo de los planos y secciones - a las arquitecturas de Enric Miralles y Frank O. Gehry²⁹⁰. Con este enfoque, Salazar ha desarrollado a lo largo de los años una investigación continua sobre el espacio y las formas, deducible a partir de las arquitecturas blancas del *Centro Auxiliar de Salud Les Palmeretes*, la *casa Blay* en Gandía, la *casa Ameneiral* en Castro de Rei, la casa Ortells, la *casa Ahulló* y la *Roselló* en Sueca, la *casa Villegas* y la *casa F/F/B* en las afueras de Valencia. En estas arquitecturas, el uso del revoque blanco

puede asociarse con una cuestión de continuidad cromática con el entorno, pero también con una exaltación de las configuraciones volumétricas del proyecto.

291 Véase el Anexo 1, *Diálogos sobre el blanco*, "Ideas Encontradas. Conversación con Fran Silvestre".

El tema de las viviendas unifamiliares representa el área de mayor empleo para el estudio de Fran Silvestre (1976). La investigación arquitectónica del arquitecto valenciano nace en parte de la reinterpretación de la tradición arquitectónica moderna, así como de la mediterránea, que se ha enriquecido gracias a la constante experimentación en técnicas de construcción, tecnologías y materiales. La búsqueda proyectual utiliza los medios esenciales de la arquitectura: geometría y precisión, junto con el uso de un solo color, el blanco, que se ha convertido en una constante en su producción. Con los años, estas herramientas han sido probadas, procediendo con innovaciones graduales y progresivas, y con el desarrollo de un lenguaje arquitectónico personal. Por lo tanto, la elección cromática de estas arquitecturas no está separada de los principios espaciales, sino que colabora en la composición, enfatiza los efectos, subraya los contrastes y la continuidad, actúa sobre las relaciones entre las formas y las conexiones con el lugar²⁹¹: diseñar arquitectura blanca significa, en primer lugar, exaltar la importancia de la luz, de la forma, del espacio y de su percepción.

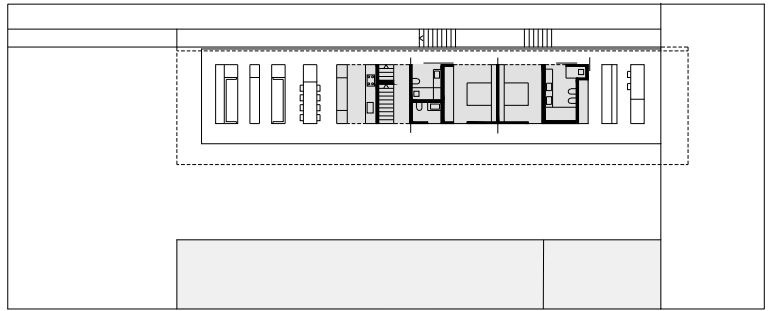
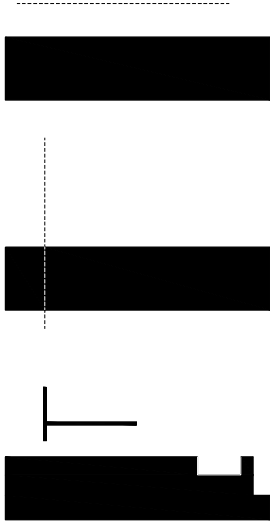
Las arquitecturas de Fran Silvestre están formadas por un número limitado de gestos, líneas y volúmenes, evitando la discontinuidad y buscando la armonía entre las partes; y están diseñadas con la ayuda de dibujos y modelos a varias escalas, con manos y mente. En este contexto, el blanco permite un mejor control

292 Algunas obras del artista estadounidense están formadas por la repetición de paralelepípedos metálicos, contruidos con extrema precisión y uno al lado del otro, como en la famosa serie de pilas. En la escala arquitectónica que Judd construyó *15 Untitled Works In Concrete*, estos también son comparables con algunas arquitecturas de Fran Silvestre.

del espacio, unifica las formas y permite una mejor comprensión. Los modelos, como pequeñas piezas de arte minimalista, recuerdan algunas de las obras de Donald Judd y guían la arquitectura que se creará con igual cuidado y precisión²⁹². A la escala del edificio, la construcción se enfrenta a otras necesidades estructurales, sistemas y equipamientos: una arquitectura moderna y funcional a menudo está compuesta de objetos y dispositivos que deben encontrar su sitio en este escenario cándido. Algunos están ocultos, con cuidado artesanal, detrás de paneles, incorporados en paredes y falsos techos, permitiendo que el espacio se revele en su esencia; otros, como muebles y objetos, se exaltan a través del contraste con el contenedor. Por lo tanto, el espacio monocromático - de otra manera estéril - primero se determina y luego se *corrompe* y enriquece por su contenido: el valor de la arquitectura blanca se revela con la vida que tiene lugar en su interior. Las generosas aberturas dirigen la mirada y permiten la entrada de luz natural que, capturada y reflejada por las superficies blancas, permite la continuidad con el entorno externo. En la relación entre arquitectura y lugar, especialmente cuando se trata de un paisaje natural, la arquitectura de Fran Silvestre recuerda una poética mediterránea: los volúmenes se destacan contra el cielo y encajan en la naturaleza al superponer su orden euclidiano. Buscando cuidadosamente un agarre entre las rocas, orientándose hacia el sol y la visión del paisaje circundante, las geometrías blancas puras, que en la memoria colectiva están hechas de piedra pesada e irregular cubierta con cal y enraizada en el suelo, se definen en su lugar con



Fran Silvestre Arquitectos,
Casa del acantilado, 2006-
12. Foto Diego Opazo.
*El blanco realza el rigor
geométrico y la reducción
de los signos, en una arqui-
tectura serena pero a la vez
atrevida.*



Fran Silvestre Arquitectos,
Casa Hofmann, 2015-18. Ar-
riba, esquema de sección; al
lado, planta y foto de Fernan-
do Guerra.

*La casa se reduce a un fino
plano blanco que flota sobre
el espacio doméstico, en
continuidad cromática con
el exterior. Una ligereza ex-
trema que remite a la casa
Farnsworth de Mies.*

extrema precisión y flotan en el aire, dialogando con la gravedad gracias a las sombras profundas²⁹³. Estos métodos de diseño se hacen explícitos en muchos proyectos de arquitectura blanca, como la *casa en la ladera de un castillo* en Ayora (2007-09), cuya imagen se construye en el juego de rotación alrededor de una esquina, que recorta limpias sombras en la fachada; la *casa del acantilado* en Calpe (2006-12), es una máquina para mirar y disfrutar plenamente de la vista al mar, que se encuentra en un complejo terreno rocoso; el volumen excavado de la *casa del atrio* (2006-09) y el volumen aerodinámico de la *casa Balint* (2013-14) en las afueras de Valencia; los paralelepípedos vaciados y superpuestos de la *casa entre la pinada y su pabellón de invitados* (2014- 16); la cubierta delgada y flotante de la *casa Hofmann* (2015-18).

La influencia mediterránea caracteriza el trabajo de Juan Domingo Santos (1961), profesor de la Universidad de Granada que trabaja principalmente en el área andaluza. Sus *15 viviendas sociales* en Granada (1994), pueden interpretarse como una contribución a los temas desarrollados por Fernández del Amo y De La Sota en Andalucía. Asentadas en una tierra contigua a una alquería en Cijuela, el color blanco de sus volúmenes puros responde - según el mismo arquitecto - a una cuestión de contexto y de continuidad urbana: el nuevo fragmento del pueblo no se evidencia por diferencia con lo existente, por el contrario busca confundirse con ello en las formas, materiales y color.²⁹⁴ Su *casa en ladera*, situada en Otura (2002-06) se funde con precisión en la colina desde la cual emerge como un volumen monomático,

293 Parte del presente texto sobre la obra del estudio Fran Silvestre Arquitectos ha sido publicado en DE MARCO Paolo, "Il colore delle idee / The color of ideas", en MARGAGLIOTTA Antonino (ed.), *La bellezza eficaz. Fran Silvestre Arquitectos*, Libria, Menfi 2018, pp. 170-177. Véase también CAMARASA Pablo, RUBIO Guillermo (eds.), *Fran Silvestre Arquitectos. Escenarios para la vida / Scenarios for life. 2005-2017*, General de Ediciones de Arquitectura, Valencia 2017; PEDREIRINHO José Manuel (ed.), "Fran Silvestre Arquitectos", en *A.MAG | International Architecture Technical Magazine*, vol. 15/2019.

294 Véase el Anexo 1, *Diálogos sobre el blanco*, "Continuidad y tradición. Conversación con Juan Domingo Santos". El mismo arquitecto ofrece una amplia reflexión sobre estos temas en SANTOS Juan Domingo, *La tradición innovada: escritos sobre regresión y modernidad*, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona 2013.

295 MARTÍ ARÍS Carlos, "Laboratorio di luce", en VALERO Elisa, *op. cit.*, p. 10. Traducido por el autor.

296 Véase el Anexo 1, *Diálogos sobre el blanco*, "El blanco es el color. Conversación con Elisa Valero Ramos".

animado por excavaciones que abren vistas hacia Sierra Nevada. En el interior, la estructura *desnuda* se *viste* con algunos paneles blancos que identifican áreas y zonas específicas. En el *Museo del Agua de Lanjarón* (2008-09), se ejecuta la renovación de un antiguo molino y la reforma de un matadero; un encalado blanco uniforma el heterogéneo sistema al que se accede a través de una caja de madera. También en este caso, el color blanco se emplea por la cal, tradición que persiste aún hoy sobre todo en los pueblos, que renuevan, sanean, limpian cada año su arquitectura. Para Juan Domingo Santos, el uso de enlucido blanco es, por lo tanto, sugerido por la búsqueda de continuidad con el contexto cultural, ambiental y climático.

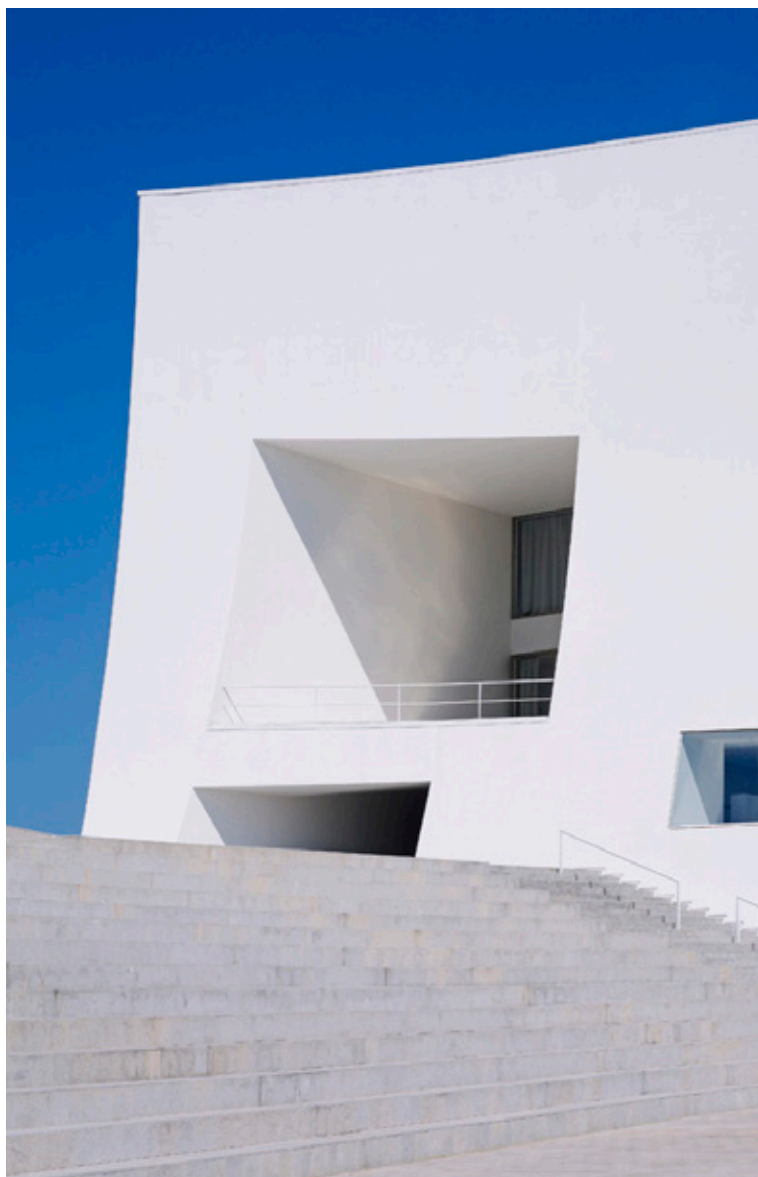
Un «radical perteneciente a la cultura del Mediterráneo»²⁹⁵ - escribe Carlos Martí Arís - en la que también encaja plenamente la obra de Elisa Valero (1971), para la cual el blanco es realmente una manifestación de esta cultura. Según la arquitecta granadina, la sabiduría popular se muestra también a través de la arquitectura, que emplea el blanco como respuesta al lugar, para cuestiones climáticas y funcionales.²⁹⁶ Esto parece ser, entonces, el - relativamente simple - principio cromático que encontramos en las obras de Elisa Valero, como en la viviendas autoconstruidas en Palenciana, en las viviendas sociales en Alameda y en las en Cuevas del Becerro, pero también en las más recientes viviendas experimentales en el Realejo (Granada). Se caracteriza por el mismo color también el edificio de vivienda de alquiler en Gojar - en el que se propone una innovadora envolvente de cerámica -

la vivienda unifamiliar en Pedro Verde, las casas de turismo rural en Molino Lucero, la *casa Collado* en Alhaurín de la Torre y la *casa bioclimática* en Granada. El mismo estudio de la arquitecta en la calle Belén en Granada es de color blanco, debido al color de un *aislamiento cerámico líquido*, una nanotecnología de la industria aeronáutica japonesa que llega a su aplicación en la arquitectura por medio de una transferencia tecnológica²⁹⁷. Sin embargo, si por un lado el color blanco según un principio cromático y funcional antiguo, en la obra de Elisa Valero el mismo color adquiere además un carácter experimental y innovador. En cambio, en los proyectos dedicados a los niños - las escuelas infantiles en el Serrallo y en los Mondragones - a esta envolvente blanca se añaden colores vivaces; en este caso el blanco se convierte en un fondo de uniformidad, que no rechaza la presencia *lúdica* del color.

El estudio ítalo-español dirigido por Fabrizio Barozzi (1976) y Alberto Veiga (1973), con sede en Barcelona y especializado en los grandes concursos de arquitectura, es tal vez una de las jóvenes realidades más reconocidas a nivel internacional. Por esta razón los proyectos de Barozzi Veiga, casi siempre para edificios representativos, desarrollan la búsqueda de una contemporánea forma de monumentalidad y - en cierto modo - la creación de una arquitectónica iconográfica. Este pensamiento es más explícito en la instalación *A Sentimental Monumentality*, realizada para la Bienal de Venecia en 2016: una peculiar columna blanca de hormigón que representa la búsqueda de equilibrio entre la especificidad del lugar y la autonomía de la forma. También el blanco parece ser parte de

297 El aspecto técnico y tecnológico de estas arquitecturas se analiza más detenidamente en el siguiente capítulo.





Página anterior:
Elisa Valero Ramos, Vivienda unifamiliar en Pedro Verde, 2008. Foto Fernando Alda.

La pared del recinto construye el límite de la casa; con una operación de excavación, el volumen monocromático cerrado y opaco se suspende, creando un espacio de sombra en la planta baja.

Juan Domingo Santos, Museo del agua de Lanjarón, 2009. Foto Fernando Alda.

La cal blanca humilde y espontánea de los edificios populares se convierte en una herramienta elemental para homogeneizar la intervención, enfatizando al mismo tiempo las estratificaciones de la arquitectura.

Esta página:
Barozzi Veiga, Auditorio Infanta Elena en Águilas 2004-11. Foto Julien Lanoo.

Un fantasma blanco en la costa mediterránea que sorprende en escala y forma; las paredes curvas amortiguan el impacto volumétrico, también gracias a la profundidad de los huecos.

298 FRAMPTON Kenneth, *Storia dell'architettura moderna, op. cit.*, p. 389-390. Traducido por el autor.

299 *Ivi.*

300 Toda la séptima *lección* está dedicada a materiales, superficies, colores. QUARONI Ludovico, *Progettare un edificio. Otto lezioni di architettura*, Gabriele Mazzotta editore, Milán 1977.

esta poética, en las paredes cóncavas del *Auditorio Infanta Elena* en Águilas (2004-11) con vista a la playa y al mar Mediterráneo, en el muro habitado de la Escuela de Música en Brunico (2012-18) en el paisaje de los Alpes italianos, y en el conjunto de cajas semitransparentes que conforman la Filarmónica de Szczecin (2007-14), insertada en el tejido urbano de la ciudad polaca.

La condición italiana

Como se ha descrito en los párrafos anteriores, la cultura arquitectónica italiana alcanza el umbral del siglo XXI animada por diferentes intereses y por una pluralidad de personalidades, *huérfana* de genealogías compartidas y desprovista de una visión colectiva aceptada. Según Kenneth Frampton, «[...] los niveles inadecuados de apoyo estatal y local debido a los bizantinismos de la política, parecen ser culpables del fracaso italiano en el producir una cultura satisfactoria de la arquitectura contemporánea»²⁹⁸; sólo Vittorio Gregotti - prosigue Frampton - ha sido capaz de articular una teoría general sobre arquitectura, probablemente más efectiva desde un punto de vista crítico que en términos de transmisibilidad de la obra construida²⁹⁹.

Respecto al uso del color, Ludovico Quaroni le dedica una de las *ocho lecciones de arquitectura* contenidas en *Progettare un edificio* - texto fundamental para la formación de los arquitectos italianos a partir de los años '70 hasta hoy³⁰⁰. El arquitecto y urbanista

romano explica la tendencia del Trecentos y Cuatrocientos hacia el uso de «materiales naturales en estado natural»³⁰¹ y lamenta la desaparición progresiva de las técnicas tradicionales para procesar materiales y superficies. Registra una «educación italiana en colores terrosos»³⁰² que desaparece gradualmente en favor de colores saturados y brillantes, y una cierta ignorancia en la elección y composición de estos. Sugiere el uso de colores cálidos para la combinación con los tonos naturales del agua y el cielo, y aconseja evitar composiciones monocromáticas con azul o verde³⁰³. Quaroni no menciona el uso del color blanco, que en realidad no está muy extendido en la península, especialmente en el norte, donde prevalece la tendencia a usar el *material en su estado natural*.

Una excepción relevante a esta condición general es el trabajo de Mauro Galantino, autor de algunos edificios escolares como la Escuela en San Giovanni Valdarno (1992), la de Montebelluna (2015) y la escuela primaria de Arcore (2005), todas arquitecturas esencialmente blancas en las que se usan algunos colores brillantes (rojo, amarillo, azul) para identificar algunas superficies. Entre las obras realizadas por Galantino también hay algunos proyectos residenciales: la casa unifamiliar en Mattinata (2003) emerge de una colina verde que se extiende con vistas a la costa del Adriático, mientras que el complejo residencial en Ugnano (1994) está organizado como una serie de bloques monocromáticos tallados en logias y terrazas. Para el complejo residencial en San Paolino (2002), Galantino crea una policromía de revoque blanco y rojo, en una composición volumétrica articulada y extensa de prismas.

301 *Ibidem*, p. 198.

302 *Ibidem*, p. 200.

303 *Ibidem*, p. 202.





Página anterior:
Mauro Galantino, Escuela primaria en Arcore, 2005.
Foto Galantino Associati.
Descomposición de la arquitectura por planos y superficies, con la inserción de partes coloreadas.

Mauro Galantino, Iglesia en Modena, 2003. Foto Galantino Associati.
El blanco da un carácter abstracto a las superficies que se doblan y definen el espacio, con una composición en tensión entre la horizontalidad y la verticalidad.

Esta página:
Franco Purini y Laura Thermes, Complejo parroquial de San Giovanni Battista en Lecce, 1999-2006.
Una caja cortada y perforada, que en algunas partes revela la complejidad interna del espacio sagrado. El revoque y la piedra componen distintos tonos de blanco.

304 MILESI Silvia, *Mauro Galantino: opere e progetti*, Electa, Milán 2010.

Finalmente, el trabajo de Galantino también incluye la blanca Iglesia de Jesús el Redentor en los alrededores de Módena, donde el desarrollo horizontal se compara con el campo cercano e incluye una secuencia de espacios abiertos, y la Iglesia *Notre Dame du Rosaire* en Lilas (París, 2011) en un contexto urbano consolidado y caracterizada por el revestimiento de piedra blanca³⁰⁴. En la arquitectura de Galantino, el uso de volúmenes elementales articulados en un sistema complejo, pero también el uso del color, muestran una referencia a la producción europea de la década de 1920, así como a la experiencia del racionalismo italiano. El blanco es el color principal y dominante de estas arquitecturas, que se complementa con el uso medido de los colores para mejorar sus principios de composición, a raíz de la enseñanza de los maestros de la vanguardia moderna.

El panorama de la arquitectura blanca en Italia también incluye algunas obras de Franco Purini, quien utiliza el color blanco para el volumen cúbico y opaco del *complejo parroquial de San Giovanni Battista* en Lecce (1999-2006): el cuerpo de la iglesia es un sólido compacto a primera vista, que a través de algunos elementos sugiere la complejidad y la articulación del espacio interior contenido, capaz de captar la luz natural desde el exterior con diferentes dispositivos arquitectónicos. Cerca del distrito EUR de Roma, el mismo Purini construye la *Torre Eurosky* (2007-13), un edificio residencial caracterizado por un fuerte rigor compositivo, marcado por los huecos regulares de las logias en el volumen revestido de granito claro; en la parte superior de la torre se encuentran dos grandes

elementos planos (vigas reticulares espaciales que soportan el sistema de paneles fotovoltaicos) que junto con una gran antena, se insertan como elementos declaradamente *tecnológicos*.

Para encontrar otras arquitecturas monocromáticas es necesario avanzar más al sur. En la zona meridional de la península, a raíz del trabajo de *resistencia de la tradición modernista* de Luigi Cosenza, se produce una recuperación del espíritu racionalista y mediterráneo, en el que - por su propia admisión - se inserta el trabajo de Sandro Raffone. El trabajo del arquitecto napolitano, profesor de la Universidad Federico II de Nápoles, se caracteriza por la elegancia de las soluciones y la capacidad de experimentar y recurrir a varios registros lingüísticos de acuerdo con las condiciones de diseño. En los diversos casos, el blanco es el color utilizado en la *casa del ragioniere* en Santa Maria a Vico (1973) en la que se perciben referencias al trabajo de Adolf Loos, pero también en la extensión de la *casa lorio* en Calvi Risorta (1981-82) donde se encuentran algunos elementos de impronta estadounidense, o incluso en la *casa del dentista* en Formia (1988-91), decididamente más racionalista en su marco blanco.

Según Franco Purini, en la arquitectura contemporánea en Sicilia «reconocemos un tejido de referencias al minimalismo, el deconstructivismo, aunque purificado de cualquier deriva hermética y completamente desdramatizado, a los *estilismos españoles y portugueses*, al rigor alemán, todo fundido en los moldes de una inspiración autónoma que encuentra en el *muro* un signo fundacional y en la plenitud *volumétrica-plástica* un elemento de importancia decisiva»³⁰⁵.

305 PURINI Franco, "Un'avvincente narrazione", en ODDO Maurizio, *Architettura Contemporanea in Sicilia*, Corrao Editore, Trapani 2007, p. XIII.

306 ELMO Ivana, *Sicilia Architettura tra paesaggi e habitat*, LIST Lab, Palermo 2018.

307 PANZARELLA Marcello, "Presentazione", en Ivana Elmo, *op. cit.*, pp. 14-17.

308 Para un estudio exhaustivo de la vicisitudes de la Iglesia de Quaroni, véase MACALUSO Luciana, *La Chiesa madre di Gibellina. Quarant'anni dal progetto alla realizzazione*, Officina Architetture e arti, Roma 2013.

En una reciente publicación sobre la arquitectura contemporánea en Sicilia, Ivana Elmo identifica algunos eventos fundamentales para la definición de esta³⁰⁶: el primero es el nacimiento (aunque con controvertidos reconocimientos), alrededor de los años sesenta, de una *escuela siciliana o de Palermo*, que se deriva de las enseñanzas de Caracciolo, Samonà y Gregotti, y que ve las figuras de Pasquale Culotta y Giuseppe (Bibi) Leone como «actores principales y con autoridad»³⁰⁷; el segundo evento es la reconstrucción de la ciudad de *Gibellina Nuova* en 1972, tras la trágica destrucción de la misma a manos del terremoto de Belice del 14 de enero de 1968, en la que participan numerosas personalidades prominentes del panorama arquitectónico italiano.

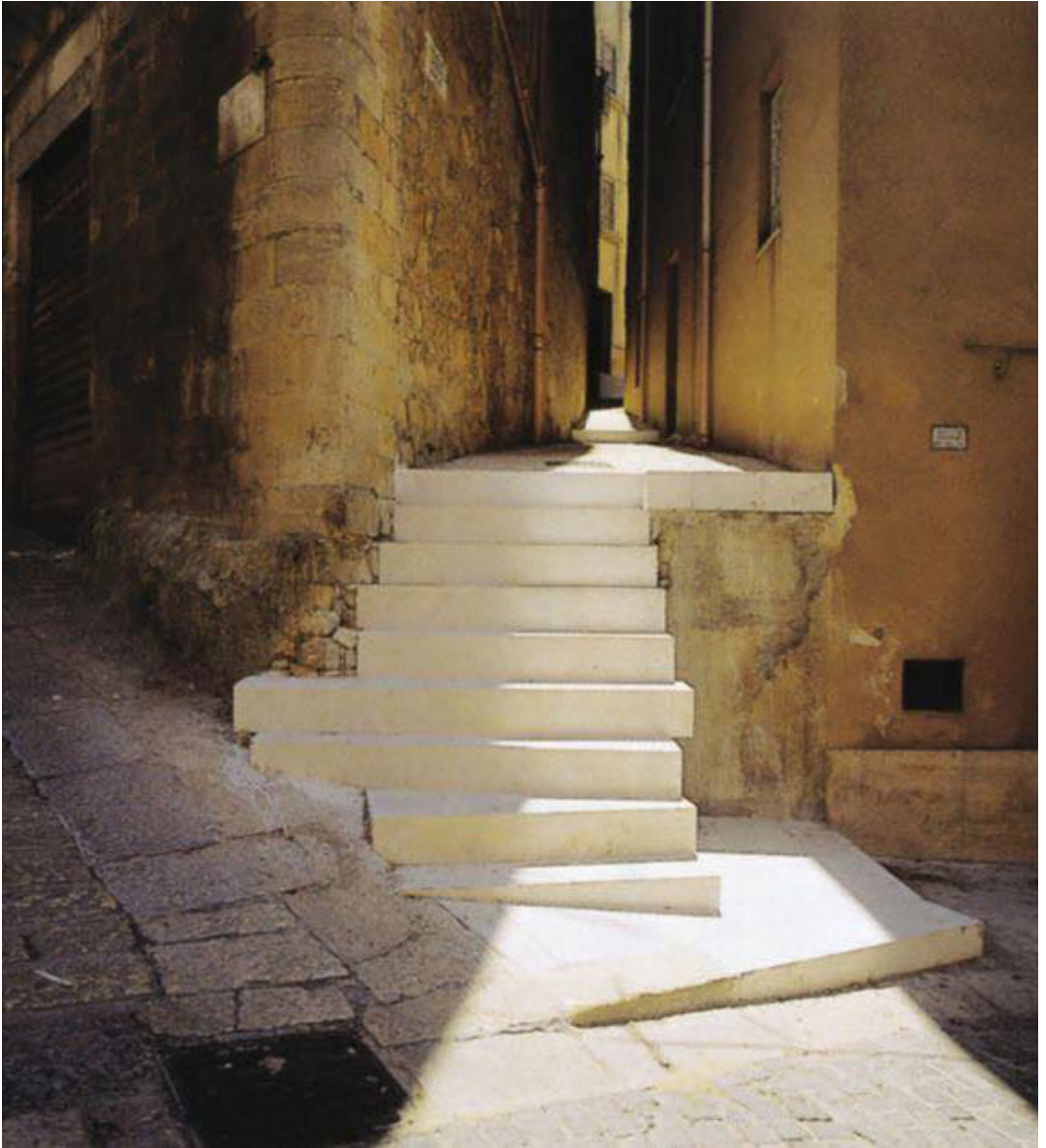
La construcción de la nueva ciudad de Gibellina es sin duda una ocasión singular, en la que el color blanco se manifiesta en diversas obras. Sobre todo, en el *Grande Cretto* de Alberto Burri (ya mencionado en el último párrafo del primer capítulo), pero también el sólido volumen del edificio *Centro città* de Oswald Mathias Ungers, el edificio de viviendas diseñado por Pierluigi Nicolini y la *casa Pirrello* de Franco Purini y Laura Thermes. También es descrito por edificios blancos el patio del *Baglio di Stefano*, diseñado por Roberto Collovà y Marcella Aprile, donde se instala la *montaña de sal* del artista Mimmo Paladino. No debería haber sido blanca, pero hoy este es su color, la gran esfera que puesta como ábside de la Iglesia Madre de Ludovico Quaroni, colocada en la cima de una colina - en el punto más alto de la ciudad - y visible desde el campo circundante³⁰⁸. Quizás el blanco hubiese sido el color del

Teatro al aire libre para las ruinas de Gibellina, diseñado por el napolitano Francesco Venezia, un gran *arca de salvación* después de la destrucción causada por el terremoto. Las de Gibellina son arquitecturas (construidas, diseñadas o solo imaginadas) que, aunque todas diferentes entre sí, se basan en la composición de volúmenes puros, en los que la masa llena, el *volumen* y la *pared* - para reanudar y confirmar la reflexión de Purini - son los elementos fundacionales.

A estos episodios, se añade la experiencia del programa de planificación urbana para la pequeña ciudad de Salemi en 1980, que vio la redacción de importantes proyectos y la contribución de personalidades relevantes - entre muchas, Álvaro Siza - hacia las cuales se revelan particulares afinidades y que dejan huella en la formación de los arquitectos de la isla³⁰⁹. El maestro portugués dirige un equipo en el que también participan Souto de Moura y Roberto Collovà, y que interviene en los restos de la Iglesia Madre conservando el ábside y proponiéndolo como escultura de fondo en una nueva plaza elevada. Siza y Collovà recuperan algunas ruinas puntualmente y sin voluntad mimética, lejos de las tentaciones románticas, cosen las pérdidas y laceraciones causadas por el terremoto; utilizan piedra blanca en algunos insertos delicados, rediseñan las conexiones entre la parte superior e inferior de la ciudad a través de un *proyecto de suelo*. En el barrio Carmine, se planea otro *evento* importante, el del nuevo parque urbano, del cual sólo se realiza el Teatro al aire libre proyectado por Francesco Venezia, Roberto Collovà y Marcella Aprile³¹⁰.

309 CROSET Pierre-Alain, "Salemi e il suo territorio", en *Casabella* n. 536/1987, p. 18-29.

310 APRILE Marcella, "Il territorio del Belice o del fraintendimento", en Giuseppe Campione et alii (eds.), *La furia di Poseidon. Messina 1908 e dintorni / 1908 e 1968: i grandi terremoti di Sicilia*, Silvana Editoriale, Milán 2009, pp. 221-234.



La actividad proyectual de Culotta y Leone comienza en 1965 en Cefalù, ciudad de origen de los dos arquitectos, territorio fértil para su producción arquitectónica. En 1985, una presentación de Vittorio Gregotti introduce la primera colección de proyectos del dúo siciliano, que también se dedica a actividades de enseñanza en la Facultad de Arquitectura de Palermo³¹¹. El trabajo de Culotta y Leone actúa en un intento de «insinuar en la tradición local ‘lenta y temerosa’ un lenguaje atento a la búsqueda de innovaciones y experiencias vinculadas al patrimonio universal de la tradición ‘en devenir’ originada por el Movimiento Moderno»³¹². A pesar del largo empleo del blanco (especialmente para interiores), la obra de Culotta y Leone exhibe una amplia gama de colores posibles; sin embargo, hay un empleo recurrente y sistemático a lo «monomaterial y monocromático, típicamente mediterráneo - observa Andrea Sciascia - que es una forma de profundizar, desde las costas de Sicilia, el tema compositivo de la ‘continuidad’»³¹³. Esta actitud también testifica, continua Sciascia, «una asonancia entre la arquitectura hecha de ‘prismas incrustados en el suelo, monomáticos y monocromáticos desde la línea de tierra hasta la cumbre’, y la arquitectura como un ‘juego sabio, correcto y magnífico de los volúmenes bajo la luz’»³¹⁴. Encajan perfectamente en estos temas algunas arquitecturas residenciales de Culotta y Leone, como la icónica *Casa Salem* (1972), caracterizada por un color verde oscuro e insertada en la costa rocosa a pocos metros del mar, la *Casa Di Paola* (1983), articulación de volúmenes elementales blancos, *Casa Finocchiaro* (1988), monolito amarillo cuyo interior

311 CULOTTA Pasquale, LEONE Giuseppe, *Le occasioni del progetto*, Edizioni della Medina, Cefalù 1985.

312 *Ibidem*, p. 9.

313 SCIASCIA Andrea, “Oceano Mediterraneo. Cardboard and plaster architectures”, en PICONNE Adelina (ed.), *Culture mediterranee dell’abitare*, Clean edizioni, Nápoles 2016, p. 214.

314 *Ivi*.

Página anterior:

Álvaro Siza y Roberto Collovà, Detalle de la recuperación del centro histórico de Salemi. Foto Roberto Collovà.

La preciosa piedra clara se utiliza para coser y reparar, como un pequeño fragmento añadido a la ciudad. Todo el proyecto se caracteriza por una lectura atenta y detallada de los espacios y las ruinas existentes, reorganizados por medio de intervenciones mínimas.





Página anterior:
Pasquale Culotta y Bibi Leone,
Casa Fiocchiaro, 1988.

Externamente una geometría elemental y un volumen monocromático, mientras que el interior se concibe como un espacio excavado con alturas variables. La azotea es el lugar lúdico de formas liberadas.



Esta página:
Vincenzo Melluso, Casa
Dusenszky Vitale, 2006-11.
Foto Vincenzo Melluso.

Se amplía una estructura existente con nuevos cuerpos revestidos con la misma piedra clara. Un paisaje de elementos monocromáticos, volúmenes cortados que organizan un jardín con vistas al campo de Apulia.

Vincenzo Melluso, Pabellón
Una scatola di luce, un gioco di sguardi, 2011. Foto Giovanni Chiamonte.

Una caja perforada, un ejercicio de luz y espacio. Construido en hormigón blanco, en tensión entre fisicalidad y abstracción.

315 COSTI Dario, MELLUSO Vincenzo, "Casa e paesaggio: gli sguardi di Culotta e Leone", in *Domus* 989/2015, pp. 110-119.

316 Véase MELLUSO Vincenzo, "Pasquale Culotta. Tracce di un percorso", in *News Architettura Palermo* n. 00 (vol. 1) / 2012, pp. 7-153

317 En 1985, desde la páginas de *Casabella*, Marcello Panzarella compone una lista de jóvenes arquitectos italianos entre los cuales elige algunos representantes de la *escuela siciliana*: Vincenzo Melluso, Bruno Messina, Giovanni Francesco Tuzzolino e Antonino Margagliotta, todos docentes en las Universidades de la isla. PANZARELLA Marcello, "La ricostruzione della committente", en *Casabella* n. 515/1985, pp. 47-48.

318 MELLUSO Vincenzo, *Una casa in Puglia*, Ultreya/Longanesi, Milán 2012.

319 MELLUSO Vincenzo, "Una scatola di luce, un gioco di sguardi", en *Domus* n. 987/2015, pp. 86-91.

se articula como un espacio *excavado*³¹⁵. Para la restauración del Municipio de Cefalú (1981-94), el revoque blanco identifica el nuevo frente hacia la plaza - donde la pared se deforma en su parte superior con una curvatura inusual - y para las residencias universitarias en Palermo (diseñado por Pasquale Culotta con Tilde Marra, 2009)³¹⁶.

Por lo tanto, la generación posterior de arquitectos sicilianos se forma a raíz de la enseñanza de la *escuela siciliana* antes mencionada, siguiendo también en la actividad didáctica en las universidades de la isla³¹⁷. En este panorama, el blanco se emplea en varias obras de Vincenzo Melluso (1955). La *Casa Costanza*, en la costa norte de la isla, es un complejo de volúmenes dispuestos en C en una colina, con vistas al mar, en el que el blanco del enlucido se asocia con la materialidad de la piedra local. También es blanca la piedra que reviste los volúmenes de la *Casa Dusenszky Vitale*, en el Valle d'Itria (Apulia): a partir de edificios preexistentes, otros cuerpos se organizan y encajan en el terreno suavemente inclinado³¹⁸. En ambos proyectos, es posible detectar la voluntad de la arquitectura de convertirse en paisaje, no sólo en la inserción cuidadosa y adecuada a los lugares, sino también en la composición de un paisaje interno que se enriquece con vistas evocadoras de la naturaleza circundante. Cerca de la *Casa Dusenszky Vitale*, Vincenzo Melluso construye un pequeño pabellón-observatorio en la naturaleza, llamado *una scatola di luce, un gioco di sguardi* (una caja de luz, un juego de miradas). Un cubo con lados de cuatro metros, realizado enteramente en hormigón blanco, excavado e inundado de luz³¹⁹.

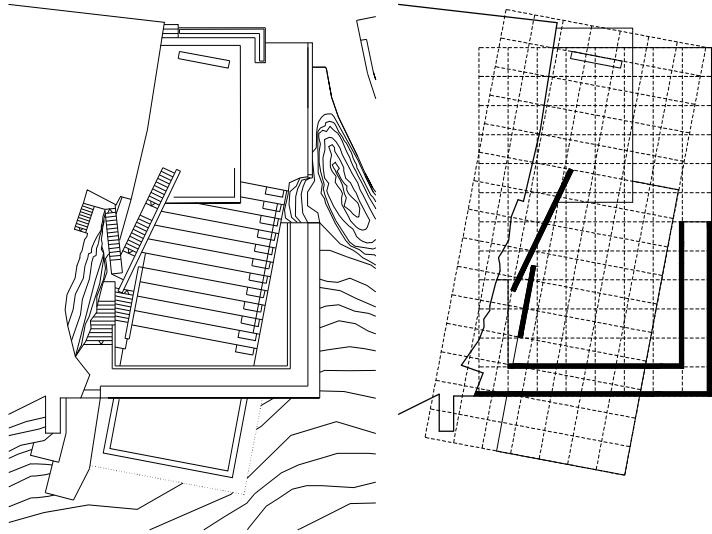
El tema de la excavación y del espacio vacío también está presente en las arquitecturas de Antonino Margagliotta (1958) y Giovanni Francesco Tuzzolino (1965), que operan principalmente en el interior de Sicilia. En todos los proyectos, ya sea un edificio nuevo, una recuperación o una restauración, el lugar y las preexistencias son los elementos fundacionales de la arquitectura: el acto proyectual siempre se concibe como una modificación de un entorno físico y cultural complejo e históricamente estratificado. Las obras de recuperación en el centro histórico de Cammarata enfatizan la reordenación de lo existente mediante la inserción de fragmentos, signos y elementos esenciales que otorgan un nuevo significado al espacio³²⁰. La piedra blanca tallada es el material precioso de un *proyecto de suelo*, de planos, muros y bancos que definen el recorrido urbano - y que recuerdan, de alguna manera, el carácter de las intervenciones de Siza y Collovà para la ciudad de Salemi. En el *Belvedere del Castillo de Cammarata*, los volúmenes puros encajan en el terreno empinado: las *cajas de muros* visibles desde el valle están en realidad vacías, por lo que contienen un espacio hueco³²¹. Volúmenes interpenetrados y yuxtapuestos, para definir un margen *habitabile* entre la ciudad y el campo, como en el caso del *Centro deportivo multifuncional de Racalmuto*, donde la gran caja contiene el campo de juegos al aire libre. En el *Palazzo Biancorosso* - un proyecto de renovación³²² - el color blanco unifica todos los espacios interiores, concebidos una vez más como cavados a partir de una *masa ideal*³²³. Gracias a la

320 Véase el Anexo 1, *Diálogos sobre el blanco*, "El sentido de las cosas. Conversación con Giovanni Francesco Tuzzolino".

321 El proyecto ha sido seleccionado para varias publicaciones, entre las cuales *Almanacco di Casabella. Architetti italiani 2006*, Mondadori Electa, Milán 2006, pp. 216-225; *Area* n. 95/2007, p. 60; *L'Industria delle costruzioni* n. 394/2007, pp. 50-55.

322 *Il Giornale dell'Architettura* n. 9/1995, p. 11.

323 Véase el Anexo 1, *Diálogos sobre el blanco*, "Los ideales del blanco. Conversación con Antonino Margagliotta".

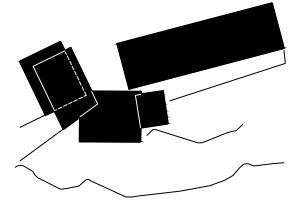
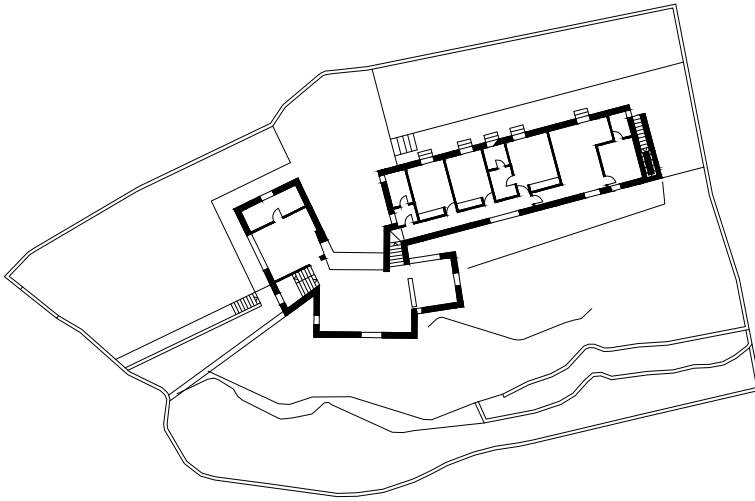


Margagliotta + Tuzolino,
Belvedere del Castillo de
Cammarata, 2004-06.

Arriba, planta y esquema
interpretativo que evidencia
el trazado regulador;
abajo, foto de Margagliotta + Tuzolino.

La geometría artificial se encuentra con una pendiente rocosa. El volumen blanco de una caja vacía define y da acoge a un teatro al aire libre y permite una vista hacia diversos horizontes.





Bruno Messina, Casa Furnari Gallo, 1992-98.

Arriba, esquema de agregación de volúmenes; abajo, planta y foto de Lamberto Rubino.

Los volúmenes elementales yuxtapuestos siguen un esquema funcional claro, que se confrontan con las geometrías de los aterrazamientos. Diferentes materiales blancos - hormigón y revoque - componen la tectónica estratificación de la fachada coronada por una banda de cobre.

324 AND n. 32/2017 "Sicilia - Identità", pp. 26-29.

restauración de la *Chiesa di San Biagio* en Cammarata, cinco ciclos decorativos diferentes - un tiempo superpuestos entre sí durante varios siglos - coexisten hoy en la nueva configuración espacial³²⁴. El blanco es el color que uniforma y mantiene unidas las piezas recuperadas y reconstruidas, policromías, fragmentos y decoraciones de diferentes épocas: es el color de fondo necesario para definir un equilibrio entre los elementos de la arquitectura, pero también para la composición de un orden *sin precedentes* entre las estratificaciones históricas en un espacio nuevo y contemporáneo.

En el área sudoriental de la isla, el color blanco a menudo se asocia con la piedra caliza de los Montes Ibleos y de Siracusa, tradicionalmente utilizada sobre todo en obras de carácter monumental, para construir una arquitectura isódoma. Tras haber perdido su uso estructural, la piedra natural se convierte hoy en un material preciado para el revestimiento y la definición de la envolvente arquitectónica (véase el siguiente capítulo de esta investigación). El uso tradicional de este material está innovado en algunas obras recientes de Bruno Messina, como la *Casa Furnari Gallo* en Palazzolo Acreide: una composición de tres volúmenes simples que sigue las diferencias de altura de la parcela, en los que la piedra blanca se compone en la base con el hormigón arenado y abujardado (tratado como una piedra) y con una banda de cobre para definir la coronación. En la *casa nella campagna iblea*, Bruno Messina emplea exclusivamente piedra caliza blanca para revestir el volumen monolítico en el contexto

del Val di Noto. La forma simple define un dispositivo complejo y medido para mirar el paisaje con secuencias de aberturas y a través del patio: un espacio excavado del cuerpo monolítico, un *impluvium* que acoge la vista hacia el Valle de Tellaro.

Sin embargo, en la producción contemporánea el blanco es sobre todo el color de revoque, como se puede apreciar en el *Centro Cívico Multifuncional* de Modica diseñado por Emanuele Fidone: un edificio que define un recorrido y al mismo tiempo crea un frente urbano para la nueva plaza lateral. La parte inferior del edificio es un *zócalo* de hormigón visto que regula y ordena la relación con el terreno inclinado; el volumen superior, completamente blanco, se eleva, definiendo la cubierta de los espacios interiores.

Aunque se reconozcan diferentes especificidades del trabajo y diferentes intereses de estos arquitectos, sus obras se caracterizan por la «marcada [...] predilección por una arquitectura sobria, esencial, primaria, libre de frivolidades y adornos, diseñada para significar sobre todo el sentido de ser un lugar en el lugar, o sea una transformación significativa y útil de un lugar»³²⁵. Un análisis de la arquitectura blanca en Sicilia también permite redescubrir una cercanía cultural con la condición española y la portuguesa, probablemente proveniente de una genealogía que tiene raíces antiguas en el común carácter mediterráneo, pero que a través de las vicisitudes del siglo XX ha encontrado una nueva convergencia.

325 CELLINI Francesco, "Introduzione", in GUERRERA Giuseppe, *La casa del giardiniere a Enna*, Città Aperta Edizioni, Troina 2005, p. 10.

326 Véase JODIDIO Philip, *White houses*, Thames & Hudson, Londres 2019.

327 MEIER Richard, *Complete work 1963-2013*, Rizzoli International Publications, New York 2013.

La condición global

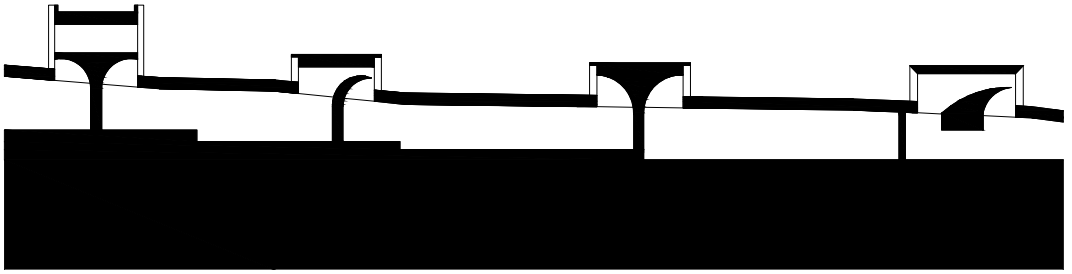
Para comprender el alcance del *fenómeno del blanco*, también es posible considerar los números y las estadísticas: este es el objetivo de una lectura de la distribución geográfica lo más objetiva posible, que se muestra en el anexo 2 de esta investigación. Mostrar las obras más publicadas en un planisferio y poder reconocer a los arquitectos que las diseñaron, permite visualizar y aclarar aún más el horizonte global con el que se enfrentan estos temas³²⁶.

Más allá de las cuestiones estadísticas, ciertamente relevantes, es interesante recopilar y analizar el trabajo de algunos arquitectos, intentando rastrear valores e instancias compartidas. La globalización de la arquitectura coloca unos frente a otros arquitectos con formaciones diferentes, provenientes de contextos culturales variados y que en muchos casos operan en países y geografías aún diversas, dando lugar, de hecho, a la *condición global* de la arquitectura blanca.

Algunos maestros como Oscar Niemeyer y Richard Meier, que ya se encontraron en los párrafos anteriores, prosiguen en la construcción de importantes obras de arquitectura blanca también en los últimos tiempos³²⁷. Otros grandes arquitectos han trabajado con los caracteres del blanco, desarrollando investigaciones y poéticas nuevas y personales. En la gran producción de Steven Holl (1947) también hay muchas arquitecturas blancas, en las que se puede notar cierta preferencia por el translúcido, por el vidrio y el policarbonato blanco: los volúmenes a menudo eluden la distinción

entre lleno y hueco, opaco y transparente, a favor de membranas filtrantes, capaces de dosificar la iluminación y difuminar los contornos de las cosas. Estos *cuerpos de luz* pueden emerger del suelo *natural* (como en el caso del Museo de arte Nelson-Atkins, de la *Cité de l'Océan et du surf* o del Kennedy Centre para las artes escénicas), u otras veces filtrar la atmósfera de contextos urbanos más densos y consolidados (la extensión de la Glasgow School of Art, el Meggie's Centre Barts, el Instituto de Arte Contemporáneo de la Virginia Commonwealth University), o incluso crear lugares en contextos menos caracterizados (Museo Hering para el Arte Contemporáneo). Los espacios fluidos de Steven Holl viven en función de la luz, una materia utilizada de innumerables maneras y capaz de revelar formas, texturas y efectos materiales.

John Pawson (1949) utiliza el revoque blanco para los interiores en casi todas sus obras: los espacios esenciales y las atmósferas serenas se distinguen por el reducido número de elementos y signos, por los ligeros contrastes. El uso del blanco, la búsqueda de pureza y precisión de las formas es adecuada para diferentes contextos, como las *casas en Paros* - una agregación de paralelepípedos simples entre la vegetación - y la *casa en Okinawa* que, con principios similares, parece exportar a Japón una idea contemporánea del Mediterráneo. Con un carácter diferente, la *Casa delle Bottere* en Treviso - donde no hay falta de referencia a la arquitectura palladiana en el diseño interior - también es blanca, así como la *Casa Baron* (en la región sur de Suecia) que toma su forma a partir de las casas de campo difusas en la zona. Y el mismo color





Página anterior:
Steven Holl, Museo de arte Nelson-Atkins, 2007, esquema de sección.

Los cuerpos blancos y traslúcidos que emergen del suelo son dispositivos para captar y manipular la luz difundiéndola en los espacios subterráneos.

Steven Holl, Cité de l'Océan et du surf, 2011. Foto Iwan Baan.

El suelo se eleva para crear espacios subterráneos, completamente monocromáticos. Una vez más, los cuerpos vidriados se convierten en dispositivos para captar la luz, convirtiéndose en linternas por la noche.

Esta página:

John Pawson, Iglesia St. Moritz en Augsburg, 2008-13. Foto Gilbert McCarragher.

El acabado blanco le da un velo de universalidad y atemporalidad. El espacio litúrgico alcanza una pureza absoluta, que cambia en relación únicamente al variar de la luz natural.



John Pawson, Iglesia en la Abadía de Nuestra Señora en Novy Dvur, 1999-2004. Foto Hisao Suzuki.

La configuración espacial y las ventanas, como cortes en las paredes, recuerdan la Sainte Marie de La Tourette de Le Corbusier, pero en versión monocromática. El espacio se convierte en un dispositivo extremadamente sensible a la luz y sus matices.

328 IOVINE Julie, "Una conversación con John Pawson", en *El Croquis* n. 158/2011, "John Pawson", p. 6.

329 *Ivi.*

es empleado por Pawson - de forma aún más significativa - para la recuperación y expansión de la arquitectura cisterciense de la Abadía de Nuestra Señora en Novy Dvur. Para la restauración de la Iglesia de St. Moritz en Augsburg (fundada alrededor del año 1000 y repetidamente objeto de destrucción y reconstrucción) el espacio se rediseña, unifica y *sacraliza* mediante el uso de la monocromía. La investigación proyectual de John Pawson a veces se compara con la austeridad de la arquitectura monástica y los principios de *wabi* (pobreza voluntaria); al rechazar la etiqueta minimalista, el arquitecto dice que está interesado «en viajar ligero de equipaje»³²⁸ y continua avanzando durante décadas con coherencia y continuidad en la búsqueda de lo esencial, tratando de construir «algo que sea interesante y que perdure»³²⁹.

Los materiales de la arquitectura blanca son muchos y con diferentes propiedades; también son blancos los ladrillos que utiliza David Chipperfield para la elegante residencia en el distrito Kensington en Londres: una arquitectura blanca que se destaca en el rojo oscuro y marrón de la capital inglesa incluso con el uso de anchos pilares circulares - casi columnas. Este material y elementos constructivos también se utilizan para la *Casa Fayland*, dispuesta en un podio entre pequeñas colinas y de acuerdo con una sintaxis que podría definirse como casi *clásica*. De 1993 a 2009, Chipperfield participa en el importante proyecto de reconstrucción del *Neues Museum* en la Isla de los Museos de Berlín: en el contexto monumental neoclásico, el blanco es el color de los ladrillos de las partes reconstruidas; en los interiores, el revoque blanco

se emplea para colmar las lagunas en las decoraciones de las paredes policromadas, como en los nuevos espacios totalmente monocromáticos; la piedra blanca se utiliza para la introducción de nuevos elementos y la reconstrucción de la escalera de entrada principal. Detrás del museo recuperado, Chipperfield también construye la *James-Simon-Galerie*, donde el tema de la columna y del pórtico se aborda en comparación directa con el antiguo: el color se retoma con el uso de una *engineered stone*, pero se actúa con geometría, ritmo, proporción y tamaño diferentes e inequívocamente contemporáneos. Lejos del contexto monumental pero siempre en el centro de Berlín, volúmenes masivos en hormigón blanco expanden un antiguo edificio en Joachimstraße para la sede del estudio Chipperfield. Otra vez el blanco es empleado para la composición de planos horizontales que se deslizan unos sobre otros y conforman el edificio *Veles e Vents* en el puerto de Valencia. Finalmente, el mismo arquitecto construye un blanco reflectante e iridiscente para el *Museo Folkwang* en Essen, para el *West Bund* en Shanghai y para el *Turner contemporary* en Margate, utilizando paneles de vidrio blanco.³³⁰ Así, hay muchos tipos de blanco entre las obras de David Chipperfield, empleados para usos diferentes y específicos, que demuestran también la gran sensibilidad del arquitecto al combinar tonos, materiales y formas según el contexto en el que obra.

El *imaginario mediterráneo* por excelencia, al menos en arquitectura, probablemente esté vinculado al paisaje de las islas griegas: una combinación de formas y colores - el azul profundo del mar y del cielo, el verde intenso de la vegetación y el blanco

330 Para profundizar el estudio de la obra del arquitecto inglés, véase IRACE Fulvio, *David Chipperfield*, Electa, Milán 2001; *El Croquis* n. 87/2001 y *El Croquis* n. 150/2010.

(o, en cualquier caso, los tonos claros) de la arquitectura - que tiene la capacidad de evocar la esencia del habitar en armonía con la naturaleza y el paisaje. Valores, caracteres y elementos que persisten en el tiempo y que las arquitecturas de Kapsimalis Architects adecuan a las necesidades contemporáneas. Las residencias y los alojamientos turísticos construidos en la isla de Santorini - como el *Saint Hotel* y la *casa en Imerovigli* - dan forma al perfil rocoso en el que surgen y cubren completamente todas las superficies en blanco.

Aunque lejos de las costas mediterráneas, Robert Konieczny construye en Polonia algunas interesantes casas enlucidas de blanco. En la *autofamily house*, el acceso a la residencia se realiza directamente en coche a través de una especie de pasaje subterráneo que también es una galería de arte; los volúmenes curvilíneos de la casa continúan la lógica del cruce y ascienden desde el terreno verde. En la *atrial house*, por otro lado, el camino de acceso desciende al nivel que permite la entrada del coche desde abajo a una especie de patio central. La casa blanca de forma cuadrada, parcialmente suspendida sobre la calle, luego se abre con generosas ventanas hacia el jardín.

En la producción suiza contemporánea el color blanco es a menudo el del hormigón, una *tradición reciente* que algunos arquitectos han construido con obras de gran interés. Con esta técnica, Livio Vacchini realiza, entre muchas obras, el gimnasio en Losone: un *templo* de aspecto impenetrable, con un solo pilar que disminuye su grosor conforme crece y que se repite a un



David Chipperfield, Casa Fayland, 2009-13. Foto Rik Nys.

La casa se desarrolla horizontalmente, marcada por grandes columnas modernas. Se pueden interpretar como una referencia a la arquitectura neoclásica de los campos ingleses o a las villas palladianas. El ladrillo blanco da un aspecto menos abstracto y se relaciona cromáticamente con el contexto.



Robert Konieczny, Atrial house, 2003. Foto Juliusz Sokółowski.

La arquitectura blanca extremadamente rigurosa se enfrenta al verde paisaje horizontal y está suspendida sobre el camino de acceso revestido de piedra.

331 NORBERG-SCHULZ Christian, "La búsqueda del orden de Livio Vacchini", en VACCHINI Livio, *Livio Vacchini*, Editoriali Gustavo Gili, Barcelona 1987, p. 8.

332 MESSINA Bruno, "Presentazione", en GUARRERA Fabio (ed.), *Livio Vacchini. La struttura come testo costruttivo*, LetteraVentidue, Siracusa 2019, p. 9.

ritmo constante para definir el plano perfectamente rectangular. La obra de Vacchini se caracteriza por la recuperación de una idea tectónica, por la simetría y modularidad, donde «predomina lo estático frente a lo dinámico»³³¹. En la *mítica* isla de Paros, junto con Silvia Gmür, el arquitecto construye dos casas blancas, con una estructura alargada paralela a la línea de la costa y en el suelo «una banda longitudinal en mármol de Paros que cruza y conecta la alternancia entre espacios llenos y vacíos»³³². También en la misma isla griega, no lejos de la residencia de Vacchini, Aurelio Galfetti construye una casa para sí mismo, revestida externamente en piedra - casi para confundirse entre los muros de mampostería en seco de las parcelas - pero en su interior completamente blanca, incluso en el patio central abierto al Mar Egeo. Para los temas de la arquitectura blanca resulta interesante también la obra de Valerio Olgiati (hijo de Rudolf, cuyo trabajo ha sido analizado en el párrafo *Otras experiencias*) que a menudo utiliza el hormigón armado - material monolítico y monocromático - y en algunos casos de color blanco. Estos incluyen el Centro de Visitantes en el Parque Nacional Zernez, la *casa en Laax* y la nueva entrada al Parlamento del Cantón de los Grisones. Para la restauración de la *Gelbe Haus* (la *Casa Amarilla*, hoy centro de exposiciones) en Films, el arquitecto actúa quitando el enlucido de las fachadas y mostrando la mampostería subyacente, regularizando la forma de los agujeros con el uso de hormigón y finalmente cubriendo todo el volumen con cal blanca. En el interior los pisos se reemplazan, ahora soportados por un solo apoyo descentralizado. Olgiati obra en la afirmación de una

precisa y unívoca idea de proyecto - «esta idea de hacer un objeto o una arquitectura que reaccione o que actúe como una cosa sola»³³³ - también de acuerdo con una cierta indiferencia a los lugares y contextos³³⁴. La predilección por el monocromo se asocia, por lo tanto, con el deseo de crear el edificio como *unicum*, mientras que la técnica de hormigón armado es probablemente la más adecuada para construir un edificio monolítico.

Por último, pero sólo en orden de tratación, la geografía de la arquitectura blanca llega al Lejano Oriente y especialmente a Japón, donde hay una cierta concentración de arquitectos de importancia mundial que constantemente emplean el blanco. El diseñador Kenya Hara ha investigado durante mucho tiempo los valores y significados que se refieren al blanco, no tanto como un color sino como un principio con implicaciones también estéticas. En primera instancia, en cuanto color y al mismo tiempo como *no color*, el blanco puede «evocar la materialidad de los objetos; [...] también puede contener principios temporales y espaciales como el *ma* (un intervalo de espacio y tiempo) e *yohaku* (margen vacío), o conceptos abstractos como la no-existencia y el cero»³³⁵. El concepto de *espacio vacío* (空白) - importante en la tradicional ceremonia del té - se expresa exactamente usando palabras “vacío” (空) y “blanco” (白); y finalmente, el blanco - según Hara - es el color que evoca las *periferias de la vida* y expresa el caos:

El blanco puede ser visto como la forma básica de vida o de información que emerge del caos; es esa forma extrema de entropía negativa la que está unida y determinada a hacer un escape limpio. La vida irradia

333 «this idea of making an object or an architecture that reacts or that acts like one thing». Traducido por el autor desde la entrevista en video a Valerio Olgiati por Siebe Bakker. <https://www.youtube.com/watch?v=XHp1y0GMDzk>

334 «Je suis convaincu qu'il est possible de faire une architecture qui ne soit pas essentiellement contextuelle. [...] Pour ma part, je pense que l'architecture peut se développer à partir d'une idée, d'une pensée, et qu'une idée n'a pas fondamentalement à être liée au contexte». OLGATI Valerio, *Une Conférence de Valerio Olgiati*, Birkhäuser, 2011, s.p..

335 HARA Kenya, *White*, Lars Müller Publishers, Zurich 2018, p. 8. Traducido por el autor.

336 *Ibidem*, pp. 10-11. Traducido por el autor.

337 *Pro Architect* n. 15/1999 "Toyo Ito", p. 41.

338 MAFFERI Andrea (ed.), *Toyo Ito. Le opere i progetti gli scritti*, Electa, Milán 2003.

color, mientras que la tendencia innata del blanco es escapar del color para llegar al lado opuesto del caos. La vida llega a este mundo vestida de blanco, pero comienza a adquirir color en el momento en que toma forma concreta y toca la tierra, como un pollito amarillo que emerge de un huevo blanco³³⁶.

El color blanco expresa esencialidad pero también tensión en el trabajo de Katsufumi Kubota, autor de muchas arquitecturas - especialmente residencias unifamiliares - en las que desarrolla el tema del plano blanco que se pliega como una hoja para envolver y proteger una caja *interna*. Esta envolvente se obtiene aplicando revoque blanco como acabado de las estructuras de hormigón, definiendo la cubierta protectora de la arquitectura, pero también el elemento al que se otorga la relación formal y espacial con el contexto público. En la *casa I*, como la *casa A* y la *F*, se materializa una especie de origami a escala arquitectónica, con un frente cerrado en la calle contrastado por un espacio interno virado hacia paisajes más atractivos por medio de generosas aberturas. Kubota crea espacios esenciales al operar con un número limitado de signos, repitiendo algunos elementos formales (el *origami-concha*, los planos de cobertura blancos que se adelgazan en los bordes convirtiéndose casi en hojas, la caja de vidrio) pero desarrollando estos temas de acuerdo con las condiciones específicas de cada proyecto.

También influenciado por la figura de Kazuo Shinohara,³³⁷ en la extensa carrera de Toyo Ito el blanco adquiere múltiples valores³³⁸. Es el color de la casa introvertida que construye para



Katsufumi Kubota, Casa I, 2001-04.

La extrema reducción de materiales y color. Blanco como un vacío que acoge plenamente el paisaje exterior.

Toyo Ito, White U, 1976. Foto Koji Taki.

El blanco del duelo y la introversión, el paisaje de la memoria en el que el vacío subraya la falta.

su hermana viuda (la *White U*): un volumen autónomo en hormigón blanco que forma una especie de circuito circular alrededor de un patio vacío e inculto; veinte años después de su construcción, al terminar el período de duelo, la casa fue demolida. Con una tela blanca Ito cubre la gran *cúpula* del estadio en Odata, diseñada para minimizar el impacto de los vientos y proporcionar una iluminación natural adecuada: la luz se filtra mediante una membrana de *teflón* semitransparente instalada en vigas arqueadas de madera de cedro laminada (esencia típica de la región). Para el pabellón temporal construido en 2002 en la Serpentine Gallery de Londres, Toyo Ito elige el tema del cuadrado, subdividiendo la forma a través de la reiteración de una operación geométrica simple (como una especie de algoritmo). El resultado es un volumen simple, cuya superficie está completamente tallada por polígonos irregulares, realizada con una estructura de acero, paneles de aluminio y placas de vidrio. Un principio similar también se usa para el edificio de *Tod's* en Tokio, un paralelepípedo puro envuelto en una *textura* (continua en las cuatro fachadas verticales) formalmente inspirada por los árboles; como para el *Serpentine Pavilion*, este motivo vegetal no es sólo una piel, sino que constituye la estructura de la arquitectura, esta vez hecha con hormigón blanco visto. Y todavía en la torre blanca para el edificio comercial *Mikimoto*, la fachada se convierte en una estructura, aunque en su espesor mínimo (una especie de sándwich con placas de acero y hormigón en el interior, en un espesor de 20 centímetros). Para Toyo Ito, «interesado no tanto en la arquitectura como en una serie de objetos, sino en

espacios flotantes»³³⁹, el uso de tecnologías digitales se convierte no solo en una herramienta para la innovación constructiva, sino también en instrumento y principio para el proyecto que se explicita formalmente. Aparentemente no relacionada con los criterios tradicionales de composición, la lógica del edificio se desarrolla con cierta autonomía y la arquitectura emerge como una solución siempre diferente en respuesta a diferentes necesidades. Desde este punto de vista, el color blanco representa en parte la abstracción del pensamiento lógico-matemático, al mismo tiempo disponible para evocar imágenes y memorias del mundo natural.

El mismo Toyo Ito es una figura de referencia para Kazuyo Sejima y Ryue Nishizawa, que con él comparten algunos temas arquitectónicos, así como el extenso recurso al color blanco.³⁴⁰

Mucha gente dice «tu edificio es blanco». Pero el blanco es un color muy normal. [...] En nuestros edificios trato de no hacer jerarquía, eso significa también tratar de hacer libre circulación, tratar de llevar la luz a todas partes, tratar de no hacer un gran contraste, tratar de difundir la luz. Eso significa que la gente se siente... blanca³⁴¹.

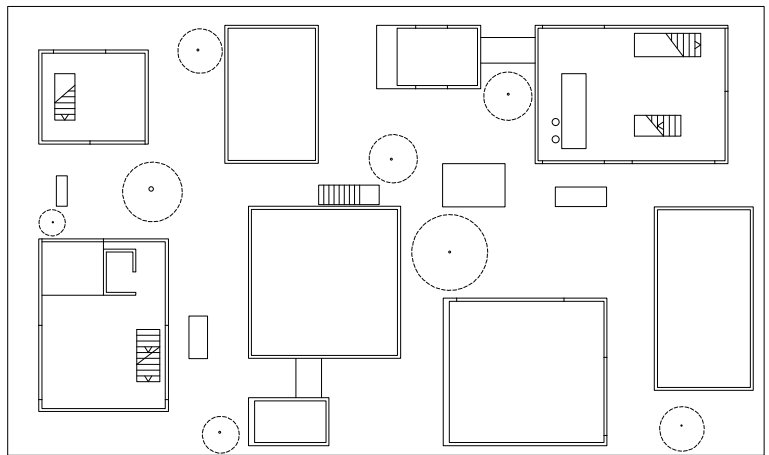
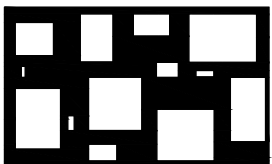
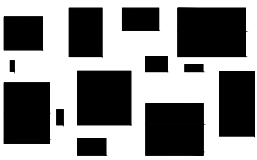
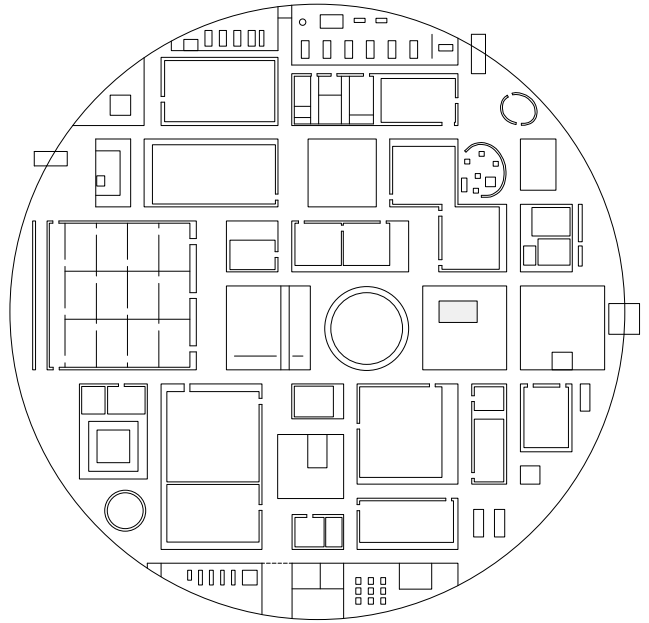
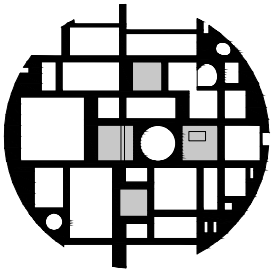
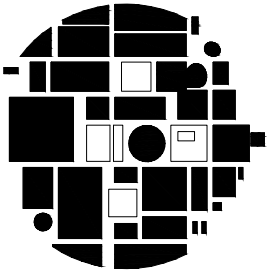
La búsqueda de un espacio fluido y continuo es una constante en la producción de los dos arquitectos desde sus primeras obras construidas por separado³⁴². La *casa en un jardín de ciruelas* de Sejima es un volumen puro y simple, con aberturas dispuestas irregularmente en las paredes delgadas (en paneles de metal de 5 cm de grosor) que infunden un carácter extremadamente ligero. Volúmenes blancos y ligeros también los de la *casa Moriyama* de Nishizawa, en la que la complejidad del espacio doméstico se

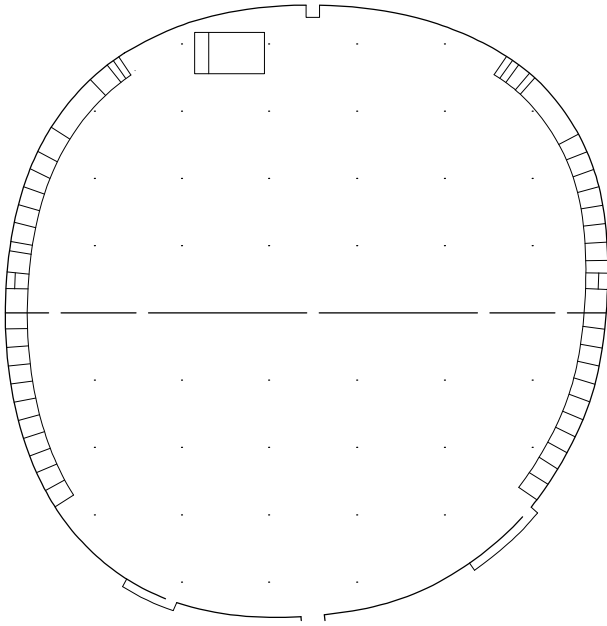
339 ALESSIO Lorena, *Toyo Ito*, Edilstampa, Roma 2009, p.11.

340 En el discurso de aceptación del Pritzker Prize 2010, Sejima y Nishizawa agradecen abiertamente Toyo Ito como figura de referencia para sus carreras. Tres años después, el mismo Ito recibe el prestigioso premio.

341 Traducido por el autor desde la entrevista en video de José Tomás Franco (ArchDaily) a Kazuyo Sejima. Disponible en [<https://www.youtube.com/watch?v=JE088Lz5qEE&frags=pl%2Cwn>].

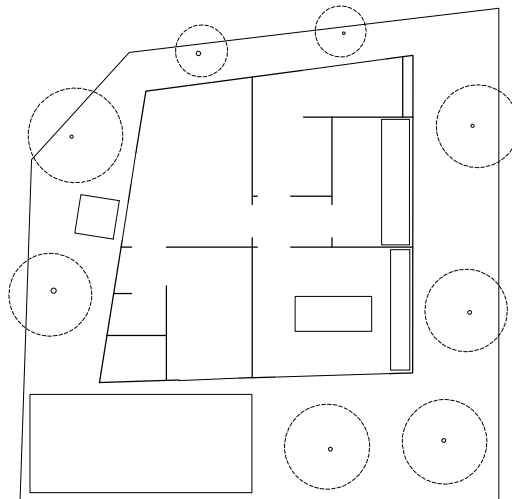
342 La trayectoria de la extensa obra de Sejima y Nishizawa está publicada en HASEGAWA Yuko, *Kazuyo Sejima + Ryue Nishizawa. SANAA, Electa, Milán 2011; El Croquis* n. 155/2011 y *El Croquis* n. 179-180/2015.





Página anterior:
 SANAA, Museo de Arte Contemporáneo de Kanazawa, 2004, planta y esquemas.
El complejo programa se descompone en multitud de espacios elementales. El color anula cualquier jerarquía y difunde la luz en un laberinto blanco.

Ryue Nishizawa, Casa Moriyma, 2002-05, planta y esquemas.
Las funciones de la casa se dividen en volúmenes separados, todos blancos pero con distintas proporciones; el espacio de conexión se abre al cielo y se convierte en jardín. Gracias al empleo del mismo color, el espacio externo y el interno se confunden.



Esta página:
 SANAA, Vitra Factory Building, 2012, planta.
El círculo imperfecto contiene una función extremadamente sistematizada. Un espacio de libre circulación que desde el exterior parece delimitado por una ligera cortina blanca.

Kazuyo Sejima, Casa en un jardín de ciruelas, 2003, planta.
Las paredes son como láminas sin espesor. Las aberturas, dispuestas casi libremente en las fachadas, revelan la compleja configuración interna que recuerda el principio del raumplan.

SANAA, Museo de Arte Contemporáneo de Nueva York, 2007.

Los volúmenes blancos desordenadamente superpuestos se convierten en un espacio de proyección de la función museística hacia la ciudad. Algunas obras de arte se muestran fuera de las cajas blancas, como para recordar la lección de Las Vegas de Venturi.



descompone en cuerpos separados e independientes a los que se puede acceder desde el jardín que se convierte un espacio habitado al aire libre. Entre los numerosos proyectos realizados conjuntamente por Sejima y Nishizawa (SANAA) también hay alguna sede para importantes instituciones del mundo del arte. El icónico Museo de Arte Contemporáneo de Nueva York encaja como un elemento excepcional en el denso tejido de Manhattan; se compone de grandes *white box* apiladas, cubiertas con una malla de metal blanco. Para el Museo de Arte Contemporáneo de Kanazawa, se recurre a la descomposición funcional del edificio en una multiplicidad de volúmenes cúbicos blancos, agrupados por un gran plano circular que los contiene; el espacio que sirve entre las salas de exhibición se convierte en un entorno fluido y transparente, iluminado también gracias a cuatro patios internos, en continuidad también con el jardín urbano en el que se inserta el museo. En otra ocasión, para proporcionar una iluminación natural adecuada en el interior del edificio comercial *Dior* en Tokio, se crea una fachada con doble piel de vidrio y paneles de vidrio acrílico translúcido curvo, que casi recuerdan a las cortinas. En la obra de Sejima y Nishizawa, el blanco, a menudo asociado con el uso del vidrio, es un elemento de una composición que busca la uniformidad y continuidad del espacio. Con los años, esta búsqueda también ha involucrado la percepción del límite físico de la arquitectura, que a veces se vuelve transparente y se disuelve en color y luz.

En el panorama contemporáneo japonés hay una nueva generación de arquitectos que operan a raíz de esta tradición

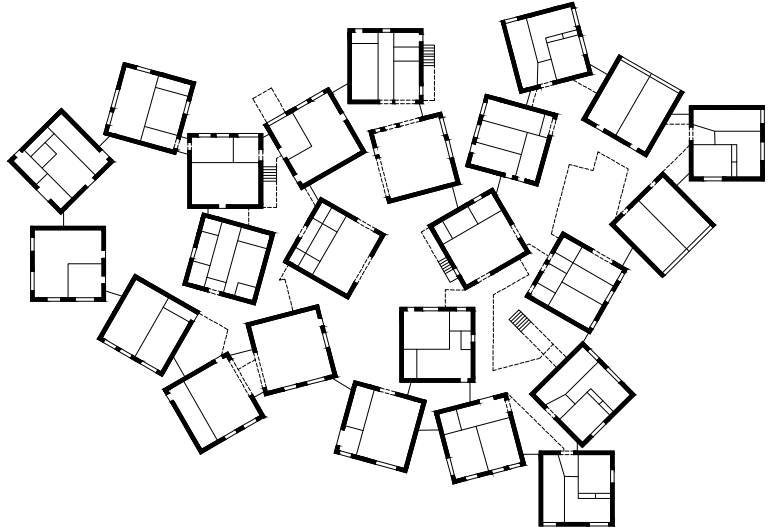
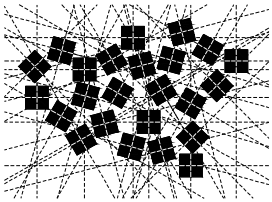
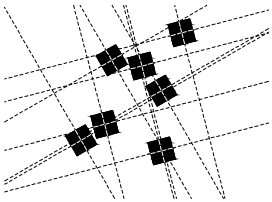
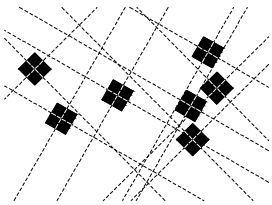
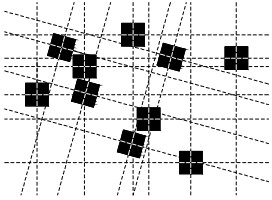
343 Entre el 13 de marzo y el 31 de julio de 2016, el MoMA de Nueva York acoge la exposición *A Japanese Constellation*, comisariada por el director de la sección de arquitectura contemporánea del MoMA, Pedro Gadanho. La exposición se centra en una red de arquitectos y diseñadores que se forma alrededor de las figuras de Toyo Ito y el estudio SANAA e investiga el sistema de transmisión de conocimiento en arquitectura. La exposición exhibe obras, además de las del propio Ito, de Kazuyo Sejima, Ryue Nishizawa, Sou Fujimoto, Akihisa Hirata y Junya Ishigami.

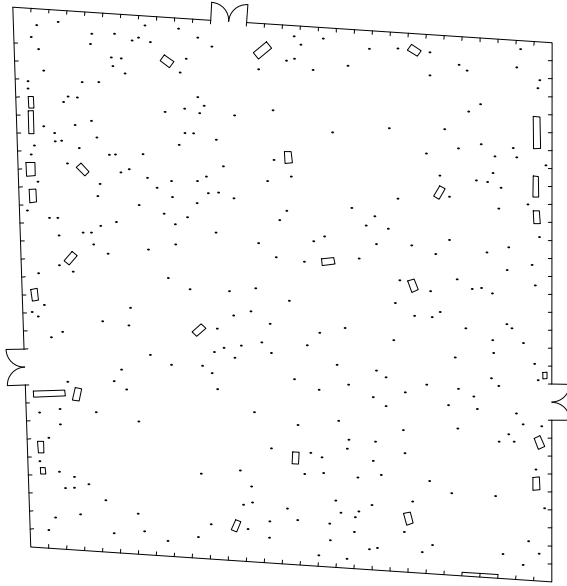
344 Este tema de investigación desarrollado por Ishigami ha sido objeto de varias exposiciones, incluidas *Freeing Architecture* en la Fundación Cartier de París y *Junya Ishigami: petit? grande? l'espace infini de l'architecture* en el Arc en r ve de Bordeaux.

relativamente reciente, componiendo así una *Japanese Constellation* en la que el color blanco es ampliamente utilizado.³⁴³ Entre estos se encuentra el trabajo de Junya Ishigami, caracterizado por la búsqueda de la ligereza del espacio, casi la disolución del artificio en la naturaleza, la liberación de la arquitectura de la estructura en favor de una tendencia hacia lo on rico³⁴⁴. El centro de visitantes en el Parque Vijversburg es la ejemplificación de estas ideas, en las cuales una serie de caminos a través de la vegetación están cubiertos por un techo blanco flotante sin otro soporte que el vidrio estructural transparente. Incluso en el *Kait Workshop* dentro del Kanazawa Institute of Technology, se evita la definición estructural por pilares en favor de un *bosque* con 305 soportes metálicos verticales delgados (todos de sección diferente) que, pintados de blanco, otorgan al espacio un carácter de continuidad total.

Finalmente, las arquitecturas blancas de Sou Fujimoto parecen recuperar la acción casi *primordial* de la composición, el ensamblaje de elementos y formas simples que, en las modalidades de agregación o enclavamiento, se convierten en organismos complejos y funcionales. La *casa H* en Tokio, un paralelepípedo en hormigón blanco perforado por aberturas cuadrangulares que flotan en las fachadas, desvela en su interior una configuración de espacios de diferentes alturas, transitables verticalmente a través de varias escaleras, en una versión innovada del *raumplan*. La *casa N* está compuesta por tres cajas blancas de diferentes tamaños, una dentro de la otra, perforadas en todas las paredes verticales y el techo; el resultado es una literal *interpenetración* de

los espacios - que también acogen árboles - que son tanto internos como externos. En el proyecto de la *House before house*, Fujimoto opera un descomposición funcional de la casa (de manera similar a la *casa Moriyama* en Nishizawa) y agrega pequeños volúmenes cúbicos blancos dentro de un jardín. Una idea parecida se emplea para el edificio *Tokyo Apartment* - que usa la forma arquetípica de la casa con techo a dos aguas para crear cinco unidades residenciales - y para el Centro de rehabilitación psiquiátrica para niños en la región de Hokkaido, una aglomeración de paralelepípedos de base cuadrada como volúmenes independientes que definen un espacio intersticial cerrado y cubierto. Para la Serpentine Gallery en Londres, Fujimoto crea el evanescente pabellón temporal de 2013, una nube, naturalmente blanca, con sutiles elementos de acero. El *Arbre blanc* (árbol blanco) es, en cambio, un edificio residencial construido en Montpellier, caracterizado por grandes y profundos balcones metálicos que cubren todo el volumen, sombreando las fachadas y proporcionando espacios abiertos a todos los apartamentos. Para Sou Fujimoto, el uso del blanco se refiere al deseo de crear espacios uniformes y continuos, pero también representa un cociente de abstracción en referencia a la acción primordial - casi *lúdica* - del ensamblaje de geometrías primarias y a la memoria de formas y elementos naturales.





Página anterior:
Sou Fujimoto, Centro de
rehabilitación psiquiátrica para
niños, 2006.

A la izquierda, esquemas de
las diferentes rotaciones, al
lado, planta y foto del exterior.
*La disposición aparentemente
aleatoria de los pequeños cubos
blancos sigue seis direcciones
diferentes. Se define, en
los espacios intersticiales, las
funciones servidas. Una arqui-
tectura para niños que asume
el juego como principio com-
positivo.*

Esta página:
Junya Ishigami, Kait workshop,
2008. Planta y foto de Jeroen
Verrecht.

*Una arquitectura que recrea la
atmósfera de la naturaleza en
su interior. Soportes delgados
en un bosque monocromático
cuyos límites no se perciben.*

3



CIENCIA

CONCEPTOS BÁSICOS Y ANOTACIONES SOBRE LAS TEORÍAS DEL COLOR

Color y visión

Si en los capítulos anteriores se ha intentado reconstruir la historia del color blanco en arquitectura y las razones - históricas, geográficas, culturales, pero también, en la medida posible, las subjetivas y específicas de algunos arquitectos - que conducen a su uso en arquitectura contemporánea, el marco de estudio se completa con el punto de vista - por así decir, *objetivo* - de la ciencia. Es por lo tanto oportuno indicar algunas breves anotaciones sobre el fenómeno de la visión y del color desde el punto de vista de la química y de la física, pero también aquel de la psicología, antes de abordar las cuestiones de las tecnologías, técnicas y materiales del blanco en la arquitectura contemporánea.

En primer lugar, se debe precisar que, de acuerdo con la ciencia óptica, el color *en sí*, como fenómeno objetivo, no existe. Aquello que comúnmente viene a ser llamado *color* es en realidad la *sensación de color*, porque «el mundo externo - con las palabras de Harald Koppers - es incoloro. Está formado de materia incolora y energía también incolora. El color existe solamente como impresión sensorial del observador»³⁴⁵.

La *sensación de color* no es de hecho una propiedad fija o invariable de un objeto, de un material, o de una superficie, más bien al contrario, depende de numerosos factores: aquellos ambientales (como la iluminación), las características matéricas del cuerpo observado (por ejemplo, su capacidad reflectante o la transparencia), así como el estado psicofísico del observador,

345 KUPPERS Harald, *Fundamentos de la teoría de los colores*, Gustavo Gili, Barcelona 1978, p. 21-22.

Página 268:
Steven Holl, Museo Herning para el Arte Contemporáneo, 2009.
Las investigaciones de las artes influyen en el desarrollo de las técnicas de la arquitectura blanca.

346 Véase MIKELIDES Byron, OSBORNE Roy, "Seeing Colours", en PORTER Tom, MIKELLIDES Byron, *Colour for Architecture today*, Taylor & Francis, New York 2009, pp. 13-17.

para quien la impresión sensorial puede variar sustancialmente. La sensación de color se forma cuando los rayos de luz capturados por el ojo humano se imprimen en la retina, se transforman en señales eléctricas y se envían al cerebro, donde se perciben a través de un proceso mental que forma las imágenes y que, instantáneamente, les asigna significados. Resumiendo, por lo tanto, queriendo analizar el fenómeno del color de manera objetiva, es necesario asumir que la sensación del color *siempre* es relativa y subjetiva y que, una vez percibida y organizada a nivel mental, adquiere connotaciones fisiológicas, antropológicas, históricas y artísticas.

Lo que comúnmente llamamos *luz* es la radiación de energía que se propaga en línea recta desde la fuente con una velocidad de 300.000 km/s. En cierto intervalo de longitud de onda la radiación energética es visible para el ojo humano y es llamada *espectro*. Los objetos y las superficies pueden absorber la radiación, pueden ser atravesados y reflejar parte de ella. Cuando un cuerpo absorbe completamente la radiación de luz, el ojo humano identifica ese cuerpo con el negro; por el contrario, cuando la luz se refleja totalmente, se ve el blanco. Los fenómenos del color, en consecuencia, son inseparables de los de la luz: sin luz no hay color, pero la radiación no contiene el color en sí mismo, sino que es la vista humana la que distingue las sensaciones de color³⁴⁶. A partir de esta intuición Isaac Newton formula el famoso tratado *Optiks* (1704), descomponiendo la luz solar en el espectro de colores visibles gracias a un prisma piramidal. Además, gracias a experiencias posteriores, el propio Newton llega a la conclusión

de que ninguno de los colores del espectro puede subdividirse en otros, introduciendo la noción de *color monocromático*. Tal y como se ha escrito anteriormente, Johann Wolfgang von Goethe dedica gran parte de su vida al intento de refutar las teorías del físico inglés, publicando su teoría en 1810. Arthur Schopenhauer, alumno del propio Goethe, implementó las teorías de su maestro, pero terminó dando validez a los descubrimientos de Newton. Schopenhauer argumentó que los colores dependen de una respuesta subjetiva de la retina, identificando el negro con la actividad cero de la retina, mientras que el blanco correspondería a la actividad máxima.

En 1996, los estudios del Skandinaviska Farginistitutet constataron que el ojo humano tiene la capacidad de distinguir alrededor de diez millones de colores³⁴⁷. Los mecanismos que permiten estas capacidades aún no se comprenden completamente, pero el estado actual de la teoría contempla la coexistencia de tres hipótesis.

La primera es la teoría de Thomas Young, que identifica tres fotorreceptores distintos en el ojo humano que se excitan de manera diferente según la radiación de la luz: dependiendo de las longitudes de onda capturadas, le corresponde la percepción de una calidad cromática diferente. Según esta primera teoría, la sensación de color se codificaría en tres partes: el azul (asociado con ondas cortas), el verde (con ondas medias) y el rojo-naranja (con ondas largas). Estos tres niveles de excitación se pueden combinar de innumerables maneras, permitiendo que el aparato visual humano distinga las variaciones cromáticas más sutiles.

347 Farginistitutet, *NCS Palette*, Skandinaviska Farginistitutet AB, Estocolmo 1996.

Implementando los estudios de Young, la teoría de Hering apoya la existencia de cuatro fotorreceptores, añadiendo uno sensible al amarillo y definiendo los cuatro colores elementales (amarillo, rojo, verde, azul). Estos funcionarían de acuerdo con procesos oponentes, es decir, por pares de opuestos que no pueden aparecer juntos (siendo oponentes o antagonistas): los pares verde-rojo y azul-amarillo, a los que se agregan los oponentes blanco-negro, sensibles a la cantidad de luz. Gracias al enfoque teorizado por Hering (que remonta al 1878), es posible explicar el fenómeno del *afterimage*, llamado también *imagen persistente*, o sea la imagen que permanece visible por el ojo humano después de la visión que sobreestimula los fotorreceptores.

La tercera hipótesis actualmente aceptada por la comunidad científica es la formulada por Hermann von Helmholtz, que especifica la naturaleza y distribución de los receptores. Estos se denominan *conos* y *bastones*: los primeros se encuentran en la parte central de la retina y tratan la percepción del color, conteniendo un pigmento fotosensible; los segundos se encuentran en el área periférica de la retina, son mucho más numerosos e intervienen en la visión nocturna siendo sensibles a la variación de la luz.

Desde la antigüedad el hombre ha coloreado superficies y tejidos gracias al empleo de sustancias colorantes llamadas *pigmentos*. Estos pueden ser de naturaleza orgánica - de origen vegetal o animal - o inorgánica - productos del procesamiento de minerales y rocas ricas de óxidos metálicos.

Los pigmentos blancos más antiguos son derivados del trituración

de calizas, entre los cuales se cuentan el carbonato de calcio y el *blanco de plomo* (carbonato de plomo, llamado también *albayalde*), cuya venta hoy está prohibida debido a su toxicidad. Otros pigmentos blancos son el *blanco de huevo* (conocido desde la Edad Media y producido del molido de las cascaras de huevos), el *blanco de hueso y mármol* y el *blanco de cuerno* (derivado de los huesos de ciervo). En el siglo XIX se extiende el empleo del *blanco de cinc* (ligeramente amarillento) y, solo en el siglo XX, el *blanco de titanio*. Los pigmentos de hoy también pueden ser productos sintéticos y se utilizan para la coloración de pinturas y pegamentos (especialmente con pigmentos orgánicos), pero también para definir las características cromáticas de esmaltes, cerámicas, vidrios y paneles de revestimiento.

Hoy en día, para emplear y reproducir los colores a menudo se recurre a los *modelos de color*, o sea a modelos matemáticos que describen y representan colores como combinaciones numéricas. Útiles en particular para mostrar colores en pantalla, los modelos de color más conocidos son espacios virtuales con tres o cuatro dimensiones, por lo que a cada color corresponde un vector numérico. La gama de colores se puede generar por mezcla aditiva, mediante la cual los colores primarios rojo, verde y azul (que usando los términos en inglés se abrevian con RGB) se mezclan en el espacio negro obteniendo - en la máxima saturación - blanco; inversamente se puede actuar con la mezcla sustractiva que resta del blanco el cian, el magenta y el amarillo (CMY) - particularmente utilizado para imprimir en papel, añadiendo pero el tinte negro para obtener un espectro tonal más amplio (CMYK). También existe

348 Citación del Ulrich Beer publicada en MAHNKE Frank H., *Color, Environment and Human Response*, John Wiley & Sons, New York 1996, p. 6. Traducido por el autor.

349 PIRRONE Gianni et alii, *Colore ambiente. Ricerche sperimentali su: colore-ambiente e reazioni del comportamento*, Salvatore Sciascia Editore, Caltanissetta-Roma 1970.

el modelo HSB que identifica el color mediante un vector Tono, Saturación y Brillo (*Hue Saturation Brightness*). Sin embargo, en cuanto modelo matemático, el modelo de color representa un espacio abstracto, es decir, independiente de la visión humana. Al modelo de color se asocia entonces a una *función de mapeo* para obtener un *espacio de color*, que corresponde al intervalo de ondas electromagnéticas visibles por el ojo humano (longitudes de onda entre 380 y 740 nm, frecuencia entre 400 y 789 THz).

Psicología y ergonomía

Raramente, sin duda, la parte psicológica de una apariencia en la naturaleza es tan grande como lo es en el caso del color. Nadie puede encontrarlo y permanecer neutral. Nos conmovimos inmediatamente, instintivamente y emocionalmente. Tenemos simpatía o antipatía, placer o desaprobación dentro de nosotros tan pronto como percibimos los colores³⁴⁸.

En la vida cotidiana el color es parte de la experiencia consciente, subconsciente (es decir, que afecta sentimientos fuera de la consciencia) e inconsciente, es decir, en relación con la suma de pensamientos, memoria, impulsos y deseos en su dimensión psíquica, de los que no se tiene consciencia pero que actúan sobre el carácter de la persona³⁴⁹. Según la psicología, la sensación de color no es sólo un mecanismo a través del cual se ejerce la visión, sino que activa e involucra mecanismos y pensamientos cognitivos. En otras palabras, el pensamiento de un color rara vez

conduce a consideraciones sobre la física del fenómeno, mientras que a menudo estimula la memoria de las experiencias vividas, por lo tanto, vinculadas al individuo, por lo que con frecuencia hablamos de *emoción* o *simbolismo* del color. Si, por un lado, se asume el valor subjetivo e individual de la sensación de color, se debe también considerar que hay reacciones inconscientes a esto, muy complejas de definir, pero de las cuales no se puede escapar. La sensación de color es, de hecho, parte de nuestra herencia psicológica y biológica.

Para explicar la influencia de ciertos factores en nuestra experiencia del color, Frank H. Mahnke ha elaborado la *Color Experience Pyramid* (Pirámide de la experiencia del color, Fig. 1), en cuya base están las reacciones biológicas, seguidas por el inconsciente colectivo, luego por el simbolismo de lo consciente, las influencias culturales, el influjo de modas y estilos, y finalmente las relaciones personales - que entonces son las de menor efectividad y que dependen de todos los niveles subyacentes. Las *reacciones biológicas* no pertenecen a la esfera de lo consciente y se refieren a las reacciones que, como seres vivos, se producen en relación con los estímulos de la luz y, por lo tanto, del color; la vida humana, como la de todos los seres vivos del planeta, está biológicamente condicionada por el color. El término *inconsciente colectivo* define una reacción que tampoco en este caso se puede atribuir al pensamiento consciente, que se refiere al arquetipo, a las imágenes fundamentales transmitidas en el desarrollo y la evolución de la especie humana. El tercer nivel de la pirámide se

refiere al *simbolismo consciente* y al poder asociativo del color (se piensa en las asociaciones comunes de ideas y conceptos con colores, como la *naturaleza verde*, el *cielo azul*, etc.); el simbolismo actúa en la vida humana como parte de la religión, la mitología, la alquimia, la astrología. Las *influencias culturales* están relacionadas con asociaciones simbólicas e impresiones que pertenecen a grupos de personas: para los musulmanes, por ejemplo, el verde es un color con valor religioso; los japoneses aprecian los colores naturales y suaves de la madera, mientras que la cultura artesanal india prefiere los colores vivos. Las *modas* y los *estilos* también intervienen en los mecanismos experimentales del color; especialmente en los productos de consumo, la difusión de un color u otro varía con frecuencia, influyendo en nuestra percepción. Incluso en arquitectura, aunque los estilos y las tendencias no varían con la misma frecuencia, el color se adapta al *Zeitgeist*, el espíritu de la época. Solo a la altura de la pirámide encontramos relaciones personales, derivadas de la experiencia de cada individuo.

Para la ciencia psicológica, el color blanco representa la luz, lo celestial, el espiritual, la esperanza, lo sagrado y la inocencia. Para los cristianos, el blanco también es el color de la castidad, mientras que para los judíos tiene el valor de la pureza y la alegría. La bandera blanca indica el final de un conflicto y el comienzo de la paz; el blanco es el color del nirvana, el estado de puro gozo del espíritu; en Asia es el color del luto, pero con el significado de un nuevo comienzo y una nueva vida. El blanco también es sinónimo de limpio, en el



350 Para profundizar los problemas del color en la psicología y la influencia de esto en el hombre, Véase MAHNKE Frank H., *op. cit.*

351 BIRREN Faben, *Color and Human response*, John Wiley and Sons, New York 1978.

que las manchas de color son difíciles de tolerar. A pesar de estos significados positivos, muy pocas personas mencionan el blanco como su color favorito, ya que psicológicamente se percibe como neutral o estéril³⁵⁰.

Según los estudios de Faber Birren y el ya mencionado Frank H. Mahnke, el blanco no debería elegirse como el color de un espacio donde las personas permanecen durante mucho tiempo, como por ejemplo oficinas o aulas³⁵¹. Esta observación no está basada en razones estéticas sino ergonómicas: el uso del blanco - que tiene el factor de reflexión de la luz más alto de todos los demás colores - asociado con altos niveles de iluminación (natural o artificial) y acabados brillantes y reflectantes, puede producir deslumbramiento y, en consecuencia, una disminución del confort ambiental, fatiga visual, mental y emocional. De hecho, para adaptarse a ambientes muy luminosos los músculos oculares actúan continuamente para disminuir la apertura de la pupila, con el consiguiente cansancio rápido.

Figura 1 - Frank H. Mahnke, Color Experience Pyramid. Rediseñado y traducido por el autor desde Color, Environment, and Human Response.

LOS MATERIALES, LAS TÉCNICAS Y LAS TECNOLOGÍAS DEL COLOR BLANCO EN ARQUITECTURA CONTEMPORÁNEA

El blanco como materia de la arquitectura

Como se ha señalado en los capítulos anteriores, la historia del color blanco en la arquitectura también está claramente vinculada a la historia de los materiales, las técnicas y las tecnologías de construcción que, al evolucionar, han contribuido a la creación de formas, estilos, movimientos y tendencias. Los eventos de la arquitectura blanca - y no solo de ella - no pueden separarse de la evolución cultural en la sucesión de las épocas, de las especificidades de los lugares, del significado psicológico, tal como no pueden entenderse - especialmente al tratar de arquitectura - sin considerar el progreso tecnológico de la construcción.

Si el componente cromático confiere una dimensión particular en la arquitectura, esto es tanto más cierto si el color es blanco. De hecho, el blanco tiene la capacidad de minimizar la radiación solar (con claras ventajas especialmente en áreas con un clima cálido), mejorar la percepción de las formas, expandir los espacios, exaltar el juego de la luz y la sombra; en la arquitectura contemporánea el empleo del color blanco puede referirse a unas ideologías y a específicas investigaciones de tipo espacial y lingüístico.

De acuerdo con las elecciones del diseño, hoy más que nunca los materiales son proyectos en sí mismos; además de construir la arquitectura, califican el espacio con sus cualidades perceptivas (opacidad-transparencia, lisura-porosidad, temperatura), de modo que incluso el color debe considerarse un material arquitectónico. Las mayores demandas de rendimiento en los edificios contemporáneos

determinan un impulso constante para implementar la calidad del producto y mejorar las técnicas tradicionales; también llevan a la adopción de materiales con los que se ha experimentado en otros campos científicos; luego conducen, en algunos casos, a la definición de materiales exclusivos para una obra determinada, que luego se pueden extender para una producción más amplia. Hoy, entonces, el significado del *proyecto del material* se vuelve aún más explícito, hacia el cual convergen las razones del hombre y del espacio, las sugerencias y las limitaciones derivadas del contexto físico, económico y social. La arquitectura blanca hoy se hace cargo de un fondo técnico-cultural consolidado, haciendo uso, sin embargo, de nuevas soluciones formales y técnicas; por lo tanto, la *tradición del blanco* se innova en combinación con las necesidades de la vida contemporánea.

La arquitectura contemporánea tiene una multitud de técnicas y tecnologías de construcción, así como innumerables materiales, acabados, texturas de materiales y, obviamente, colores. Por lo tanto, se podría decir que cualquier material está hoy potencialmente disponible para su empleo en la construcción del blanco. Sin embargo, hay materiales que por su naturaleza se caracterizan por el candor, y representan las diferentes naturalezas y tonos del blanco de una cierta tradición de la arquitectura. Se pueden enumerar a partir del más antiguo, la piedra natural - y en particular del mármol blanco - y después el revoque a base de cal o de yeso (y hoy también de cemento), y elementos cerámicos con mayor relevancia para la porcelana. Todos estos materiales

se emplean aún hoy gracias a técnicas y tecnologías innovadas; con una tradición ciertamente más reciente, se agrega a este conjunto también el hormigón blanco, técnica que en la presente investigación adquiere una relevancia particular³⁵².

También se debe tener en cuenta que las características cromáticas de la arquitectura contemporánea generalmente se refieren a los recubrimientos, a las capas de acabado, a *pieles* superpuestas a la estructura portante del edificio. Los materiales protectores y de acabado blancos son sobre todo los enlucidos y luego las pinturas, los paneles (de diferente naturaleza y formas, en hormigón, metal, material polímero), los revestimientos de piedra natural y artificial (con la oportunidad de crear fachadas ventiladas continuas), pero también elementos arquitectónicos como los protectores solares que, combinados con materiales translúcidos, regulan la iluminación y permiten que el proyecto estudie y module los efectos de la luz y la sombra. Estos recubrimientos blancos están configurados como una *piel* autónoma con una estructura de soporte, más o menos espesa, opaca o transparente, que permite innovaciones funcionales y formales en el cuerpo de la arquitectura. En este sentido, el hormigón blanco visto representa un *material-técnica* que, debido a sus características mecánicas y cualidades formales, ocupa un papel particular - probablemente único - en el contexto de la arquitectura blanca contemporánea, unificando estructura de soporte y tratamiento de acabado de la construcción³⁵³.

Al neto del material y de la técnica de construcción elegidos para

352 PECK Martin (ed.), *Detail Praxis. Hormigón. Diseño Construcción Ejemplos*, Gustavo Gili, Barcelona 2007.

353 La Cátedra Blanca de la Universitat Politècnica de València proporciona un impulso importante para el conocimiento y la difusión de la arquitectura de hormigón, con la organización bienal del CIAB - Congreso Internacional Arquitectura Blanca.

354 «White is the greenest color outdoors as well as indoors [...]». Traducido por el autor. LECHNER Norbert, *Heating, cooling, lighting. Sustainable Design Methods for Architects*, Wiley, Hoboken 2015, p. 120.

355 *Ivi*.

cada arquitectura, el empleo del blanco ofrece algunas *ventajas* para la sostenibilidad de los edificios³⁵⁴. Se puede decir, de hecho, que el blanco es el color *más verde* en la arquitectura, tanto para el exterior como para el interior del edificio. Las propiedades físicas del color blanco lo hacen particularmente eficiente desde el punto de vista energético y, por lo tanto, sostenible. Desde el punto de vista de las temperaturas, las superficies más sensibles a la absorción de la luz solar son los techos. El mayor reflejo de los rayos de luz provoca, por ejemplo, que los techos blancos calientan la mitad que los negros³⁵⁵. Esta característica es cuantificable a través de la reflexión solar, también conocida con el término *albedo*, es decir, un parámetro que mide la capacidad de una superficie para reflejar la radiación solar. Un albedo 0 (cero) indica una superficie que no refleja la luz solar y, por lo tanto, la absorbe en su totalidad, con el consiguiente aumento de la temperatura; al contrario, un albedo 1 (uno) indica que la luz solar se refleja totalmente. La *Tabla 1* indica los valores de albedo para algunas superficies comúnmente utilizadas en la construcción, de las cuales se observa que el color blanco tiene un albedo que varía de 0.5 a 0.9 (50% - 90% de reflexión solar), dependiendo de la aspereza superficial y de la limpieza. Los llamados *cool roofs* son precisamente los techos que se mantienen frescos o, mejor dicho, menos cálidos, que los techos tradicionales. Especialmente en climas cálidos, la atención a estos aspectos de la construcción puede reducir significativamente el sobrecalentamiento del edificio, con el consiguiente menor costo para enfriarlo. Al mismo tiempo, el uso generalizado de *cool roofs* puede afectar la escala

Tabla 1. albedo de superficies de construcción típicas

superficie	% albedo
pintura blanca	50-90
techo reflectante sucio	60-70
pintura coloreada	10-40
ladrillo y piedra	10-40
hormigón	10-40
techo de tejas rojas	10-40
césped	20-30
arboles	10-20
techo corrugado	10-20
techo de alquitrán y grava	5-20
pavimento de asfalto	5-20

356 *Ibidem*, p. 279.

urbana para la reducción de las llamadas islas de calor. Incluso en superficies verticales, el color blanco reduce el calor, dos tercios menos en comparación con una pared negra. Si se aplica en edificios dispuestos en calles estrechas, el color blanco aumenta la difusión de la luz natural en los pisos inferiores. En general, las superficies blancas y opacas pueden considerarse más sostenibles que las vidriadas, incluso si están protegidas con filtros solares o elementos de sombra³⁵⁶. Estos principios brevemente enumerados podrían aplicarse para el proyecto de arquitecturas más adecuadas al clima y, en definitiva, más sostenibles; en cualquier caso, para cuantificar con mayor precisión la reducción de temperaturas, es necesario evaluar no sólo el color del material, sino también sus propiedades de transmitancia térmica.

Tabla 1 - Albedo de superficies de construcción típicas. Rediseñado y traducido por el autor desde Heating, cooling, lighting. Sustainable Design Methods for Architects.

A continuación, se analizan algunas arquitecturas, elegidas para representar la actual *poética del blanco* y las cualidades que emanan, que permiten especificar la gama de productos disponibles para la *idea del blanco*, al relacionar sus usos y las posibilidades que ofrecen con los diferentes propósitos de diseño que toda arquitectura se propone. A partir de la arquitectura construida se compone un catálogo de arquitectura blanca, de sus materiales, sus técnicas y tecnologías.

La piedra

En los capítulos anteriores se ha escrito sobre el color blanco y la teoría equívoca (pero ciertamente influyente) de un clasicismo griego hecho de mármol brillante, reflejante y por tanto capaz de cambiar el color según las condiciones climáticas y de luz - piénsese en el *Partenón rojo* descrito para Le Corbusier durante su viaje a Oriente. Según esta interpretación, la arquitectura griega es una masa idealmente monomaterial de mármol. Incluso el blanco de la arquitectura romana está ligado a la piedra; esta vez el travertino procedente de las canteras de Tivoli, material noble elegido por Augusto que favorece su amplia difusión. Los mármoles blancos, debido a sus características de trabajabilidad y calidades estéticas, están muy extendidos durante la época romana: sobre todo el mármol blanco *lunense* (de la ciudad de *Luna*, hoy Carrara), el mármol proconnesio blanco azulado (procedente de la isla de Mármara, palabra que deriva del griego *marmaros*, es decir, *mármol*)

y el mármol blanco pentélico, el mismo usado en la arquitectura ateniense. Desde la antigüedad, podemos considerar el mármol blanco como el material más preciado de la arquitectura occidental.

En el panorama contemporáneo, el uso de la piedra natural como material estructural de la arquitectura es poco frecuente, ya que se considera como un material de revestimiento, tallada y trabajada con técnicas innovadoras y disponible en formatos más grandes, pero manteniendo la relevancia estética y formal propia que deriva de la tradición antigua³⁵⁷.

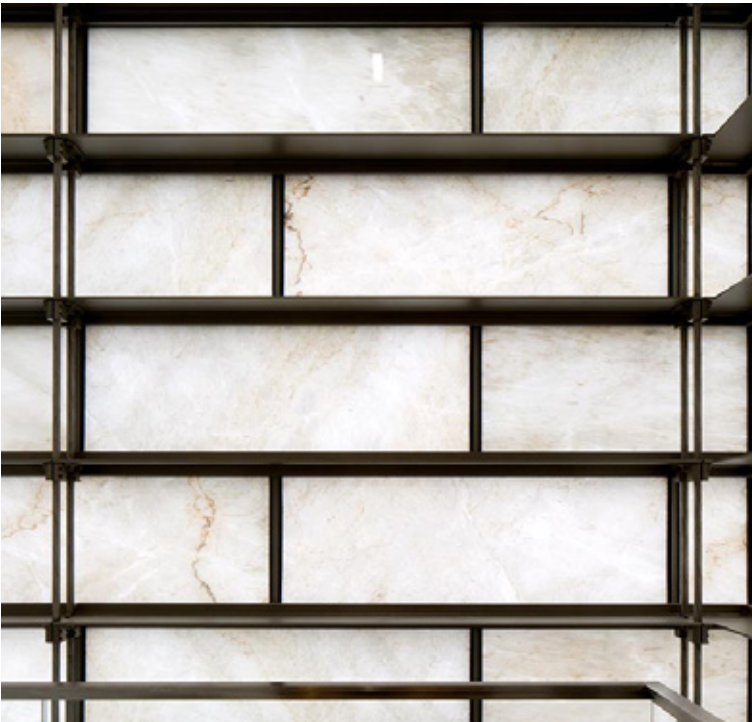
El travertino es una roca de origen sedimentaria, formada por carbonatos de calcio de agua dulce acumulados en aguas fluviales y consolidados por la presión de la misma agua. Durante el largo proceso de formación, el carbonato de calcio disuelto en el agua precipita por el aumento de la temperatura, pero también por la presencia de hierbas o algas que contienen dióxido de carbono y provocan la separación del mismo carbonato. La presencia de materia orgánica, de arcilla o de gases, crea los poros en bandas típicos del travertino. Construida frente al mar en los alrededores de Cádiz, la *casa del infinito* de Alberto Campo Baeza representa también un homenaje a la arquitectura romana de la ciudad. Desde la arena surge una plataforma, la cubierta de gran caja de travertino excavada para acoger los espacios de la casa. La idea de la pieza monolítica se construye con un revestimiento estereotómico, cuyo diseño cuida de la percepción de una masa sólida, empleando placas de mayor grosor en las esquinas.

El mármol blanco es el producto metamórfico de rocas con un

357 GRIMA CERVANTES Juan, MARTÍNEZ-COSENTINO JUSTO Francisco, *La piedra natural: su papel en la historia. Nuevo reto de la minería y la industria en España*, Arraéz, Almería 1994; HUGUES Theodor, STEIGER Ludwig, WEBER Johann, *Detail Praxis. Piedra natural. Tipos de piedra Detalles Ejemplos*, Gustavo Gili, Barcelona 2008; *Tectonica* n. 27/2008, "Piedra".

elevado contenido de carbonato de calcio, normalmente de calizas (rocas sedimentarias que se forman en mares poco profundos por acumulación de restos óseos, conchas y lodos). Con el proceso de metamorfosis, las moléculas amorfas de calcita forman cristales y un tipo de roca totalmente nuevo: los componentes fosilizados, así como la estratificación y las vetas desaparecen por completo. La coloración original pasa a ser blanca con vetas coloreadas, dependiendo de los depósitos presentes en la caliza originaria. El precioso mármol de Carrara es empleado en obras representativas como la Ópera diseñada por Snøhetta, en la antigua zona portuaria de Oslo (2008): el punto de contacto entre la ciudad y el mar, el edificio se configura como una articulación de planos blancos que rodean todo el complejo hasta incluso tocar el agua. Esta alfombra blanca de 18,000 metros cuadrados está dividida en patrones no repetitivos que modifican la textura del revestimiento con ranuras y grabados que definen, en gran medida, la configuración espacial y la imagen de la arquitectura.

Otra relevante piedra blanca es el alabastro, roca sedimentaria derivada del carbonato de calcio o del sulfato de calcio, suave al corte y fácil de trabajar, especialmente apreciada por ser translúcida y empleada antiguamente en elementos decorativos - piénsese en el retablo de la Capilla del Santo Cáliz en la Catedral de Valencia, o en las ventanas translúcidas de su cimborrio que inunde el espacio de luz blanca. Para la sede de la Comarca de Bajo Martín en Híjar (2011), del estudio Magén Arquitectos, utiliza un revestimiento en piedra caliza y, en algunas superficies, el alabastro blanco extraído en la zona. El empleo de este material, cuya extracción



Snøhetta, Oslo Opera House, 2008. Detalle del suelo en mármol de Carrara. Foto Snøhetta.

Mármol blanco, un material consistente para el proyecto del suelo.

Stanton Williams, ampliación Museo de Arte de Nantes, 2017. Detalle de la fachada en alabastro. Foto Stefano Graziani.

Las vetas del alabastro resaltan las tonalidades de blanco que varían a medida que cambia la luz.

constituye la principal fuente económica del territorio, asume entonces papel representativo, además de participar de manera sustancial a la definición del espacio. El edificio es un volumen puro y sólido, excavado en formas articuladas, donde el alabastro translúcido y veteado materializa la fachada en la calle y subraya el aspecto monumental, permite la iluminación interior durante el día, se convierte en linterna en la noche. Otra de las aplicaciones contemporáneas más interesantes del alabastro es la del Museo de Arte de Nantes, restaurado y ampliado por Stanton Williams Architects: entre los sutiles tonos de color del edificio existente se inserta el blanco puro del espacio central restaurado y repintado; los nuevos cuerpos añadidos, por otro lado, están revestidos con losas de alabastro que otorgan a la arquitectura el aspecto sólido de la piedra al tiempo que permiten una iluminación natural difundida.

En el contexto histórico de la *Isla de los Museos* de Berlín, David Chipperfield ha terminado recientemente una larga serie de intervenciones con la *James-Simone-Galerie* (1999-2018). Mientras en los interiores del edificio se utiliza largamente el hormigón visto, las partes exteriores se caracterizan por elementos arquitectónico deducidos por las construcciones vecinas de Schinkel y Stüler, realizadas en *Engineered stone*, un material compuesto hecho de fragmentos de piedra (en este caso caliza y arenisca) unida por una resina. Esta tecnología - empleada sobre todo para la construcción de encimeras de cocinas y baños - permite dar uso a los residuos del tratamiento de la piedra y producir elementos de grandes tamaños y grosor limitado.

Los enlucidos

Históricamente utilizado para la imitación de superficies de mármol, el estuco es una mezcla muy fina de cal (o yeso), agua y polvo de mármol, con un acabado liso y brillante, ampliamente utilizado para interiores. Descendientes modernos de la antigua tradición mediterránea de la cal, los revocos son en cambio mezclas entre un aglutinante, agua, arena fina y cualquier sustancia aditiva. Pueden basarse en morteros de cal, cemento, yeso o arcilla; el sistema de enlucido depende también del fondo sobre el cual se pone en obra y normalmente se aplica en varias capas, formando el revestimiento del edificio y cumpliendo su función protectora y estética³⁵⁸.

El revoque representa todavía la técnica más difundida para la arquitectura blanca, debido a su bajo costo y facilidad de aplicación, especialmente para intervenciones de pequeña escala, como puede observarse en la mayoría de las obras analizadas en el capítulo anterior. El revoque también es aplicable, con el cuidado necesario, en las cubiertas de los edificios y todas sus superficies (con excepción de los suelos) permitiendo la definición de un espacio monocromático. Muchas arquitecturas diseñadas por Aires Mateus Associados emplean de forma elocuente esta técnica relativamente sencilla gracias a la cual es posible reconducir la arquitectura a la idea de uniformidad de la masa (aunque sea *simulada*).

Sin embargo, para conseguir el rendimiento requerido a la

358 Véase REICHEL Alexander, HOCHBERG Anette, KÖPKE Christine, *Detail Praxis. Enlucidos, revocos, pinturas y recubrimientos*, Gustavo Gili, Barcelona 2007.



Aires Mateus, Casa en Grândola, 2016. Foto Juan Rodríguez.

La simplificación volumétrica de la ampliación, también en continuidad cromática con la casa existente.

Aires Mateus, Casa en Fontinha, 2013. Foto Fernando Guerra.

Complejidad del espacio interior excavado; el revoque permite alcanzar la idea de materialidad única.



arquitectura actual, los revocos adquieren propiedades aislantes y transpirables cada vez más altas, obteniendo interesantes características de durabilidad y sostenibilidad. Una de las tecnologías más interesantes aplicadas a los revocos es la fotocatalítica, que hoy se difunde también a otros materiales de acabado para la arquitectura. De hecho, el revoco fotocatalítico es particularmente blanco y brillante debido a la presencia de dióxido de titanio (TiO_2); este compuesto químico hace que el enlucido se vuelva *activo*, descomponiendo los microorganismos presentes en el aire: con un proceso similar a la fotosíntesis clorofiliana, el aire y la luz oxidan las sustancias contaminantes y las partículas finas formando residuos inofensivos. Estos compuestos son arrastrados por la lluvia consiguiendo, por lo tanto, la obtención de propiedad anti-contaminante, antibacteriana y autolimpiante. Con una mayor durabilidad, el revoco fotocatalítico permite también prolongar sus características cromáticas y consecuentemente la eficacia física de su blancura.

La cerámica

El empleo de la cerámica en la arquitectura se remonta a una tradición antigua, particularmente extendida en países y culturas con influencia árabe. Este material se usa generalmente en elementos de pequeño tamaño y grosor, producidos a partir de la cocción de la arcilla, protegidos y recubiertos con esmalte,

359 Para la promoción y difusión de la investigación sobre materiales cerámicos, resulta relevante el trabajo de ASCER (Asociación Española de Fabricantes de Azulejos y Pavimentos Cerámicos) en el apoyo a las Red Cátedras Cerámica en varias universidades españolas y en la publicación de la revista *Cerapaña*.

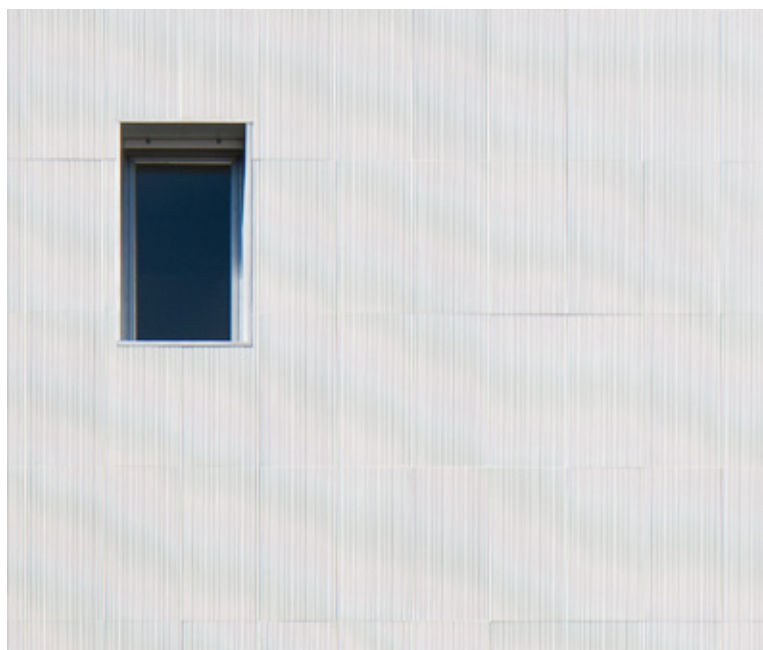
más comúnmente vítreo, generalmente coloreado y decorado. El uso de la cerámica en la arquitectura a menudo responde no sólo a las necesidades funcionales, de acabado y protección del artefacto, sino también a los deseos decorativos, que caracterizan la arquitectura con patrones, texturas y colores - como los azulejos comunes en el área ibérica.

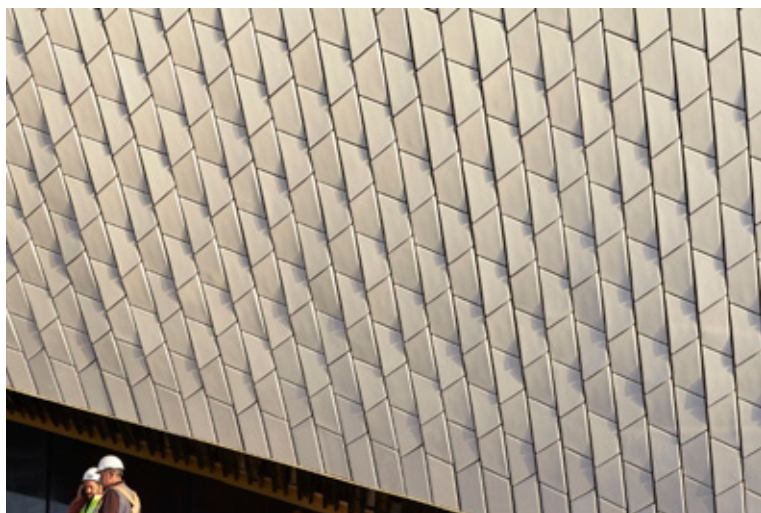
En su empleo contemporáneo, el material cerámico se renueva, por lo que algunos elementos - hoy disponibles en grandes tamaños y espesores reducidos - pueden ser *diseñados* de acuerdo con las necesidades específicas³⁵⁹. Algunos productores fabrican también piezas cerámicas con características fotocatalíticas (con el empleo de dióxido de titanio) que dotan las superficies de propiedades antibacterianas, antipolución, antiolor y autolimpiante.

Entre los ejemplos de aplicaciones contemporáneas, siempre en el contexto de la arquitectura blanca, destaca el edificio de viviendas de alquiler en Gójar diseñado por Elisa Valero, que en el exterior, tanto en las fachadas como en la cubierta se reviste con *cerámica alveolar*: piezas de gres atravesadas en su interior por alveolos que generan una mejora del aislamiento; la investigación por la sostenibilidad, ha llevado también al empleo de un esmalte que se caracteriza para su capacidad de captación de CO₂. Para la casa AA, construida por el estudio OAB Carlos Ferrater en Sant Cugat - ya citada en el segundo capítulo de esta investigación - se utilizan grandes placas de porcelana blanca, realizadas de acuerdo con diferentes patrones que siguen y enfatizan las geometrías diagonales de la arquitectura.

El volumen de la nueva extensión del *Oceanário de Lisboa*, diseñado por Pedro Campos Costa, está también revestido por elementos cerámicos blancos - tal vez haciendo referencia a las escamas de un pez - que proporcionan al edificio cierto carácter brillante e iridiscente y que además permiten la ventilación de la fachada. Siempre en Lisboa, en la orilla del río Tajo se inserta el edificio del MAAT (Museo de Arte, Arquitectura e Tecnología) de los arquitectos AL_A (2017). La forma curvilínea que se eleva desde el suelo también está cubierta de elementos modulares de cerámica blanca, *sensibles* al color del agua y la luz solar. En cambio, se conforma como una *caja ciega* el edificio que constituye la extensión del MUCA, Auditorio y Escuela de Música en Algueña, Alicante, construido por COR Asociados Arquitectos (2011); la forma pura y paralelepípeda se reviste de piezas cerámicas cuadradas, con acabado nacarado e irisado que genera un edificio en constante cambio. Gracias a su especial materialidad la arquitectura se convierte casi en un espejo blanco, duplicando la imagen del edificio vecino y del paisaje circundante, tomando su color.

Alberto Campo Baeza también utiliza grandes elementos cerámicos para el Pabellón Polideportivo de la Universidad Francisco de Vitoria en Pozuelo (2017). La porcelana blanca define los asientos alrededor del campo de juego proporcionando, gracias al reflejo de la luz, una gran luminosidad a la amplia área interna. El mismo material aparece también en la zona de las piscinas, lugar donde la cerámica se usa a menudo por sus propiedades higiénicas y facilidad de limpieza. Además del notable papel de la cerámica,





Página anterior:
 OAB Ferrater, Casa AA, 2006.
 Foto Aleix Bagué.
Las molduras de los elementos cerámicos subrayan la geometría precisa de la arquitectura.

Elisa Valero Ramos, edificio de viviendas de alquiler en Gójar, 2012. Foto Fernando Alda.
Cerámica sostenible que hace vibrar el blanco con su textura y cubre todo el edificio hasta el techo.



Esta página:
 AL_A, MAAT Museu de Arte, Arquitectura e Tecnologia de Lisboa, 2017. Foto Hufton+Crow.
Los elementos cerámicos están especialmente diseñados para seguir la complejidad de las formas y reflejar los matices cromáticos del contexto.

COR Arquitectos, MUCA Auditorio y Escuela de Música en Algeña, 2011.
La cerámica blanca brillante, gracias a un tratamiento superficial especial, anima el volumen puro y lo vuelve iridiscente.

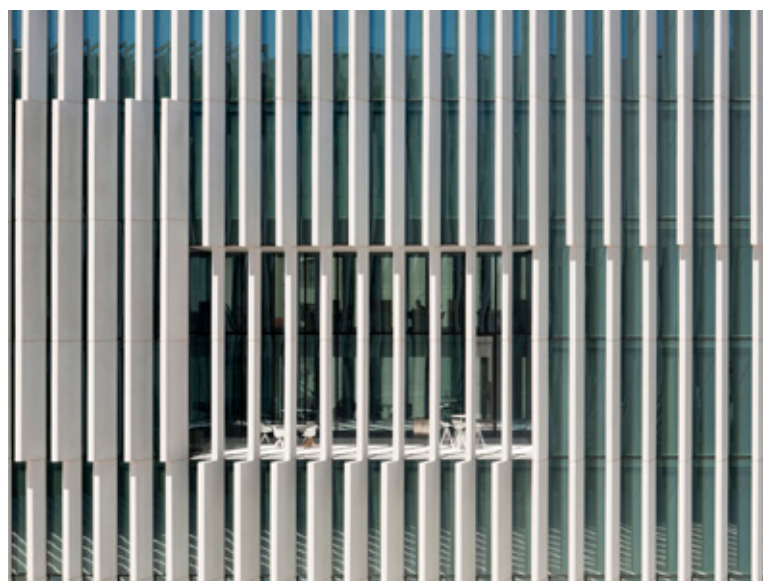
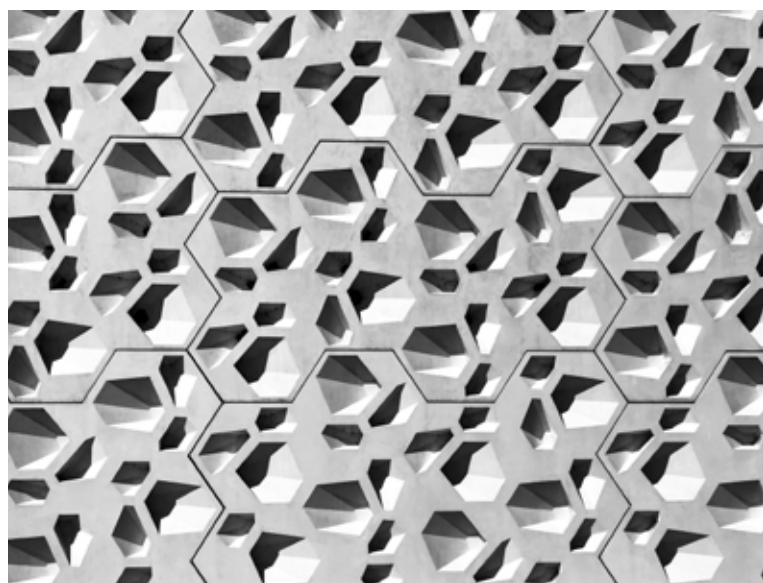
esta reciente intervención de Alberto Campo Baeza muestra cómo se pueden mezclar diferentes materiales, obteniendo *blancos diferentes* por función y materialidad. La misma estructura metálica del Pabellón Polideportivo, se completa en las paredes con superficies de cristal y paneles de hormigón aligerado GRC blanco, mientras que el Aulario (obra del mismo Campo Baeza), más cerrado y opaco, se caracteriza para una estructura en hormigón blanco visto.

Los paneles de GRC

Entre las aplicaciones contemporáneas de los recubrimientos en hormigón blanco, está muy extendida la tecnología de los paneles reforzados con fibra de vidrio (*Glassfiber Reinforced Concrete* – GRC). Presente en el campo arquitectónico desde décadas, la investigación reciente ha mejorado las características del GRC - mayor resistencia mecánica y extrema ligereza - y ha adquirido la posibilidad de prefabricar elementos con diferentes formas y tamaños.

Estas características técnicas, junto con las cualidades estéticas, han hecho que los paneles GRC sean ampliamente utilizados en la arquitectura blanca, especialmente en proyectos a gran escala con geometría compleja. En el Centro Heydar Aliyev de Zaha Hadid en Bakú (2012), los softwares paramétricos racionalizan superficies complejas en paneles de GRC con curvatura variable y permiten

que el revestimiento modele una gran superficie blanca continua que incluye los espacios abiertos y la plaza, hasta las paredes y la cubierta del edificio. Para el Centro de Arte Contemporáneo de Córdoba (2013), los arquitectos Nieto y Sobejano utilizan otro tipo de paneles de GRC, algunos completamente opacos y otros perforados de acuerdo con un patrón hexagonal que rige todo el proyecto. También en este caso, la ductilidad del GRC permite renovar algunos temas de la tradición arquitectónica mediterránea con el uso de un material *nuevo*; el volumen blanco y las geometrías elementales hacen referencia a la arquitectura popular de Andalucía mientras que las superficies perforadas, que permiten la iluminación interior, como una gran *mashrabiyya*, celebran la memoria de la ciudad de Córdoba. Los arquitectos Aires Mateus Asociados, que muchas veces enlucen sus pequeñas casas en blanco, también utilizaron tecnología GRC en el proyecto de la nueva sede de la compañía eléctrica EDP en Lisboa, a orillas del Tajo (2015): el gran edificio consta de dos altos bloques de vidrio cuya estructura de acero se reviste con elementos especiales de GRC. Orientadas hacia el suroeste, estas cintas blancas corren a lo largo de las fachadas y cubren la plaza entre los bloques, estableciendo el ritmo de toda la composición y resolviendo, con un solo gesto expresivo, todo el proyecto. Los elementos de GRC actúan como protectores solares y protegen los espacios de la radiación excesiva, variando su tamaño según los internos, mientras que la orientación diagonal genera un efecto de transparencia que cambia en relación con la posición del observador.





Página anterior:
Nieto y Sobejano, Centro
de Arte Contemporáneo de
Córdoba, 2013. Foto Raquel
Málaga.

*Los paneles de módulos
hexagonales están especial-
mente diseñados para filtrar
la luz.*

Aires Mateus, sede EDP,
2015. Foto Juan Rodríguez.
*Los elementos en GRC blan-
co recubren la estructura de
acero de la fachada, como
brise-soleil, y varían sus di-
mensiones según el espacio
interior.*

Esta página:
Zaha Hadid, Centro Heydar
Aliyev, 2012. Foto Helene
Binet.

*Las innumerables posibili-
dades de diseño del GRC; la
complejidad de las formas
se destaca por la monocro-
maticidad que se extiende
también al espacio público
exterior.*

El blanco, a menudo concebido como un material opaco, *lleno* y *estático*, gracias a los paneles de GRC, puede expresar formas *dinámicas* y combinarse de manera innovadora con lo transparente y con la luz.

Otros materiales

Una contribución al uso del blanco en arquitectura (especialmente para reformas y renovación de edificios) proviene de las pinturas repelentes al agua y autolimpiantes (fotocatalíticas), que también pueden tener características aislantes. Un caso particular es el del aislamiento cerámico líquido que Elisa Valero Ramos ha empleado para la construcción de su propio estudio en una pequeña parcela en el centro de Granada. La disponibilidad de sólo 3.60 metros de profundidad, ha llevado a reducir el espesor de la pared hacia la calle mediante el uso de este especial aislamiento, puesto en obra como una simple pintura. Compuesto por microgránulos esféricos de cerámica especial, el aislamiento líquido cubre de manera uniforme cualquier superficie, formando una capa continua, flexible y sin grietas, que en un espesor de menos de 1 mm proporciona un aislamiento equivalente a 10 centímetros de poliestireno. Desde el punto de vista del proyecto, el uso de blanco inserta el edificio en la continuidad cromática y material de su entorno y, en otros aspectos, lo aísla adecuadamente.

Para permanecer en el contexto de la arquitectura mediterránea,

también es interesante el proyecto de la *Casa Balint* del estudio Fran Silvestre Arquitectos en Valencia (2014). El revestimiento blanco de la inusual geometría curvilínea se realiza con el *solid surface* - una tecnología ampliamente utilizada para la construcción de encimeras y accesorios sanitarios, en virtud de sus propiedades higiénicas y por la ausencia de juntas. La casa elíptica y brillante aparece como una pieza escultórica y monolítica, dotado de una fachada ventilada continua, que también cubre el techo curvo en continuidad. La misma tecnología del *solid surface* -comercializada con denominaciones diferentes por varias empresas - ha sido empleada, por primera vez en el exterior de un edificio, en el *OCT Shenzhen Clubhouse* (2008-12) diseñado por Richard Meier. En su amplia obra Meier ha empleado una gran variedad de materiales blancos, entre los cuales tienen particular relevancia los paneles de acero esmaltado en porcelana del gran complejo del Getty Center (1984-97) en Los Ángeles.

Para el nuevo Museo de Arte Contemporáneo de Nueva York, los arquitectos Sejima y Nishizawa (SANAA) han conseguido uniformar los grandes volúmenes cúbicos apilados bajo una malla de aluminio blanco. Esta piel metálica oculta parcialmente las ventanas de las oficinas, disuelve los contornos del edificio y le otorga cierta ligereza. Los mismos arquitectos crean el nuevo *Factory Hall* dentro del *Vitra Campus* en Weil em Rhein, un edificio circular (con algunas irregularidades, un círculo *hecho a mano, no exacto*) destinado al almacenamiento del material. El gran espacio continuo está iluminado por el techo, mientras que las paredes externas están

revestidas con paneles de vidrio acrílico semitransparentes, curvados para seguir el perímetro de la construcción y después ondulados casi para simular una tela. A pesar de las dimensiones, este particular tratamiento material otorga ligereza al edificio que, si desde la distancia parece un *simple* cuerpo blanco, en una observación más atenta adquiere un aspecto surrealista.

Una de las arquitecturas blancas más publicadas de los últimos años es la Filarmónica de Szczecin del estudio Barozzi-Veiga (2014): contrastando cromáticamente con el contexto, se presenta como un agregado compacto de altos volúmenes que en la cubierta reproponen las geometrías de los antiguos techos cercanos. Las fachadas, con delgados perfiles de metal blanco, sostienen un *curtain-wall* de vidrio blanco que otorga al edificio una particular inmaterialidad y permite que la luz natural ilumine las habitaciones dispuestas a lo largo del perímetro. La combinación de los dos materiales blancos (aluminio y vidrio) crea un volumen iridiscente, con una apariencia pesada y sólida en días soleados, transparente en días sombríos, luminiscente en la noche. El vestíbulo de entrada es un grandioso espacio totalmente blanco - desde el suelo hasta el mobiliario - iluminado con luz cenital, que luego conduce a las salas. La mayor de las dos, que permite una audiencia de 1000 personas, tiene las paredes fragmentadas de acuerdo con la secuencia de Fibonacci que brillan preciosamente gracias a una capa de pan de oro aplicada en las paredes de madera.

Algunas obras de Steven Holl (ya tratadas en el capítulo anterior) investigan el tema de la transparencia del blanco, definiendo

particulares y precisos mecanismos de luz. Para el *Museo de Arte Nelson-Atkins* en Kansas City, por ejemplo, se realizan cinco volúmenes translúcidos que emergen del suelo actuando como lentes de captación de luz para difundirla a los espacios hipogeos. Las placas de vidrio blanco se instalan en una estructura de soporte de metal y, por la noche, la iluminación artificial interna transforma estas *lentes* en *linternas* que animan el jardín de esculturas circundante.

El peculiar carácter matérico de la Filarmónica de Barozzi Veiga y de las obras de Steven Holl introduce el uso del color blanco para otros conceptos arquitectónicos: construcciones que toman la misma sustancia que las nubes (cambiantes, sin masa y libres del peso) y expresan algunos caracteres modernos, inmateriales y ligeros, evanescentes y líquidos. Telas y tejidos, membranas y policarbonatos translúcidos llegan a la arquitectura a través de la transferencia tecnológica (como en el caso del politetrafluoroetileno, conocido comercialmente como *Teflon*) y llegan a definir nuevas poéticas que ya no enraízan el edificio a la tierra (y a la historia) sino que se proyectan hacia nuevos conceptos de duración y de formas disolventes. Un ejemplo es la *casa experimental* en el Meme Meadows Center, construida por Kengo Kuma, que utiliza una capa de membranas transparentes para obtener un aislamiento térmico adecuado a los duros inviernos del norte de Japón. Si el gran techo inclinado, así como la estructura de madera de alerce, se deriva de las construcciones tradicionales de la región (el *chise*, hogar de la población *Ainu*), la construcción es completada con el uso de





Página anterior:
 Fran Silvestre Arquitectos,
 Casa Balint, 2014. Foto Die-
 go Opazo.

*La tecnología del solid sur-
 face permite realizar super-
 ficies sin juntas y de fácil
 limpieza, aumentando la du-
 rabilidad del blanco.*

SANAA, Vitra Factory Bui-
 ding, 2012. Foto Human Wu.
*El vidrio acrílico blanco y se-
 mitransparente está curvado
 como si fuera tejido.*



Esta página:
 Herzog & de Meuron, Allianz
 Arena, 2005. Foto Duccio
 Malagamba.

*El ETFE - blanco durante el
 día - envuelve el complejo de-
 portivo y, por la noche, permi-
 te la interacción activa con el
 exterior mediante la emisión
 de luces de colores variables.*

Barozzi Veiga, Filarmónica
 de Szczecin, 2007-14. Foto
 Simon Menges.

*El vidrio blanco y el acero
 conforman una piel en conti-
 nua relación cromática con el
 contexto. Durante la noche,
 el edificio público interactúa
 con la ciudad mediante la di-
 fusión de luz también blanca.*

materiales tecnológicamente avanzados. La membrana externa es una tela de poliéster pintada con fluorocarbono (sustancia incolora con altas propiedades hidrofóbicas), el aislamiento térmico interno es de fibra de poliéster obtenida de botellas de polietileno reciclado (PET), mientras que la membrana interna desmontable está hecha de tela de fibra de vidrio. Por lo tanto, el uso de materiales plásticos transparentes define un volumen blanco semiopaco, capaz de ser atravesado por la luz.

Para los interiores del *Archivo Antoni Clavé* en París, el mismo Kengo Kuma obtiene varias *transparencias blancas* mediante el uso del *washi* (papel japonés) perforado e instalado en paneles metálicos para filtrar la luz natural.

Las membranas de plástico transparente se utilizan en la arquitectura desde hace muchas décadas, especialmente el ETFE (etileno tetrafluoroetileno, un polímero termoplástico con grandes propiedades de durabilidad) empleado para grandes envolventes y cubiertas de instalaciones deportivas. En su color blanco semitransparente, el ETFE es la piel que cubre la estructura de hormigón del *Allianz Arena* en Munich, diseñada por Herzog & de Meuron: 2,874 cojines neumáticos blancos no deformables, que pueden iluminarse de acuerdo con los colores del equipo en el campo. Los materiales plásticos son un campo de pesquisa y aplicación también para el estudio Selgascano (José Selgas y Lucía Cano), que en muchas obras utiliza colores brillantes como elementos centrales de la composición. Sin embargo, para el Auditorio de Plasencia, emplean una piel blanca y transparente en

ETFE instalada sobre una estructura metálica para envolver los espacios internos de colores vivos, visibles en transparencia.

El hormigón

Como se argumentó en el párrafo anterior, existen numerosos materiales blancos, especialmente en el campo de los recubrimientos y de la envolvente de los edificios. Entre los estructurales, el papel principal pertenece al hormigón, con características mecánicas conocidas y en constante evolución, actualmente capaces de realizar tareas estructurales con cualidades estéticas relevantes³⁶⁰.

A diferencia de las construcciones revestidas, el uso del hormigón visto permite obtener construcciones intrínsecamente blancas, que pueden perseguir la idea de un edificio *sincero* a partir de la estructura de soporte - que se pone completamente a la vista - así como en todos sus acabados. Puede entonces aspirar a la monomaterialidad, que en este caso también se vuelve monocromática; puede lograr el ideal que, en la antigüedad, sólo la piedra (o el mármol) había permitido, y que hoy las técnicas del hormigón expanden en términos de posibilidad, efectividad expresiva y oferta a la creatividad del diseñador. Además, la investigación sobre materiales permite aumentar su rendimiento, obteniendo un *blanco más blanco*, más duradero y sostenible en términos de mantenimiento del material en sí y de toda la construcción.

360 Para profundizar el estudio sobre las características constructivas y mecánicas del hormigón, véase el capítulo "Concrete" en DEPLAZES Andrea (ed.), *Constructing Architecture. Materials processor structures. A handbook*, Birkhäuser, Basel 2013.

361 ARGAN Giulio Carlo, *Walter Gropius e la Bauhaus*, Einaudi, Torino 1951, p. 65.

362 NORBERG-SCHULZ Christian, *Louis I. Kahn, idea e imagine*, Officina edizioni, Roma 1980, p. 140.

La técnica del hormigón armado ha representado el instrumento de una revolución constructiva y espacial en la arquitectura moderna, incluida la posibilidad de poner a la vista los elementos que soportan la carga que, de esta manera, asumen un papel adicional además del soporte; en consecuencia, esta innovación ha modificado la relación entre la propia estructura y la cuestión formal, permitiendo la búsqueda de nuevas formas expresivas. A lo largo del siglo XX (y aún hoy) las características mecánicas del hormigón se han implementado continuamente, las maneras de su empleo se han expandido, los rendimientos cualitativos se han incrementado, las posibilidades formales se han ampliado. El hormigón armado, y especialmente el blanco, muestra una naturaleza múltiple, capaz de cambiar y adaptarse a la posible identidad del proyecto, hasta el punto de que el material amorfo ahora se ofrece como punto de partida de la forma³⁶¹.

En su célebre conferencia del 1973 en Aspen, Louis I. Kahn avisaba a la audiencia: «Si trabajamos con hormigón debemos conocer su naturaleza, qué trata de ser realmente el hormigón. En realidad, el hormigón quiere ser granito, pero no lo consigue. Los hierros de refuerzo son la intervención de un prodigioso elemento secreto que hace milagrosamente eficiente a esta llamada piedra fundida: un producto de la mente»³⁶². El hormigón según Kahn está hecho, entonces, para ser piedra artificial y con un carácter más dúctil que la misma piedra. De hecho, con respecto a los materiales líticos ya no depende de las condiciones locales (por ejemplo, los lugares de extracción o procesamiento) ni de las propiedades intrínsecas

de la materia en su estado natural. Como señala Pier Luigi Nervi, desde el punto de vista de las propiedades mecánicas, el hormigón permite «crear piedras fundidas, de cualquier forma, superiores a las naturales, ya que son capaces de resistir a la tensión», un hecho que, continúa, «tiene en sí mismo algo de magia»³⁶³. Desde el punto de vista de la técnica constructiva, el hormigón permite construir con diferentes principios (estructuras continuas, con marco, con tabiques portantes) mientras que las texturas superficiales, el diseño de los encofrados, las estratificaciones de los moldes o, por el contrario, la absoluta continuidad de las superficies lisas, pueden considerarse características controlables y que responden a intenciones precisas para el proyecto³⁶⁴. A estas cualidades, se deben añadir las cromáticas que, en el caso del color blanco, asumen los valores simbólicos y figurativos que están asociados a este color en particular. Si entonces, parafraseando la lección de Kahn, el hormigón *quiere ser granito*, el hormigón blanco *quiere ser mármol* - la más noble entre las piedras - y luego, desde el punto de vista de los posibles elementos del edificio, pide ser muro para recuperar espesor y para mostrar su *naturaleza lítica*. El blanco, entonces, no es una coloración del edificio ni el efecto de otros materiales aplicados, como yeso u otros recubrimientos³⁶⁵: la arquitectura se vuelve intrínsecamente blanca y pura, de modo que la unicidad del material y su pureza, como ya había dicho Ludwig Mies van der Rohe, se conviertan en «las herramientas de una nueva belleza»³⁶⁶.

Las arquitecturas en hormigón blanco, a diferencia de las

363 NERVI Pier Luigi, *Scienza o arte del costruire? Caratteristiche e possibilità del cemento armato*, Città Studi, Roma 1945, p. 38. Traducido por el autor.

364 MAS LLORENS Vicente, "Del hormigón gris al blanco: El reto de la expresividad". MAS LLORENS Vicente (ed.), *CIAB 3: III Congreso Internacional de Arquitectura Blanca*, General de Ediciones de Arquitectura, Valencia 2008, pp. 231-237.

365 Ya a partir de los primeros años del Noveciento de estudiano cementos para estas finalidades; uno de los primeros (inicialmente apreciado pero pronto abandonado) fue el cemento Sorel o *magnesiano* que permite obtener color blanco puro, brillante, con aspecto parecido al mármol blanco. Véase "Intorno al cemento di magnesia". En *Il cemento*, a. III n. 8 / 1906, pp. 205-206.

366 PIZZIGONI Vittorio (ed.), *Ludwig Mies van der Rohe. Gli scritti e le parole*, Einaudi, Torino 2010, p. 79. Traducido por el autor.

construcciones de piedra que son en sí mismas estereotómicas, pueden aspirar a ser consideradas monolíticas y potencialmente constituidas por una sola pieza. En este caso, la estructura y el material no dicen nada sobre su proceso constitutivo o las tensiones a las que están sujetas; por lo tanto, las construcciones y el espacio pueden adquirir cualidades plásticas y expresivas típicas de la masa y del material a esculpir o incluso moldear. En cierto modo, se recupera la poética de Miguel Ángel sobre el trabajo ya contenido en el bloque de mármol, por lo que trabajamos por sustracción, eliminando lo superfluo hasta que la forma se libere. En otras ocasiones, el hormigón blanco puede ser una vez más explícitamente estructura, un principio de ordenamiento del espacio y, al mismo tiempo, una expresión formal de las reglas de diseño cartesiano: lo hace esencialmente utilizando el marco estructural, asumido como instrumento decididamente racional, por el cual los elementos que soportan la carga determinan el ritmo y la modulación del espacio, mientras que el color blanco, una vez más, mejora la pureza y la claridad de las líneas. El hormigón blanco visto, aún con otras posibilidades, se puede convertir en una estructura que utiliza un esqueleto de naturaleza orgánica, con elementos y superficies curvas inspiradas en formas zoomorfas y vegetales.

Especialmente en la segunda mitad del siglo XX, a raíz de algunas obras de Le Corbusier, la tendencia *brutalista* reconoce en el hormigón una calidad estética y, por lo tanto, puede dejarse a la vista. En este sentido, el hormigón blanco representa una evolución

de esta técnica que muchos arquitectos investigan en posibilidades constructivas y expresivas, y con direcciones muy diferentes: las cubiertas finas y ligeras de Eduardo Torroja, los paraboloides hiperbólicos de Félix Candela, las conchas orgánicas de Eero Saarinen, las grandes losas nervadas de Pier Luigi Nervi, las formas suaves producidas con los encofrados flexibles de Miguel Fisac, los espacios curvos de Oscar Niemeyer, las vigas tensas y racionales de Sverre Fehn.

Especialmente en el caso de construcciones en hormigón blanco, se impone un *proyecto del material* para obtener ciertos efectos. Todos sus componentes deben seleccionarse cuidadosamente, a partir de sus materiales constituyentes. En primer lugar el cemento blanco, cuya producción comenzó alrededor de la década de 1960, no se obtiene por coloración o pigmentación, sino por una cuidadosa selección de sus materias primas, lo que limita el contenido de compuestos de hierro y otros metales pesados (responsables del gris) y utilizado para cocinar y producir clinker, caolines y calizas blancas mineralógicamente puras³⁶⁷. Además, deben seleccionarse los áridos (preferiblemente blancos o muy claros), el agua (sin partículas de hierro) y cualquier aditivo (preferiblemente incoloro)³⁶⁸. También es necesario cuidar la fase de puesta en obra (tamaño y continuidad de las capas, vibración) y programar cualquier tratamiento de superficie. Al ser un material fluido, la apariencia del hormigón depende de los encofrados utilizados, lo que puede dar lugar a superficies perfectamente lisas o rugosas, texturas y patrones³⁶⁹. En la aula de

367 Véase *Italbianco 1000. Supercemento Portland bianco Italcementi*, Italcementi, Bergamo 1966.

368 MARGADO José, "Hormigón blanco", en MAS LLORENS Vicente (ed.), *En Blanco II: Segundo Congreso Internacional de Arquitectura Blanca*, General de Ediciones de la Construcción, Valencia 2006, pp. 264-271.

369 FERRER RIBERA Carmen, "La huella del hormigón. De Fisac a Herzog & de Meuron", en MAS LLORENS Vicente (ed.), *CIAB 3: III Congreso Internacional de Arquitectura Blanca*, General de Ediciones de Arquitectura, Valencia 2008, pp. 226-230.

370 La zona del trono papal es una verdadera escena, casi barroca, en la que los dos grandes pilares están modelados con una torsión plástica. Véase el número monográfico escrito por Pier Luigi Nervi sobre la aula de audiencias pontificias en Ciudad del Vaticano. En *L'industria italiana del Cemento* n. 12, diciembre 1973.

371 NORBERG-SCHULZ Christian, *L'architettura di Paolo Portoghesi e Vittorio Gigliotti*, Officina Edizioni, Roma 1982.

audiencias pontificias en Ciudad del Vaticano (1964-71) que Pablo VI encargó a Pier Luigi Nervi (una máquina para *hacer ver y hacer oír* a una audiencia de 14.000 fieles), así como la monumentalidad del espacio, el «tono noble» da a la construcción es otorgado por el hormigón blanco, martillado y arenado, con alto brillo gracias al uso de áridos en mármol blanco de los Alpes Apuanos³⁷⁰. Pero también en la realización de la Mezquita y del Centro Islámico de Roma (Paolo Portoghesi y Vittorio Gigliotti, 1984-95), una arquitectura que vincula los temas de la cultura islámica a las experiencias de la tradición barroca de Roma, toda la estructura (incluidos los pilares de poliestireno y el complejo entrecruzamiento de los arcos) es de hormigón blanco visto con áridos obtenidos del mármol de Carrara y con diferentes arenas del Tíber para tener, además de la resistencia necesaria, un color *blanco cálido*³⁷¹.

La convergencia de las condiciones de monomaterialidad y monocromatismo, obtenidas gracias al uso de hormigón blanco, coloca a la arquitectura en una dimensión de extrema esencialidad y pureza. En la escena contemporánea destacan algunas realizaciones, en este sentido *doblemente blancas*, que permiten reconocer las diferentes naturalezas de esta condición especial y, en particular, conceptos técnicos diferentes y específicos del diseño del espacio y las metodologías del proyecto.

Para redescubrir la auténtica naturaleza lítica del hormigón, en su máspreciado vestido blanco, las formas y expresiones antiguas a menudo se vuelven a evaluar e innovar. Esta investigación se expresa en la recuperación del espesor de la pared, en la definición



Valerio Olgiati, National Park Centre in Zermatt, 2008. Foto Paolo De Marco.

El uso de hormigón blanco acompaña la recuperación del espesor de la pared, acentuado también por las proporciones de las aberturas.

Peter Zumthor, Secular retreat, 2018. Foto Paolo De Marco.

La puesta en obra deliberadamente imperfecta del hormigón blanco - empleado como piedra fundida - hace que las capas de los colados se lean en una forma tectónica inusual.

372 Kenneth Frampton describe el museo brasileño de Siza como un *cuerpo con brazos*. Véase FRAMPTON Kenneth, SIZA Álvaro, *Álvaro Siza Vieira Piscinas en el mar. Álvaro Siza en conversación con Kenneth Frampton*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2018, p. 58.

de un límite más marcado y concreto entre el espacio interno y externo, entre la naturaleza y el artificio; pero también a través de composiciones volumétricas elementales y puras, interrumpidas por aberturas profundas y talladas en la masa. Estas características se reconocen en el National Park Centre de Valerio Olgiati en Zerne (2008) - con superficies lisas, casi abstractas, marcadas por ranuras horizontales. Este abordaje se distingue también en el volumen cerrado y silencioso del Aulario que Alberto Campo Baeza realiza para la Universidad Francisco de Vitoria en Madrid (2017), en el que la búsqueda de pesadez y opacidad se hace aún más evidente en contraste con el Pabellón polideportivo - también blanco - aunque transparente y ligero. En otras ocasiones, el carácter de la *pedra fundida* surge a través de sus cualidades superficiales, enfatizadas por la composición del hormigón en sí y su puesta en obra *artesanal*, como en la Bruder Klaus Kapelle (2007) y en la residencia Secular Retreat (2018) de Peter Zumthor.

En las obras de Álvaro Siza Vieira, el hormigón blanco se convierte en un ideal material moldeable, capaz de asumir las configuraciones que cada vez se experimentan: las formas mixtilíneas y los *brazos suspendidos* de la Fundação Ibere Camargo en Porto Alegre (2007)³⁷²; la tensión y la flotación del complejo volumen del Museo de Arte Contemporáneo Nadir Afonso en Chaves (2015); la agregación de diferentes volúmenes en el cuerpo monolítico y compacto de la iglesia de la Anástasis en Saint-Jacques-de-la-Lande, cerca de Rennes (2018). Principios similares se encuentran en el Palacio de Congresos de Cataluña

(2000) y el de Castellón (2004), realizados por Carlos Ferrater: en estas arquitecturas, numerosos espacios con diferentes funciones están encerrados en una envolvente blanca *sensible* a la luz (a través de cortes, aberturas, tragaluces, protectores solares) que configura una sola pieza. El hormigón blanco es un material y la técnica del entrelazado de volúmenes sinuosos del MAXXI en Roma (2009) diseñado por Zaha Hadid. También en Roma, con motivo del Jubileo de 2000, Richard Meier creó la iglesia *Dives in Misericordia* (1999-2003) en la que las grandes conchas - que son velas, pero también fragmentos de cúpulas - están hechas con un hormigón fotocatalítico blanco especial, lo que hace que las superficies sean más blancas y autolimpiantes. Richard Meier, también es el autor del centro de investigación *i.lab* de Italcementi en Bergamo (2012), la nueva sede de una empresa líder en la producción de hormigón y entonces una oportunidad para la experimentación. Para las estructuras, se utiliza un hormigón blanco especial de alta resistencia que hizo posible (entre otros elementos de interés) el gran voladizo que cubre el espacio de entrada. Para otros elementos destacados de este edificio se emplearon las tecnologías ya desarrolladas por Italcementi en otras obras: algunas paredes internas son formadas por el hormigón blanco transparente presentado durante la Expo Shanghai (2010); las superficies externas se realizan con el hormigón fotocatalítico ya empleado por el mismo Meier en la iglesia *Dives in Misericordia* y para el *Palazzo Italia* diseñado por el estudio Nemesi para la Expo Milán (2015). Con estas tecnologías, el centro *i.lab* es un espacio totalmente blanco hasta en las partes





Página anterior:
 Álvaro Siza Vieira, Museo de Arte Contemporáneo Nadir Afonso, 1999-2008. Foto Fernando Guerra.



OAB Carlos Ferrater, Palacio de Congresos de Cataluña, 2000. Foto Aleix Bagué.

Esta página:
 Zaha Hadid, MAXXI Museo de Arte del siglo XXI, 2009. Foto Iwan Baan.

Richard Meier, Iglesia Dives in Misericordia, 1999-2003. Foto Giuseppe Felici.

Diferentes configuraciones espaciales y soluciones lingüísticas obtenidas mediante la maleabilidad del hormigón blanco.

externas, gracias al uso de hormigón blanco con alta capacidad de drenaje: el diseño especial de mezcla del hormigón produce una porosidad abierta, que permite que el agua fluya rápidamente hacia el suelo subyacente. La intención (y la posibilidad) de perseguir la idea de monocromaticidad y monomaterialidad llega hasta el punto de que los elementos de decoración están contruidos con otro tipo de hormigón blanco reforzado con fibras de vidrio, particularmente adecuado para crear formas sutiles y elementos no estructurales.

A través de la reformulación del sistema tectónico del marco, el hormigón blanco materializa la lógica racional de la arquitectura, que fue la base técnica y la tecnología de la modernidad; en construcciones recientes, el marco blanco determina el ritmo del espacio, restaura la idea de modularidad, expresa la necesidad de orden y solidez. En la sede de Feltrinelli en Porta Volta, Milán (2013), Herzog & de Meuron combinan estos principios con la repetición en serie de un arquetipo generado por una red de elementos verticales y horizontales en hormigón blanco. Para la Tanzhaus en Zúrich (2019), Barozzi Veiga reinterpretan el carácter monumental del trilito blanco y emplean elementos de soporte triangulares para definir el frente del edificio a lo largo del río Limmat y crear una larga logia. Además de la referencia clásica derivada de la cabaña primitiva, el principio resistente también puede responder a un orden orgánico, que no sigue el fundamento estático de la estructura, prefiriendo el dinámico y explorando las leyes de biología y anatomía. Este enfoque es visible en el trabajo de Santiago Calatrava, con sus esqueletos biomorficos blancos que construyen espacios de fuerte

poder evocador. En otros casos no hay esqueleto ni repetición de elementos sino un cuerpo continuo y resistente, como en el Teshima Art Museum de Ryue Nishizawa (2010), casi una gota de agua que emerge del suelo como una colina artificial: una concha sutil, en el que el blanco realza la idea del espacio hueco y vacío.

La arquitectura contemporánea de hormigón blanco posee un fondo técnico-cultural consolidado que hoy en día se combina necesariamente con la investigación sobre la optimización de las características de las estructuras y acabados. La calidad de la construcción responde a las inevitables demandas de sostenibilidad (durabilidad estética, calidad del blanco, autolimpieza, rendimiento energético, confort ambiental). También desde el punto de vista de la composición arquitectónica, la búsqueda de la perfección, lograda a través de la idea del material puro y noble, redescubre conceptos antiguos e inmanentes como la masa, la solidez, la visibilidad, en contraste con la licuefacción de los lenguajes y el carácter efímero - casi temporáneo - de cierta arquitectura reciente. Si, por un lado, el color blanco del hormigón parece desnaturalizar la técnica (una idea de abstracción), su uso se opone a la tendencia hacia la inmaterialidad de las tecnologías. Permite afirmar que el material (con su potencial técnico y expresivo, incluido el color) no es neutral a las formas de la arquitectura, sino que adquiere un papel sustancial en la configuración de la obra

La elección de una construcción monomaterial y al mismo tiempo monocromática (el blanco al cuadrado) constituye el dato tangible de una referencia a los valores fundamentales de la arquitectura:





Página anterior:
Barozzi Veiga, Tanzhaus en
Zurich, 2019. Foto Simon
Menges.

Herzog & de Meuron,
Fondazione Feltrinelli Porta
Volta, 2013. Foto Filippo
Romani.

*El hormigón blanco asume
el principio del marco y el
trilito, incluso con soluciones
espaciales sin precedentes.*

Esta página:
Ryue Nishizawa, Teshima
Art Museum, 2005. Foto
Arnout Fonck.

Santiago Calatrava, World
Trade Center Transportation
Hub, 2016. Foto Hufton+Crow.

*Diferentes configuraciones que
exploran los principios orgáni-
cos de la arquitectura obtenida
con hormigón blanco.*



373 CAMPO BAEZA Alberto,
La Idea Construida, op. cit.,
p. 48.

claridad, esencialidad, pureza, durabilidad. La arquitectura de hormigón blanco redefine el papel de la estructura - devuelta a la *superficie* - y su valor formal, que se beneficia de las propiedades del color blanco y de su poder evocador: la estructura se convierte en un dispositivo que puede interactuar con la naturaleza del espacio, con la imagen de la ciudad, con la dimensión del paisaje. En este sentido, contribuye a la creación de un diálogo innovador entre *firmitas* y *venustas*. Paradójicamente, la innovación recupera los principios constitutivos de la arquitectura y nos permite redescubrir el deseo - o la aspiración - de los valores primarios y auténticos que se encuentran en los orígenes de la cultura del habitar.

Utilizando la expresividad de los medios técnicos contemporáneos se exploran nuevas formas que, sin embargo, expresan conceptos constructivos y espaciales antiguos y primordiales. La poética del hormigón blanco no es brutalista (una arquitectura deliberadamente áspera y desnuda); en todo caso, con la finitud y el esplendor del blanco, tiende a una idea de perfección y uso formal. La arquitectura en hormigón blanco aspira a la durabilidad no solo con sus características mecánicas, sino también con el color blanco, «símbolo de lo perenne, lo universal en el espacio y lo eterno en el tiempo»³⁷³. También ofrece la respuesta a la capacidad de un material para generar soluciones extraordinarias y diferentes, pero unidas por el mismo principio: utilizado con el valor de piedra fundida, como una masa escultórica o en otras expresiones de la estructura resistente, el hormigón blanco se convierte en *materia ideal* o, como diría Louis I. Kahn, *producto de la mente*.

CONCLUSIONES

El mito del blanco en la arquitectura, como se ha visto ampliamente, penetra con profundas raíces en los tiempos antiguos, en la cultura, en la historia. De las obras del pasado, de los tratados y de las teorías, hoy llega una narración llena de alternancias - de épocas de *revival*, pero también de renacimientos y vanguardias - a las que el color blanco, a pesar de todo, resiste con constancia hasta establecerse en la memoria contemporánea. Nace de la *esencia* de lo clásico e influye en el arte de muchos siglos, se extiende en el Mediterráneo (y más allá) gracias al *espíritu de necesidad* de las construcciones populares. Luego, el *nuevo espíritu* de principios del siglo XX hace del blanco el trasfondo, el sustrato, el fundamento ético sobre el cual renovarse. Es a partir de esta estratificación cultural que se desarrolla la arquitectura blanca contemporánea.

¿Por qué razones nace el mito del blanco? ¿Cómo se resiste y se renueva con el tiempo? Ciertamente, las ruinas clásicas, la arquitectura tradicional mediterránea y los edificios de la modernidad, en su pérdida cromática han adquirido *universalidad*. Cómo el *homo vitruvianus* de Leonardo que, gracias a su estar desnudo, se convierte en un hombre universal y atemporal. Marsilio Ficino dijo que los hombres atribuyen valor a las piedras; son las piedras que documentan la presencia del hombre en la tierra en el amplio escenario de los acontecimientos. El mito del blanco es una *historia de piedras*, pero a través de las piedras se puede leer sobre todo una *historia de ideas*.

Las diferentes naturalezas del blanco - a las que se agregan los significados simbólicos comunes a algunas religiones y culturas

occidentales y orientales - resurgen y coexisten en la experiencia de la arquitectura posterior a la Segunda Guerra Mundial, en la que el blanco, según los usos, de los materiales y de las técnicas, tiene un valor *clásico, tradicional o innovador*. De la misma forma, incluso hoy, múltiples caracteres de la arquitectura contemporánea comparten la elección del color blanco, que por lo tanto se afirma como un elemento compartido por diferentes *poéticas*. Entonces, intentando una síntesis extrema, el blanco es el color de una relación particular e intensa entre el espacio y la luz, y un instrumento de tensión en la relación entre forma y contexto; dependiendo de las situaciones, puede ser un factor de continuidad, dispositivo de uniformidad, o tener el valor de excepción, singularidad y extraordinariedad; el blanco es a veces el color de una masa arquitectónica a modelar, excavar, componer, definiendo con precisión el límite entre naturaleza y artefacto, o, en otras ocasiones, la herramienta para cancelar jerarquías en espacios continuos y flotantes; es el color de un realismo demacrado y seco, de la presencia física y material de la arquitectura, otras veces (incluso simultáneamente) es la abstracción del contexto geográfico y temporal, tendiendo hacia ideales universales e intemporales. Todas estas - y probablemente muchas otras - son las razones del empleo del blanco en la arquitectura.

La definición contemporánea de estos principios, desde un punto de vista práctico y teórico, remonta probablemente a la segunda mitad del siglo XX con el trabajo de Richard Meier quien, como un *nuevo Winckelmann*, en el discurso pronunciado con motivo de la entrega del Premio Pritzker 1984, expresa una sensibilidad renovada

según la cual el color el blanco es *revelador de belleza*: «Es contra una superficie blanca que se aprecia mejor el juego de luces y sombras, sólidos y vacíos»³⁷⁴. Unos años más tarde, Alberto Campo Baeza, quien ya construye algunos edificios blancos, especifica el valor y la idoneidad de esta elección cromática para un arquitecto. La nueva condición contemporánea, de la cual Meier y Campo Baeza son detectores cuidadosos, llega a la elección del blanco no como una referencia *historicista* sino a través de una voluntad proyectual innovadora. Emplear el blanco en la arquitectura es, de hecho, una elección proyectual consciente y precisa. Tal vez, no se podría decir lo mismo de la experiencia de la arquitectura antigua - clásica y popular - donde el uso extensivo del blanco se puede atribuir a algunos malentendidos; se podría también afirmar que el candor de la modernidad es una memoria generada por una narración engañosa. En la contemporaneidad, sin embargo, el blanco representa la proyección consciente de una poética: «es un intento de encontrar y redefinir un sentido de orden, de comprender, entonces, una relación entre lo que ha sido y lo que puede ser, extraer de nuestra cultura lo intemporal y lo actual. [...] La decisión de incluir o excluir, la elección, el ejercicio final de la voluntad e intelecto individual. [...] Nace de la cultura y, sin embargo, está profundamente conectado con la experiencia personal»³⁷⁵.

La cultura, las experiencias personales y las genealogías de la arquitectura blanca surgen entre las vicisitudes y los personajes presentes en esta investigación. Una red de caminos e influencias que involucra arquitectos y arquitecturas (solo aparentemente atribuibles

374 Traducción del autor del discurso de Richard Meier para la entrega del Premio Pritzker de 1984, disponible online [https://www.pritzkerprize.com/sites/default/files/inline-files/Richard_Meier_Acceptance_Speech_1984.pdf]

375 *Ivi*.

a áreas geográficas específicas) pero también arte, política, filosofía, en una condición en la que las ideas y tradiciones se mezclan, hibridan, coinciden, colisionan. De hecho, sería de alguna forma inexacto confinar esta investigación a un ámbito geográfico específico, sobre todo hoy en día que la arquitectura ha adquirido un valor expresivo global. El blanco en arquitectura, entonces, define *trayectorias* que cruzan el espacio-tiempo, ciertamente convergiendo hacia algunas figuras clave, y combinan la arquitectura blanca actual (y sus autores) con experiencias distantes geográfica y temporalmente. Por lo tanto, se puede afirmar que el blanco se ha extendido a nivel global a través de la cultura internacional de la modernidad - que a su vez contiene el gen de la mediterraneidad y del clasicismo - y a través de la enseñanza que los maestros del siglo XX trajeron, directa e indirectamente, en todo el mundo. Esta red de relaciones se suma a otras experiencias antiguas e igualmente compartidas: piénsese, por ejemplo, no solo en las teorías estéticas neoclásicas, sino también en la difusión, al menos en Occidente y en ultramar, de la obra palladiana y de algunos tratados que (más o menos explícitamente) promovían la idea de una arquitectura priva de color y, implícitamente, monocromática y blanca. En otras palabras, el color blanco es un componente de un bagaje de conocimientos antiguos que actúa decisivamente en las elecciones de diseño del presente, pero también es parte de una cultura contemporánea y expresión de un pensamiento que influye en el trabajo de los arquitectos.

La experiencia del blanco en la arquitectura es una narración de permanencia de principios antiguos (casi primordiales), de

tradiciones verdaderas o supuestas que se innovan progresivamente, de circularidad de ideas y culturas que se contaminan mutuamente, para *sumarse* y encontrar su expresión en el mismo color. En la continuidad de estas experiencias, el *mito* del blanco continúa y se renueva: con el tiempo, definiéndose como un nuevo carácter de la contemporaneidad; en el espacio, convirtiéndose en un elemento extendido y compartido de una *koinè* global.

Entrando en los méritos de algunos temas específicos tratados en esta tesis, la instalación temporal *Mies Missing Materiality* en el Pabellón de Barcelona (descrita en el párrafo *Notas sobre las artes, la filosofía y la literatura contemporánea*) es quizás la herramienta de provocación más adecuada para probar algunas hipótesis. La famosa obra de Mies, temporalmente cubierta con láminas adhesivas de vinilo blanco, en las que Juhani Pallasmaa registra una «inquietante homogeneidad», en cuanto «el edificio se convierte en una especie de ruina. [...] Sin embargo - prosigue Pallasmaa - las ruinas son normalmente productos de la erosión material, mientras que esta deliberada ruina de perfección es una consecuencia de la erosión del significado, una especie de amnesia. Las ruinas evocan nuestra emoción y empatía, pero este fantasma formalmente perfecto parece cauteloso y hostil. Esto es una consecuencia de la pérdida de significado que trajo la homogeneización, en oposición a la pérdida de forma a través de la erosión»³⁷⁶. La homogeneidad mostrada por el *fantasma* del pabellón es sorprendente porque ofrece una visión profanadora que no coincide con la memoria y la percepción de esa arquitectura, de la cual la materialidad es un

376 «In its disturbing homogeneity, the building turns into a ruin of sorts. Yet, ruins are normally products of material erosion, whereas this deliberate ruin of perfection is a consequence of eroded meaning, an amnesia of sorts. Ruins evoke our emotion and empathy, but this formally perfect ghost appears cautionary and hostile. This is a consequence of the loss of meaning brought homogenization, as opposed to a loss of form through erosion». PALLASMAA Juhani, "The Ghost of whiteness. Reading the Meanings of a Metamorphoses", en Anna & Eugeni Bach (ed.), *Mies Missing Materiality*, Fundació Mies van der Rohe, Barcelona 2019, s.p.

377 Según Jacques Herzog y Pierre de Meuron, «el armazón blanco de la casa Farnsworth resulta muy dominante; [...] como si no existiera una membrana de vidrio. [...] El vidrio no hace más que cumplir la función técnica de separar el espacio exterior del interior; no desempeña un papel propio. El vidrio no tiene valor ni posee identidad propia. Lo ideal sería que no estuviera». HERZOG Jacques, DE MEURON, *Engañosas transparencias*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona 2016, p. 47.

378 CAMPO BAEZA Alberto, *La Idea Construida*, op. cit., p. 48.

componente fundamental y necesario. Si, para continuar con la provocación, quisiéramos quitar el vidrio que *delimita* la casa de Farnsworth del propio Mies, ciertamente habríamos dañado su función, pero el significado y el valor de la arquitectura seguirían siendo *esencialmente* equivalentes³⁷⁷. De hecho, si la arquitectura, como en el caso del Pabellón de Barcelona, está hecha de un material específico y se regula con la idea del color, entonces esta no sobrevive a la abolición de estos caracteres; si una de las ideas principales de la arquitectura falla - se anulan las reflexiones, se exalta la imprecisión y la no correspondencia de las juntas - el equilibrio compositivo se altera: nos enfrentamos a otra arquitectura. Por lo tanto, hacer una arquitectura blanca es conceptualmente diferente de eliminar el color y la materialidad de un edificio. En arquitectura, el blanco no es un color, no es una ausencia de materialidad, no es una cuestión de exterioridad, es un *principio espacial*.

Otra obra-manifiesto del Moderno ofrece el pretexto para consideraciones adicionales. A diferencia del Pabellón de Barcelona, la privación de algunos colores sufrida por la Villa Savoye a lo largo de los años no genera los mismos problemas en la interpretación de la obra. Probablemente, en parte, debido a las fotos en blanco y negro de las cuales el propio Le Corbusier era cuidadoso divulgador, o quizás también debido a la memoria reciente vinculada a los últimos trabajos de restauración. Pero sin duda también porque, después de todo, «la Villa Savoye ha sido, es y será siempre blanca»³⁷⁸ - escribe Campo Baeza - es decir, su policromía no es un elemento esencial a los ojos y al pensamiento y a la cultura contemporánea.

Como para Winckelmann y los otros *inventores* de cierto clasicismo, la sensibilidad actual nos permite apreciar o interpretar ciertas obras del pasado (no solo de la modernidad) como *blancas* porque percibimos que en esta síntesis monocromática - en algunos casos proporcionada por el tiempo, en otros, por narraciones históricas o por interpretaciones culturales o subjetivas - no se ha perdido ningún elemento útil para nuestros ideales. Probablemente, como Le Corbusier escribía ya en 1923, de aquellas arquitecturas «se ha sacrificado y limpiado hasta el momento en que no era ya preciso quitar nada», llegando a «lo más puro, a lo más decantado, a lo más económico»³⁷⁹. En este sentido, el uso del blanco en la contemporaneidad también responde parcialmente a un proceso de abstracción del proyecto que tiene el propósito, incluso considerando las especificidades de cada situación, de proyectar la obra de arquitectura hacia un horizonte universal.

Las artes pictóricas y la literatura hacen evidente un carácter que, en arquitectura, probablemente debido a su gran complejidad y coexistencia de factores, resulta menos explícito, pero igualmente presente: la sorprendente variedad de matices y significados que el blanco puede asumir. Las repeticiones de lienzos blancos de muchos artistas, que parecen homogéneos y planos en una observación *superficial*, posteriormente revelan en profundidad una multitud de ideas, técnicas, procesos, poéticas. También expresan el significado no unívoco que el color blanco puede asumir de acuerdo con los contextos y las formas en que se manifiesta: normalidad y anomalía, anonimato y excepcionalidad. Así entendido, el blanco de

379 LE CORBUSIER, *Hacia una arquitectura*, op. cit., p. 168.

la arquitectura contemporánea es entonces el color de una cierta uniformidad, o más bien de un *homo-cromaticidad* que envuelve, cubre y representa múltiples ideas; sin embargo, esta condición está muy alejada de la *homogeneidad* como pertenencia a la misma especie o a la misma naturaleza. Resulta evidente, a partir del análisis de obras contenidas en el capítulo 2, que el color blanco es una característica común a *muchas y diferentes* arquitecturas contemporáneas. Su uso está ciertamente relacionado con las cuestiones de la luz (pero ¿qué no lo está en arquitectura?) y, en muchos casos, con la búsqueda de una forma esencial de espacio. Esta intención resulta un factor compartido a muchas experiencias en las cuales, además del color, es imposible rastrear otros elementos comunes. Con una interpretación casi matemática, el color blanco puede definirse como el *mínimo común denominador* de una tendencia contemporánea, un *factor constante* entre los muchos parámetros que configuran la forma y el espacio de la arquitectura.

En apoyo a esta lectura *matemática* del argumento, los *Diálogos sobre el blanco* proporcionan varias posibles razones. A partir de estas conversaciones, se pueden extraer algunos conceptos: para algunos de los entrevistados, el color blanco parece parte de una *actitud instintiva*, profundamente enraizada en la cultura proyectual contemporánea; su uso, en muchos casos, se justifica por sus características térmicas sobre todo en países con climas cálidos, por su vinculación a la arquitectura popular mediterránea, pero también por cierta sencillez de ejecución (referida al empleo de la cal o del revoque) y por específicas características materiales; es el blanco

silencioso y humilde de la continuidad. Otros arquitectos se centran más en el valor no material y abstracto del blanco, su valor sintáctico, su capacidad de reflejar principios y ideales intemporales, y subrayan la correspondencia entre estos conceptos y la cultura inmaterial de la sociedad de hoy en día. En síntesis, estos *diálogos* confirman la presencia de múltiples y diferentes razones que convergen hacia el color blanco; razones en buena parte independientes de la técnica y los materiales que construyen el blanco.

En *Humano demasiado humano*, Nietzsche escribe que «la piedra es más piedra que nunca»³⁸⁰, y sugiere que el material se ha separado de su significado, cancelando la estrecha relación que tenía con la técnica: en nuestro tiempo, el *material-piedra* ha adquirido un valor añadido que mejora su forma. Incluso para el blanco, los significados tradicionales tienden a disolverse y no solo se hace independiente de razones técnicas y funcionales, sino que también el blanco se ofrezca como un *material puro* que espera recibir nuevos significados: *el blanco es más blanco que nunca*, parafraseando Nietzsche, porque está cargado de significado de forma voluntaria y más explícita.

Además, *el blanco es más blanco* no solo en términos de *significado*, es decir, para los valores que representa, sino también materialmente desde el punto de vista del *significante*. La amplia gama de técnicas y materiales disponibles al mismo tiempo permite obtener edificios verdaderamente blancos en todas las superficies visibles, con soluciones tecnológicas adaptables a diferentes condiciones climáticas, extendiendo su uso, tradicionalmente vinculado a geografías definidas, a una condición global. La

380 NIETZSCHE Friedrich, *Humano demasiado humano*, Editorial Verbum, Madrid 2018, p. 154.

investigación sobre materiales también se ocupa de la durabilidad del blanco, su resistencia mecánica y física en el tiempo, en la conservación de sus características cromáticas y materiales. Por lo tanto, es posible obtener el blanco, o, mejor dicho, diferentes tipos de blanco, recurriendo a varias soluciones constructivas. Desde un punto de vista material, en el panorama de la arquitectura blanca se observan dos tendencias esencialmente, y casi paradójicamente, opuestas. La primera favorece la disolución perceptiva de la construcción, que pierde consistencia y reduce el grosor del material; volviéndose intangible, efímera: esta arquitectura blanca persigue la cancelación de jerarquías, tiende a un ideal de ligereza y fluidez del espacio, obteniendo la *transparencia del blanco*. La segunda tendencia tiene como objetivo recuperar la masa y la gravedad de la forma, la solidez y la durabilidad de la arquitectura; se obtiene con el uso de un solo material (real o simulado) y la monocromaticidad del blanco, un color que da elocuencia a la forma. Entre las dos posiciones extremas, como siempre sucede, existe la naturaleza híbrida de un blanco semitransparente e iridiscente, hecho de filtros y membranas; estas arquitecturas cambian carácter según las condiciones de luz y en muchos casos, además, la emiten. Estas posibilidades, proporcionadas por el desarrollo tecnológico, abren las puertas a condiciones espaciales nuevas y particulares, demostrando, entre otras cosas, que la arquitectura blanca todavía tiene un amplio horizonte de experimentación ante sí.

BIBLIOGRAFÍA

Capítulo 1. EL MITO

AGNELLO Marialaura, *Semiotica dei colori*, Carocci editore, Roma 2018.

ALBERTI Leon Battista, *L'architettura. De re aedificatoria*, editado por G. Orlandi, P. Portoghesi, Milán 1966.

ANGELETTI Paolo (ed.), *I colori del bianco*, Palombi editori, Roma 2006.

BACH Anna, BACH Eugeni, *Mies Missing Materiality*, Fundació Mies van der Rohe, Barcelona 2019.

BESSET Maurice, "La couleur et l'architecture dans les années 1920", en École Polytechnique Fédérale De Lausanne, *DA-Information*, vol. 144/1993.

BLAKE Peter, *La forma segue il fiasco. Perché l'Architettura Moderna non ha funzionato*, Alinea, Florencia 1983.

BRANDI Cesare, *Alberto Burri. Opere grafiche*, Galleria San Luca, Bologna 1973.

BRANDI Cesare, *Disegno dell'Architettura Italiana*, Einaudi, Turín 1985.

BRAUDEL Fernand, *Il Mediterraneo*, Bompani Editore, Modena 1993.

BRUSATIN Manlio, *Storia dei colori*, Giulio Einaudi Editore, Turín 1983.

CAGE John, *Color y Cultura. La práctica y el significado del color de la Antigüedad a la abstracción*, Ediciones Siruela, Madrid, 1993.

COLLINS Peter, *Los ideales de la arquitectura moderna. Su evolución (1750-1950)*, Gustavo Gili, Barcelona 1970.

COLOMINA Beatriz, *Privacidad y publicidad: la arquitectura moderna como medio de comunicación de masa*, Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo, Murcia 2010.

COLONNESE Fabio, CARPICECI Marco, "John Ruskin e la via dei colori", en ROSSI Maurizio, MARCHIAFAVA Veronica (eds.), *Colore e Colorimetria. Contributi Multidisciplinari*. Vol. X A. Atti della X Conferenza del Colore. Genova, Settembre 2014. Maggioli Editore, Roma 2014, pp. 852-862.

COMETA Michele, *Duplicità del Classico*, Medina, Palermo 1996.

COPE Nicholas Alan, *Whitewash; Los Angeles Architecture*, Powerhouse Books, New York, 2013.

CRAMER Ned, "It was Never White, Anyway", en *Architecture* vol. 88, n.2, 1999.

DAZA CAICEDO Ricardo, *Tras el Viaje de Oriente. Charles-Édouard Jeanneret – Le Corbusier*, Fundación Arquia, Barcelona 2015.

DI POULO Maurizio (ed.), *Archivio Bottoni. Le Corbusier, Urbanismo*, Catalogo della Mostra - Milano 25 ottobre - 30 novembre 1983, Nuove edizioni Gabriele Mazzotta, Milán 1983.

EPIFANIO Luigi, *L'architettura rustica in Sicilia*, G. Palumbo Editore, Palermo 1939.

FLORES Carlos, *Arquitectura popular española*, Aguilar ediciones, Madrid 1974.

FRANCE Anatole, *Le Puits de Sainte Claire*, Calmann-Lévy, Paris 1900. Trad. español Edu Robsy, *El Pozo de Santa Clara*, Maison Carrée, Menorca 2018.

GALLO Luciana, *Il Politeama di Palermo e l'Architettura policroma dell'Ottocento*, L'EPOS, Palermo 1997.

GARATE ROJAS Ignacio, *Artes de la cal*, Editorial Munilla-Lería, Madrid 1993.

GENOVESE Paolo Vincenzo, *Architettura Orientale-Occidentale. Ovvero il significato degli spazi*, Libria, Menfi 2019.

GIUFFRÈ Maria, BARBERA Paola, CIANCIOLO COSENTINO Gabriella (eds.), *The time of Schinkel and the Age of Neoclassicism between Palermo and Berlin*, Biblioteca del Cenide, Cannitello 2006.

GOETHE Johan Wolfgang von, *Teoría de los colores*, Colegio Oficial de Arquitectos Técnicos de Murcia, Valencia 1992.

GRAVAGNUOLO Benedetto, "Da Schinkel a Le Corbusier, il mito mediterraneo nell'architettura mediterranea", en LEJEUNE Jean-Francois, SABATINO

Michelangelo (eds.), *Nord/Sud. L'Architettura Moderna e il Mediterraneo*, LIST lab, Rovereto 2016, pp. 61-94.

GRAVAGNUOLO Benedetto, *Adolf Loos*, Editorial Nerea, Madrid 1988.

GRAVAGNUOLO Benedetto, *Il mito mediterraneo nell'architettura contemporanea*, Electa, Nápoles 1994.

GRESLIERI Giuliano, *Le Corbusier, Viaggio in Oriente*, Marsilio Fondation Le Corbusier, Venecia 1995.

HARA Kenya, *White*, Lars Müller Publishers, Zurich 2018.

HEER Jan de, *The Architectonic Colour. Polichromy in the Purist architecture of Le Corbusier*, 010 Publishers, Rotterdam 2009.

HILBERSEIMER Ludwig, *Groszstadt Architektur. L'architettura della grande città*, Clean, Nápoles 1981.

HITTORF Jakob Ignaz, *De l'architecture polychrôme chez les Grecs, ou restitution complète du temple d'Empedocle dans l'Acropolis de Sélinunte*, Librairie de Firmin Didot Frères, Paris 1830.

IERODIAKONO Katerina, "Basic and mixed colours in Empedocles and in Plato" en Carastro Marcello (ed.), *L'antiquité en couleurs: catégories, pratiques, représentations*, Éditions Jérôme Millon, Grenoble 2009.

JENGER Jean, *Le Corbusier. L'architettura come armonia*, Universale Electa, Milán 1997.

JOHNSON Philip, *Mies van der Rohe*, The Museum of Modern Art, New York 1947.

LA MONICA Marcella, *Alberto Burri. Dalla pittura all'architettura*, Franco Angeli, Milán 2019.

LE CORBUSIER, *Almanach*, París 1926.

LE CORBUSIER, *Cuando las Catedrales eran blancas*, Ediciones Apóstrofe, Barcelona 1999.

LE CORBUSIER, *El arte decorativo de hoy*, Ediciones Universidad de Navar-

ra, Barañáin 2013.

LE CORBUSIER, *El Viaje de Oriente*, Colección de Arquitectura, Valencia 1984.

LE CORBUSIER, *Hacia una arquitectura*, Ediciones Apóstrofe, Barcelona 1998.

LE CORBUSIER, *Le Voyage d'Orient*, Les Editions Forces Vives, París 1966.

LE CORBUSIER, *Les voyages d'Allemagne, Carnets. Voyage d'Orient, Carnets*, Electa – Fondation Le Corbusier, Milán-París 2000.

LE CORBUSIER, *Œuvre complète*, Birkhäuser, Basilea 1995.

LENCLOS Jean-Philippe, LENCLOS Dominique, *Couleurs de la Méditerranée. Géographie de la couleur*, Le Moniteur, Paris 2016.

LOOS Adolf, "Ornamento y delito", en *Adolf Loos. Escritos I 1897-1909*, Biblioteca de Arquitectura El croquis editorial, Madrid 1993, pp. 347-348.

MAFFIOLETTI Serena (ed.), *Pietre mediterranee*, Edizioni Lybra Immagine, Milán 1999.

MARCONI Paolo, "Il classicismo di Ernesto Basile", *Ernesto Basile Architetto*, Edizioni La Biennale di Venezia, Venecia 1980, pp. 20-22.

MATVEJEVIĆ Pedrag, *Breviario Mediterráneo*, Editorial Destino, Barcelona 2008.

MAZZA Barbara, *Le Corbusier e la fotografia. La vérité blanche*, Florencia University Press, Florencia 2002.

MELVILLE Herman, *Moby Dick o La Ballena*, Ediciones Perdidas, Almería 2010, pp. 275-276.

MERLEAU-PONTY Marcel, *Fenomenología de la percepción*, Península, Barcelona 2000.

MOCCIA Francesco Domenico (ed.), *Luigi Cosenza. Scritti e progetti di architettura*, Clean Edizioni, Nápoles 1994.

MONNIER Gérard, "La couleur absente", en *Le Corbusier et la couleur, IV*

rencontres de la Fondation Le Corbusier, Fondation Le Corbusier, Paris, 11-12 junio 1992, pp. 79-87.

OPVS INCERTUM vol.2 / 2016, "Bianco forme e visioni di architetture senza colori".

OZENFANT Amédée, JEANNERET Charles-Edouard, *Après le Cubisme*, Edition des Commentaires, Paris 1918.

PALLADIO Andrea, *I Quattro Libri dell'Architettura*, Venecia 1570.

PASTOUREAU Michel, *Breve historia de los colores*, Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona 2006.

PASTOUREAU Michel, *Dizionario dei colori del nostro tempo*, Adriano Salani Editore, Milán 2010.

PASTOUREAU Michel, SIMONNET Dominique, *Il piccolo libro dei colori*, Adriano Salani Editore, Milán 2008.

PIZZA Antonio (ed.), "Después del Cubismo", en *Ozenfant y Le Corbusier. Acerca del purismo. Escritos 1918-1926*, El Croquis Editorial, Madrid 1994.

POMMER Richard, OTTO Christian F., *Weissenhof 1927 and the Modern Movement in Architecture*, The University of Chicago Press, Chicago 1991.

ROSSI Maurizio (ed.), *Colore e Colorimetria. Contributi Multidisciplinari*, Vol. VII A, Maggioli editore, Santarcangelo di Romagna 2011.

ROSSI Maurizio, SINISCALCO Andrea (eds.), *Colore e Colorimetria. Contributi Multidisciplinari*, Vol. VIII A, Maggioli editore, Santarcangelo di Romagna 2012.

ROSSI Michela, "Il progetto del colore: sperimentazione e rappresentazione al Laboratorio di pittura murale del Bauhaus", en *7a Conferenza Nazionale del Colore di Roma*, Maggioli Editore, Santarcangelo di Romagna, 2011, pp. 341-348.

ROTH Joseph, *Le città bianche*, Piccola biblioteca Adelphi, Milán 1987.

ROWE Colin, *L'architettura delle buone intenzioni. Verso una visione retrospettiva possibile*, Pendragon, Bolonia 2005.

- RÜEGG Arthur, *Le Corbusier. Polychromie Architecturale*, Birkhäuser, Basilea 1997.
- RUSKIN John, *Le sette lampade dell'architettura*, Jaca Book, Milán 1981, p. 173.
- RYKWERT Joseph, *Adam. Nascita di uno stile*, Electa, Milán 1984.
- SARAMAGO José, *Ensayo sobre la ceguera*, Santillana, Madrid 1996.
- SCHOPENHAUER Artur, *Über das Sehen und die Farben*, 1816.
- SERRA LLUCH Juan, "Il mito del colore bianco nel Movimento Moderno", en *Disegnare Idee Immagini* n. 41/2010, p. 66-77.
- SERRA LLUCH Juan, GARCÍA CODOÑER Ángela, LLOPIS VERDÚ Jorge, "Aportaciones al colorido de la modernidad "made in Italy": Piero Bottoni y la graduación cromática que nunca fue", en *EGA Expresión Gráfica Arquitectónica*, Num. 14/2009, pp. 180-187.
- SERRA LLUCH Juan, LLOPIS VERDÚ Jorge, IRISARRI Aitziber, "Ruskin revisited: Material Truth and Color in contemporary architecture", en Pietro ZENNARO (ed.), *Colour and Light in Architecture - International Conference*, Venice 11-12 November 2010, Knemesi, Verona 2010, pp. 439-443.
- SETTIS Salvatore, *Futuro del "classico"*, Giulio Einaudi Editore, Turín 2004.
- SETTIS Salvatore, *Laocoonte. Fama e stile*, Donzelli, Roma 1999.
- SILVESTRE Fran, *Pioneros del diseño: transformación y adaptabilidad de los diseñadores estadounidenses*, Diseño, Buenos Aires 2016.
- SIMON Gérard, *Archéologie de la vision: l'optique, le corps, la peinture*, Seuil, París 2003.
- SOTTASSASS Ettore, "Le Corbusier e il Mediterraneo", en *Domus* n. 291/1954, p. 44.
- SPATARO Donato, *Architettura sanitaria: igiene generale della casa*, Vallardi, Milán 1908.
- STEINER Rudolf, *L'essenza dei colori*, Editrice Antroposofica, Milán 2013,

pp. 31-34.

TALAMONA Marida (ed.), *L'Italia di Le Corbusier*, Electa, Milán 2010.

TAUT Bruno, "Renacimiento del color", en DÜTTMANN Martina et alii, *El color en la arquitectura*, Gustavo Gili, Barcelona 1982.

VATTESE Angela, *Lucio Fontana. I tagli*, Silvana Editore, Milán 2003.

WIGLEY Mark, *White walls, Designer dresses. The fashioning of Modern Architecture*, The MIT Press, Cambridge 1995.

WINCKELMANN Johann Joachim, *Historia del arte en la antigüedad*, tr. es. DAUER Herminia, Editorial Iberia, Barcelona 1994.

WITTGENSTEIN Ludwig, *Observaciones sobre los colores*, Paidós Ibérica, Barcelona 2013.

ZAMMERINI Massimo, *Il mito del bianco in architettura*, Quodlibet, Macerata 2014.

Capítulo 2. LA POÉTICA

2G n. 28/2004, "Aires Mateus".

AA n. 25/2003, "Arquitecturas excavadas".

AC *Publicación del GATEPAC*, Colección Arquithemas n. 15, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona 2005.

ALBIERO Roberta, SIMONE Rita, *João Luís Carrilho da Graça. Opere e progetti*, Electa, Milán 2003.

ALESSIO Lorena, *Toyo Ito*, Edilstampa, Roma 2009.

Almanacco di Casabella. Architetti italiani 2006, Mondadori Electa, Milán 2006.

AMADO Miguel, *Em Foco. Fotógrafos portugueses de pós-guerra*, Assírio e Alvim, Lisboa 2005.

AND n. 32/2017 "Sicilia - Identità".

ANGELILLO Antonio (ed.), *Álvaro Siza. Scritti di architettura*, Skira, Milán 1997.

ANGELILLO Antonio (ed.), *Gonçalo Byrne. Opere e progetti*, Electa Milán 1998.

APRILE Marcella, "Il territorio del Belice o del fraintendimento", en Giuseppe CAMPIONE et alii (eds.), *La furia di Poseidon. Messina 1908 e dintorni / 1908 e 1968: i grandi terremoti di Sicilia*, Silvana Editoriale, Milán 2009, pp. 221-234.

Archives. Journal of Architecture n. 4/2019, "Souto de Moura".

ArchiNews n. 31/2015, "Adalberto Dias. Projetos recentes".

ARES ÁLVAREZ Óscar Miguel, *La modernidad alternativa. Tránsitos de la forma en la arquitectura española 1930-1936*, Ediciones Universidad de Valladolid 2016.

ASENSIO CERVER Francisco, *Alvar Aalto*, Kliczkowski, Madrid 2002; Fabio Mangone, *Alvar Aalto*, Laterza, Bari 1993.

AV Monografías n. 101/2003, "Miguel Fisac".

AV monografías n. 151/2012, "Souto de Moura".

AV monografías n. 3/1985, "Regionalismo".

AV monografías n. 47/1994, "Portugueses".

AV Monografías n. 68/1997, "Alejandro de la Sota".

AV Monografías n. 186-187/2016, "Álvaro Siza 1995-2016".

AYMONINO Carlo et alii, *Giuseppe Samonà 1293-1975. Cinquant'anni di architetture*, Officina Edizioni, Roma 1975.

BALISTRERI Vincenza (ed.), *Giuseppe Spatrisano Architetto (1899-1985)*, Fondazione Culturale Lauro Chiazzere, Palermo 2001.

BANDEIRA Pedro, *Arquitectura como imagem, obra como representação*:

subjectividade das imagens arquitectónicas, 2 vol. Tese de Doutoramento, Universidade do Minho, Dep. Autónomo de Arquitectura, Guimarães 2007.

BATCHELOR David, *Cromofobia*, Bruno Mondadori, Milán 2001.

BOGA Thomas, *Rudolf Olgiati*, Birkhäuser, Basilea 2009.

BOHIGAS Oriol, *Arquitectura española de la Segunda Republica*, Tusquets Editor, Barcelona 1970.

BOHIGAS Oriol, *Entusiasmos comportidos y batallas sin cuartel*, Editorial Anagrama, Barcelona 1996.

BUNTROCK Dana, *Materials and Meaning in Contemporary Japanese Architecture: Tradition and Today*, Routledge, New York 2010.

BYRNE Gonçalo, *Opere e progetti*, Electa, Milán 2007.

CACCIA Susanna, OLMO Carlo, *La Villa Savoye. Icona, rovina, restauro (1948-1968)*, Donzelli Editore, Roma 2016;

CACCIA Susanna, OLMO Carlo, *Metamorfosi americane. Destruction through Neglect. Villa Savoye tra mito e patrimonio*, Quodlibet, Macerata 2016.

CACCIATORE Francesco, *Abitare il limite. Dodici case di Aires Mateus & Associados*, LettraVentidue, Siracusa 2017.

CAMARASA Pablo, RUBIO Guillermo (eds.), *Fran Silvestre Arquitectos. Escenarios para la vida / Scenarios for life. 2005-2017*, General de Ediciones de Arquitectura, Valencia 2017.

CAMPO BAEZA Alberto, *La Idea Construida*, Biblioteca Nueva, Madrid 1996.

CAMPO BAEZA Alberto, *Pincipia Architectonica*, Diseño, Buenos Aires 2013.

CAMPO BAEZA Alberto, *Progetti e costruzioni*, Electa, Milán 1999.

CARACCILO Edoardo, "Architettura dell'Ottocento in Sicilia", en *Metron* n. 46/1952, pp. 29-39.

Carlos Ferrater. Premio Nacional de Arquitectura 2009, Ministerio de Fomento, Madrid 2013.

CARPO Mario, *L'architettura dell'età della stampa: oralità, scrittura, libro stampato e riproduzione meccanica dell'immagine nella storia delle teorie architettoniche*, Jaca Book, Milán 1998.

Casabella n. 896/2019, "Siza antes do Siza".

CASTANHEIRA Carlos, *Álvaro Siza: The Function of Beauty*, Phaidon, New York 2009.

CASSARÀ Silvia, *Richard Meier. Obras y proyectos*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona 1997.

CENTELLAS SOLER Miguel, *Los pueblos de colonización de Fernández del Amo: Arte, arquitectura y urbanismo*, Colección arquia/tesis n. 31, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona 2010;

CENTELLAS SOLER Miguel, *Los pueblos de colonización en Almería: arquitectura y desarrollo para una nueva agricultura*, Colegio Oficial de Arquitectos de Almería, Almería 2009.

CIORRA Pippo (ed.), *Richard Meier*, Electa, Milán 1993.

CIRICI Alexandre, *La estética del franquismo*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona 1977.

COPPA Alessandra, *Giuseppe Terragni*, 24 ORE Cultura, Pero 2013.

COSTI Dario, MELLUSO Vincenzo, "Casa e paesaggio: gli sguardi di Culotta e Leone", in *Domus* 989/2015, pp. 110-119.

CRESTI Carlo, GRAVAGNUOLO Benedetto, GURRIERI Francesco, *Architettura e città negli anni del fascismo in Italia e nelle colonie*, Angelo Pontecorboli Editore, Florencia 2004.

CROSET Pierre-Alain, "Salemi e il suo territorio", en *Casabella* n. 536/1987, p. 18-29.

CULOTTA Pasquale, LEONE Giuseppe, *Le occasioni del progetto*, Edizioni della Medina, Cefalù 1985.

DAL CO Francesco, *Storia dell'architettura italiana. Il Secondo Novecento*, Electa, Milán 1997.

DE MARCO Paolo, "Palermo bianca", en *PER Salvare Palermo* vol. 50/2019, pp. 25-28.

DE MARCO Paolo, "Pensare in bianco. Progettare in bianco", en Salvatore RUGINO (ed.), *Pensare Osservare Progettare. Processi mentali e reali nel progetto di architettura liquida*, Aracne Editrice, Canterano 2018, pp. 134-141.

DE NICO Loredana, "Fondazioni nella Spagna franchista: il nuevo pueblo di Vegaviana", en BELLANCA Rosa, *Verso un'architettura del Mediterraneo*, Quaderni del Dottorato di ricerca in Progettazione Architettonica, Università degli Studi di Palermo, Bari, Napoli (Federico II), Reggio Calabria, L'Epos, Palermo 2001, pp. 79-86.

DEAMER Peggy, "Structuring Surfaces: The Legacy of Whites", in *Perspecta* n. 32/2000.

DÍAZ DEL CAMPO MARTÍN MANTERO Ramón Vicente, "Un camino a la modernidad: Miguel Fisac y la estética de lo popular", en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, Universidad Autónoma de Madrid, vol. 29, 2017-2018, pp. 23-45.

DUBOR Bernard Félix, *Fernand Pouillon. Architetto delle 200 colonne*, Electa, Milán 1987.

EISNAMANN Peter, *Inside Out. Scritti 1963-1988*, Quodlibet, Macerata 2014.

El Croquis n. 140/2008, "Álvaro Siza".

El Croquis n. 150/2010, "David Chipperfield".

El Croquis n. 154/2011, "Aires Mateus".

El Croquis n. 155/2011, "SANAA".

El Croquis n. 158/2011, "John Pawson".

El Croquis n. 179-180/2015, "SANAA".

El Croquis n. 186/2016, "Aires Mateus".

El Croquis n. 87/2001, "David Chipperfield".

ELMO Ivana, *Sicilia Architettura tra paesaggi e habitat*, LISt Lab, Palermo 2018.

España blanca, Dirección General de Ordenación del Turismo, Madrid 1974.

ESPOSITO Antonio, LEONI Giovanni, *Eduardo Souto de Moura. Tutte le opere*, Electa, Milán 2002.

ESPOSITO Antonio, LEONI Giovanni, *Fernando Távora. Opera completa*, Mondadori Electa, Milán 2005.

FALCINELLI Riccardo, *Cromorama. Come il colore ha cambiato il nostro sguardo*, Giulio Einaudi Editore, Turín 2017.

FERLENGA Alberto, "Il lungo viaggio delle pietre dorate. I quartieri sociali di Fernand Pouillon a Marsiglia e ad Algeri", en SARRO Adriana (ed.), *Architettura e progetto urbano nella città di Tunisi e nel Mediterraneo*, Ilpalma, Roma 2013, pp. 51-59.

FERNANDEZ DEL AMO José Luis, *Palabra y obra: escritos reunidos*, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, Madrid 1995.

Fernández del Amo. Arquitectura 1942-82, Catálogo de la exposición, Ministerio de Cultura, Madrid 1983.

FERRATER Carlos, *Carlos Ferrater*, Gustavo Gli, Barcelona 1989.

FISAC Miguel, *La arquitectura popular española y su valor ante la del futuro*, Ateneo, Madrid 1952.

Five Architects: Eisenman, Graves, Gwathmey, Hejduk, Meier, Oxford University Press, New York 1975.

FOCHS Carlos, J. A. *Coderch de Sentmenat 1913-1984*, Editorial Gustavo Gli, Barcelona 1989.

FRAMPTON Kenneth, *Storia dell'architettura moderna*, Zanichelli, Bolonia 2008.

FRAMTON Kenneth, SIZA Álvaro, *Álvaro Siza Vieira Piscinas en el mar. Ál-*

varo Siza en conversación con Kenneth Frampton, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2018.

FREIXA Jaume, Josep Lluís Sert, Santa & Cole, Escola Tecnica Superior d'Arquitectura Barcelona, Barcelona 2005.

GAMBARDELLA Cherubino, *Il sogno bianco. Architettura e "mito mediterraneo" nell'Italia degli anni '30*, Clean, Nápoles 1989.

GASPARI Jacopo, MUCELLI Elena, *Architettura 52. Adalberto Dias spazi costruiti*, La grega editori, Folrì 2016.

GÖSSEL Peter, LEUTHÄUSER Gabriele, *Architettura del XX secolo*, Volume 2, Gruppo Editoriale L'Espresso, Roma 2006.

HARA Kenya, *White*, Lars Müller Publishers, Zurich 2018.

HASEGAWA Yuko, *Kazuyo Sejima + Ryue Nishizawa. SANAA*, Electa, Milán 2011.

IRACE Fulvio, *David Chipperfield*, Electa, Milán 2001.

JODIDIO Philip, *White houses*, Thames & Hudson, Londres 2019.

Las revistas de arquitectura (1900-1975) crónicas, manifiestos, propaganda, Actas preliminares del congreso, Pamplona, 3-4 mayo 2012.

LEAL João, *Arquitectos, Engenheiros, Antropólogos: Estudos sobre arquitectura popular no século XX português*, Fundação Instituto Arquitecto José Marques da Silva, Porto 2009.

LENTINI Rocco (ed.), *Le sculture e gli stucchi di Giacomo Serpotta*, Crudo e C., Turín 1911.

LEONE Nicola Giuliano (ed.), *Edoardo Caracciolo. Urbanistica, architettura, storia*, Franco Angeli, Milán 2014.

MACALUSO Luciana, *La Chiesa madre di Gibellina. Quarant'anni dal progetto alla realizzazione*, Officina Architetture e arti, Roma 2013.

MACHABERT Dominique, BEAUDOUIN Laurent, Álvaro Siza. *Uma Questão de Medida*, Caleidoscópio, Casal de Cambra 2009.

MAFFERI Andrea (ed.), *Toyo Ito. Le opere i progetti gli scritti*, Electa, Milán 2003.

MARGAGLIOTTA Antonino (ed.), *La bellezza eficaz. Fran Silvestre Arquitectos*, Libria, Menfi 2018.

MARGAGLIOTTA Antonino, VELLA Pasquale, "The Place's Culture in the Sicilian Contemporary Architecture", in Alessandro Bucci, Luigi Mollo (eds.), *Regional Architecture in the Mediterranean area*, Alinea editrice, Florencia 2010, pp. 396-403.

MAURO Eliana, Ettore SESSA (eds.), *Dispar et Unum. 1904-2004 I cento anni del Villino Basile*, Grafill, Palermo 2006.

MEIER Richard, *Complete work 1963-2013*, Rizzoli International Publications, New York 2013.

MEIER Richard, discurso de para la entrega del Premio Pritzker de 1984, disponible online [https://www.pritzkerprize.com/sites/default/files/in-line-files/Richard_Meier_Acceptance_Speech_1984.pdf]

MELLUSO Vincenzo, "Pasquale Culotta. Tracce di un percorso", in *News Architettura Palermo* n. 00 (vol. 1) / 2012.

MELLUSO Vincenzo, "Una scatola di luce, un gioco di sguardi", en *Domus* n. 987/2015, pp. 86-91.

MELLUSO Vincenzo, *Una casa in Puglia*, Ultreya/Longanesi, Milán 2012.

Miguel Fisac. Premio Nacional de Arquitectura 2002, Ministerio de Vivienda, Bilbao 2002.

MILESI Silvia, *Mauro Galantino: opere e progetti*, Electa, Milán 2010.

MOLINARI Luca, "Entre continuidad y crisis. Historia y proyecto en la cultura arquitectónica italiana de la posguerra" en *2G* n. 15/2000.

MONEO Rafael, *Inquietudine teorica e strategia progettuale nell'opera di otto architetti contemporanei*, Electa, Milán 2005.

NEVES, José Manuel das (ed.), *Nøraq - José Carlos Nunes de Oliveira*, Uzi-na books, Lisboa 2017.

NIEMEYER Oscar, *La forma nell'architettura*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1978.

OBRIST Hans Ulrich, "Conversation with Kazuo Shinohara", *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme* n. 265/2014, Publicació del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, pp. 27-30.

ODDO Maurizio, *Architettura Contemporanea in Sicilia*, Corrao Editore, Trapani 2007.

OLGIATI Valerio, *Une Conference de Valerio Olgiati*, Birkhäuser, 2011.

PAGANO Giuseppe, DANIEL Guarniero, *Architettura rurale italiana, Quaderni della Triennale*, Urlicio Hoepli Editore, Milán 1936.

PEDREIRINHO José Manuel (ed.), "Aires Mateus. Private work", en *A.MAG | International Architecture Technical Magazine*, vol. 1/2011.

PEDREIRINHO José Manuel (ed.), "Barozzi Veiga", en *A.MAG | International Architecture Technical Magazine*, vol. 12/2018.

PEDREIRINHO José Manuel (ed.), "Fran Silvestre Arquitectos", en *A.MAG | International Architecture Technical Magazine*, vol. 15/2019.

PÉREZ ESCOLANO Víctor, "Arquitectura y política en España a través del Boletín de la Dirección General de Arquitectura (1946-1957)", en *Ra. Revista de Arquitectura*, Vol. 15 / 2013, pp. 35-46;

PÉREZ ESCOLANO Víctor, "La arquitectura española del segundo franquismo y el Boletín de la Dirección General de Arquitectura (1946-1957)", en *Ra. Revista de Arquitectura*, Vol. 16 / 2014, pp. 25-40;

PICONE Adelina, *La casa araba d'Egitto*, Jaca Book, Milán 2009.

PIRRONE Gianni, *Villino Basile*, Officina Edizioni, Roma 1981, p. 29.

PIZZA Antonio (ed.), *J. Ll. Sert y el Mediterráneo*, Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, Barcelona 1995.

PIZZA Antonio, ROVIRA Josep M., *Coderch 1940-1964. En busca de hogar*, Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, Barcelona 2000.

PONTI Gio, *Amate l'Architettura. L'Architettura è un cristallo*, CUSL, Milán 2004, p. 80.

Pro Architect n. 15 / 1999, "Toyo Ito".

QUARONI Ludovico, *Progettare un edificio. Otto lezioni di architettura*, Gabriele Mazzotta editore, Milán 1977.

RAFFONE Sandro, *Adalberto Dias, Arquitecturas*, Caleidoscópico, Casal de Cambra 2005.

ROSSI Ugo, *Bernard Rudofsky architetto*, Clean Edizioni, Nápoles 2016.

RUDOFSKY Bernard, *Arquitectura sin arquitectos*, Editorial Universitaria de Buenos Aires, Buenos Aires 1973.

SABATINO Michelangelo, *Pride in Modesty: Modernist Architecture and the Vernacular Tradition in Italy*, University of Toronto Press, Toronto 2010.

SALAZAR FRAILE Carlos, *Contexto como arquitectura*, Micromegas, Murcia 2015.

SAMONÀ Giuseppe, "Le funzioni dell'ornato nell'architettura moderna", in *Rassegna di architettura*, anno II, n. 3 Marzo 1930.

SANTOS Juan Domingo, *La tradición innovada: escritos sobre regresión y modernidad*, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona 2013.

SCIASCIA Andrea, "Le ville di Falconarossa", in Giovanni MARRAS, Marco POGAČNIK (eds.), *Giuseppe Samonà e la Scuola di Architettura di Venezia*, Il Poligrafo, Padua 2006, pp. 139-170.

SCIASCIA Andrea, "Oceano Mediterraneo. Cardboard and plaster architectures", in PICONE Adelina (ed.), *Culture mediterranee dell'abitare*, Clean edizioni, Nápoles 2016.

SELIGMANN Ari, *Japanese Modern Architecture 1920-2015. Development and Dialogues*, The Crowood Press, Wiltshire 2016.

SIZA Álvaro, *Imaginar a evidência*, Edições 70, Lisboa 2013.

SOLÀ-MORALES Ignasi de, *Eclecticismo y vanguardia y otros escritos*, Gus-

tavo Gili, Barcelona 2004.

SPATRISANO Giuseppe, *I Villaggi Turistici*, Palermo 1954.

ST. JOHN WILSON Colin, *The other tradition of modern architecture: the uncompleted project*, Black dog, Londres 2007.

STEELE James, *An Architecture for People. The complete works of Hassan Fathy*, Thames and Hudson, Londres 1997.

STEELE James, *Hassan Fathy*, Academy Editions, Londres 1988.

TAFURI Manfredo, *Ludovico Quaroni e lo sviluppo dell'architettura moderna in Italia*, Edizioni di Comunità, Milán 1964, p. 112.

TÁVORA Fernando, *O Problema da Casa Portuguesa*, Editorial Organizações, Lisboa 1947.

TONON Carlotta (ed.), *L'architettura di Aires Mateus*, Electa, Milán 2011.

URRUTIA Ángel, *Arquitectura Española Siglo XX*, Edición Cátedra, Madrid 1997.

VACCHINI Livio, *Livio Vacchini*, Editoriali Gustavo Gili, Barcelona 1987.

VALERO Elisa, *Housing*, Libria, Menfi 2019.

VALUSSI Giorgio, *La casa rurale nella Sicilia occidentale*, Leo S. Olschki Editore, Florencia 1968.

VENTURI Robert, *Complessità e contraddizioni nell'architettura*, Edizioni Dedalo, Bari 1980.

Capítulo 3. LA CIENCIA

BIRREN Faben, *Color and Human response*, John Wiley and Sons, New York 1978.

DEPLAZES Andrea (ed.), *Constructing Architecture. Materials, Processes, Structures. A handbook*, Birkhäuser, Basel 2013.

GRIMA CERVANTES Juan, MARTÍNEZ-COSENTINO JUSTO Francisco, *La piedra natural: su papel en la historia. Nuevo reto de la minería y la industria en España*, Arraéz, Almería 1994.

HUGUES Theodor, STEIGER Ludwig, WEBER Johann, *Detail Praxis. Piedra natural. Tipos de piedra Detalles Ejemplos*, Gustavo Gili, Barcelona 2008.

KUPPERS Harald, *Fundamentos de la teoría de los colores*, Gustavo Gili, Barcelona 1978.

L'industria italiana del Cemento n. 12, diciembre 1973.

LECHNER Norbert, *Heating, cooling, lighting. Sustainable Design Methods for Architects*, Wiley, Hoboken 2015.

LIZONDO SEVILLA Laura (ed.), *CIAB 9: IX Congreso Internacional de Arquitectura Blanca*, Editorial Universitat Politècnica de València, Valencia 2020.

MAHNKE Frank H., *Color, Environment and Human Response*, John Wiley & Sons, New York 1996.

MAS LLORENS Vicente, et alii (ed.), *En Blanco I: Primer Congreso Internacional de Arquitectura Blanca*, General de Ediciones de la Construcción, Valencia 2004.

MAS LLORENS Vicente (ed.), *En Blanco II: Segundo Congreso Internacional de Arquitectura Blanca*, General de Ediciones de la Construcción, Valencia 2006.

MAS LLORENS Vicente (ed.), *CIAB 3: III Congreso Internacional de Arquitectura Blanca*, General de Ediciones de Arquitectura, Valencia 2008.

MAS LLORENS Vicente, et alii (ed.), *CIAB 4: IV Congreso Internacional de Arquitectura Blanca*, General de Ediciones de la Construcción, Valencia 2010.

MAS LLORENS Vicente, et alii (ed.), *CIAB 5: V Congreso Internacional de Arquitectura Blanca*, General de Ediciones de la Construcción, Valencia 2012.

MAS LLORENS Vicente, et alii (ed.), *CIAB 6: VI Congreso Internacional de Arquitectura Blanca*, General de Ediciones de la Construcción, Valencia 2014.

MAS LLORENS Vicente, et alii (ed.), *CIAB 7: VII Congreso Internacional de Arquitectura Blanca*, General de Ediciones de la Construcción, Valencia 2016.

MAS LLORENS Vicente, et alii (ed.), *CIAB 8: VIII Congreso Internacional de Arquitectura Blanca*, Editorial Universitat Politècnica de València, Valencia 2018.

NERVI Pier Luigi, *Scienza o arte del costruire? Caratteristiche e possibilità del cemento armato*, Città Studi, Roma 1945.

PECK Martin (ed.), *Detail Praxis. Hormigón. Diseño Construcción Ejemplos*, Gustavo Gili, Barcelona 2007.

PIRRONE Gianni et alii, *Colore ambiente. Ricerche sperimentali su: colore-ambiente e reazioni del comportamento*, Salvatore Sciascia Editore, Caltanissetta-Roma 1970.

PORTER Tom, MIKELLIDES Byron, *Colour for Architecture today*, Taylor & Francis, New York 2009.

REICHEL Alexander, HOCHBERG Anette, KÖPKE Christine, *Detail Praxis. Enlucidos, revocos, pinturas y recubrimientos*, Gustavo Gili, Barcelona 2007.

Tectonica n. 27/2008, "Piedra".

ÍNDICE ONOMÁSTICO

Aalto Alvar: 148, 156, 172
Adam Robert: 48
Aires Mateus Francisco: 193, 194, 198, 291, 299
Aires Mateus Manuel: 193, 194, 198, 291, 299
AL_A Architects: 295
Albers Josef: 92
Alberti Leon Battista: 22, 26
Albini Franco: 127
Amaral Keil do: 133, 134
Aprile Marcella: 234, 235
Aristotele: 14, 15
Arsham Daniel: 94
Asplund Erik Gunnar: 55
Astengo Giovanni: 127
Athanasius Kircher: 32
Augusto: 19, 120, 286
Bach Anna: 95
Bach Eugeni: 95
Bair Jo: 94
Bak Gordon Ricardo: 201, 202
Barozzi Fabrizio: 225, 304, 305, 320
Barragán Luis: 210
Bartolomew Alfred: 47
Basile Ernesto: 127, 129
Behne Adolf: 63
Behrens Peter: 62, 65, 140
Belgiojoso Ludovico: 127
Bernini Gian Lorenzo: 28, 32
Besset Maurice: 60
Birren Faber: 279
Bohigas, Oriol: 141
Borromini Francesco: 28, 32, 120
Bottoni Piero: 64, 83
Bourgeois Victor: 65
Brandi Cesare: 27
Breuer Marcel: 154
Burri Alberto: 91, 92, 234

Byrne Gonçalo: 186, 188, 190, 193
Calatrava Santiago: 215, 218, 320
Campo Baeza Alberto: 209, 210, 212, 287, 295, 298, 316, 329, 332
Candela Felix: 218, 313
Cano Lucía: 308
Canova Antonio: 38, 124
Caracciolo Eduardo: 129, 234
Carrilho da Graça João Luís: 190, 192
Castellani Enrico: 92
Chillida Eduardo: 193
Chipperfield David: 250, 251, 290
Christo y Jeanne-Claude: 98
Coderch José Antonio: 130, 148, 150, 173, 206
Collins Peter: 45
Collovà Roberto: 234, 235, 241
Cope Nicholas Alan: 102
COR Asociados Arquitectos: 295
Cosenza Luigi: 130, 173, 233
Costa Lucio: 164
Croce Benedetto: 13
Culotta Pasquale: 234, 237, 240
Curtis William J. R.: 206
De Carlo Giancarlo: 127
De Fusco Renato: 56, 130
De la Sota Alejandro: 146, 147, 172, 223
De Meuron Pierre: 308, 320
DeLillo Don: 108
Di Fausto Florestano: 122
Di Segni Umberto: 122
Dias Adalberto: 177, 182, 185, 186
Docker: 65
Drexler Arthur: 159, 160
Duban Félix: 45
Duc Louis: 45
Eisenman Peter: 118, 159, 160, 161, 199
El Wakil Abdel Wahed: 154
Elmo Ivana: 234

Empédocles: 14, 15
Epifanio Luigi: 53
Fathy Hassan: 153, 154
Fehn Sverre: 313
Fermine Maxenne: 108
Fernández del Amo José Luís: 146, 173, 223
Fernández Sérgio: 135
Ferrater Carlos: 206, 207, 209, 294, 317
Ficino Marsilio: 327
Fidone Emanuele: 245
Figini Luigi: 117
Fisac Miguel: 150, 151, 173, 313
Flores Carlos: 52, 53, 140
Fontana Lucio: 91, 124
Frampton Kenneth: 159, 173, 174, 206, 228
France Anatole: 106, 107
Franco Francisco: 142, 144, 153, 206, 209
Frank Josef: 65
Fujimori Terunobu: 166
Fujimoto Sou: 264, 265
Galantino Mauro: 229, 232
Galfetti Aurelio: 254
Gambardella Cherubino: 121
García Mercadal Fernando: 52, 140, 141, 147
García Valdecasas José Guillermo: 152
Gardella Ignazio: 127
Garnier Tony: 55
Gaudí, Antonio: 141
Gehry Frank Owen: 218
Giberti Lorenzo: 21
Gigliotti Vittorio: 314
Giuliano Da Sangallo: 23
Gmür Silvia: 254
Goethe Johann Wolfgang von: 49, 55, 76, 87, 104, 273
Graça Moura Nuno: 199
Graves Michael: 159
Gregotti Vittorio: 228, 234, 237

Gropius Walter: 62, 64, 65, 86, 157
Guerrini Giovanni: 121
Gwathmey Charles: 159
Hadid Zaha: 298, 317
Hara Kenya: 17, 255
Häring Hugo: 156
Harris William: 44
Hejduk John: 159, 160
Helmholtz Hermann von: 274
Hering Ewald: 273
Herzog Jacques: 308, 320
Hilberseimer Ludwig: 65
Hitchcock Henry-Russell: 95, 98
Hittorff Jakob Ignaz: 44, 45, 46, 47, 79
Hoban James: 42
Holl Steven: 246, 247, 304, 305
Horta Victor: 127
Inigo Jones: 27
Irwin Robert: 94
Isaac Newton: 33, 49, 87, 272, 273
Ishigami Junya: 264
Isozaki Arata: 166
Ito Toyo: 256, 258, 259
Itten Johannes: 64
Jeanneret Pierre: 86
Johnson Philip: 66, 95, 98
Judd Donald: 220
Julien-David Le Roy: 40
Kahn Louis Isidore: 310, 311, 324
Kandinskij Vasilij: 64
Kapsimalis Architects: 252
Kelly Ellsworth: 92
Klee Paul: 64
Konieczny Robert: 252
Kubota Katsufumi: 256
Kuma Kengo: 305, 308
Kuppers Harald: 271

Labrouste Henri: 45, 46
Lapadula Ernesto: 121
Le Corbusier: 20, 55, 61, 64, 65, 66, 70, 71, 73, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 102, 115, 128, 136, 140, 152, 157, 160, 164, 286, 312, 332, 333
Leone Giuseppe: 234, 237, 240
Libera Adalberto: 117, 121
Lino Raúl: 133
Long Richard: 193
Loos Adolf: 55, 61, 70, 128, 177, 233
Luciano Da Samosata: 18
Magén Arquitectos: 288
Mahnke Frank H.: 277, 279
Maki Fumihiko: 166
Malaparte Curzio: 121
Mansilla Luis Moreno: 215
Manzoni Piero: 92
Marconi Paolo: 46
Margagliotta Antonino: 241
Marías Javier: 108
Marra Tilde: 240
Martí Arís Carlos: 56, 224
Martí Arís Carlos: 56, 224
Martin Agnes: 92
Mateus José: 199
Mateus Nuno: 199
Matta-Clark Gordon: 193
Meier Richard: 159, 161, 162, 163, 172, 246, 303, 317, 328, 329
Meireles Cildo: 193
Melluso Vincenzo: 240
Melville Hermann: 104, 107, 193
Mendes Ribeiro João: 201
Merleau-Ponty Maurice: 103
Messina Antonello da: 124
Messina Bruno: 244
Michelangelo Bonarroti: 23
Mies van Der Rohe Ludwig: 65, 66, 86, 95, 98, 128, 140, 148, 157, 159, 182, 183, 311, 330, 331

Miralles Enric: 218
Mondrian Piet: 124
Moneo Rafael: 212
Morandi Riccardo: 218
Moretti Luigi: 118, 120
Morris William: 60
Muguruza Otaño Pedro: 144
Muratori Saverio: 127
Mussolini Benito: 116, 117, 120, 144
Muthesius Hermann: 62
Nash John: 48
Nemesi Studio: 317
Nervi Pier Luigi: 218, 311, 313, 314
Neutra Richard: 128, 157
Nevelson Louise: 94
Nicholson Ben: 91
Nicolas Revett: 40
Niemeyer Oscar: 164, 165, 172, 246, 313
Nieto Fuensanta: 215, 299
Nietzsche Friedrich: 335
Nunes de Oliveira José Carlos: 202
Olgiate Rudolf: 157, 254
Olgiate Valerio: 254, 316
Olivetti Adriano: 130
Oud Jacobus Johannes Pieter: 65
Ozenfant Amedée: 76
Pagano Giuseppe: 123, 129, 130, 135
Paladino Mimmo: 234
Palladio Andrea: 26, 27, 42
Pallasmaa Juhani: 331
Pawson John: 247, 250
Pearson Anthony: 94
Piacentini Marcello: 120
Piccinato Luigi: 127
Piercer: 48
Platón: 14
Plinio el Viejo: 18, 23

Plutarco: 18
Poelzig Hans: 65, 140
Pollini Gino: 117
Ponti Gio: 124
Portoghesi Paolo: 314
Pouillon Fernand: 154
Prantl Karl: 94
Purini Franco: 232, 234, 235
Quaroni Ludovico: 126, 228, 229, 234
Quatremère de Quincy Antoine Chrysostome: 40, 44, 46
Rading Adolf: 65
Raffone Sandro: 233
Ramos José Antonio: 213, 215
Raul Gaber: 20, 21
Rauschenberg Robert: 92
Rava Carlo Enrico: 121, 122
Romano Mario: 121
Rossi Aldo: 132
Roth Joseph: 107
Rowe Colin: 159, 160
Rudofsky Bernard: 115, 130, 173
Ruskin John: 42, 44, 61
Ryman Robert: 94
Ryue Nishizawa: 259, 263, 265, 321
Saarinen Eero: 218, 313
Salazar Antonio de Oliveira: 133, 139, 175
Salazar Fraile Carlos: 218
Samonà Giuseppe: 127, 128, 234
Samul Angell: 44
Sanmartino Giuseppe: 38
Sant'Elia Antonio: 116
Santos Juan Domingo: 223, 224
Saramago José, 108
Scarpa Carlo: 91, 124, 127
Scharoun Hans: 65, 66, 156
Schindler Rudolf: 154
Schinkel Karl Friedrich: 48, 49, 54, 55, 70, 290

Schneck Adolf: 65
Schopenhauer Arthur: 49, 273
Sciascia Andrea: 237
Sejima Kazuyo: 259, 263, 303
Selgas José: 308
Semper Gottfried: 40, 45, 61, 68
Serpotta Giacomo: 32, 127
Serra Richard: 193
Sert Josep Lluís: 140, 144, 157, 173
Shinohara Kazuo: 166, 167
Silvestre Fran: 219, 220, 303
Siza Vieira Álvaro: 55, 139, 172, 176, 177, 178, 182, 183, 185, 188, 190, 202, 235, 241, 316
Snøhetta: 288
Sobejano Enrique: 215, 299
Solà-Morales Ignasi: 148, 186
Souto de Moura, Eduardo: 182, 183, 185, 235
Spatrisano Giuseppe: 129
Stam Mart: 65, 66
Stanton Williams Architects: 290
Steiner Rudolf: 103
Stendhal Marie-Henri Beyle: 55
Street George Edmund: 42
Stuart James: 40
Sullivan Louis: 70
Tafari Manfredo: 126
Tanner Alain: 103
Taut Bruno: 62, 65, 66, 177
Taut Max: 65
Távora Fernando: 133, 134, 135, 136, 139
Terragni Giuseppe: 65, 117, 118
Thermes Laura: 234
Thomas Jefferson: 42
Thorvaldsen Berte: 38
Tommaso D'Aquino: 19
Torroja Eduardo: 218, 313
Tuñón Emilio: 215

Tuzzolino Giovanni Francesco: 241
Twombly Cy: 94
Vacchini Livio: 252, 254
Valero Ramos Elisa: 224, 225, 294, 302
Valevic Kazimir: 63, 91
Valsamakis Nicos: 154
Van De Velde Henry: 62,127
Van der Velde Henry: 127
Van Doesburg Theo: 63
Vaudoyer Léon: 45
Veiga Alberto: 225, 304, 305, 320
Venezia Francesco: 235
Venturi Robert: 118
Vicens Ignacio: 213, 215
Vitruvio: 18, 27
Von Klenze: 48
Wagner Otto: 127
Webb Philip: 60
Winckelmann Johann Joachim: 37, 38, 45, 50, 162, 328, 333
Wittgenstein Ludwig: 76, 104
Wright Frank Lloyd: 127, 128, 148, 159
Young Thomas: 273
Zavala Juan de: 140
Zevi Bruno: 127
Zumthor Peter: 316

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, quisiera agradecer a los Directores de tesis, Fran Silvestre y Antonino Margagliotta, por su orientación en este largo y complejo trabajo. Su interés y entusiasmo por los temas tratados han sido el gran estímulo durante estos años.

También agradezco a los miembros de las comisiones doctorales de la Universitat Politècnica de València y de la Università degli Studi di Palermo por proporcionar importantes consejos para la investigación.

Gracias a Pablo Camarasa y a los otros amigos y colegas que compartieron sus pensamientos y opiniones conmigo. Gracias a todos los arquitectos que mostraron disponibilidad para ser entrevistados.

Un agradecimiento especial a Maria por su apoyo continuo y a quienes me ayudaron en la traducción y corrección de los textos.

ANEXOS

DIALOGOS SOBRE EL BLANCO

Metodología

En el intento de componer un cuadro amplio y holístico de las razones contemporáneas tras el empleo del color blanco en arquitectura, y más específicamente para investigar los valores subjetivos que puedan llevar a esta elección cromática, tuvo lugar una serie de entrevistas a arquitectos.

La elección de los arquitectos para entrevistar se ha basado en primer lugar en el reconocido valor nacional e internacional de sus obras y el uso constante del color blanco en estas mismas. Por otra parte, el número y la modalidad de las entrevistas ha dependido por la disponibilidad concedida por los mismos arquitectos y el interés que los mismos han mostrado hacia el tema de investigación.

Para los objetivos de esta investigación, se considera muy relevante el punto de vista de los arquitectos entrevistados, en primera instancia por la importancia de sus labores en el panorama contemporáneo y por la influencia de sus pensamientos en la cultura y la formación de los futuros arquitectos. En muchos casos, los entrevistados también están activos en la enseñanza de la arquitectura en universidades.

Para intentar que los contenidos de las entrevistas sean comparables, se ha elaborado un esquema de conversación – variable según el desarrollo del discurso – que asegura la argumentación de algunos temas: valor subjetivo del color blanco; posibles referencias a la cultura clásica, mediterránea y moderna; el blanco como elemento purificador; relación entre el blanco y el tema

de la luz; blanco, lugar y contexto; relación entre el monocromatismo y la escala del proyecto; posibles razones metodológicas; los materiales del blanco y la innovación tecnológica; los ideales y los principios de la obra arquitectónica; influencias y relaciones con otros arquitectos; una obra de referencia para el concepto del blanco.

La mayoría de las entrevistas ha podido efectuarse en persona, dos diálogos tuvieron lugar por correo electrónico, una conversación se realizó mediante videollamada.

El tema del blanco ha sido objeto de diálogo con arquitectos españoles, italianos y portugueses.

Consideraciones

A partir de los diálogos se pueden formular algunas consideraciones sobre las razones subjetivas del uso del color blanco en arquitectura contemporánea.

En primer lugar, el conjunto de las entrevistas demuestra que la elección cromática no es independiente de la forma de pensar y concebir el espacio de la arquitectura: el blanco siempre se relaciona a intenciones del proyecto o necesidades de uso. Algunos arquitectos emplean el blanco de forma consciente e intencional para lograr y enfatizar particulares condiciones espaciales y compositivas, otros para establecer relaciones de continuidad o discontinuidad con el espacio y el contexto, otros emplean el

blanco como respuesta a cuestiones funcionales.

Tras el empleo del blanco subyacen y se mezclan referencias a la cultura mediterránea y moderna. En este sentido, la interpretación de los arquitectos acerca de estas tradiciones arquitectónicas no se centra en el principio de verdad histórica, sino más bien en una visión contemporánea y actualizada de los hechos arquitectónicos. Mientras, sabiendo que algunas interpretaciones no son históricamente correctas, prevalece y por lo tanto se actúa según una sensibilidad original y del todo contemporánea.

El color blanco parece ser muy apreciado y usado por su capacidad de hacer más visible el efecto de la luz en arquitectura; la mayoría de los entrevistados descartan que el empleo del blanco se base en una actitud metodológica; no se registra, en general, ninguna predilección por algún material blanco, ni por una técnica y una tecnología constructiva; se registran ciertas influencias y referencias arquitectónicas comunes a todos los entrevistados, incluso entre ellos mismos.

Los diálogos *sobre el blanco* son, en definitiva, diálogos *a partir del blanco*, que llegan a abarcar cuestiones mucho más amplias del mero aspecto cromático. Argumentar sobre este particular color conlleva inextricablemente a reflexionar sobre el sentido y el significado de la arquitectura.

Entrevistas

Adalberto Dias, *Una forma de pensar*

Alberto Campo Baeza, *Un cierto deseo de eternidad*

Álvaro Siza Vieira, *La simplicidad no es una opción estética*

Antonino Margagliotta, *Los ideales del blanco*

Bruno Messina, *La arquitectura es lo que queda*

Carlos Ferrater, *Luz y sintaxis*

Carlos Salazar, *Paisaje y espacio*

Elisa Valero Ramos, *El blanco es el color*

Emanuele Fidone, *Color y materia*

Fran Silvestre, *Ideas encontradas*

Giovanni Francesco Tuzzolino, *El sentido de las cosas*

José Carlos Nunes de Oliveira, *Moldear la materia*

Juan Domingo Santos, *Continuidad y tradición*

Manuel Aires Mateus, *Monomaterialidad*

Sandro Raffone, *Edificar sin adjetivos*



UNA FORMA DE PENSAR

Conversación con Adalberto Dias

Paolo De Marco: A cor branca foi presente na arquitetura de muitas épocas, por várias razões. Essa cor tem significados especiais para você?

Adalberto Dias: O branco tem, tem... naturalmente que tem. Em primeiro lugar para a luminosidade. Em segundo lugar também para a sua abstração. Em terceiro lugar, para a sua capacidade de neutralizar e evidenciar os elementos que, de uma forma o outro, são distintos. Quero dizer, numa parede branca, o vazio - que é uma janela - torna-se mais evidente. Porque é o contraste... o claro e o escuro. Muito mais de que se nos tivemos uma superfície com outra cor, em que o vão pode não tão acentuado. Por outro lado, também tem outras capacidades expressivas: a sombra em uma parede branca... é muito mais intensa, muito mais vibrante, de que uma sombra no um tom diferente. O facto de dizer que existe uma primeira, segunda, terceira razões... não quer dizer que estejam ordenadas por importância. Em arquitetura não há só uma razão, sempre há um monte de factos que contribuem para uma razão do projeto. Seja na forma, no programa, na proporção, no material. Assim naturalmente quando tratamos uma superfície ou um volume e pensamos na sua cor... pensamos também "de que cor vamos pintar?". Confesso que nos meus projetos a cor não aparece como elemento inicial de preocupação. Preocupo-me com o lugar, com a envolvente, com a proporção, o programa... são elementos que trabalham quase no mesmo tempo. E depois quando chegamos á uma composição sustentável do projeto, se o material em si no deitar uma cor, começamos a pensar "de que cor vou pintar?". Por tanto esta questão da cor é muito pertinente. Mas eu diria que a cor, o aparece muito associada ao material - se eu construo em pedra não vou pintar de branco... mas se eu construo em reboco tenho muitíssima liberdade de escolher a cor que vou utilizar. Se porventura trabalho com vidro o com betão, muito provavelmente o branco aí é uma cor que não faz parte do projeto porque o material comanda a cor. Esta questão da cor... e do branco... quase que aparece associada com alguma naturalidade em determinados tipos de projetos, tipos de posturas, de linguagem. Evidentemente que há situações em que nos sabemos que não vamos utilizar o branco: porque o projeto não pega, porque a envolvente não considera essa cor, porque o programa também não sugere, porque o material não sugere. Digamos que o branco da nos alguma neutralidade e segurança em determinados tipos de situações. Também faz parte de alguma cultura, de alguma tradição... que é importante. A cor branca sempre foi associada ao plasticismo na arquitetura, á uma certa cultura mediterrânica, á a utilização do reboco a base de cal, á uma influência

Página anterior:
Adalberto Dias, Casas brancas, 2001-07. Foto Fernando Guerra.
«Faz parte provavelmente de uma forma de pensar, de um raciocínio que nasce com naturalidade».

muçulmana, a questões de sustentabilidade da própria arquitetura. Era a forma mais inteligente de refletir o calor. O branco há sido ligado a arquitetura provavelmente muito mais no litoral do que propriamente no interior. E depois... não sei. O branco. Eu nunca pensei muito em essa questão do branco...

PDM: Isso é bom para a minha investigação.

ADD: Claro! Mas sim, eu nunca pensei na importância que a cor branca poderia eventualmente ter na arquitetura como elemento de conceição. Quero dizer, eu normalmente quando começo o projeto no digo que vou pintar de branco. Mas grande parte das vezes... ele fica branco. Por tanto faz parte provavelmente de uma forma de pensar, de um raciocínio que nasce com naturalidade...

PDM: Acha que pode referir-se também a uma visão modernista?

ADD: Certo. Quando falei do plasticismo naturalmente me estava a referir ao Movimento Moderno. O Portugal é mais mediterrânico que atlântico... isto é um paradoxo porque nos não temos costas mediterrânicas, mas temos mais cultura mediterrânica do que propriamente atlântica... só é no Norte, no Minho, começamos a ter um bocadinho de cultura atlântica. Mas quero dizer: na Europa, no Movimento Moderno, sempre tínhamos esta carga mediterrânica e o branco também aparece muitíssimo associado. Muito provavelmente pela onda do modernismo, do contraste, em que era preciso sempre uma base para fazer sobressair as outras coisas. O branco é a base de toda a expressão pictórica e arquitetónica. Nas obras do Le Corbusier, quando utilizava o azul, o vermelho ou o amarelo...o branco era o mar que absorvia isso tudo. Depois...isso é muito mais filosófico: o branco é a reunião de todas as cores...uma espécie de subterfúgio...pintar de branco é pintar de todas as cores!

PDM: Pode ser que as vezes é como não escolher? Renunciar á a cor? O seja... não quero escolher uma cor e então fica branco.

ADD: Não. Eu já fiz projetos que tem cor... mas também brancos. Fiz uma casa em que utilizei a cor da areia numa parte do edifício e o branco na outra parte. Porque a areia estava muito associada á a envolvente porque era uma casa na Gafanha... aí nas lagoas de Aveiro, portanto hábia três cores: a areia, a cor da água e o verde da vegetação. Depois utilizei em Aveiro o vermelho, nas últimas residências de estudantes...a madeira pintada a vermelho porque se articulava com o vermelho do tijolo.

PDM: Você lembra que o Le Corbusier, quando proclamava a necessidade da modernidade, falava de uma purificação da arquitetura. Acha que existe ainda esta vontade?

ADD: Existe. De uma forma consciente o inconsciente. As cores estão sempre associadas a determinados sentimentos ou valores. O branco é a pureza, o negro é a morte, o azul é o céu e a água, o vermelho é o fogo ou o amor. Por tanto existem estas relações míticas. Hoje em dia o branco é muito posto em causa na arquitetura da globalização... interessa a imagem. Os edifícios tens que ser vibrantes, tem que se manifestar de uma forma mais intensa, mais provocadora. A seu própria imagem é que comanda quase o valor da arquitetura. Hoje em dia, se vamos pensar naquele fantástico arquiteto mexicano Barragán...eu acho que a cor tem que ver com a afirmação de alguns elementos da arquitetura. Por exemplo, nos nossos montes alentejanos e no Algarve as casas são brancas, mas depois tem o azul cobalto, ou o amarelo torrado, o vermelho pompeia...uma forma de criar alguma personificação do próprio espaço.

PDM: A arquitetura branca hoje em dia é difundida não só na área mediterrânica, mas também no Japão por exemplo, ou nos Estados Unidos. E também há arquitetura branca no âmbito urbano...não é só a casa em Alentejo...não é?

ADD: Eu acho que na arquitetura contemporânea o uso do branco tem um valor essencialmente expressivo. E penso também que isso é uma descoberta. Mais uma descoberta da capacidade que o branco pode trazer a arquitetura. A traves de outra coisa que é o próprio suporte, a matéria onde está o branco. Fundamentalmente a arquitetura assumia sempre a cor do material de base: quando se construía com mármore, ficava com a cor do mármore...mais claro o mais obscuro. Também a madeira, acaba com deitar um poucadinho a sua cor; em barro exatamente a mesma coisa. O branco...não temos material branco. Ou melhor, temos o gesso e as argamassas de cal. Isso permite a utilização de outros materiais que precisam de uma pele para poder ser posto em obra. Naturalmente pintamos em branco uma parede se fora feita em madeira de branco, se fora feita em barro também pintamos...em pedra já não parece muito bem a pesar que também há pedras pintadas...

PDM: Mas a tua casa em Penha Longa é em pedra rebocada...

ADD: Sim, mas issa é rebocada, não pintada! Mas eu estou a dizer quando se pinta diretamente a pedra. Há aqui - na casa em Penha Longa - de facto uma ideia clara de explorar não só os valores expressivos da arquitetura, mas também uma continuidade construtiva...a continuação de um discurso. Evidentemente, na paisagem, em uma zona muito verdejante, um elemento branco...ele chama muito a atenção porque é um elemento que se quer sobrevalorizar em relação ao território. Quere mostrar a sua diferença. Quando nos montes alentejanos,

todos cheios de verde...o monte lá em cima é branco...as construções agrícolas sempre se faziam no sítio mais alto y também pintadas de branco. Então é uma forma de eles se evidenciar em relação ao próprio território. Evidentemente se eu pintasse de verde este reboco (de la casa em Penha Longa), ele não se distinguia na paisagem, se eu pintasse com o tom da terra também não se distinguia. O facto de eu pintá-lo de branco foi claramente um sinal de distinção entre o que é a construção existente e o que é a construção nova, entre aquilo que continuava a história e aquilo que deu origem ao futuro, o novo e o velho. Eu acho que em esse caso o branco tem esta capacidade de reforçar o discurso. Em esse caso.

PDM: A extensão da casa esta construída em pedra também, mas rebocada de branco. Então essa é uma questão dialética, está fazendo um discurso, está contando uma história: isso é velho, isso é novo. Não está a mudar sistema construtivo.

ADD: Não estou a mudar sistema, exatamente. Mas o reboco apareceu sobre a pedra por uma questão de impermeabilização do próprio obra. O reboco é uma espécie de capa protetora que vem a resolver um problema da técnica construtiva. Na história, depois do reboco apareceu o azulejo. Por exemplo o Porto, a partir do século XVIII começo a ser todo forrado de azulejos. Porque o azulejo - para além de vir importado do Sul, o azulejo é árabe - tinha a capacidade de melhor impermeabilizar as paredes. Por tanto isso é um processo...mas não sei. Eu acho que não se pinta de branco só em Portugal e em Espanha. Se faz - como disseste antes - em todo o mundo. E a cor, não só o branco, tem uma permanência ao longo de toda a história da arquitetura: os egípcios pintavam a arquiteturas, os gregos, os romanos...

PDM: Os gregos pintavam sobre o mármore, ninguém hoje em dia fazia isso...

ADD: Isto tem claramente a ver com a capacidade expressiva, acho eu, ou do material ou da cor. Eu o próximo projeto não vou fazê-lo branco! Por exemplo, não sei si conheces, eu fiz um edifício de habitação no lote 8.

PDM: As casas brancas, claro. Em betão branco.

ADD: Quando eu decidi que o edifício era todo em betão, apareceu o problema da cor. Não me parecia bem fazer aquele projeto em betão cinza... parecia um edifício mais industrial. Por tanto eu só poderia fazê-lo em betão branco ou em betão de cor. E o problema do betão de cor é que é feito com o betão branco com uma pigmentação. É um risco, numa grande, porque as betonagens não garantem sempre a mesma tonalidade. Portanto arriscas que aquilo fica todo

de listas. Eu provei algumas cores e tinha duas formas: ou ter um betão muito bruto, com uma cofragem muito irregular - que não queria - de forma anular as variações de tonalidade, ou fazê-lo branco. Porque uma habitação tem que ter um tato doméstico, tem que ser lisa...e para ser lisa tem que ser branco o cinzento. E morreu branco.

Tenho outro edifício, que talvez não conheces, mas não branco... é uma cor tipo crema. É uma pequena escola... uma das poucas obras minhas que não é branca.

PDM: Efetivamente não a conheço. É muito recente?

ADD: Tem quatro anos. Mas agora que olho pá ela... também tem branco. O edifício cor crema está suspenso e apoia na parte branca.

PDM: Em este caso a cor crema sale por alguma razão?

ADD: O edifício é todo em betão e eu escolhi um betão cási buchardado, mas ficou tão mal que depois foi pintado com a cor que eu queria para o betão buchardado.

PDM: Há arquitetos, como o Siza Vieira por exemplo, que usaram a cor branca para fragmentos mais ou menos grandes de cidades...a Quinta da Malagueira é um caso muito famoso, ou a Bouça. Em este cambio de escala donde o projeto chega a ter um valor mais urbano, o branco tem o mesmo valor?

ADD: Eu acho que o branco em uma grande escala pode ser um excesso, mas também depende da própria arquitetura em si. Se houvera uma grande variação de volumes, a diferença de planos, com um certo efeito de luz e sombra, o projeto pode ficar branco. Por exemplo, em Bouça na aquela banda continua de edifícios, que é mútuo vibrante - porque tem a escalas, as galerias, as palas etc. - mesmo assim o Siza meteu aquele fáschia vermelho, que é uma clara referencia ao Moderno. Eu, em Ofir - que não tem a dimensão da Bouça - pus um friso preto que abraça todo o edifício a media altura da janela que são amarela gema d'ovo.

PDM: Este serve como pura composição, não é? Não tem nenhuma razão funcional.

ADD: É só composição. Claramente para equilibrar de certa forma o ritmo horizontal com o ritmo vertical.

PDM: Eu achei que essa banda era uma línea de sombra. Com a fotografia em branco e preto não está tao claro. Mas gostaria de voltar a falar da escala do projeto, me parece interessante.

ADD: Sim. Nós fartamos de ver cidades pequenas, aldeias, aglomerados urbanos mediterrânicos do sul da Europa, Portugal, Espanha, Itália, Jugoslávia, Grécia, Marrocos... e vemos a grande permanência do branco, uma massa

construída de branco. Mas na realidade não sentimos que é uma grande parede branca, porque as casas variam, tem planos diferentes, tem movimento. Quando fazemos um grande, imenso muro todo branco, tem que ter uma razão muito forte pá fazê-lo, muito poética, muito intensa.

PDM: O branco pode ser de certa forma silencioso e anônimo, pero também pode expressar com muita força.

ADD: Pode ser um manifesto, na paisagem, num território.

PDM: Mas acho que na sua arquitetura o branco tem mais o sentido do anonimato.

ADD: O anonimato na arquitetura é um valor! Ainda continua a ser um valor. O anonimato tem que ver com a essencialidade. Se o espaço e a arquitetura se devem reduzir a sua essencialidade, não precisam de ser vestidos de outra coisa que possa alterar a própria essencialidade. Eu acho que essa realidade e essa tranquilidade da arquitetura é um valor.

PDM: Acha que a sua forma de trabalhar, a sua obra, pertence a alguma escola o tem umas influências mais visíveis?

ADD: Evidentemente que há! Nas residências para estudantes andei muito próximo das experiências da Viena Socialista, grandes edifícios todos em tijolo. No edifício da Mecânica, o Mies estava muito evidente. O Siza e o Alvar Aalto aparecem nas casas de Ofir. Eu trabalhei muitos anos com o Siza, e evidentemente influencio-me muito...mas muito mais na forma de pensar e na forma de construir um discurso e um projeto, de que propriamente na forma, porque o Siza é absolutamente irregular. Quem copia o Siza é um desastro total. Todos quem trabalhamos com o Siza aprendemos muito cedo que a forma de el é absolutamente irrepetitiva. Nós aprendemos como és que el chega ao projeto, como entende o território, como é que vá buscar pequenos acidentes, pequenos factos que possam ser transportados no projeto. O próprio Siza vá a buscar na história da arquitetura aquele que lê interessa para o projeto. É aquilo que eu próprio vou fazer: quando faço um projeto vou buscar aos outros por aquilo que me interessa para aquele projeto.

PDM: Nas residências de estudantes em Aveiro, nas janelas há uma variação da inclinação das soleiras. Este detalhe de onde vem?

ADD: É um truço. O projeto de Aveiro tinha uma particularidade incomoda que era a repetição: quinhentos janelas, quinhentos camas, quinhentos portas, e fazer um alçado de duzentos metros com quinhentos janelas era um problema; aquilo precisava de alguma variação, mas muito controlada e sistematizada.

Então esta variação foi feita de dois maneiras: a escolha do tijolo mais bruto, mais irregular que encontrei, chama-se tijolo de fundação; depois pelo jogo de variar a janela dentro do quarto o ainda variava com a soleira, de forma que pude introduzir uma variação diferente.

PDM: Também ficam umas paredes de tijolo branco.

ADD: É só composição. Não tem razões outras.

PDM: Já falamos sobre a cor das ideias... que não tem cor. Então quando chega o material? E entre os materiais brancos, tem alguma preferência?

ADD: Não. Eu acho que o material aparece nas circunstâncias do projeto, o por uma imposição qualquer. Por exemplo em Aveiro foi tijolo na cidade diziam que tinha que ser de tijolo. Mas seja reboco, azulejos, madeira, pedra, eu não tenho nenhuma preferência. Achou que depende da circunstância.

PDM: E sobre o tema da inovação tecnológica, como entra no projeto? Está interessado em este aspeto?

ADD: Estou muito interessado na medida em que o posso utilizar. Os meus projetos normalmente têm umas limitações, e o próprio país português não utiliza muito as grandes tecnologias. A vezes eu gostaria de ter acesso a certas tecnologias porque abrem campo a outra exploração, outras expressões que a arquitetura mais corrente, mais tectónica, mais artesanal não nos permite fazer.

PDM: Há arquitetos que sempre intentam disfrutar a possibilidade de um projeto para provar uma tecnologia, averiguar uma investigação.

ADD: Eu sou mais prudente. Eu tenho por hábito acrescentar mais de o que modificar. Voltando a Aveiro, eu fiz três edifícios em tijolo, mas o tijolo é completamente diferente, com formas e estereotomias diferentes, mas a base é sempre a mesma. Já fiz obras em betão e o betão sempre é diferente e com razões de ser diferente no projeto. O betão normalmente utiliza-se como elemento resistente, e eu já utilizei como elemento não resistente. O edifício da Mecânica em Aveiro tem uma fachada completamente envidraçada que eu chamo high-tech com os vidros colados as caixilharias, sem tornilhos nem nada. Este princípio estava difundido em França nos anos '80, mas com estrutura em alumínio...mas eu sempre tive uma má relação com o alumínio. Agora já está melhor, mas sempre tive. [ride] E fiz uma clássica caixilharia em ferro artesanal com vidro colado. Então esta fachada tem um princípio tecnológico, mas feito artesanalmente. Para anular a presença do ritmo das janelas.

PDM: Quando vi este projeto, lembre-me - não sei exatamente porque - do pavilhão do Siza em Gondomar...mas isto é feito antes.

ADD: Mas os arquitetos todos copiam-se um aos outros.

PDM: Conscientemente ou Inconscientemente. Acha que existe uns conceitos investigados constantemente na sua arquitetura o um ideal a los cual tende?

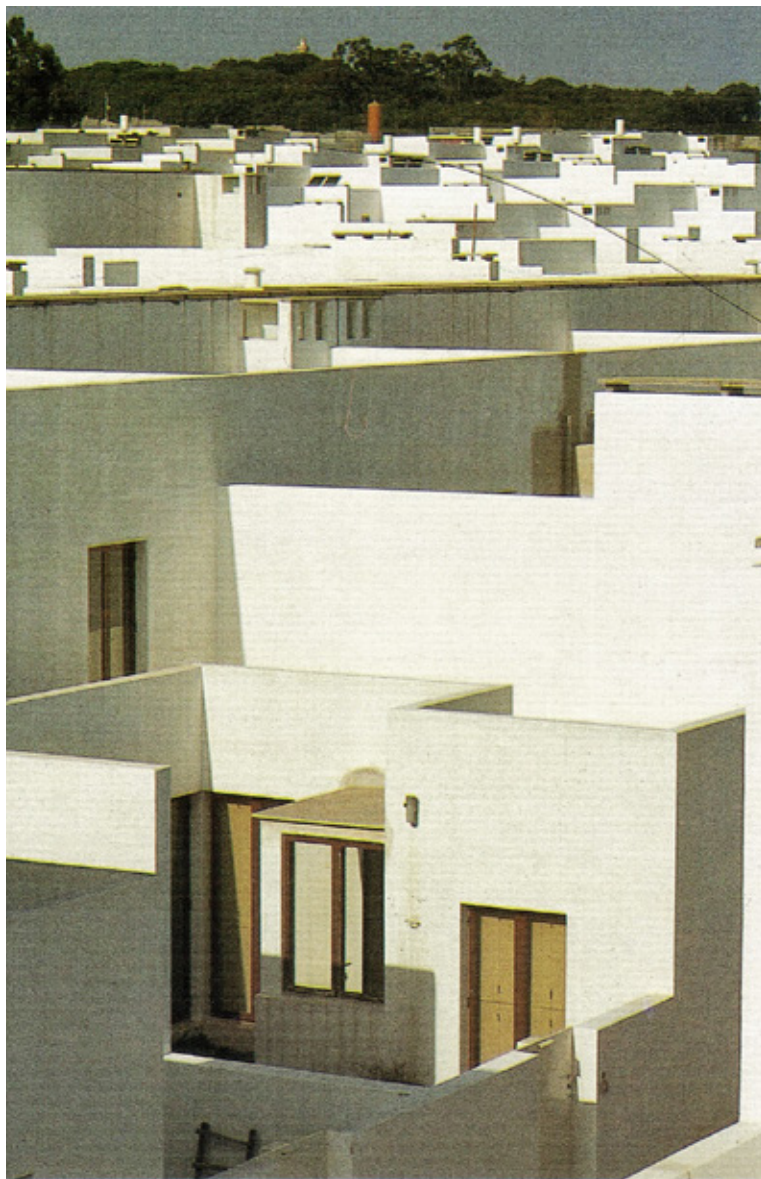
ADD: Eu não sou arquiteto de roturas. Eu defendo mais a continuidade, mas a continuidade dentro da nossa contemporaneidade. Isso quer dizer que as formas nascem de outras formas, os programas de outros programas, o material de outro material em uma constante transformação ao longo de toda a história. Mas essa transformação significa também que há coisas que permanecem, que são elas que continuam a história, e há outras coisas que tem que ser transformadas e que dão um sinal de contemporaneidade. De certa forma é isso o que eu procuro fazer. Na fachada da Mecânica peguei o princípio e adaptei as nossas condições econômicas. Na casa da Penha Longa, um volume completamente em pedra redesenhado, que é aquilo que fica da própria história, e depois a nova intervenção, que diz "atenção que isto responde a outra forma contemporânea de estar ou de transformar". E naturalmente procuro construir com sabedoria. Criar espaços tranquilos e seguros, cumprindo com o objetivo que arquitetura faz para ser vivida, para ser usada. A arquitetura é um serviço.

PDM: Em certos casos o branco pode aparecer como caracter de continuidade?

ADD: O branco é uma continuidade. Digamos que o branco a vezes não é branco. Nesse conceito da continuidade de vez em quando o branco não é branco. Em Penha Longa o branco é mais quente, mas também existe o branco hospital, o branco sujo, liso. E o branco também envelhece e provavelmente é a cor que envelhece melhor, porque as outras cores van ser queimadas do sol de uma forma mais forte.

PDM: Poderias indicar uma obra que tem uma ligação particular com o branco para você?

ADD: Há muitas. Sem dúvida a Malagueira do Siza. Mas há uma frase do Reiner Maria Rilke, que eu raramente utilizo e que agora lembrei-me, a propósito da nossa atitude de dizer-nos arquitetos e de prestar-nos a um serviço. El dizia "se o cotidiano lhe parece pobre, não o acuse: acuse-se a si próprio de não ser muito poeta para extrair as suas riquezas". Nos arquitetos tememos que trabalhar para todo o cotidiano, todos os espaços, e que temos que encontrar nessas circunstâncias os valores que importa evidenciar e relacionar.



Álvaro Siza, Quinta da Malagueira em Évora, 1977. «O branco é uma continuidade. Digamos que o branco a vezes não é branco. Nesse conceito da continuidade de vez em quando o branco não é branco».



UN CIERTO DESEO DE ETERNIDAD

Conversación con Alberto Campo Baeza

Paolo De Marco: El blanco, no sólo en arquitectura, ¿tiene significados especiales para usted?

Alberto Campo Baeza: El blanco en arquitectura habla de limpieza, claridad y pureza, y de una cierta abstracción.

PDM: Algunos argumentan que el mito del blanco en arquitectura nace de la interpretación equivocada de la arquitectura griega y romana, revisada y enriquecida por el neoclasicismo. El blanco es también el color de los edificios tradicionales del Mediterráneo, y del Moderno. En su enfoque de la arquitectura, ¿a que se refiere el blanco?

ACB: Al no distraer, hace que se vean con más claridad las operaciones espaciales.

PDM: En 1930 Theo van Doesburg proclamó el blanco como color de aquella época, «la era de la perfección, la pureza y la certeza»; Le Corbusier declaró la necesidad de una *cruzada por la cal y Diogene*. ¿Está todavía vivo algún deseo de purificar la arquitectura?

ACB: No se trata de purificar la arquitectura cuanto de intentar que permanezca en el tiempo y en la memoria de los hombres. Un cierto deseo de eternidad.

PDM: ¿De qué manera la luz es un material de su arquitectura? ¿Cómo se relaciona el blanco a la luz?

ACB: La luz, como bien dijo Newton, es corpuscular, material. El único problema es que, valiendo mucho, no nos cuesta nada, se nos da gratuitamente. Además es el color que mejor refleja la luz.

PDM: ¿En qué medida el uso del blanco se debe al contexto ambiental?

ACB: Depende. También los igloos son blancos.

PDM: ¿Cómo varía el valor del blanco con la escala del proyecto?

ACB: Las arquitecturas blancas en su abstracción, parecen siempre mayores de lo que son. Se pierden referencias para controlar la escala.

PDM: Para describir su obra, algunos han usado conceptos como *minimalismo* y *abstracción*; otros conceptos universales son la reducción de los signos y la *pobreza voluntaria*. ¿Usted está interesado en estos argumentos?

ACB: Mai minimalismo. Sí una cierta abstracción. Sí una cierta voluntad de pobreza voluntaria.

PDM: ¿Hay una *escuela* o una serie de influencias mutuas que une su trabajo con el de otros arquitectos?

Página anterior:
Alberto Campo Baeza, Casa Gaspar, 1992. Foto Hisao Suzuki.

«El blanco en arquitectura habla de limpieza, claridad y pureza, y de una cierta abstracción».

ACB: Evidentemente. Me siento más cercano a Siza y a Souto y a Chipperfield que a otros muchos y muy famosos.

PDM: En su trabajo, ¿las primeras ideas (bocetos, maquetas, dibujos) contienen ya el material de la construcción? ¿O bien queda la idea abstracta hasta las siguientes fases del planeamiento?

ACB: El material debe estar presente desde el primer momento de la concepción de la arquitectura. Como la estructura.

PDM: Podríamos decir que el blanco se construía esencialmente con la piedra y el revoque; hace años también se usa el hormigón y hoy muchos otros materiales. ¿Es aficionado a algunos de estos en particular?

ACB: A todos.

PDM: ¿Cómo interviene la innovación tecnológica en su arquitectura?

ACB: La innovación tecnológica es imprescindible para poder concebir nuevas ideas. Yo he utilizado la silicona estructural para lograr una máxima transparencia en la Caja de cristal de Zamora. Y he utilizado la cerámica blanquísima en grandes dimensiones, 3x1, para las gradas y el zócalo del Polideportivo Francisco de Vitoria.

PDM: ¿Cuáles conceptos indaga su trabajo? ¿A cuál ideal es posible referir su arquitectura?

ACB: Resolver las funciones que se me proponen. Hacer que permanezcan físicamente en el tiempo con una buena construcción. Alcazar la belleza para hacer felices a las gentes que lo habita. En definitiva, cumplir con la Utilitas y la Firmitas y la Venustas, como bien nos exige Vitrubio.

PDM: Para concluir esta conversación, ¿podría indicar una obra (arquitectónica, pictórica, literaria, etc) que la liga particularmente al color blanco?

ACB: La Casa Farnsworth de Mies van der Rohe, el Blanco sobre blanco de Malevich y Corazón tan blanco de Javier Marías.



Ludwig Mies van der Rohe,
Casa Farnsworth, 1951.
Foto Cemal Emden.

*«La Casa Farnsworth de
Mies van der Rohe, el Blanco
sobre blanco de Malevich y
Corazón tan blanco de Javier
Marías».*



LA SIMPLICIDAD NO ES UNA OPCIÓN ESTÉTICA

Conversación con Álvaro Siza Vieira

Paolo De Marco: La mia ricerca riguarda l'uso del colore bianco in architettura contemporanea, che cerco di affrontare essenzialmente da tre punti di vista: quello storico, del mito del bianco (un mito classico, mediterraneo e poi anche moderno); il punto di vista scientifico, cioè come si fa il bianco nell'architettura di oggi; e infine il punto di vista che potremmo definire soggettivo: perché gli architetti usano il bianco.

Álvaro Siza Vieira: Ci sono diverse ragioni, la prima cosa è che c'è un'influenza molto nota dell'architettura mediterranea tradizionale, che è bianca. In generale possiamo dire che il meridione dell'Italia, l'Andalusia in Spagna e anche il Sud del Portogallo sono bianchi. Io ho fatto un lavoro a Évora che evidentemente è bianco perché lì tutto è bianco, tutta la città. Ma anche per la protezione dal caldo, il bianco riflette la luce e il calore. C'è dunque in origine, una ragione di protezione dal sole... pensiamo anche al Nord Africa, ma a tutto il Mediterraneo. È chiaro che nel Mediterraneo, l'Italia è sempre stato un riferimento molto importante per l'architettura, anche per il Nord Europa. Pensiamo che a Parigi, il grande premio per gli studenti di architettura è il Prix de Rome, e i giovani studiosi si recavano a Roma a visitare le rovine. Anche i tedeschi guardavano all'Italia, ricordiamo Schinkel. Si guarda all'Italia per ragioni di rapporto con la Storia.

Dopo c'è anche un'altra motivazione: la riduzione, per diverse ragioni, dei materiali utilizzati in architettura. Nell'architettura antica si utilizzava la pietra, di diversi colori ed espressioni, il marmo, il granito, l'ardesia, e poi il legno e poi ferro. Le costruzioni avevano diversi materiali per ragioni strutturali, economiche e di tradizione dell'artigianato (i materiali sempre si lavoravano in forma artigianale). Dopo arrivano il ferro e l'acciaio, e dopo ancora il calcestruzzo. Il calcestruzzo è un materiale unificante, è come un continuo: struttura e non struttura molte volte si fanno insieme, non c'è distinzione rispetto alle qualità del materiale... è un unico materiale, polivalente. E poi la sua finitura è stata sempre problematica: rivestimenti, intonaci, pietra (sempre più sottile). Ci sono delle ragioni economiche nella sua diffusione, il passaggio dall'artigiano (malpagato) all'industria che porta economia alla costruzione (anche se alle volte questa è una illusione). C'è poi un bisogno supplementare di finitura. Solo molto più tardi un grande architetto come Le Corbusier riesce a trovare un'espressione di finitura del calcestruzzo. Ancora oggi però a molta gente non piace il calcestruzzo a vista, allora si crea una finitura più liscia e continua, e si

Página anterior:
Álvaro Siza, Facultad de
Arquitectura de Porto, 1985-
1996. Foto Paolo De Marco.
«Dietro al bianco ci sono tante ragioni, più complesse di quelle estetiche e culturali».

fa anche tanto calcestruzzo bianco, anche per evitare il grigio uniforme. Il bianco è quasi come una finitura, importante per l'economia, ma anche per l'estetica perché nell'opinione della gente è più bello, più accettabile. Certo, si potrebbe anche dipingere un edificio di rosso o verde, ma c'è una mescolanza di ragioni storiche, anche per l'importanza del bianco per la civiltà del Mediterraneo, ma anche dei principi di economia, che portano molte volte a scegliere il bianco. Questo è quello che credo.

Anche se si può, per altre ragioni forse più sottili, più complesse, dipingere l'intonaco di altri colori. In questo esiste per esempio l'influenza di Roma, che è una città con tanto colore rosso, o rosa, nell'uso laterizio ma anche nell'intonaco... probabilmente per ammortizzare la violenza del riflesso del bianco con la luce che c'è in alcuni punti dell'Italia. Per tanto, dicevo, c'è un complesso di ragioni.

Dopo direi anche che il bianco si usa durante una fase del Moderno, in una tendenza per l'autonomia d'espressione contro l'influenza del contesto. L'architettura del Movimento Moderno ha avuto successo per tante ragioni, ma si basava molto sull'economia della costruzione, perché c'era una preoccupazione sociale che oggi è abbastanza perduta: le disuguaglianze sociali continuano a esserci anche oggi (basta pensare alle favelas), per tanto il bisogno esiste, ma politicamente non vi è alcun impegno per l'uguaglianza. Si parla molto di questo, ma nella pratica non c'è impegno.

PDM: Nel Moderno si potrebbe anche parlare di una ricerca di astrazione, di una volontà di essere umile, un'affermazione di semplicità?

ASV: Certo, si può parlare anche di questo. Ma questa ricerca della semplicità credo abbia molto a che vedere con la continuità del materiale, con il relativo abbandono della grande eterogeneità dei materiali impiegati nella costruzione. Dunque, si è persa complessità nella costruzione dell'architettura in una certa misura (se ne sono aggiunte altre). La semplicità significa che nell'espressione architettonica non esiste la variazione di materiale, e con questo ragionamento che vuole offrire il comfort per tutti c'è un problema economico nuovo.

PDM: Soprattutto Le Corbusier scriveva che l'architettura doveva purificarsi, che si doveva fare una crociata per la calce, forse perché si veniva da una certa tendenza all'eclettismo di fine Ottocento. Questa volontà di purificazione esiste ancora?

ASV: Secondo me l'atteggiamento di Le Corbusier ha molta relazione

con il contesto politico e sociale di allora. Poi, adesso esiste questo uso del bianco ma con l'accusa dispregiativa di perseguire una idea di neo-modernismo, neo-razionalismo. Queste idee si oppongono a una tendenza opposta, che ha avuto una certa diffusione, la tendenza del post-modernismo che cerca – con una modalità artificiale e superficiale – la composizione e la decorazione classica assunta come fatto formale astratto, senza connotazione con la costruzione. Il post-modernismo fa inoltre enfasi nella diversità che troviamo nella città, ma anche in questo caso in forma superficiale. Io credo che questi sono i caratteri che distinguono questa epoca da quella de Moderno, in cui vi era una architettura con preoccupazioni sociali, democratica, e che faceva uso di nuovi materiali.

PDM: Sono anche queste le ragioni per cui ha utilizzato il bianco in un progetto ampio e rilevante come la *Quinta da Malagueira*?

ASV: *Malagueira* è un settore della città di Évora, non ha la potenza per dimenticare la preesistenza in termini di continuità. Anche il progetto politico alla base raccomandava di non creare un quartiere dormitorio, ma fare un prolungamento della città. È lo stesso approccio che ho avuto per lo Chiado di Lisbona: se mi cade un bottone da questa giacca e devo sostituirlo, non lo metto rosso; troverò un bottone uguale o simile agli altri e lo metterò nello stesso posto. *Malagueira* è pensata come un continuare, prolungare la città. D'altra parte, le restrizioni economiche erano fortissime nel post 25 Aprile, le cooperative avevano pochissimi finanziamenti. Dunque, l'uso dei materiali, e in certa misura l'espressione quasi tradizionale, proviene prevalentemente da queste restrizioni. Ma anche per altre ragioni. Quando ho cominciato questi edifici, nel 1976, mancavano i mattoni e le tegole. La copertura è orizzontale anche per ragioni di rapporto con la preesistenza e con la tradizione locale, ma anche perché non avevamo tegole. Dopo il 25 Aprile c'è stato un boom di costruzioni e non trovavamo i materiali. Non si trovavano i mattoni: abbiamo utilizzato blocchi di cemento, ma per fare ciò ho dovuto chiedere al Comune di supportare le cooperative creando una piccola fabbrica per la costruzione dei blocchi. Non c'erano soldi né regolamenti rispetto all'isolamento termico; nei fori dei blocchi di cemento abbiamo messo sabbia per dare peso e aumentare l'isolamento. E poi abbiamo dipinto di bianco. Queste restrizioni economiche sono state influenti anche dal punto di vista della tipologia, infatti le case sono a patio

con muri alti, in alcune ho fatto mettere una pergola di vite come si fa tradizionalmente per creare uno spazio, un micro-clima di transizione tra il caldo delle strade e l'interno delle case. Dietro al bianco ci sono tante ragioni, più complesse di quelle estetiche e culturali.

È successo anche con il Movimento Moderno all'inizio, le prime case e le cooperative in Belgio e in Italia. Dopo la grande distruzione della guerra c'era urgenza di costruire rapidamente.

PDM: Non nel caso di Évora, ma magari in altre opere il bianco è stato scelto per far enfatizzare la composizione volumetrica.

ASV: Forse sì, ma io credo che non è la ragione principale. È un fattore marginale. Io ritengo che nel Moderno c'è un nuovo contesto dei materiali, un bisogno di continuità e anche una reazione rispetto alla decorazione (con Adolf Loos per esempio), oltre a una ragione economica molto forte. In Olanda, un paese che ha sofferto grandi distruzioni a causa della guerra, l'economia si raggiungeva utilizzando i mattoni in tutte le costruzioni sociali. Anche perché le cooperative avevano l'obbligo di garantire la manutenzione degli edifici, e il mattone è probabilmente il materiale migliore in questo senso, mantenendo un aspetto fantastico anche con il tempo e che quando invecchia funziona molto bene. Allora per i dirigenti delle cooperative era importante questo aspetto, che poi ha anche altre ragioni: ragioni storiche, di economia, di preoccupazione sociale. Ma io ricordo che quando ho lavorato in Olanda ho ricevuto molte critiche dagli architetti moderni - non dalle persone delle cooperative - perché ancora si pensava, si distingueva la modernità con l'uso dei materiali: il mattone era antico, quindi l'intervento non era moderno. C'era un dibattito molto forte prima della guerra, la scuola di Amsterdam contro Döcker, che faceva tutto in bianco in mattoni. Questa polemica ha continuato fuori tempo ed ha coinvolto anche me. Nei paesi del Nord, generalmente si costruiva in mattoni - anche Aalto ha usato moltissimo i mattoni - perché l'alternativa era poi utilizzare l'intonaco, e questo tipo di finitura è molto difficile da mantenere nei paesi con questo clima.

PDM: Lei infatti ha utilizzato l'intonaco in molte opere qui in Portogallo ma anche in Spagna. Negli ultimi anni ha realizzato anche diverse opere in calcestruzzo bianco, penso alla Fondazione Nadir Afonso e alla Ibêre Camargo, per esempio. Progettare in calcestruzzo sembra che consenta di liberare la forma da alcuni condizionamenti.

ASV: Libera la forma perché immediatamente per la possibilità di realizzare grandi aperture, grandi sbalzi. Aumenta le possibilità creative e di espressione dell'architettura. E poi ha anche altri aspetti, per esempio: nel luogo della Fondazione Nadir Afonso le fondazioni dell'edificio erano problematiche, allora ridurre il numero di appoggi è importante economicamente. Sempre ci sono ragioni espressive, culturali, storiche, economiche, di praticità e anche questa volontà di uguaglianza sociale. Certo, il calcestruzzo potrebbe non essere bianco, potrebbe essere grigio; ma c'è un pregiudizio sociale nei confronti del grigio. Solo Le Corbusier è riuscito veramente a oltrepassare questi pregiudizi, secondo la mia opinione, perché con la sua sensibilità è riuscito a lavorare con operai non specializzati e a utilizzare con saggezza la spontaneità delle lavorazioni. Ha fatto il calcestruzzo più bello in La Tourette e a Chandigarh, che non poteva fare con un costruttore europeo... oggi non si potrebbe fare. Allora è riuscito a coniugare il nuovo materiale e la tradizione artigianale antica. Ho ricevuto l'incarico di restaurare una mia opera degli anni Sessanta, le piscine a Leça, in calcestruzzo non rivestito. Ero riuscito a fare un calcestruzzo bello proprio perché in quella epoca non si usava molto questa tecnica costruttiva in Portogallo. Oggi sto avendo tantissime difficoltà nel recupero, perché non si trova questa spontaneità.

Ho saputo che hanno fatto il recupero del monastero di La Tourette. Allora ho chiesto a una amica della Fondazione Le Corbusier se potessi avere qualche immagine di come sono venuti i lavori, ma mi hanno risposto che in questo caso no, perché sono venuti malissimo! Io sento le difficoltà di intervenire su questa opera che ormai ha cinquanta anni, anche perché in questo progetto l'importante è l'incontro dei muri di calcestruzzo con le rocce. L'opera non ha avuto nessuna manutenzione in tutti questi anni, però il Comune ha permesso a chi gestiva gli spazi di intervenire e la parte più difficile di questo recupero è intervenire su questi lavori selvaggi che hanno fatto, che hanno tagliato barbaramente alcune parti. Il problema non è il recupero in sé del calcestruzzo.

PDM: Nei suoi primi disegni quando immagina un edificio, già in questa fase è presente il materiale e il colore dell'architettura?

ASV: Penso dall'inizio nel materiale, ma con una certa tranquillità perché non c'è bisogno di decidere subito. Sono magari più preoccupato con l'articolazione dei volumi e delle piante, però non si dimentica la tecnica

costruttiva. La decisione del colore dipende da tante cose e c'è bisogno di tempo, non decidi dall'inizio se una cosa sarà bianca o verde. Il colore può venire con il tempo, e dipende molte volte dal materiale. So che molti pensano che faccio tutto in bianco, ma non è vero. Ho fatto edifici di tutti i colori.

PDM: Ha usato anche i mattoni, come nella biblioteca di Aveiro.

ASV: Sì, ma quella era una imposizione dell'Università per cui tutti gli edifici dovevano essere in mattoni. L'unico a ribellarsi fu Eduardo Souto de Moura ed ebbe parecchi problemi durante i lavori. Aveiro è una città con una tradizione del mattone, che però era utilizzato per costruire fabbriche e il suo uso non si è mai esteso all'edilizia, alle case. Anche in Spagna c'è una tradizione del mattone che si è sviluppata dopo il Piano Marshall, che ha dato un grande impulso a questa industria, più che in Portogallo. Poi l'architettura spagnola è stata influenzata da Alvar Aalto (anche quella portoghese, ma in forma molto condizionata).

PDM: Aalto ha fatto tanta architettura bianca ma raramente in intonaco, spesso sono mattoni dipinti oppure rivestimenti in pietra.

ASV: Anche con mattoni bianchi. Come dici tu, ha fatto in bianco anche l'edificio di Helsinki con marmo di Carrara, che è stato molto criticato dalla corrente di architettura di quegli anni. Bruno Zevi fa una critica tremenda contro questo edificio di Aalto, chiamandolo "neoclassico". Ma questo ha a che vedere con le preoccupazioni di Alvar Aalto perché realmente questo edificio sta in mezzo a una parte neoclassica della città. E poi è successo che gli elementi della facciata in pietra si sono deformati. E poi hanno fatto dei test in tutto il mondo perché volevano sostituire il marmo con uno capace di resistere a quelle temperature senza deformarsi... e alla fine hanno selezionato il materiale che estraggono in Portogallo, a Vila Viçosa. Tutto l'Alentejo, tra l'Algarve e l'Extremadura è una zona di marmo, di grandi cave.

PDM: Lei prima diceva che alcuni pensano che usi il bianco in tutti i suoi progetti, ma sappiamo che non è vero. Altre volte si è parlato di minimalismo. È interessato a questi concetti?

ASV: Al minimalismo (parola orribile) come opzione estetica di austerità e semplicità, non mi interessa. Ridurre tutte le complesse ragioni alla base della definizione di un progetto a questo, non mi piace per niente. La semplicità, come qualcosa di autentico, non è un'opzione estetica.

Página siguiente:
Richard Döcker, Zonnestraal
Sanatorium en Hilversum,
1928.

«So che molti pensano che faccio tutto in bianco, ma non è vero. Ho fatto edifici di tutti i colori».

PDM: C'è un'opera d'architettura, di letteratura, di pittura, che la lega particolarmente al bianco?

ASV: Molte, sarebbe difficile individuarne una per tutte le ragioni che abbiamo detto e perché nella storia è stata un'opzione molto diffusa, universale, soprattutto in Europa. In fondo, forse l'architettura del Mediterraneo, radice di questa civiltà occidentale. Una che mi ha molto colpito, direi che è l'architettura di Döcker, il sanatorio in Olanda per esempio, ma anche la Villa Savoye e Adolf Loos.



Hilvesum. Sanatocium Zonnesteal



LOS IDEALES DEL BLANCO

Conversación con Antonino Margagliotta

Paolo De Marco: Il colore bianco in architettura ha sempre avuto le sue ragioni. Sappiamo che possiamo considerarla una costante di molte epoche e che nella modernità e contemporaneità sembra assumere nuovi valori, nuovi significati. Nella tua visione dell'architettura a cosa riferisci il bianco? Che significato ha?

Antonino Margagliotta: Parto dalle cose realizzate nella mia esperienza progettuale: mi piace iniziare a parlare del bianco guardando alle cose fatte, e da qui riferire poi principi, teorie, storie più ampie.

Innanzitutto, voglio precisare che bianco non significa neutro e che il colore bianco sia una tensione verso qualcosa: come se le architetture aspirassero a diventare bianche nel tentativo di esprimere con precisione e nitidezza alcuni concetti di architettura. In termini generali potrei dire allora che il colore bianco è un'aspirazione, un modo di intendere e idealizzare il progetto per accostarsi ad alcuni temi e questioni dello spazio e dell'architettura. Forse è una aspirazione anche perché il bianco non sempre si riesce a perseguirlo (e lo dico per l'esperienza delle cose fatte). E si possono *contare* le opere che diventano *veramente* bianche, nell'idea del bianco assoluto. Tuttavia, tante architetture, anche se non sono bianche, è come se lo fossero perché pensate proprio con questa tensione, che spesso deve fare i conti con compromessi, condizionamenti (quelli del luogo o della committenza), con il livello di coraggio necessario a costruire un'architettura bianca. Un'architettura bianca pretende, infatti, un'azione di coraggio necessario alla concretizzazione di un ideale che non sempre è possibile da raggiungere: è l'ideale della perfezione, pur sapendo che spesso l'architettura contemporanea, e le nostre opere, sono imperfette. Ma anche questo è un segno che contraddistingue la nostra modernità.

Le architetture bianche appartengono, allora, a un modo di intendere l'architettura come "essenza di spazio" e come "habitus", vestito necessario per definire modi di pensare, forme e stili di vita. Per il progettista sono aspirazioni alla perfezione, al desiderio di purezza, pur sapendo che il trascorrere del tempo bianco, lo scorrere della pioggia, il corrompersi della materia, per la presenza stessa dell'uomo, la vita stessa, corrono e compromettono il bianco. Ma come un principio c'è sempre l'idea affinché il progetto sia improntato sulla ricerca della purezza, dell'essenzialità, della semplicità, dell'autenticità.

PDM: Hai detto che certe volte le architetture non sono bianche ma è

Página anterior:
Margagliotta + Tuzzolino,
Restauración de la Iglesia de
San Biaggio en Cammarata,
2016-17. Foto Luigi Savio
Margagliotta.

«Il colore bianco è un'aspirazione, un modo di intendere e idealizzare il progetto».

come se lo fossero o vorrebbero esserlo. Non sono bianche forse in riferimento ad altri condizionamenti?

AMA: Nella mia esperienza di lavoro nei centri storici e in contesti mediterranei ho compreso che i principi legati al bianco si perseguono a volte con colori che tendono ad essere bianchi. Eppure, tante architetture desiderano ed esprimono i valori del bianco, pur non essendo bianche: hanno il colore delle gradazioni del bianco; del bianco che è stato "contaminato" (evidentemente in senso materico e cromatico) dal contatto con la terra); che ha seguito le infinite gradazioni, che sono pure bianche, della pietra naturale o dell'intonaco delle nostre città che ha voluto imitare le pietre. Ma in ogni caso bisogna considerare che l'astrazione di un'architettura puramente bianca deve sempre sapersi rapportare con la terra, aderire al suolo (incluso il suo colore). E allora l'edificio, pensato (o sognato) come "presenza bianca" avverte a volte il bisogno di attraversare la mediazione con le colorazioni della terra.

PDM: Hai detto anche che il bianco non è neutro. Questo è un concetto a mio parere importante, in quanto non è una scelta per così dire "comoda" quella di fare delle architetture bianche.

AMA: Parlo appunto del coraggio necessario a fare architetture bianche. Il bianco, probabilmente, in natura è un'eccezione, una condizione poco naturale. Anche se poi è bianca la neve che, però, in certi climi, ad alcune latitudini è un'eccezione, un fatto quasi innaturale. Cerchiamo di immaginare i paesaggi che non siamo abituati a vedere bianchi: nel momento in cui li vediamo innevati è come se assumessero un'altra conformazione. C'è il libro bellissimo di Orhan Pamuk che si intitola per l'appunto *Neve*, in cui la neve conferisce la sensazione di purezza ai paesaggi, alle città, agli uomini; e fa dimenticare il fango, la sporcizia, è un richiamo (o forse un'aspirazione?) all'azione salvifica della natura. La neve – e il bianco – arrivano in un momento critico della vita di una città (impaurita da disordini, omicidi, turbamenti d'animo) per ammorbidire l'atmosfera. La neve scende più volte nel libro: all'inizio della storia e nei momenti più tragici delle vicende, come se il bianco potesse ridare purezza e serenità. Pur sapendo che la natura dell'uomo e forse della città, è impura e violenta. Il bianco della neve ha il potere di rigenerare o, quanto meno, indicare una via d'uscita, una possibilità di salvezza, una speranza.

Allo stesso modo il bianco in architettura è desiderio e speranza, principio

dell'essere e del fare, presenza che preserva dalla corruzione e dalla impurità. Ma penso anche a un altro libro sul bianco che rimarca questo concetto dell'atto di coraggio e di una necessità a cui orientare il pensiero e la vita. S'intitola pure *Neve*, lo ha scritto Maxence Fermine, uno scrittore francese che esprime situazioni, concetti e immagini, non casualmente, *giapponesi*. È un libro di atmosfere, di ricerca di essenzialità e purezza, in cui significativo e significato vi coincidono: il giovane Yuko Akita, ha infatti due passioni, comporre haiku e amare la neve. Nel libro le due cose fanno un tutt'uno dato che gli haiku che il protagonista scrive (ricordo che si tratta di composizioni brevissime, precise nel numero dei versi e delle sillabe, e quindi come corretta ed esatta io penso possa essere l'architettura) parlano unicamente del bianco. A oltre a scrivere, dipinge; e dipinge solo paesaggi; e solo paesaggi innevati. La passione della neve è la passione del bianco che, tuttavia, gli esperti interpretano come inesperienza, per cui è mandato a perfezionarsi presso un pittore esperto del colore. Per anni il maestro Soseki, che è cieco, insegna a Yuko Akita l'uso dei colori: ma impercettibilmente avviene il miracolo della purificazione dato che, alla fine dei suoi giorni e dall'abisso della sua cecità, Soseki (mi ricorda Malevič) dipinge il più bianco e il più bello dei quadri che avesse mai fatto. Deduzioni: il bianco è perfezione (anche per il cieco esperto dei colori); il bianco non solamente linguaggio ma comportamenti e scelte di vita. L'architettura bianca è un destino!

Se allora progettare corrisponde al pensare, il bianco, il tendere al bianco - soprattutto nel nostro tempo - non è l'indecisione sul colore, il non-prendere posizione, il fermarsi in attesa, il restare neutri. È la scelta di un modo di essere e di fare architettura.

PDM: Quindi non si parla di cromofobia?

AMA: Il bianco non è la paura del colore o, come dicevo, il non-coraggio sulla scelta del colore. In molte tradizioni orientali i colori sono sei e vengono pensati come sei raggi solari. C'è pure un settimo colore che è la compresenza di tutti i colori, ed è il bianco (questo concetto antico anticipa le teorie moderne sui cromatismi) che viene pure inteso come la luce (senza cui, del resto, non ci sono colori). Il bianco, da questo punto di vista, è l'opportunità di contenere tutti i colori, di offrire all'architettura un'ideale di sintesi che fa rendere presenti tutti i colori. Eppure, questo ideale si manifesta con un unico colore: il più difficile, il più impietoso, quello che dà maggiore

nettezza alle forme. Quindi non è né cromofobia e neppure assenza di colore: io penso sia il modo per raggiungere un'idea di *universalità*, di rendere partecipe l'edificio di tutte le vibrazioni cromatiche possibili. Questa potenza, paradossalmente, la esprime il non colore, riconoscendo (anche dalla filosofia) che il colore cela, nasconde, è una *maschera*. Ci aiuta l'etimologia perché il termine latino *color*, dicono, provenga dal sanscrito *kalanke* (da cui la radice *kala*, che significa macchia) che in sanscrito addirittura vuol dire *nero* (da cui il greco *kelainòs* che significa, appunto, *scuro* e *che-protegge*: il colore, quindi, nasconde e nello stesso tempo protegge, come la maschera. Il bianco, allora - inteso come non colore e come chiaro in opposizione allo scuro - mette tutto a vista, svela l'essenza dell'architettura: e *svelare* significa *togliere il velo*, *denudare*, riportare alla verità.

In questa concezione la scelta del bianco esprime il desiderio (o la necessità) di far vedere, di rendere evidente le cose come sono, di svelarne l'essenza, di dare forza alle forme (ai piani, ai volumi, alla luce, all'ombra), di superare l'apparenza.

PDM: Questa conversazione è iniziata parlando di cultura orientale, e pensavo al libro di Kenya Hara, *White*, in cui il designer giapponese dice che «il bianco sta nelle periferie della vita» cioè all'inizio e alla fine.

AMA: È l'inizio, da cui partono i colori e, nello stesso tempo, è il punto di arrivo di un processo (c'è lo ha raccontato il pittore Soseki) che giunge alla perfezione attraverso processi di purificazione, di rarefazione, di annullamento: nel nostro caso dei colori. In questo senso il colore è un *di più*, una sovrastruttura o un ornamento, qualcosa di cui ci si può liberare – proprio metodologicamente - nel processo di semplificazione del progetto. Parlo del *nihil addi* di Leon Battista Alberti come pure del *less is more* di Ludwig Mies van der Rohe.

PDM: Tornando ai tuoi lavori, questo ideale del bianco fa riferimento a un qualche immaginario architettonico, a un immaginario della mediterraneità? O magari all'esperienza del Moderno?

AMA: L'ideale del bianco non lo legherei alla mediterraneità, in quanto è conseguenza di un principio molto generale. Confinarlo solo alla mediterraneità penso sia (o sia stata) una soluzione di comodo, un desiderio di definire o circoscrivere spazi e forme di un'area geografica. Anche se è evidente che l'architettura del Mediterraneo prima di essere bianca è fatta di altro: essenza, volumi, volumi scavati, luce, luce e ombra. L'architettura

bianca non è un'appartenenza geografica. Del resto, l'architettura bianca la ritroviamo in Giappone, in altri contesti orientali che si sono sviluppati con regole e principi completamente diversi rispetto a noi. Nella mia ricerca nel progetto il bianco sta più in rapporto ad una tensione verso il primario, l'elementare, l'autentico che investe l'architettura di ogni luogo e ogni tempo. E questi concetti – come ben sai – sono costantemente ribaltati nella nostra didattica (ripeto spesso convinto che si insegna come si progetta). Forse sono *chromofobo* nel modo di costruirsi e definirsi del progetto (nel progettare e nell'insegnare): per esempio, nel prediligere il disegno a fil di ferro, nel preferire a qualunque render la prospettiva disegnata con sole linee. È un modo per intendere e capire il progetto, perché il disegno delle sole linee nere sul foglio bianco, con la durezza e l'impetosa precisione necessaria a questo tipo di rappresentazione, si rivela la forza (o la debolezza) e la chiarezza del progetto.

PDM: In questo senso non si ha una predilezione per la forma? O meglio, mi sembra che ci si concentri maggiormente su quello che è forma, spazio nell'architettura, però non, per esempio, sulle qualità materiche, superficiali, tattili.

AMA: Ma il bianco è pure materia. Non è assenza ma essenza. Come si traduce questo bianco nella matericità delle cose? Nel disegno è ancora l'idea di astrazione, la ricerca di purezza, la tensione alla perfezione che poi si completerà (anche con compromessi o con soluzioni di complementarità) nella definizione materiale. Sappiamo che poi questo bianco bisognerà restituirlo nella sua materialità.

PDM: Ritorniamo a dire che ci sono tanti tipi di bianco. Ad esempio, ci sono tanti tipi di neve: si dice che gli eschimesi abbiano moltissime parole per definire il tipo di neve nelle sue qualità e sfumature di colore (fresca, sporca, etc.). Per quanto riguarda il bianco, quindi, se l'idea del disegno è astratta poi nell'atto costruttivo...?

AMA: Sta qui la difficoltà del progettare: e ribadisco a quanto dicevo all'inizio, che il bianco è *aspirazione*. Nella mia esperienza progettuale ho sempre aspirato a una costruzione di pietra bianca, che non ho mai avuto occasione di fare. Eppure, ho sempre aspirato al bianco. In questo immaginario ci stanno Winckelmann, i neoclassici, gli antichi. È forse un'idea *vaga* - che non vuol dire strana – ma come la intende Leopardi che parla di vaghezza come le "molteplici possibilità dell'essere di una cosa". La que-

stione è allora come realizzare la vaghezza del bianco. Intanto l'assumi come materiale unico della costruzione. Può essere la pietra (come nel pensiero ideale) pur sapendo che forse la pietra bianca non esiste, è bianca solo per un'attribuzione soggettiva che ad essa si conferisce. C'è poi il compromesso dell'intonaco, il materiale alternativo e comodo che tutto copre e che, paradossalmente e meravigliosamente, con l'uso del bianco tutto manifesta. Nella mia esperienza il bianco è stato sempre l'intonaco nell'ideale della cultura architettonica contemporanea avviata dal Movimento Moderno: il vestito bianco della prima comunione dell'architettura.

PDM: Per quanto riguarda la modernità, sappiamo poi che la sua monocromia è un mito non veritiero (come non è neppure vero per la mediterraneità e per l'architettura classica). Però sappiamo anche che Le Corbusier del bianco ne faceva, almeno nei suoi scritti, un manifesto di purezza. C'è nei tuoi lavori un riferimento a riguardo?

AMA: Noi lavoriamo nello spazio e nel tempo; ma anche nell'ambito di predilezioni per determinate cose che magari ci arrivano da lontano o da *corrispondenze o coincidenze* con esperienze contemporanee. Come certe questioni (formali, spaziali e culturali) che risentono della tradizione moderna mediterranea, intesa questa volta non tanto come spazio geografico ma come spazio di confluenza di pensiero e di parole che declinano ancora la lezione del Movimento Moderno, avvertono influssi dell'occidente e dell'oriente.

Tutti poi abbiamo maestri che ci siamo presi, padri di elezione, a volte scelti altre volte trovati al nostro fianco lungo la strada dell'architettura. Riferimenti che so riconoscere derivano alla mia esperienza (del pensare e del fare) da Spagna, Portogallo e Sicilia (piuttosto che parlare di Italia preferisco dire Sicilia per potermi riferire a una *storia* identificabile e avere l'ambizione - o l'ideale - orgoglio di appartenere. Esperienze e padri restano anch'essi come riferimenti a cui tendere con un modo di fare architettura. Rappresentano probabilmente ideali di cosa avrei voluto fare e di come avrei voluto essere.; e che certi ideali li hanno raggiunti di gran lunga meglio di me. Lo intendo anche come desiderio di appartenere - e di volersi confrontare - con determinate condizioni dell'essere e del fare architettura nel nostro tempo.

PDM: Secondo la mia opinione personale, nel modo di intendere e di fare architettura, c'è una vicinanza dei lavori tuoi e di Gianfranco Tuzzolino, con

certa architettura portoghese e spagnola. Mi piace per esempio guardare il vostro Belvedere al Castello di Cammarata e confrontarlo con le piscine a Leça da Palmeira di Álvaro Siza: in entrambe le opere si vede l'intento di utilizzare come tema del progetto il confronto/scontro tra artificio e natura. C'è una precisa distinzione tra l'artificio e la natura, ma direi che grazie alla geometria l'architettura mette in risalto la natura aspra della roccia, e viceversa. Si crea uno stato di complementarità.

Poi il bianco, come tu hai detto prima, è sia elemento naturale ma anche elemento eccezionale.

AMA: Il progetto di architettura è spazio, misura, artificio, e deve poi scontrarsi con la traduzione del progetto in costruzione. Il bianco, che svela la natura dello spazio, svela anche la misura e la condizione dei luoghi. In questo senso, come dicevo all'inizio, deve confrontarsi e contaminarsi con le cose di natura. E proprio il bianco (o l'ideale del bianco) aiuta a esprimere il desiderio del progetto di essere astrazione nella ricerca della bellezza senza e di essere artificio nella natura. E per questo l'architettura mai si mimetizza e semmai, in modo evidente e inequivocabile, *l'innaturalità* del bianco restituisce come *presenza*. Nel nostro modo di fare, oltre al portare alle estreme conseguenze il dialogo/scontro tra natura e artificio, tra suolo e orizzonte (ti ringrazio per il richiamo alle piscine di Siza) ci stanno altre cose, come la ricerca del vuoto e la costruzione dello spazio cavo (tante volte studiato e altrettante volte sperimentato) - quasi l'ossessione della *caja vacia* di Oteiza: architetture come scatole scavate, in cui si compone non solo operazioni di riduzione e sottrazione ma anche attraverso procedure di rarefazione, di purificazione, semplificazione, dalla depurazione degli effetti dei materiali e del colore.

Queste scatole a volte sono piazze, altre volte luoghi di memoria o spazi per servizi all'aperto; altre volte ancora sono case. L'idea di vacuità ritrova nella liberazione delle forme e dello spazio dal colore un ulteriore modo di esprimersi. Se Mies pensava all'architettura liberata dal superfluo con il solo galleggiamento della copertura, noi abbiamo ricondotto questo principio all'unica presenza del muro, ispessito (e poi scavato) per dare forza e sostanza all'essenza dello spazio. Il muro, tenuto conto dei contesti in cui abbiamo avuto modo di operare, è un dispositivo spaziale *povero* che riconduce a magnificenza lo splendore del bianco. Povertà e ricchezza (insieme a purezza) restituiscono un pensiero personale, oltre che religioso, sul valore del bianco.

Le ragioni del bianco io penso giungano alla nostra personale cultura dall'estetica e dall'etica. Mia nonna utilizzava (con modi di dire diffusi e condivisi) due termini per esprimere il carattere e l'essenza delle persone: *scuntentu e nivuru* (scontento e nero) per la persona sempre insoddisfatta, problematica o di cattivo carattere; *beddu e sciacquatu* (bello e pulito) per la persona buona e solare. E *sciacquatu*, da quelle parti, vuol dire anche bianco: la bellezza, quindi, è bianca, la bruttezza nera. Ci sta dietro la cultura antica (non solo quella popolare) e l'insegnamento religioso: nel Nuovo Testamento il bianco è espressione della santità: l'Apocalisse di Giovanni presenta i beati, coloro che partecipano alla gloria di Dio, con vesti candide, paradossalmente bianche perché sono state lavate nel sangue dell'Agnello. Nella *Trasfigurazione* Cristo rivela la sua divinità con il candore splendente della veste bianca. Allora il senso del divino, la purezza e la rinascita, la perfezione e la verità, la santità hanno la loro espressione nel bianco.

PDM: Anche nella cultura orientale il bianco è il colore del lutto inteso come rinascita.

AMA: È la partecipazione dell'essere tornato al tutto. Da noi, nel Meridione, il colore del lutto è il nero che è assenza di luce oppure il dramma della luce che è stata inghiottita dall'evento della morte. Ogni volta che ascolto la lettura della discesa della Gerusalemme Celeste (sappiamo invece che è coloratissima perché fatta di pietre preziose, di marmi e diaspri) non riesco che a vederla bianca, splendente di pietra bianca. Lo splendore della città non è conferito dagli scintillii dei cromatismi delle pietre preziose ma dalla purezza e perfezione della costruzione bianca.

PDM: Parlando di città, nella seconda metà del Novecento in alcuni casi si è operato con principi di autarchia: si fondarono città bianche che utilizzavano i materiali e le risorse a loro disposizione, come la calce, la pietra. Anche Siza, in condizioni non di certo più favorevoli di quelle della Spagna, subito dopo la fine del governo del regime di Salazar, costruì questo pezzo di città ad Évora, completamente bianca, forse in attesa di essere corrotta dai colori. Anzi, in questo caso mi piace pensare a un *bianco in attesa*, capace di accogliere il colore. Come cambia il valore del bianco con le dimensioni e la scala del progetto?

AMA: Un altro ideale che noi perseguiamo per l'architettura è quello della monomaterialità, a prescindere dalla scala: vale per l'edificio come per la

città. Se la monomatericità la leghiamo alla monocromia il gioco è fatto: meglio ancora se il colore è il bianco. Se questa condizione si dilata alla città si è di fronte alla concretizzazione della perfezione: non solo il singolo edificio ma tutto l'insieme, la coralità - potremmo dire di persone e cose - partecipa all'unico ideale. Pur sapendo che certe scelte dipendono anche dai fattori economici, dalle risorse disponibili, da altri condizionanti dell'essere e del fare. Le città bianche non sono città ideali (come la santa Gerusalemme) sono reali, esistono non solo nel passato ma anche - come ricordavi tu - nell'esperienza recente dell'architettura. Richiamo un altro libro, *Le città bianche* di Roth, in cui le città bianche sono quelle del Midi francese. Ma se uno compie un viaggio da Otranto a La Valletta, passando per la Sicilia orientale, ritrova città straordinarie di pietra bianca, con edifici appartenenti a diversi linguaggi e differenti segmenti temporali ma sempre bianchi. La città bianca, realizza l'ideale, in quanto offre il valore aggiunto della della monomatericità e monocromaticità anche nelle pavimentazioni e nelle sistemazioni di suolo.

PDM: Mi ha colpito la quantità di volte in cui hai detto "unico", "solo", "puro". Mi ha colpito anche il fatto che quando parli di bianco è sempre un bianco solido, opaco, essenzialmente un bianco pieno. Sappiamo oggi che l'unicità del materiale è difficilmente raggiungibile, eccetto che con il calcestrutto bianco; ci sono però altri materiali, quelli ceramici, le membrane traslucide...

AMA: Come ci sono diversi bianchi, ci sono pure diversi strumenti per raggiungere il bianco. Partiamo però sempre dalla consapevolezza (che è forse un pregiudizio?) che la vera natura del bianco è quella opaca. In questo forse, almeno noi in Sicilia, siamo fortemente condizionati dal nostro sistema economico e produttivo, oltre che dall'appartenenza a una tradizione su cui si sono innestati i principi del Movimento Moderno. Per cui è l'opacità del muro che ti condiziona e ti esalta per ottenerne, come diceva Vittorio Gregotti - la massima forza espressiva attraverso il minimo uso di strumenti e di mezzi economici. Che è un altro espediente della ricerca di riduzione. L'opacità e la povertà della materia, del bianco in questo caso, diventano potenziali suggestivi per superare i condizionamenti degli ambienti produttivi deboli in cui si deve operare.

PDM: E questo fatto di essere opaco, scavato, è anche certamente una reazione all'azione della luce e della nostra geografia: la luce mediterranea,

una luce amata che è principio e sta alla base delle condizioni dell'architettura ma che è anche una luce dalla quale ti devi proteggere.

AMA: Il bianco è stato anche uno straordinario strumento per proteggersi. Da qui anche il suo successo (potremmo dire). Penso tuttavia sia un fatto secondario perché per proteggersi non c'è solo il bianco ma anche l'ombra. Il bianco esalta il gioco sapiente, corretto e magnifico dei volumi sotto la luce. Non soltanto perché è la luce la protagonista del gioco, per i modi in cui rivela, trasforma, durante le diverse ore del giorno, *i colori* del bianco. Bellissima l'immagine che ci dà Le Corbusier della visione tolemaica-eliocentrica nell'architettura: il bianco che cambia ad ogni istante, ad ogni ora del giorno e della notte, poiché a questo gioco non partecipa soltanto il sole ma anche la luna con la sua luce che, sottolineo, è bianca. Ma il bianco, che è luce, genera pure il suo opposto - quel *kala* citato prima che è l'oscuro. Il bianco non vive da solo ma della possibilità di generare il nero.

PDM: Al di là delle questioni del bianco, sai riconoscere o definire i concetti alla base del tuo lavoro, sia nella didattica che nell'esperienza della progettazione?

AMA: Poche parole e poche cose da raggiungere: chiarezza, essenzialità, purezza. È una ricerca sul progetto che si arricchisce nella didattica e viceevolmente si alimentano.

Importante è la questione della monomaterialità (che poi include la monocromaticità) e immaginare sempre lo spazio nell'idea michelangiolesca per cui tutto è contenuto nel blocco di marmo, e il progetto consiste nella sapienza del togliere, del cavare, dell'eliminare. Ritornano allora le *scatole vuote* che potrebbero essere anche edifici chiusi scavati al punto tale che rimane solo il muro: membrana solida, opaca, spessa, densa, dentro cui la luce è una conquista. E, nello stesso tempo, membrana *tesa* che la luce l'accoglie la luce e le fa generare l'ombra. Questo è molto emblematico nei nostri progetti di restauro di edifici antichi. Anche se sappiamo che la ricerca procede cercando di far dialogare materiali che sono tanti e differenti: bisogna allora *trasfigurarli* per fonderli in un unico materiale.

PDM: Riconosci nel tuo modo di progettare un'idea o un metodo che mira a creare questo unico, o che parte da questo unico e va per sottrazione?

AMA: Mai per aggiunzioni, sempre partendo da un principio di unicità. Molte volte ci siamo trovati a lavorare su edifici antichi carichi di storia e di memoria per ridare senso e spazialità contemporanea a organizzazioni

spaziali adesso inabitabili. I progetti sono stati sempre concepiti come se si lavorasse un solido unico (e già dato) con vacuità da rimettere in relazione e condurre a perfezione, anche in rapporto alle necessità contemporanee dell'abitare. In questo caso il volume comunica segni e forme di un passato da rimettere in circolo con il presente. Il tema della memoria... Allora bisogna *comporre* il tutto, metterlo in continuità e restituirlo in forma unitaria con un unico ragionamento spaziale che include il dialogo tra il presente e l'antico, i segni che già esistono e quelli che è necessario introdurre. La questione fondamentale resta la continuità che riporta alle questioni del monomaterico e monocromatico che risolve questioni anche apparentemente banali. L'omogeneizzazione dello spazio con il colore bianco (a volte dato anche alle pavimentazioni) restituisce un'idea e una qualità di spazio.

PDM: Mi sembra interessante che la continuità spaziale si rifletta anche in un *continuum temporale*, ad esempio, nel vostro intervento di restauro della chiesa di San Biagio a Cammarata, in cui il bianco è, non solo colore, tutto quel che unifica e compone lo spazio e le sovrapposizioni temporali.

AMA: In questo lavoro, come dici, si evince in maniera chiara ed emblematica il valore del bianco come elemento unificante: in una particolare situazione in cui ti ritrovi ben quattro cicli decorativi di epoche differenti che si dissolvono uno sull'altro, da *comporre* e tenere assieme, il bianco è diventato lo strumento straordinario (e moderno) che ha avuto la capacità e la potenza di raccordare tutti gli altri colori.

Altre volte lavorando in edifici storici siamo intervenuti anche modificando colorazioni preesistenti. Il bianco consente e ti permette di conferire unitarietà allo spazio e di dare forma, con un linguaggio e una espressività unica e moderna, a spazi che sono stati realizzati in tempi diversi e con differenti connotazioni. Anche in questi casi, in questa concezione del restauro, il bianco resta ancora il vestito che protegge e che conduce a vita nuova l'antico.

PDM: In questo atteggiamento, mi pare, che il bianco risponda a una sensibilità che, oserei dire, è tutta contemporanea, cioè quella di dare valore a tutte le epoche precedenti; per cui è il presente il tempo che valorizza anche le forme del passato.

AMA: Io ho la mia teoria del bianco, che è antecedente a quella di Winckelmann, e che è legata alla maniera con cui è stata comunicata per secoli l'architettura.

Prima questo è avvenuto attraverso le parole: fal Quattrocento c'era il trattato di Vitruvio e le parole non hanno colore. E prima dei trattati disegnati ci sono state le architetture da leggere e da immaginare, prive di colore. Dopo è arrivata la stampa; e la stampa è stata prima in bianco e nero, come lo erano state le parole nere scritte sul foglio bianco. I primi disegni di architettura hanno veicolato una architettura immateriale e sostanzialmente bianca, allo stesso modo di come avevano fatto le parole. Quando Serlio disegna la tavola sinottica degli ordini architettonici il fondo dei disegni è bianco; ci sono solo linee poiché mancano sia sfumature che ombre. Come farà dopo Vignola in cui nell'ombra si possono immaginare materiali e colori. Gli ordini rappresentati da Serlio solo con linee portano a immaginare l'architettura classica semplicemente, e quasi in maniera scontata, bianca. Poi c'è Palladio: non solo nel *Quattro libri* tutti i suoi disegni sono bianchi ma pure tutte le sue architetture sono bianche; per cui solo bianche possono essere le architetture del palladianesimo che si sono diffuse grazie al trattato. Penso che così, passando da Vitruvio, Alberti, Barbaro, Serlio ed altri, si è diffusa l'idea dell'architettura classica bianca. E chissà che forse anche l'apporto di Winckelmann (che sappiamo non essere *archeologico*) non sia stato dedotto che da una riflessione sui trattati!

C'è poi stata la fotografia, affermatasi con il bianco e nero, e l'annullamento dei colori. La fotografia è stata pure importante come strumento di conoscenza dell'architettura quando non c'è stata più la necessità di viaggiare, di fare i *grand tour* e avvicinarsi e descrivere le architetture: i grigi e i colori tenui si sono assimilati al bianco e le parti in ombra al nero. Facile quindi continuare a tradurre, come avevano fatti i trattati, un'idea di architettura bianca e del colore bianco che ne restituiva l'essenza e la purezza.

PDM: È vero che questa tradizione è stata tramandata in questo modo, ma è vero pure che da epoca a epoca è stata accettata questa visione. Quando gli architetti francesi vennero in Sicilia a cercare il colore, in realtà era perché non andava loro più bene quella visione. Prima era accettata, poi a un certo punto non lo fu più.

Eppure, anche noi oggi accettiamo di vedere l'architettura classica (e non solo quella) in un certo modo, pur sapendo che non era bianca. Scientificamente è difficile da esprimere ma, secondo me, questa speciale interpretazione non è solo contemporanea, ed ha i suoi precedenti. O soffro anche io

di *colour blindness*, come direbbe Wigley.

AMA: Anche lì, secondo me, è una cosa poeticamente pretestuosa. Pure il Movimento Moderno, facendo tabula rasa dei colori e riprendendo un'ideale classico, lo fa in dispregio ad ogni scientificità. La poetica del *vestito bianco* fatto indossare all'architettura, è stata comoda e appropriata per azzerare il decoro e l'ornamento. Uno strato di intonaco bianco ha cancellato tutto, uno strato di calce bianca ha sterilizzato le superfici. Nello stesso tempo il bianco ha determinato la ri-generazione. In architettura la potenza delle idee vince anche a fronte delle prove scientifiche.

Per i maestri del Movimento Moderno non penso pure che il bianco sia il non-colore. Rispondeva alla necessità di inglobare (e nascondere) lo scheletro della struttura con una pelle che unificasse ogni cosa restituisse una condizione di unicità materica. E questo lo ha fatto il bianco. Ricordiamo che l'International Style non riguarda soltanto la razionalità delle forme: l'universalità la conferisce il bianco. Verranno poi le inflessioni di questa modernità che arriva al nostro tempo ripensato con il regionalismo. Ma questo regionalismo continua a partecipare agli ideali del Movimento Moderno, per cui il colore bianco, ad esempio nelle opere di Siza diventa difficile capire se riflette la mediterraneità o è ancora aspirazione a quegli ideali. Probabilmente a entrambi.

PDM: Potresti indicare un'opera architettonica, pittorica o letteraria che ti lega particolarmente al bianco?

AMA: Se di libri dobbiamo parlare, ti dico *l'Apocalisse di San Giovanni*. Ne ho già parlato, ma ogni volta che per la festa dei Santi si proclama la pagina dei Beati vivo l'emozione di riscoprire la potenza del bianco, la purezza, la possibilità di poter rinascere.

Come opere, se possibile, ne prendo tre: la prima esperienza di cui ho ricordo in cui lo spazio mi ha commosso è stata a Venezia entrando nel Refettorio di San Giorgio di Andrea Palladio, forse l'opera più bianca tra le opere bianche di Palladio: spazio nudo, spazio vuoto, sorprendentemente moderno. Là c'è l'essenza, c'è il minimo indispensabile dell'essere spazio che il colore bianco porta a perfezione.

L'altra opera è in realtà un dittico che forse sorprenderà per le cose che ho prima detto, poiché è uno spazio che è tutt'altro che povero. Nello periodo in cui a Palermo chiese e oratori sono decorati con marmi mischi e trami-schi, non c'è niente più bianco delle architetture di Giacomo Serpotta (pur

essendo Serpotta scultore). E qui il bianco della scialbatura degli intonaci è un bianco che vuole dire altro, perché vuole imitare il marmo: il bianco dell'architettura si rende con intenzioni altre, per altri desideri... E l'Oratorio di Santa Cita è il più bianco di tutti. A questo lavoro affianco alcuni lavori di Balthasar Neumann in cui il trionfo del barocco è anche il più solenne trionfo del bianco: la decorazione è tanto fitta e minuta (vi si annida anche l'eccesso) che diventa quasi increspatura delle superfici; ma il colore bianco tutto involve, tutto unifica e tutto purifica, riportando in maniera straordinaria allo spirito di necessità.

L'ultima opera che cito è la mia casa, uno spazio intimo che nella sua internità esprime (e me le ricorda ogni giorno) alcune mie idee sull'architettura. È una casa ottenuta scavando nella parte più alta di un condominio, uno spazio, quasi unitario, e continuo. Spazi fluidi in cui il bianco asseconda il vuoto e il bianco rasserena e accoglie e ci protegge. Aiuta a vivere bene le persone negli spazi che ci sono cari.



Andrea Palladio, Refettorio
en San Giorgio Maggiore,
Venecia, 1560-1563.

*«Spazio nudo, spazio vuoto,
sorprendentemente moder-
no. Là c'è l'essenza, c'è il mi-
nimo indispensabile dell'es-
sere spazio che il colore
bianco porta a perfezione».*



LA ARQUITECTURA ES LO QUE QUEDA

Conversación con Bruno Messina

Paolo De Marco: Il colore bianco ha da sempre le sue ragioni che, sia nell'architettura antica, classica, poi moderna, oggi sembra avere altri valori, altri significati. Per lei ha un significato?

Bruno Messina: Devo dire che quando mi ha proposto questo colloquio sono rimasto un po' perplesso perché a memoria non mi sembrava di aver mai fatto architetture bianche. In realtà le ho fatte ma sono di pietra.

Riguardo al bianco, che significato ha? Bianco è bianco. È la sintesi di tutti i colori, una forma assoluta che contiene tutti i colori; in questo senso è stato, nel corso dei tempi, utilizzato come *colore*, come colore nell'intonaco - a differenza del colore proprio della materia, che è un'altra questione - come principio di astrazione, come elemento di riflessione della luce. Quindi da un lato un principio atemporale di astrazione, un colore che non è colore ma che contiene tutti gli altri; dall'altro il bianco, le architetture bianche nelle sue varie declinazioni diventano una sorta di schermo rispetto all'idea del tempo in quanto riflette la luce che è variabile nel corso dei giorni e delle stagioni.

Ritengo necessario affrontare un discorso legato anche alla materia, alla monocromia e alla monomatericità di cui magari forse è opportuno parlare.

PDM: Infatti una delle osservazioni che volevo fare riguarda questi temi: Alcuni dei suoi progetti potrebbero essere definiti bianchi, ma forse è più corretto parlare di monomatericità.

BME: Sì, in alcuni sì. Diciamo che escludendo i miei lavori, c'è un principio per cui tutti i grandi capolavori del passato hanno una struttura monomaterica; dal Partenone alle piramidi, al Pantheon tutto in mattoni, c'è questo principio di monomatericità che a volte, come in uno dei massimi capolavori dell'architettura, coincide con il marmo, con il bianco pentelico del Partenone. Mi è capitato di riguardare, alla luce di questo incontro, alcuni passi del *Il viaggio d'oriente* di Le Corbusier quando parla del Partenone e lui, appunto, enfatizza questo tema della luce e del carattere monomaterico dell'architettura greca, quindi, appunto il bianco si riferisce a questo carattere monomaterico, che poi diventa monocromatico nel Partenone, e che in qualche modo contiene in sé principi di astrazione perché, l'abbiamo detto, è la sintesi di tutti i colori e anche un principio di monumentalità: questa, secondo me, è la ragione per cui l'architettura neoclassica adotta il bianco.

Página anterior:
Bruno Messina, Casa nella
campagna iblea, 2008-13.
Foto Peppe Maisto.
«Quando osserviamo qualsiasi
cosa, guardiamo sempre at-
traverso un filtro: gli occhi del
nostro tempo».

PDM: Nella visione di Winckelmann, ad esempio.

BME: Sì, c'è tutto il mito dell'architettura mediterranea, però lì il bianco è legato a un'idea di solarità, e anche di manutenzione dell'uso della calce.

PDM: Anche se, riguardo a quanto detto sul Pantheon, in realtà il bianco appartiene ad una visione nostra, contemporanea, o comunque un'interpretazione che dal neoclassico ad oggi ha avuto una certa diffusione.

BME: Non c'è dubbio che i templi erano colorati, lo sappiamo, c'è questo carattere fortemente cromatico. Però alla fine l'architettura è ciò che rimane.

Io ho dato questa lettura, che non è una lettura storiografica e critica del tempo, ma è una lettura - non a caso ho citato Le Corbusier che rimane impressionato dal carattere monocromatico. È chiaro che noi, quando osserviamo qualsiasi cosa, guardiamo sempre attraverso un filtro: gli occhi del nostro tempo. È ovvio che poi alcune cose vengono, in qualche modo, falsate dal nostro sguardo di uomini del nostro tempo.

PDM: Rispetto a questa volontà che aveva Le Corbusier, di "purificare" l'architettura, esplicita soprattutto nei primi suoi libri, *Verso un'architettura e L'arte decorativa*. Lui scrive di questo valore etico, morale, del bianco o della calce.

Lei pensa che questa carica "purificatrice" che aveva l'avanguardia moderna sia ancora presente oggi?

BME: Secondo me sì, in tutta quella stagione di grande semplificazione che individuiamo con "minimalismo" in realtà c'è ancora tensione etica. In alcuni casi raggiunge livelli di purismo e poesia elevatissimi, come nell'opera di Campo Baeza in cui il bianco è un sistema che mischia l'interno con l'esterno e diventa una sorta di macchina spaziale e di disvelamento del tempo attraverso la luce. Però c'è da dire una cosa, che tutto il rapporto tra il carattere assoluto del bianco e l'architettura, che in qualche modo caratterizza l'inizio del movimento moderno, direi che inizia da Loos, perché Loos è il grande maestro di riferimento dei moderni, quello che ha tracciato una linea che ancora oggi ha una grande attualità. Non a caso, se analizziamo le ricerche di Alberto Campo Baeza, vediamo che lavora sul tema della sezione, dell'incontro, che è pure un tema che da Loos passa a Le Corbusier, che raggiungerà la complessità di Loos solo nelle ultime opere, come in Villa Shodhan, dove Le Corbusier lavora sul sistema dello spazio a doppia altezza, quindi nella Maison Citrohan, nella cellula dell'U-

nitè d'habitation. Tuttavia, Le Corbusier arriva alla complessità spaziale di Loos solo nella Villa Shodhan, un principio su cui lavora molto Campo Baeza con lo straordinario sistema del doppio incastro nella sezione.

In sostanza, c'è anche il mito mediterraneo che è legato, più che all'architettura mitteleuropea, all'architettura italiana. Questo sarebbe un capitolo estremamente interessante, sul tema del carattere dell'architettura minore su cui lavora molto Pagano e tutti gli architetti italiani e spagnoli, come Sert, che lavorano molto sullo studio dell'architettura tradizionale, sugli studi su Ibiza, Maiorca. E poi anche il Portogallo e tutti gli studi che poi caratterizzeranno la ricerca portoghese.

Il tema dell'architettura mediterranea parte dal Movimento Moderno e poi attraversa la cultura architettonica italiana degli anni Quaranta e Cinquanta, attraversa quella spagnola, quella portoghese e via dicendo. Però, secondo me, l'approccio più interessante rispetto a questo tema è la ricerca di una purezza assoluta, cromatica nella monomaterialità, che ovviamente in una casa non si ottiene con la pietra, perché è costosa, ma attraverso l'intonaco che è pure un dispositivo estremamente semplice.

I maestri che hanno rappresentato in maniera chiara questa ricerca della purezza attraverso il colore e la stereometria sono, in primis, Loos, poi Le Corbusier e Mies. È interessante che si veda meno negli olandesi, per esempio Oud, che invece lavora molto su scala urbana, e che poi influenzerà molto Álvaro Siza, Evora e via dicendo.

Un altro aspetto interessante della ricerca di Loos, di Le Corbusier e di Mies è la sorta di dicotomia e contrapposizione tra l'involucro esterno stereometrico, bianco della villa Müller di Loos (ma di tante altre sue case) e la complessità spaziale e il carattere materico dell'interno. Loos dice: l'esterno appartiene alla città, l'interno appartiene al carattere domestico. Le opere di Loos che ho visitato sono veramente impressionanti, il controllo dello spazio, del colore, della materia. La villa Müller mi sembra un capolavoro inarrivabile.

La sensibilità moderna di Loos è materica, tattile - e lo si vede all'ingresso della villa Müller a Praga, dove inserisce questo ingresso turchese bellissimo fatto dall'opalina straordinaria e levigata, poi il legno, il marmo cipollino - con una capacità straordinaria nel graduare i materiali. Le Corbusier lavora invece con una sensibilità meno tattile, almeno negli anni della Villa Savoye. La sensibilità tattile uscirà fuori subito dopo, con la Maison Erráz-

uriz in Cile, o nella casa Madame Mandrot. Però Le Corbusier privilegia lo sguardo, quindi la complessità interna che, in qualche modo è complementare al carattere stereometrico e assoluto del bianco dell'esterno della Villa Savoye, ma anche di altre ville puriste. La Villa Savoye ha all'interno un'esplosione di campi colorati, blu intensi che rendono lo spazio più intenso, un rosso forte, alla fine una gradazione complessa... e questo lo fa con il colore.

Invece Mies in questo senso è più simile a Loos (a cui lo lega un filo molto sottile ma solidissimo), ed è evidente nel Padiglione di Barcellona attraverso una capacità di graduare i materiali, il travertino rosso, l'onice specchiato, ma anche nei vetri - lui utilizza una gradazione di vetri che sono grigi, più trasparenti, più riflettenti - l'acciaio inox, l'acqua come elemento di duplicazione, i pilastri cromati, raggiunge un livello pari a quello di Loos nella villa Müller. Anche con la Tugendhat - altro capolavoro inarrivabile con l'ambito del legno o della sala da pranzo circolare - l'onice e la lezione di di Loos si sente tutta.

Quindi nell'opera dei grandi maestri del movimento moderno, e tra questi includo anche Oud, insieme a Le Corbusier, Mies e Loos, il bianco assoluto è l'astrazione dell'involucro esterno stereometrico e monocromatico; a questa astrazione corrisponde una complessità interna, materica, cromatica e tattile in Mies e Loos, più legata alla percezione visiva del cromatismo mediante l'uso dei colori per Le Corbusier, quindi questo studio delle varie gradazioni anche in funzione degli effetti delle stanze. Questo mi sembra interessante: l'astrazione come principio.

PDM: Secondo lei quando avviene il passaggio a questa monocromaticità anche degli interni? Come ha detto giustamente prima, Campo Baeza ha sviluppato questo *total white* sia interno che esterno, però forse era già presente con Richard Meier negli anni Quaranta. Dunque, quando si arriva al bianco totale, per l'esterno e l'interno?

BME: I Whites in qualche modo riprendono, con una poetica manierista, la stagione degli anni Venti di Le Corbusier, con numerosi capolavori, sia quelli realizzati, sia i tanti progetti non realizzati. Per i Whites queste opere diventano una citazione, una sperimentazione anche sulla struttura. Richard Meier, ma anche gli altri, come Eisenman, assume un atteggiamento che è legato, più che allo spazio, al linguaggio.

Per Campo Baeza credo sia diverso. La sua ricerca, secondo me, riguarda

lo spazio nella sua complessità, lo spazio e la luce, per cui le sue case diventano dei dispositivi - almeno quelle in cui c'è questo tema delle doppie altezze - della stereometria esterna che nasconde una complessità interna. Vi è una ricerca di complessità attraverso un procedimento di semplificazione degli elementi dell'architettura, per cui è tutto bianco, però varia il carattere della luce - calda, fredda, da est, da ovest - è i modi in cui viene usata, ad esempio nella Casa Guerrero, con l'uso delle luci diagonali.

In Richard Meier si avverte, vedendo le sue opere, un carattere tettonico, costruttivo - ed è un esempio il MACBA a Barcellona, dove è tutto di cartongesso, anche se lo spazio è bello - mentre in Campo Baeza vi è una conoscenza della costruzione e la si vede in qualsiasi cosa faccia, lo si vede anche nel modo in cui organizza i suoi progetti, l'architettonico, stereotomico, è un atteggiamento diverso.

PDM: Rispetto a Meier, nell'opera Baeza, oltre a guardare alla modernità c'è anche tanto di tradizione mediterranea, soprattutto nelle le case nel sud della Spagna.

BME: Sì, ma dobbiamo stare attenti perché sono temi molto scivolosi questi del mediterraneo: un tema vive attraverso lo sguardo di chi sta guardando. Ad esempio, Le Corbusier è folgorato dal viaggio in oriente che diventa fondamentale, e da quel momento tutta una serie di temi ritorneranno per tutta la vita: la cellula di Certosa d'Enza che ritornerà nell'elemento costitutivo della Tourette, il sistema di illuminazione dell'aula del canopo diventerà il sistema di illuminazione della cappella di Ronchamp, quindi tutta una serie di influenze che hanno una gittata lunga. Il problema è, secondo me, la differenza sostanziale nell'approccio tra i vari architetti. In Campo Baeza vi è un'attenzione allo spazio inteso come generato dal movimento dell'uomo, e quindi c'è un tema che negli architetti americani è meno presente. Il tema della scala, del ritmo, la luce diventa un elemento di modulazione, la luce diagonale che arriva da nord, una attenzione che deriva da un interesse dello spazio in relazione all'uomo, alla temporalità dell'uomo nello spazio.

PDM: Usando ancora una volta Campo Baeza come pretesto, vorrei parlare del rapporto tra architettura e luogo, e ovviamente del ruolo del colore. La casa Guerrero, e qualche altra casa di Campo Baeza, quasi escludono il contesto nel quali si inseriscono per creare un altro paesaggio intermedio ma comunque "interno".

BME: Sì, ma non va banalizzato perché questo tema del rapporto con il contesto è complesso, anche lì si rischia di semplificare un po' troppo.

Nella ricerca di alcuni architetti del Novecento vi è questa dualità tra internità ed esteriorità, e citiamo il più grande tra tutti: Mies. Lui lavora sull'idea dell'esclusione dello spazio domestico rispetto all'esterno delle porte. Il mondo esterno è oltre il muro della casa; a volte la questione è lo spazio domestico interno e come separarlo dalla città; oppure l'esatto opposto, la casa Farnsworth, dove non vi è soluzione di continuità tra l'interno e l'esterno. Questa polarità è uno dei temi su cui lavorano gli architetti: quello della casa a corte è un tema di attualità che però va legato ai contesti. Alcune case di Campo Baeza sono in contesti urbani anche abbastanza ovvi. Lui definisce una "scala interna" sul principio che uno spazio trova in sé le sue ragioni d'essere. In altri casi questo principio del recinto, interessante come nelle due case a corte in campagna (Casa Gaspar e Guerrero): lui fa una operazione di chiusura rispetto alla campagna, quindi la dimensione della casa trova in sé una natura ricreata, infatti pianta gli alberi, vi è una sorta di addomesticamento della natura, quindi è chiaro che le declinazioni sono molto complesse. Campo Baeza può trarre in inganno perché è un architetto con una straordinaria capacità e complessità, per cui i riferimenti all'architettura mediterranea rischiano di essere banalizzati.

PDM: Invece, sulla questione del bianco in relazione alla scala di progetto, lei prima faceva un accenno ad Evora e al quartiere di Malagueira, ma ricordiamo anche altri insediamenti nel sud della Spagna di De la Sota, per esempio.

BME: Il bianco è uno schermo sensibile alla luce, che acquisisce una sua dimensione cromatica in funzione di questa: una luce dell'alba o una luce da nord, una luce al tramonto. L'altra questione: in che misura l'uso del bianco risponde a un fattore ambientale. Un luogo straordinario in questo senso, se pensiamo all'Italia, è la Puglia, tutta fatta di case bianche; in Sicilia forse questo non si può dire: eppure sono realtà molto simili da un punto di vista geografico e culturale.

PDM: Ortigia si potrebbe definire un'isola bianca, ma di un bianco lapideo, che ha altre ragioni.

BME: La Sicilia è una realtà complessa da un punto di vista geologico, quindi anche per quanto riguarda i materiali da costruzione c'è una diversità tra Palermo, Catania, Siracusa, Ragusa. Mentre Catania è ancora una

città scura, con i suoi basamenti lavici, Siracusa - e tutto il sud-est, tutto il val di Noto - è costruita con la pietra su cui le città si fonda, questa calcarenite bianca, che ovviamente è una materia che assume colorazione in funzione dell'esposizione; oppure la pietra di modica, un po' più cristallina, specie la pietra di calcare tenera di Palazzolo o di Noto, con la quale sono state costruite tutte le città della val di Noto e anche i templi; in realtà è una pietra viva, cioè che appena cavata è bianca, poi in funzione delle modalità con cui si ossida assume delle colorazioni molto diverse: se è posta a nord diventa grigio scuro, se posta al ghibli diventa rossa. Se uno pensa alla cattedrale di Noto che è esposta a sud-ovest, di pomeriggio si infuoca. La pietra è come il bianco, uno schermo per la luce, per questo è interessante, però la pietra si ossida, mentre il bianco, nell'idea della pittura annuale nella tradizione mediterranea è una sorta di astrazione rinnovata.

Rispetto al rapporto tra il bianco e la scala di progetto: l'architettura di Malagueira di Siza ha dei riferimenti diretti all'architettura olandese di Oud; poi ovviamente Siza è uno che guarda con interesse e ruba da per tutto (reinterpreta Loos nella Casa Avelino Duarte a Ovar). Secondo me Siza è uno che ruba da per tutto, un geniale ladro che attinge ai grandi architetti, al repertorio della storia.

PDM: Se pensiamo alle grandi costruzioni dei frammenti di città, per esempio di Le Corbusier, di Bruno Taut, c'è un uso intenso del colore per dividere, per frammentare, per creare un ritmo compositivo oltre quello volumetrico. Invece Siza, in questo frammento di città, utilizza un bianco uniforme. Poi mi rendo conto che in questo modo da anche la possibilità agli abitanti delle singole case di agire, anche con il colore.

BME: Secondo me quello che Siza riesce magistralmente a fare è costruire un pezzo di città che abbia il carattere della densità delle città, perché il problema delle città del XX secolo. Città in cui il rapporto con la forma urbana è dilatante, un principio di connessione come il sistema dell'acquedotto in cemento che è lasciato grezzo, che poi rende l'idea della città di Evora in cui le case vengono realizzate sull'acquedotto, vi è l'idea di un principio organizzativo molto chiaro. Però c'è questo carattere monocromatico perché lavorando con il mattone decide di intonacare di bianco.

PDM: Poi magari in altre opere utilizza il calcestruzzo bianco a faccia vista, però sempre con questo carattere di monomaterialità o di monocromaticità. Durante il suo lavoro, quando inizia a pensare a un progetto, a disegnarlo

negli schizzi o nei modelli, l'idea del colore o del materiale viene dall'inizio, con questi primi passi, o è una cosa che arriva successivamente?

BME: Io immagino anche la materia, immagino uno spazio con la grana, poi magari penso al materiale e poi me ne viene in mente un altro, però penso in funzione della materia, del colore. Uno immagina uno spazio nell'insieme, poi magari a volte è più forte l'idea dello spazio per cui, rispetto a quell'idea, la materia o il colore diventano complementari. In genere, quando inizio a disegnare, immagino anche delle soluzioni di materiali, colori, luci, poi a volte sono soggetti a delle verifiche.

PDM: In generale quindi lo spazio si immagina e si disegna anche con tutte le sue caratteristiche materiche e tattili.

BME: Io immagino il carattere dello spazio: a volte sembra più astratto, altre volte si devono fare delle riflessioni sul colore, ma questo è chiaro. Ho fatto delle case tutte in pietra bianca all'esterno (anche nel tetto) mentre all'interno, tutto bianco, per il pavimento ho usato un colore neutro (il carattere della monocromaticità); in altri progetti il colore diventa l'elemento di modulazione dello spazio.

PDM: Ad esempio in questa piccola casa per vacanze.

BME: Questa è una casa pensata come se non avesse contesto. L'ho immaginata in funzione di questo cromatismo che esalta la solarità; all'interno, con l'ombra e la luce zenitale, questo colore profondo amplifica l'idea di stare in un luogo definito. Però la ricerca di tutto questo è sempre in funzione dello spazio, in relazione della scala dell'uomo, oppure del paesaggio.

PDM: Riguardo ai materiali del bianco nell'architettura, probabilmente una architettura con carattere monumentale è spesso fatta di pietra, mentre un'architettura più popolare si materializza con il bianco della calce, ed oggi con l'intonaco. C'è una vastissima gamma di materiali a disposizione del bianco. Lei è affezionato a qualcuno di questi in particolare?

BME: Quando costruisco amo usare lo spessore. A me interessa molto la durabilità delle cose. La casa non è un arredamento, che poi lo cambi, per cui guardo molto alla durabilità dei materiali: cerco di usare pietre più spesse, ho una concezione più costruttiva dei materiali, non decorativa.

Mi sono formato da un maestro che, per l'appunto, mi ha insegnato questo, e poi ho lavorato in zone in cui la tradizione costruttiva degli scalpellini della pietra è molto presente. Quando ho costruito le prime cappelle ho avuto a che fare con gente che aveva delle grandi capacità e ho imparato

molto da loro. Erano dei grandi artigiani che avevano una conoscenza dei disegni impressionante, era gente che aveva fatto la scuola elementare e che poi da ragazzi andavano subito in bottega, dove facevano studiare da scalpellini e disegnare il Vignola. Ho visto alcuni quadernetti degli scalpellini, con questi disegni del Vignola veramente impressionanti. Io mi sono formato, ho iniziato a lavorare in un mondo che aveva ancora la sapienza millenaria. Poi vedendo che ero una persona appassionata si appassionavano pure loro.

Mi ricordo una volta, in un'altra casa bianca, si stava discutendo sulla pavimentazione di una corte, e un vecchietto capì che volevo fare un mosaico con pietre irregolari, quindi una parte molto difficile. Ad un certo punto venne da me, molto timidamente con un foglietto in mano: aveva disegnato un mosaico bellissimo. Ricordo che Francesco Venezia mi disse una volta «io quando devo cercare ricercatori li faccio disegnare due cose: o un opus incertum o gli alberi».

PDM: Esistono delle costanti del suo lavoro? Si possono rintracciare dei principi?

BME: Questo interesse per lo spazio, per la stereotomia, il rapporto tra tipologia e declinazione dei luoghi, l'architettura più legata alla ricerca di uno spazio secondo il principio della stereotomia, il tema della luce. Sono interessato più a una lettura in chiave moderna della costruzione, dello spazio della casa che è legata al territorio dove ho vissuto, alle città che sono anche molto complesse, una ricerca legata ai luoghi.

PDM: Visto che ne ha nominato qualcuno durante la nostra conversazione, esiste, o meglio, riconosce una sorta di scuola o un gruppo di autori, di reciproche influenze o principi che vi accomunano?

BME: La mia generazione ha riconosciuto una serie di figure italiane e straniere di riferimento: Francesco Venezia, piuttosto che Cellini, o Siza, Baeza, una ricerca legata a una cultura più radicata all'Italia e all'Europa. Poi ci sono dei maestri fondamentali che ho studiato, come Loos, Le Corbusier, Mies, Alvar Aalto.

PDM: I maestri geograficamente più vicini, quelli della scuola palermitana, che potrebbero essere riconosciuti in Culotta e Leone, sono figure a cui lei guarda?

BME: Culotta e Leone hanno avuto un merito straordinario, ma io non ho studiato a Palermo quindi non ho un debito formativo in questo senso. Poi i maestri li scegli anche grazie a frequentazioni. I miei maestri sono Fran-

cesco Venezia - perché ho studiato con lui - e poi quelli di elezione come Siza, Aalto, oppure Francesco Cellini a cui ho guardato con interesse. A Culotta e Leone riconosco di aver trovato una strada importante per la formazione della Facoltà di Palermo, che hanno messo a sistema una serie di direzioni importanti. Grazie a loro, a Palermo sono arrivate da grandi figure delle università italiane, Gregotti, Pollini etc. Sono riusciti, in un periodo legato a un momento storico dell'università italiana in cui c'era molta mobilità, a dare un'identità alla scuola siciliana, però ci sono scuole che hanno un carattere autonomo. Per esempio, Roberto Collovà, un architetto intellettuale, faceva un'operazione diversa: mentre Culotta e Leone si riferivano a loro stessi come figure formative, lui ne sceglieva uno più bravo di lui, come ad esempio Siza, e questo diverso atteggiamento ha prodotto lavori diversi. Vi sono scuole, come quella di Siracusa - nata 25 anni fa - che hanno raccolto una formazione più variegata, in cui tutti i docenti hanno studiato in scuole diverse ma tutti appartenevano alla stessa generazione senza conoscersi, per cui alla fine la ricchezza di questa scuola è data dal fatto che sono tutti diversi, ma con forti affinità nonostante la diversità dei percorsi. Mentre il lavoro fatto da Culotta e Leone a Palermo è stato quello di dare un carattere omogeneo. È chiaro che c'erano figure diverse, Marcello Panzarella, Vincenzo Melluso, Andrea Sciascia, quindi tutti con caratteristiche diverse. Poi alla fine, morto Culotta, questa cosa è esplosa; ora questo lavoro lo sta facendo molto bene Andrea Sciascia.

E poi ci sono delle figure a cui guardiamo, come Francesco Cellini, Antonio Monestiroli, ma anche all'estero Manuel Aires Mateus. Avremmo potuto parlare della sua opera.

PDM: Anche Manuel ha dato un contributo per questa ricerca.

BME: Aires Mateus fa una ricerca straordinaria, lavora sul principio di astrazione dello spazio e della materia ma lo fa in maniera più radicale rispetto a Campo Baeza: le sue configurazioni sono ai limiti dell'architettura, ha questo carattere fortemente sperimentale e innovativo, per cui ha sempre bisogno di trovare un cavallo di battaglia, c'è sempre un andare oltre, il porsi in una condizione paradossalmente meno disciplinare che poi sposta in avanti i ragionamenti (il tema della profondità dello spazio). Mentre Campo Baeza rimane sempre in un ambito rigorosamente disciplinare, e anche le cose che scrive hanno una chiarezza. Mentre per Aires Mateus lavora anche con altre discipline - come la scultura - quindi per lui il bianco

Página siguiente:

Livio Vacchini y Silvia Gmür,
Casa en Paros, 1992-98.

«Il bianco è uno schermo sensibile alla luce, che acquisisce una sua dimensione cromatica in funzione di questa: una luce dell'alba o una luce da nord, una luce al tramonto».

diventa un elemento di questa sua sperimentazione.

Tornando però al discorso sulle scuole, io devo dire che non ci credo molto, nel senso che le scuole si valutano ex post e non ex ante.

PDM: Ultima domanda, un'opera che la lega particolarmente al colore bianco.

BME: Una antica: la Villa Savoye. Ma anche un'opera contemporanea straordinaria: la casa a Paros di Livio Vacchini, un'architettura inarrivabile di uno dei massimi architetti della seconda metà del Novecento, la cui levatura non è stata ancora pienamente compresa.





LUZ Y SINTAXIS

Conversación con Carlos Ferrater

Paolo De Marco: hablar del blanco es casi como hablar de una constante en la historia de la arquitectura. Desde el neoclásico hasta la arquitectura moderna, el blanco ha tenido un papel particular. Hoy en día parece ser parte de una especie de lenguaje, que refleja un poco estos valores antiguos y que pero puede tener nuevos significados. Para usted, ¿qué significados tiene el color blanco?

Carlos Ferrater: Si hablamos en términos de color, el blanco sería la suma de todos los colores. Si tu coges un disco todo con el arcoíris y lo haces girar a gran velocidad sale blanco. El blanco contiene todos los colores, así como el negro es la negación del color, el blanco sería la totalidad de los colores. Quiere decir que el blanco puede tomar todas las tonalidades con el efecto de la luz del sol. Nosotros trabajamos con la luz como materia prima del proyecto, primero por que el espacio lo sientes o lo reconoces por la luz por que si no...no hay espacio. Por lo cual, la materia prima - y además es un material gratuito, te lo regalan - es la luz. Aquí hay mucha luz, además las luces son diferentes según los sitios. O sea, en el caso de la casa blanca que he hecho para mi hermano en el Delta del Ebro, el blanco es el blanco de allí, el blanco que Picasso utiliza en su cuadro pintado en el norte de Sant Joan, que es en el que yo me inspiré para hacer la casa. Y claro, a mi me gustaba el blanco...pero no el blanco liso, por que al final si no hay sombras y no hay relieve es un material que es muy sintáctico. Tú has hablado del lenguaje, el lenguaje tiene sintaxis y vocabulario. El vocabulario son las palabras y la sintaxis es la construcción, la sintaxis es abstracta y el vocabulario es figurativo. A mí me gusta ser más abstracto que figurativo, luego trabajamos con esta parte.

Empecé con una pared blanca, pero quería utilizar ladrillo, y me encontraba con el tema de las juntas: utilizar piezas pequeñas por que si utilizas muchas piezas pequeñas al final no hay juntas. Al quitar la junta vertical y marcar solo la horizontal, logré además una especie de material infinito. Lo que hice fue llagar profundamente y crear la sombra...de esta manera incorpora el blanco y siendo la junta blanca, entonces la pared juega con la luz. Yo siempre pienso que hay arquitecturas muy blancas, pero que el blanco es como un lienzo indiscriminado. Y como a mi lo que me gusta es crear profundidad, juegos de sombras y de luz. La luz puede reflejarse, puede refractarse, puede descomponer al espectro lumínico. Como en Roca Gallery, que la luz hace que, por un pequeño fallo en la construcción, se crea un efecto espejo...crea una magia. Al final, el blanco, lo que permite es reforzar el juego de la luz, que es la

Página anterior:
OAB Carlos Ferrater, Casa
Togomago, 1999-2001. Foto
Aleix Bagué.
«La materia prima - y además
es un material gratuito, te lo
regalan - es la luz».

materia prima de la arquitectura. Por lo cual, el blanco - no tanto como lienzo, si no como material - es el color que más percepciones diferentes te da con la luz. En el Palacio de Congresos en Barcelona hice un lucernario que tiene cuatro orientaciones, cuatro bocas. Hay una luz que viene del Norte, que es muy fría y azulada, hay una luz que viene de Sur, que es amarilla casi dorada, una luz que viene de poniente, que es rojiza. Con lo cual hay mezcla de temperaturas y de color. Y no hay ningún otro color que te permite reproducir luces de todo tipo para generar especialidad, emoción.

Es que claro, la gente dice "¿hago casas blancas?", pero no se trata de hacer un lienzo blanco. Por ejemplo, en las casas vernáculas encaladas, la cal daba una calidad...la pequeña ventana en Ibiza, la pequeña sombra, la textura, el blanco es el material de todos los pueblos del mediterráneo, desde las islas griegas, en Turquía...

Para mí utilizar el color blanco es eso. No se trata de hacer un lienzo, no se trata de hacer toda la casa blanca - que es lo que hace la mayoría de los arquitectos. Hagamos una pared que te juegue con la sombra, con la luz, que se texturice, que cambie con la orientación del sol de poniente y el sol de levante. A partir de ahí el blanco empieza a sacar todos los colores...una complejidad que otros colores no tienen. Esto es el secreto.

PDM: En la casa para su hermano en el Delta del Ebro, también hay una profundidad en las fachadas, las ventanas están casi excavadas en las paredes...

CFE: Porque cuando tú pones la ventana frontal, refleja. Cuando la pones más hacia dentro se rompe el reflejo y te da el paisaje, te mete el paisaje dentro. A parte también de cubrir la ventana de el agua. Pero lo importante es romper el reflejo, si no el vidrio es un plano donde te ves tu...y de noche no te digo. Los volúmenes son blancos, tienen su geometría maquiavélica para lograr espacios y fugas visuales. El suelo en cambio lo fabricamos con tablonos de hormigón. Muchos arquitectos me han preguntado "¿y estos tablonos, que madera es?". Pues es hormigón. Luego también hay otras cosas como el levantar la casa, el construir el recinto dentro otro recinto.

PDM: Estaba pensando en esta espesura de la fachada, que tampoco es un lienzo por su tamaño. Antes fue al Passeig de Gracia y vi vuestra fachada en piedra blanca, que claramente no es un simple plano: tiene espesor, profundidad.

CFE: Estamos haciendo un edificio donde la fachada es una estructura de

acero, toda modular...un remate muy interesante, todo blanco. Como blanco he utilizado el nácar, de una casa de coches que pero se puede utilizar también para edificios. El nácar tiene profundidad en base al blanco, a la textura. Y es un blanco, pero claro...tiene incrustaciones de mica, tiene incrustaciones de sal, tiene una serie de incrustaciones que es un blanco, pero un blanco...

PDM: Hay muchos blancos.

CFE: ¡Hay muchos blancos! Luego además la volumetría dará el juego de sombras, y luego la ventana sale como flotando en el aire, con un gran vidrio cuadrado. Yo trabajo con papel de cebolla dibujando sobre la mesa blanca y empiezo a dibujar un boceto bruto... luego me lo paso más fino y ya voy generando las diferentes soluciones para el proyecto. Es decir, el blanco es una base buena, ¿no? Porque refleja más la luz, tiene muchas ventajas, pero yo diría que la más es esta de ser más sintáctico y abstracto.

PDM: Había planteado hacer una pregunta más adelante, pero como ha salido el tema de los bocetos... ¿Este aspecto del color o del material ya surge en el momento de la idea o es algo que más adelante?

CFE: Con el proyecto, cuando hago el dibujo ya tiene el material, ya se ha incorporado, y sobretodo a través de la geometría existen los mecanismos que harán posible la construcción. Por que si tú generas una geometría como en Benidorm con aquellas conchas blancas tienes que pensar como se construyen: allí el blanco sale de forma natural pensando en la concha, y están hechas con hormigón que no deja penetrar en la humedad, con 12 centímetros de espesor. Y puede ser que sea un paseo marítimo, una pequeña casa, una barraca.

El blanco es también la arquitectura vernácula: yo hice un viaje por todo el mediterráneo antes de acabar la carrera. estudié la arquitectura vernácula y ahí me di cuenta de la capacidad del blanco cuando la pared había un material grueso, con textura. Hoy hemos perdido la cal y al perder la cal el blanco es diferente.

PDM: El vernáculo se construía más con la cal y hoy en día tal vez el material más usado es el revoque, que también hay muchos.

CFE: Por ejemplo, en muchas obras utilizo cal con el cemento, primero porque la cal endurece muy lentamente y evita que luego se retracte y se fisure, y además al rebajar con cal te da esa textura más gruesa.

PDM: Antes ha hablado sobre el color del mediterráneo. ¿Cree que en su obra el blanco se refiere - consciente o inconscientemente - más a este aprendizaje

mediterráneo o a una herencia moderna?

CFE: Hay todo, al final. Para mí es más sintáctico, es más abstracto, blanco es un color y ya está. Es decir, cuando tú haces arquitectura y ya no te basas en la composición de los huecos, ya no te basas en ejes, simetrías, en las perspectivas y tal, sino que tienes una mayor libertad sobre las geometrías de la complejidad, etc, necesitas muchas veces que el paramento o que el material que utilizas sea tan abstracto como la arquitectura que haces.

Y luego, es evidente que el blanco tiene la abstracción de libertad geométrica y la coge del Movimiento Moderno. Cuerpos puros al sol, y también ese blanco. A mi me interesa menos el volumen puro al sol y de la arquitectura racionalista, es una cuestión más ideológica y ahora no tenemos necesidad. Ahí el blanco es la bandera de lucha contra el pastiche, contra el neoclásico, el neo neo neo. Tiene un factor ideológico que yo no necesito. Con lo cual, en tu investigación tendrás que hacer un distinto entre el blanco ideológico de la modernidad y el blanco más relacionado a la praxis de la propia arquitectura contemporánea. Y, en mi caso, que utilizo el blanco por su relación con la luz.

PDM: De hecho, ha anticipado una pregunta que le quería hacer, puesto que Le Corbusier llegó a decir que era necesaria una cruzada por la cal. Era un nuevo inicio, el blanco era una revolución.

CFE: Sí, total que, si lo piensas estaban haciendo una revolución un poco absurda porque la arquitectura vernácula de la cal ya era blanca, en Ibiza todos los monumentos blancos, pintan las iglesias, pintan hasta las cubiertas de teja... O sea que para parecer moderno me hago súper antiguo. Nosotros hoy ya no tenemos interés ni de hacer muy antiguo ni de hacer muy moderno. El blanco aparece por otras connotaciones y por otras consideraciones: es un material sintáctico que permite que las geometrías se hagan más evidentes a través del manejo de la luz. Lo importante es el manejo de la luz.

PDM: Me acuerdo de una publicación del GATEPAC donde hablaban de Ibiza, la *Isla que no necesita revolución* porque ya su arquitectura en sí tan vernácula, tan esencial, no necesitaba de lo que venía del exterior, de la modernidad. Pero tal vez Le Corbusier no se refería a la revolución de esta arquitectura, sino que hablaba en contra del eclecticismo y otras tendencias.

CFE: Evidentemente. Sí, mira, nosotros estamos haciendo un proyecto en Ibiza en Vara del Rey, un hotel en con una pared continua que curva. Al no tener aristas, te fulminas la luz y haces un pliegue curvo, tiene tres fachadas con una media. En este proyecto trato de hacer unas ventanas que siempre es la

misma ventana, con un balconcito de acero y con una guía y dos persianas correderas que cierran la ventana. He utilizado las guías como las de Coderch, pero separadas 15 cm de la fachada. Como el balcón es de tamaño igual que la ventana, cuando se abren las persianas están en el aire. Es hacer una ventana en un balcón y repetirlo 200 veces.

PDM: En este caso el blanco es un fondo, ¿no?

CFE: Es un fondo sobre el que voy a proyectar mi película, que son las barreras que todo el mundo irá moviendo de maneras diferentes en cada habitación. El blanco no está de partida, es la consecuencia de la arquitectura y del juego de la luz, el fondo donde puedo reproducir mejor la abstracción de la geometría.

PDM: ¿En qué medida el uso del blanco se puede referir al contexto ambiental? Hemos hablado ahora del mediterráneo en general pero también se usa en geografías más lejanas. He leído que usted tiene cierta admiración por los arquitectos finlandeses. También ahí crearon una época de arquitectura blanca.

CFE: Sí, la arquitectura blanca pero la luz es diferente. Ahí la luz es muy tenue, muy bajo el sol, por que estás en paralelo, con una altitud muy alta, entonces es como el edificio de la biblioteca de Asplund que tiene las ventanas así por que el sol no va nunca como aquí en vertical, va en horizontal y va entrando y aquello es como un reloj de sol, o sea de luz, y dentro va la percepción de la luz. La biblioteca de Asplund es increíble.

PDM: La luz es horizontal, ¿no?

CFE: Sí, claro. Siempre tenemos que considerar como funciona una ventana, como se sale al balcón, como se mira hacia fuera, como ventilar...y como entra la luz. Yo he estudiados diferentes ventanas - de Kahn, de Corbu - y he tratado de experimentar con el tipo de luz. Si quiero pintar una habitación de blanco tengo que pensar también en la luz: la pared donde está la ventana está en la sombra: será de un blanco como sucio. Entonces yo primero puse la ventana en la esquina, porque si haces una ventana de ángulo la luz ilumina todas las fachadas del interior también por reflexión de una a la otra. Entonces tienes un compendio de luz y puedes pintar todas las paredes de blanco, si no es mejor pintar de oscuro la pared con la ventana o usar la madera - como hace Kahn en la biblioteca de Exeter - porque esta pared no tiene interés para que sea blanca. Cuando tú vas mirando, el blanco y la luz son dos cosas que no puedes segregar.

PDM: La casa de su familia en L'Escala me recuerda a alguna casa de Coderch, pero también tiene esta búsqueda de anonimato, casi no se distingue del resto

CFE: Esta casa la hizo mi padre que era arquitecto. Cuando yo he podido rehacerla, no hice una ventana, sino un agujero: la ventana está detrás y es un vidrio que tiene 12 metros cuadrados, enorme. A pesar de este gran hueco, si tú pasas por la calle, es una casa más del pueblo.

PDM: Usted muchas veces subraya la importancia que la arquitectura tiene en el paisaje urbano. Cuando se hace un edificio de gran dimensión - usted ha hecho muchos, como el Palacio de Congresos y la Estación de Zaragoza - ¿cómo cambia el valor de este color con la escala del proyecto?

CFE: La estación es blanca por otra motivación, primero por que quería hacer un único material que me solucionara la estructura y todo menos la cubierta, esa membrana lumínica, como en las estaciones antiguas. En este caso el hormigón blanco es de mejor o más fácil ejecución por que en una estación como esa - que hay 270.000 metros cuadrados - el blanco garantiza que siempre la dosificación del hormigón sea exacta. El hormigón gris siempre viene con manchas, el blanco no, y si tienes que hacer una reparación el blanco es facilísimo.

PDM: El blanco de la cal se ha usado en los pueblos de Alejandro de la Sota, de Fernández del Amo...también en el SAAL de Siza.

CFE: Sí, claro. He visitado la obra de Évora con él. Pero ahí es casi un alarde, es casi también ideológico: él es comunista y allí estaba haciendo casas cooperativas de gente de izquierda. Ahí el blanco es una afirmación ideológica.

PDM: Al terminar de una dictadura de ideología opuesta.

CFE: Sí, es como un grito: ¡casas modernas! Y se machacó contra la arquitectura de piedra en Portugal. Todo lo hacen de piedra por allí.

PDM: ¿Existe una serie de influencias recíprocas con otros arquitectos?

CFE: Siempre. Coderch como maestro próximo... y Mies, como dios. Lo que Mies no pudo hacer es por que no tenia tecnología. Pero claro, Mies lo has de entender. Ahora el maestro indiscutible es Coderch. Es como un amigo invisible, aquel que hace un regalo sin saber a quien le va a tocar. Coderch me hace unos regalos que él no sabía que eran para mi.

PDM: Normalmente concluyo estas conversaciones preguntando si hay una obra, que sea arquitectónica, pictórica, literaria que a usted le haga recordar el blanco más que otras.

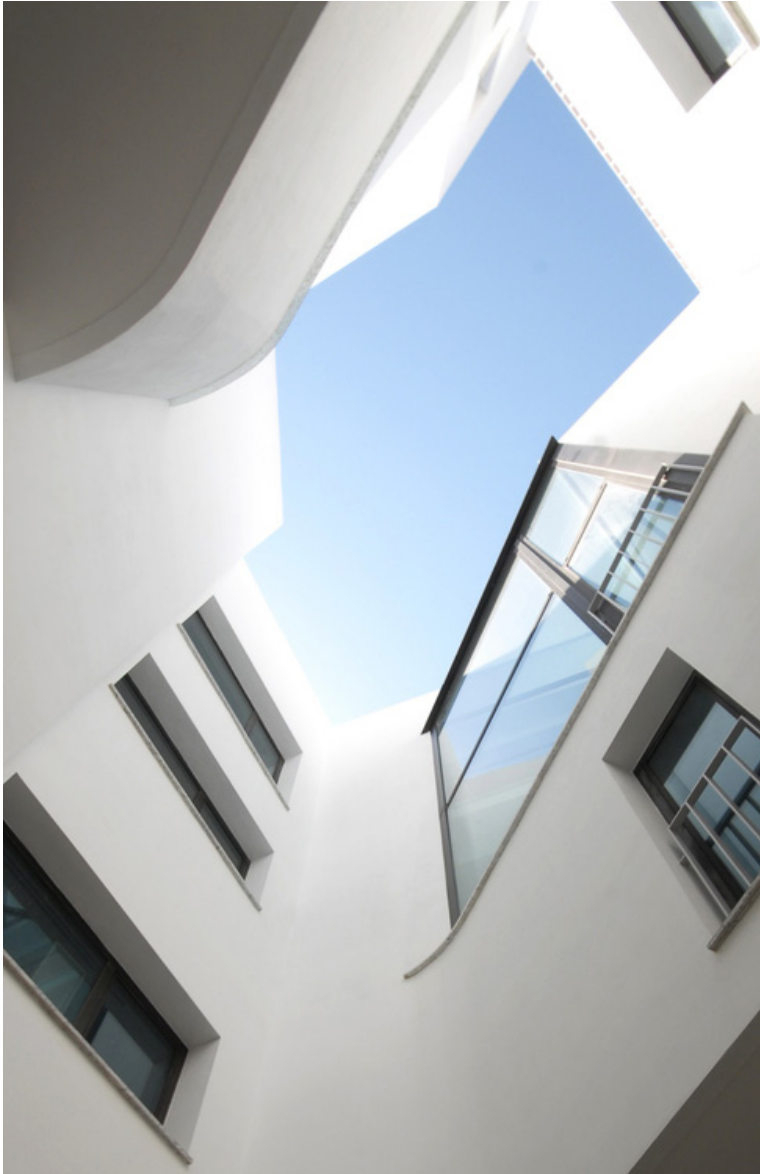
CFE: La casa de Curzio Malaparte en Capri.

PDM: Aunque no sea blanca.

CFE: Aunque no sea blanca, me da igual. Yo la veo blanca.



Adalberto Libera,
Villa Malparte, 1930-43 ca.
*«Nosotros hoy ya no tenemos
interés ni de hacer muy anti-
guo ni de hacer muy moderno.
El blanco aparece por otras
connotaciones y por otras con-
sideraciones».*



PAISAJE Y ESPACIO

Conversación con Carlos Salazar

Paolo De Marco: El color blanco se puede considerar casi como una constante en la historia de la arquitectura, siempre ha tenido una razón para estar y hoy parece que este uso del color puede tener nuevos significados, para ti, ¿tiene un valor especial?

Carlos Salazar Fraile: No diría un valor especial. Digamos que para mi expresa "poco", en el sentido que mi trabajo lo he basado mucho en la espacialidad y en la luz - y menos en la materialidad - y el blanco viene a ser ese color que me elude de esa responsabilidad de no poner material. Ahora empiezo a trabajar más con materiales, pero no me gusta incluirlos de una manera decorativa sino que tengan sentido en el proyecto. Ahora si que trabajo más madera o piedra, pero todo natural, sin imitaciones. Está muy de moda toda la cerámica a imitar materiales, que me parece horrorosa. También durante mi formación en Barcelona, me he basado mucho en la investigación centrándome en dos aspectos: la luz y el espacio. Entonces el blanco me permitía olvidarme de otros problemas, que poco a poco aparecen. Por ejemplo, precisamente el último proyecto que estoy haciendo se basa en la materialidad, hay un color verde oscuro muy orgánico fuera, por que está en un entorno muy rural, está la madera, está el acero, por que precisamente en esta obra empezamos pintándola de blanco y vimos que no funcionaba, necesitaba otro ambiente y le hemos puesto un verde profundo...

PDM: ¿Siempre con revoque?

CSA: Sí, sí, siempre con revoque. Mi arquitectura siempre ha sido low cost, se ha basado en la manera tradicional de trabajar. Cuando voy a un pueblo, por ejemplo, veo como trabajan, si trabajan el hormigón o el ladrillo... después empleo el revoque y la pintura básicamente. No suelo usar materiales sofisticados. Trato de hacer arquitectura que active los sentidos, trabajar sobre todo como un paisaje. Siempre procuro que los espacios de ida y de vuelta nunca sean iguales, que las sensaciones sean muy diferentes. Entonces trabajo mucho con líneas diagonales, con alguna curva, de manera de no llegar a entender realmente como es el espacio, sino que hay que recorrerlo para poder sentirlo. Una habitación nunca es cuadrada: siempre tiene algún toque que la hace incomprensible. Entonces yo me he basado más en esas cosas que no en la métrica, y el blanco para mi ha sido eludir casi un tema...

PDM: Entonces sirve, por así decirlo, para anular una de las variables de la arquitectura...

CSA: Para centrarse en un aspecto más paisajístico. Sí que cuando he introducido el color o madera siempre ha tenido también un componente paisajístico, a lo mejor si he pintado un elemento de azul es por que está en un sitio donde es necesaria esa referencia en ese espacio, destacarlo. El utilizar el color o forrar una caja de

Página anterior:
Carlos Salazar, Casa Blay. Foto
Carlos Salazar Arquitectos.
*«El blanco me permitía olvidar-
me de otros problemas, que
poco a poco aparecen».*

madera también como una referencia en el espacio, no como algo decorativo.

PDM: ¿Tú crees que este uso del blanco (no se si de forma consciente o inconsciente) deriva de una actitud mediterránea o más modernista?

CSA: Sí, yo me crié en un pueblo rural aquí en Valencia y las casas solían pintarse con cal, funcionaban bien, era higiénico y era económico y cuando empecé construir en estos pueblos pues me planteé hacerlo de la misma manera, ¿sabes? Si que es verdad que está dentro de la tradición mediterránea y no se si tuviera que construir en otras latitudes como lo haría. Bueno, y también por una tradición de escuela, el movimiento moderno en las escuelas está muy presente y arquitectos muy influyentes como Le Corbusier y Alvar Aalto siempre han estado ahí, ¿no?

PDM: Entonces también hay un componente que deriva de la formación. Bueno de la formación, de la experiencia personal y también después de formación. El movimiento moderno era una época de manifiestos: Theo Van Doesburg decía que el blanco era el color de aquella época, la era de la perfección y de la pureza, y también Le Corbusier declaraba que había que hacer una "cruzada por la cal". Y este intento de purificar o higienizar la arquitectura, ¿tú crees que existe todavía?

CSA: Sí, yo creo que sí. En la época del photoshop, vemos determinados arquitectos que utilizan un blanco de forma que en la realidad incluso no existe. El otro día en la escuela de arquitectura un alumno me enseñaba una obra de una arquitectura blanca, pero me enseñaba cómo estaba la obra hoy en día, llena de chorrone y toda sucia, y me preguntaba: ¿cómo se puede evitar eso? Digo pues limpiándolo de vez en cuando como quien limpia el coche. Pero para mí esa blancura busca una perfección de la cual estoy cada vez más alejado. Por ejemplo, me interesa más Le Corbusier no de la máquina sino Le Corbusier mayor, donde se ven más las texturas. Empezó a gustarme cuando vi La Tourette y el hormigón como estaba y los chorreones... o la Maison Jaoul con ladrillo. Vi un Le Corbusier más fuerte que no aquello de la máquina y de la limpieza. A mí esa idea de limpieza no me interesa para nada, esa cosa de la arquitectura sin pecado.

PDM: Visto que hablamos de esto, yo cuando visité por primera vez las arquitecturas de Le Corbusier en París, la Maison La Roche por ejemplo, tenía una idea de la arquitectura de Le Corbusier mucho más limpia, después cuando llegué ahí me di cuenta - sobre todo en la Villa Savoye - que es algo que la fotografía no te puede describir de forma exhaustiva. Yo creo que esa arquitectura no es tan racional y funcional como algunos dicen, sino que tiene también un componente más romántico.

CSA: Totalmente. Para mí, cuando descubrí a Le Corbusier vi que era un artista,

que era arquitecto, pero desde luego el componente artístico es muy fuerte. Mi interés para la arquitectura empezó por Estados Unidos: conocí antes toda la obra de Frank Lloyd Wright que la de Le Corbusier, entonces a mí me influyó mucho la espacialidad de Wright no tanto la materialidad. Después cuando más tarde descubrí a Le Corbusier no me interesó desde el punto de vista de la funcionalidad en absoluto. Pienso que personalmente los seguidores de Le Corbusier le han dado una imagen distorsionada.

PDM: ¿Tú crees que esto fue voluntariamente? ¿Era como propaganda?

CSA: Yo pienso que el hombre tiende al dogma. No quiero hablar de religión, pero el hombre ha tendido a tener siempre los decálogos o buscar los cinco órdenes... que es un poco lo que hacía Le Corbusier, pasó de las cinco órdenes a los cinco puntos de la arquitectura, hizo como su decálogo y el movimiento moderno se convirtió en una especie de Biblia. El propio Philip Johnson dice que los arquitectos mediocres con ese libro podían hacer buena arquitectura. Entonces yo pienso también que el siglo XX ha sido el siglo de las ideologías, el marxismo, el comunismo. Todo se ha convertido en algo de método científico, se ha tratado de hacer como un corpus cuando yo pienso que esto es algo mucho más libre. El pensamiento hoy en día es mucho más libre.

PDM: Respecto al uso del color siempre en la Maison La Roche, su empleo se debe al enfatizar un efecto espacial, no tiene otra función. Tu hablabas de la madera también, pero siempre respecto a una cuestión de espacio.

CSA: Para mí sería que todo el evento que introduces sea arquitectónico o ayude a la arquitectura, no sea decorativo, no se pinta una pared por que queda bien sino por que tiene un sentido. Y él incorporó el color, me imagino que influenciado por Miró y por Theo van Doesburg. En La Tourette, Le Corbusier eligió los colores muy aleatoriamente. Yo creo que tratamos de explicar las cosas demasiado racionalmente cuando a veces no son tan racionales y les damos el sentido a posteriori.

PDM: También hay una historia - nunca he entendido si es verdad o no - sobre los colores en la Unité d'Habitación que sirven para disimular unos errores en los forrados del hormigón. No sé si es verdad, pero sería muy curioso.

CSA: A veces se trata de hacer un mito y tendemos a hacer como libros o teorías incontestables y a buscar seguridades. A mí me ha pasado por ejemplo con algún accidente durante la obra, errores o falta de previsión, se escapa algo y de repente pues eso... vamos a pintar y a darle la vuelta. Siempre, siempre sin renunciar al proyecto, ese error incorporarlo y dándole sentido a la obra.

PDM: Ya hemos hablado de esto, pero quería precisar alguna cosa más, el blanco es frecuentemente interpretado como color de la luz. ¿En qué manera se ligan estos dos conceptos y como los trabajas tu arquitectura?

CSA: El blanco lo que hace es potenciar el efecto de la luz y a veces hay que controlarlo también. En esta obra que te decía, en el campo alrededor de Valencia hay una luz muy fuerte y esa materialidad ha hecho que la luz se convierta en algo más amable. A veces nos ha pasado que, en determinadas horas del día, el sol entra en una habitación blanca y deslumbra y a lo mejor hay que matizar. El blanco para mí simplemente es un factor cultural me elude en cierta responsabilidad de la materialidad, no lo utilizo por un tema de perfección, por que después pasa el tiempo y se descorcha todo y aparece lo que aparece. Creo más en esa evolución del tiempo que no en las imágenes de Photoshop que nos venden, yo lo llamo "la arquitectura de papel", las publicaciones nos tratan de vender papel y da igual la arquitectura. Eso lo comentábamos, cuando yo estudiaba el tema de las publicaciones no era tan fuerte como ahora, veías fotos de blanco y negro y la obra te sorprendía mucho más. Hoy en día muchas fotos, te sorprende la foto, pero cuando vas a ver la obra ves que... no. Yo creo que estamos en la época de lo efímero, la gente busca nuevos productos para consumir, se convierte en un objeto de consumo visual, y ese blanco está ayudando a transmitir esa imagen de pureza, de limpieza, de agua impecable. Incluso muchos arquitectos que trabajan en blanco, muchas fotos se parecen entre todas, suelen ser un objeto muy blanco con un cielo azul sin nubes y algo verde. Llega un momento en que la imagen de las obras se parecen todas, producto del fotógrafo de una manera de fotografiar a esa arquitectura.

PDM: Has dicho también que el blanco es un factor cultural-ambiental y también que no sabes si lo usarías en otra latitud. Entonces, ¿dónde crees que está el límite geográfico? Por que también tenemos la arquitectura blanca en Japón o EE. UU.. Se podría decir que Richard Meier tal vez es el primer "arquitecto blanco".

CSA: La medida es lo que nos ha pasado con este proyecto que te decía, un laboratorio gastronómico en medio de un jardín. Simplemente cuando estaba construyéndose ves que el blanco ahí no funciona y alguien sugiere que deberíamos buscar otras alternativas y el color ha hecho que el proyecto sea mucho mejor... solo el color. Estaba pensando en los dos edificios de Bofill que hay aquí en Calpe, el Xanadú verde y la Muralla Roja. La Muralla Roja la entendía por que recuerda las construcciones de tierra de Marruecos o del Sahara, pero el Xanadú no la entendía. Después de elegir el verde para este proyecto me gustaría volver a verlo, sabes, el

uso de ese color, no son blancas son de color.

PDM: Sí, este edificio verde que parece como de casitas una encima de la otra. Es un verde como vegetal.

CSA: Sí, es un poco la conclusión que sacamos nosotros. Utilizamos un color con una pintura orgánica hecho con tierra enterrada de 50 años, que hay bueno...hay gente que hace color muy especial y entonces el color es muy profundo, a mi me recuerda a los cuadros de Rothko esas manchas que parecen que te atrapan y te meten dentro del cuadro, por eso le veo sentido.

PDM: ¿Y en el interior?

CSA: No no, por dentro es blanco. También el blanco es muy práctico por que se puede reparar rápido, yo pienso por ejemplo en mis primeras obras metí un color amarillo y cuando ha habido que repararlo ha sido imposible. El blanco te permite en un momento repintar la casa y solucionar un problema de higiene o de aspecto sucio.

PDM: ¿Cuanto cambia el uso del color con relación al contexto ambiental?

CSA: Te hablo desde las sensaciones, por ejemplo, cuando veo SANAA que lo hace todo blanco a mi me parece increíble, parece que diga "mis proyectos son blancos y es mi personalidad". Yo en ese sentido mayoritariamente trabajo en blanco, pero no tengo problemas de contaminarme del sitio donde estoy, incluso pienso que es bueno, es una especie de mestizaje.

PDM: O sea que a veces el blanco es una manera de hacer de que el edificio destaque.

CSA: Bueno, si quieres que se destaque sí. Yo pienso que para proyectar uno tiene que ponerse reglas. SANAA trabaja con geometrías muy puras, los cubos, los círculos. A veces a los alumnos les hablo de las decisiones previas de un proyecto, les pongo ejemplos: si Siza hiciera en el campus un edificio, todos imaginaríamos que aspecto va a tener, si lo hiciera Foster todos pensaríamos otra cosa, si lo hiciera Calatrava otra. Por que antes de hacer cualquier proyecto ya hay unas decisiones, una postura tomada. Entonces el blanco forma parte de esa decisión previa que, cualquier cosa que haga Siza va a aparecer el blanco, cualquier cosa que haga Calatrava pues será hormigón, pero tendrá esa forma. Esa decisión de hacer las cosas en blanco parte de una decisión previa.

PDM: También Siza emplea el blanco en un fragmento de la ciudad de Évora. Lo hicieron también De la Sota y Del Amo en lo pueblos de nueva fundación. ¿Cómo varía el valor de este color con la escala de la arquitectura?

CSA: Los dos España y Portugal estamos acostumbrados a ver muchos pueblos

blancos, yo creo que no nos sorprende. Los poblados de colonización que hay en España son magníficos y lo de Siza también. Yo pienso que todo viene de una tradición y ese cambio de escala, de tamaño, a nosotros no nos sorprende por que estamos acostumbrados. Quizá a otra gente si les sorprenderá ver pueblos absolutamente blancos. Pero si vas a Argel, en Argelia, la ciudad es absolutamente blanca y es una maravilla, sí que sorprende que sea todo absolutamente igual, todo pintado parecido. Por ese cambio de escala en una ciudad, no sé, hace muchos años que no voy a Ibiza, pero me la imagino toda blanca. Yo pienso que la tenemos bastante asimilada la escala urbana al blanco.

PDM: Aunque no es históricamente cierto, también hay mucha tradición cromática. En Sicilia y en el Sur de Italia también tenemos mucha tradición cromática. Pero es verdad que, si tengo que hacer una síntesis puedo afirmar que sí, que el blanco es el color del mediterráneo.

CSA: Sí, es la imagen. Viajo a Grecia cada año y la imagen de los carteles anunciadores es cierta, de Santorini, de las Islas con casas blancas y de las cúpulas azules de las iglesias. Cuando vas a Túnez sí que es todo arquitectura blanca y sí que es cierto. Se podría asociar no todo el mediterráneo, pero sí ciertas partes del mediterráneo, quizá las más pobres económicamente. En Francia no tengo esa visión de la arquitectura blanca y desde luego tampoco el Norte de Italia. No sé Apulia como será todo aquello, parece que es todo más blanco.

PDM: Es verdad, en las zonas más pobres la cal ha sido el color, por ejemplo, en el sur de Francia sí hay arquitectura blanca, pero es el blanco de la piedra.

CSA: En Córcega las casas eran más de piedra, de piedra vista. No las recuerdo blancas.

PDM: Cuando empiezas a trabajar o dibujas, haces bocetos, maquetas, ¿el color o el material está ya presente en esta fase del trabajo?

CSA: No, el color vendría en el desarrollo del proyecto, en la fase del trabajo sí que hay cierta idea de materialidad. Si que últimamente trabajo con la estructura metálica más el hormigón, los pilares, las losas y cuando dibujas un poco eso ya te va condicionando de como lo vas a construir. Pero el uso del color en principio no lo contemplo. Depende del proyecto, por que la parte creativa es un poco caótica, no es un proceso del todo lineal. En principio para mí está todo abierto, podría ser la base blanca pero no se renuncia a nada ni se acorta nada. Nada que pueda ayudar a aportar algo al proyecto.

PDM: Sobre los materiales, hemos nombrado la cal, la piedra... y desde hace muchos años existe el hormigón blanco. ¿Estás afeccionado a algún material en particular?

CSA: No, a mí quizás del hormigón me puede interesar no tanto su blancura sino su textura. Para espacios domésticos utilizo mucho la pintura, pienso que se puede reparar fácilmente. La piedra la utilizo a base de interior, para pavimentos o revestir una pared, ahí sí. Pero no tanto para exterior. En mis proyectos el exterior suele ser bastante pobre, toda la carne se pone dentro del edificio. Lo importante es la vida privada y preservarla, mis proyectos son un poco de la tradición islámica, muy introvertidas pero muy ricas.

PDM: ¿Cómo interviene la innovación tecnológica en tu trabajo?

CSA: Pues la verdad es que apenas, sí hay algo quizá, pero en instalaciones. Ahora están de moda los leds, yo pienso que ha sido una moda que ahora parece todo lo mismo, ahí no me veo. Sí que pongo leds, pero parece que las casas están tuneadas, es muy efectista y no queda muy bien. Yo recuerdo que hice un proyecto hace muchos años que no tenía ninguna luz en el techo y todo se iluminaba con lámparas de pliegue y funciona muy bien, es muy cálido.

PDM: ¿Qué conceptos indaga tu trabajo? ¿Hay algún ideal?

CSA: El paisaje, la luz y el espacio. Todo es paisaje dijéramos, desde que te levantas tienes unos elementos que definen tu vida que forman parte de tu biografía. El recorrido desde tu habitación a la calle forma parte de un paisaje y ese paisaje trato de que sea estimulante. Mi idea es eso, para definir ese paisaje está el espacio y la luz básicamente, y desde este último proyecto me interesa más la materialidad, siempre desde la línea del paisaje.

PDM: Me gustó mucho ese texto que está en tu libro, sobre un encuentro imaginario con Camús. Y él te recuerda que la mayoría de las veces "el menos es más".

CSA: El menos es más, cuando estamos proyectando se nos van ocurriendo muchas cosas y también hay que saber quitar y simplificar.

PDM: Has hablado de algunas referencias que tienes en tu trabajo. ¿Tú crees que existe una serie de influencias mutuas con otros autores?

CSA: ¿Mías? A mí de Wright me gustó la espacialidad y la luz que es una cosa que tiene también Álvaro Siza. Una cosa que vi en común entre ambos es que cualquier edificio por grande que sea es doméstico, te sientes como en una casa, de una cualidad brutal. A mí Siza me interesa mucho, para mí es un maestro, que yo recuerde no he visto obras fallidas de él, todas las obras que vas dices: "ostras es que está bien", así como otros arquitectos de fama reconocida y con algún Pritzker en cambio no. Y después tengo una influencia ideológica - que yo mismo me sorprendí - de Frank Gehry. Me sorprendía en las entrevistas, que todas sus opiniones las sintiera como mías. Hay muchas plantas de él que me gustan

mucho, he ido a Los Ángeles dos veces a ver obras suyas y cuando entendí la ciudad entendí lo que era Frank Gehry. A mí me interesaba mucho también Robert Venturi y cuanto más lo leía más me interesaba el pop. ¡Estoy atrapado entre el blanco y el pop, es un dilema!

PDM: Una de las obras que más me interesa de Ghery es el Vitra Design Museum. A parte de ser blanco, me parece que en este edificio se percibe más claramente la deconstrucción de la forma... una lectura más complicada en otras obras, por lo menos a la vista. Y Gehry tal vez es uno de los primeros autores de esta arquitectura muy fotografiada, muy de la imagen.

CSA: Yo pienso que es la interpretación que se ha hecho, creo ha sido el efecto que ha producido después en la sociedad. Yo creo que el éxito del Guggenheim ha sido el fracaso de muchas otras ciudades, de meter grandes artefactos, llamativos. El Guggenheim lo valoro en el sentido urbano: conocí Bilbao antes del Guggenheim y después y cómo cuando ibas por la acera veías un gran agujero lleno de fábricas y de hierros. Por contra, ese edificio te coge desde arriba y te lleva sin darte cuenta hasta al lado del río, cuando antes el río era como una especie de cosa sucia que estaba allí abajo. Creo que su virtud es urbana, como organiza su alrededor. Y las formas al ser tan extrañas para ese momento... Creo que ese efecto mediático ha sido como lo ha interpretado la gente.

PDM: Ante hablábamos de estas imágenes llamativas de la arquitectura blanca, después del pop, ahora del efecto mediático del Guggenheim. ¿Es la imagen que manda o dicta la arquitectura?

CSA: Creo que después del caso del Guggenheim muchos arquitectos se han apuntado a la experimentación de las pieles. Y los edificios se han convertido en las pieles. Herzog & de Meuron se centraban en hacer cajas sin particular interés en la forma, mientras la investigación se centraba en la piel. Pienso también en el Kursaal de Moneo. Sí que ha habido un interés en buscar esa tecnología o esas soluciones ingeniosas de las fachadas, sí que ha habido esa tendencia.

PDM: ¿Hay alguna obra arquitectónica pictórica o literaria que te une al blanco de forma particular? Puede ser más de una.

CSA: Para mí la referencia blanca es Siza. En esa dicotomía entre Siza y Gehry, que sono los dos arquitectos que más me han influenciado, entiendo que Gehry es parte de Los Angels, mientras Siza es más próximo a nosotros.



Álvaro Siza, Museo de Arte Contemporáneo de Serralves, 1991-99.

«Antes de hacer cualquier proyecto ya hay unas decisiones, una postura tomada. Entonces el blanco forma parte de esa decisión previa.»



BLANCO ES EL COLOR

Conversación con Elisa Valero Ramos

Paolo De Marco: El color blanco en la arquitectura siempre ha tenido sus razones. Presente en la arquitectura de todas las épocas, el mito de la arquitectura blanca, entre memoria y modernidad, refleja antiguos valores y lleva nuevos significados. El blanco, no sólo en arquitectura, ¿tiene significados especiales para ti?

Elisa Valero Ramos: Sí, el blanco es la luz. Para mí el blanco es la luz, la limpieza, la claridad. Como la luz, el blanco tiene una parte cuantitativa y otra cualitativa. Lo cuantitativo se puede medir, lo cualitativo - que me estás preguntando tú - es otra cosa.

PDM: En tu obra, cuando eliges el blanco, ¿a qué se refiere este color?

EVR: Bueno yo soy mediterránea. Mi madre era malagueña y mi padre valenciano...yo soy mediterránea. Y en el Mediterráneo, el blanco es una respuesta al lugar, al clima. Tiene una razón bioclimática... ¡bueno también es el único color que no se lo come el sol! La sabiduría popular ya nos ha enseñado que el blanco funciona muy bien. Y pues...no hay más, no necesita más. ¡El blanco es el color!

PDM: Entonces no tiene nada a que ver con alguna herencia moderna, con la purificación de la arquitectura.

EVR: Bueno... no. El blanco ha estado ahí siempre. En el mediterráneo no ha sido necesario que venga ningún moderno a decirte que hay que pintar de blanco... cualquier persona encalaba. O sea que estoy en un sitio donde esta pureza y esta limpieza, es la propia por antonomasia...de mi lugar.

PDM: Esto estaba también en una de las publicaciones AC del grupo GATEPAC... «Ibiza, la isla que no necesita renovación arquitectónica». A menudo hablas de una arquitectura silenciosa o invisible. ¿El blanco puede referirse también a estos conceptos?

EVR: Yo creo que sí. En el Mediterráneo sí, desde luego. Porque es el color natural, tiene que ver con la naturaleza, con la esencia de las cosas. No significa que siempre uso el blanco, por supuesto utilizo otros colores, pero todo en función de que es lo que se trata de hacer.

PDM: He notado que los colores son especialmente presentes en la arquitectura que hiciste para los niños. ¿Tiene alguna conexión esto? ¿Los niños necesitan del color?

EVR: Los niños aportan color! Sobre todo, si trabajas en hospitales. A veces el color les da un aspecto lúdico a los temas de los niños. Y por esto se utiliza el color, pero también mucho el blanco, como en el interior de la

Página anterior:
Elisa Valero Ramos, 13
viviendas autoconstruidas en
Palenciana, 1999-2003.

«En el mediterráneo no ha
sido necesario que venga
ningún moderno a decirte
que hay que pintar de blan-
co... cualquier persona enca-
laba».

UCI del Hospital Niño de Jesús en Madrid, hay color, pero también sobre la luz del blanco.

PDM: Antes hablabas de la tradición y de las técnicas tradicionales mediterráneas. En el caso del edificio para viviendas en Gojar, has usado la cerámica blanca. En este caso, el blanco no se corresponde a la técnica constructiva tradicional...pero crea una relación más visual con el contexto.

EVR: Yo siempre estoy muy abierta a la innovación y el tema de la cerámica en este caso concreto era por una cuestión de mantenimiento y funcionamiento. Todo el edificio, desde la cubierta hasta el zócalo, todo es de una misma cerámica que cubre todo. Es un proyecto experimental, como son experimentales casi todos los proyectos que hago. En este sentido también son muy innovadores.

PDM: En referencia a los materiales, ¿cómo interviene la innovación tecnológica en su arquitectura? ¿Empiezas con la voluntad de experimentar con un material o, depende de la ocasión, eliges un camino?

EVR: Siempre, cada proyecto, es un problema en el que busco la mejor solución estudiando cuales son las variables de ese problema. Y en estas variables, muchas veces, exploro caminos desconocidos...caminos que no sé pero que entiendo que son soluciones mejores de las soluciones convencionales. Y de esa manera...siempre es la mejor respuesta a un problema. No llevo de antemano "a ver como utilizo esto"... no. Vamos a ver cual es la mejor manera de solucionar este problema funcional, constructivo, económico...con las características y las circunstancias que imponga la propia obra. Y ante eso darle una respuesta que en la mayoría de los casos no es convencional.

PDM: Entonces las primeras ideas - bocetos, maquetas, dibujos - no contienen ya el material de la construcción, ¿no? Es algo que se va desarrollando a lo largo del proceso.

EVR: Sí, pero a veces el material está desde el principio, acompañándome. A lo mejor entiendo que el material que mejor puede resolver eso es el hormigón y directamente todo empieza, nace desde el hormigón. La construcción no viene después, es algo que va desde el principio, en la génesis del proyecto. No como una imposición sino algo que viene con naturaleza.

PDM: Siempre hablando del blanco, ¿tienes afición por algún material en particular?

EVR: Pues...no. He trabajado con muchos materiales y cada uno en función de las circunstancias. Pero estoy investigando mucho en hormigón, estoy trabajando con cerámica...y en cada situación, en cada momento, pues el que mejor responda al sitio.

PDM: ¿Cual es la solución que elegiste para el acabado de tu Estudio en Calle Belén?

EVR: Es un aislamiento cerámico líquido. Tiene forma de una pintura, pero es una nanotecnología de la industria aeronáutica japonesa y equivale a 10 cm de aislamiento térmico. En este centro de investigación que es mi propio estudio...ha sido un poco impulsar y avanzar por ahí.

PDM: Tu has construido fragmentos de ciudad como en el caso de las viviendas en Palenciana. También tenemos otros ejemplos como Malagueira de Siza Vieira y los pueblos de Fernández del Amo. ¿Cómo varía el valor del blanco con la escala del proyecto?

EVR: ¿Te puedes creer que nunca lo he pensado?

PDM: Me alegro de preguntarte algo inesperado. De hecho, me parece que las viviendas en Palenciana deben algo a la experiencia de Fernández del Amo.

EVR: Puede ser. He dirigido una tesis sobre los poblados de colonización de Fernandez del Amo, pero cuando yo gané el concurso de Palenciana, no conocía Fernández del Amo. Sin embargo, años después dirigí una tesis sobre esto...que además ganó el premio FAD pensamiento y crítica. Era la tesis de Miguel Centellas.

PDM: ¿Qué conceptos indaga su trabajo? ¿Hay unas ideas constantes, unos ideales?

EVR: Una idea que es constante en mi trabajo es el tema de la precisión. Y hoy en día otro tema constante es la sostenibilidad y el medio ambiente. Es decir, el respeto por los medios, cada vez más por los recursos naturales... cada vez soy más consciente de la preocupación por el cuidado de este planeta. Esto hoy en día es una de las preocupaciones, de lo impulsos, de las investigaciones que cada vez me preocupa más. La enorme carga ética que conlleva construir. Hay que tener una cierta responsabilidad ética en nuestro trabajo. Cómo construir, sin destruir. ¡Esto te ha sorprendido! (risas) Pensabas que te hablaba solamente de estética?

PDM: Con tanto hablar del blanco, a veces el tema te lleva a hablar de estética. Pero sé que no es así...en tu caso y en el caso de los otros

entrevistados. ¿Crees que existe una *escuela*? ¿o una serie de influencias mutuas entre tú y otros autores?

EVR: Sin duda. Sin duda hay mucha influencia, hay muchos arquitectos amigos míos que me han influido. A mi me han hecho como soy mis amigos...y mis amigos conocidos a través de los libros. A mi me han hecho como soy, Luís Barragán, Felix Candela, Carlos Martí Arís y Antonio Jiménez Torrecillas.

PDM: ¿Dirías que estas son tus referencias arquitectónicas también?

EVR: Sí. Humanas y arquitectónicas... tiene mucho que ver.

PDM: Para concluir esta conversación, ¿podrías indicar una obra - arquitectónica, pictórica, literaria, etc - que la liga particularmente al color blanco?

EVR: Fíjate... qué curioso. No veo ninguna... es fácil decir lo del cuadrado blanco sobre fondo blanco. Pero no ligo ninguna obra al blanco. No tengo nada de específico. Pero después de haberlo pensado un poco, quizá podría decir la Universidad Laboral de Almería.



Alberto Campo Baeza,
Universidad Laboral en
Almería, 1976. Foto Carlos
Pérez Siquier.

*«La enorme carga ética que
conlleva construir. Hay que
tener una cierta responsabili-
dad ética en nuestro trabajo.
Cómo construir, sin destruir».*



COLOR Y MATERIA

Conversación con Emanuele Fidone

Paolo De Marco: Il colore bianco, non solo in architettura, ha un significato particolare per Lei?

Emanuele Fidone: Non saprei se definire il bianco come "colore" o "materiale". Alcuni lo considerano un non-colore, oppure quel materiale che contiene tutti i colori. È dunque un materiale da utilizzare in modo particolare. Sicuramente il bianco è il colore che più di tutti gli altri esalta i volumi e allo stesso tempo dà alla spazialità interna delle qualità che nessun altro colore può dare. La cosa che ho sempre pensato nell'uso del bianco negli interni - che poi è una tradizione siciliana antica - è il fatto che è quasi una predisposizione di un ambiente per la vita, nel senso che il bianco negli interni non è nient'altro che lo sfondo per i colori della vita che si muovono dentro gli spazi, quasi un'offerta che si fa alle persone che poi vivranno questi spazi.

PDM: Identifica il colore bianco con un materiale in particolare?

EFI: Non lo identifico con un materiale. Io comunque ho sempre cercato di non utilizzare colori, ma ho impiegato dei materiali che creassero colore con la loro materialità, che non avessero una superficie dipinta, una sovrapposizione o stratificazione del colore, ma che fosse il materiale stesso a dare il colore: il cocciopesto, il cemento e suoi diversi pigmenti che lo fanno diventare un mono-strato. Ho sempre pensato all'idea della materialità come un valore dell'architettura, soprattutto nel rapporto tattile degli spazi. Il materiale non è solo colore ma anche appunto materia. Il bianco è chiaro che ha un rapporto particolare con la luce. Ma questa non è sempre una cosa positiva, ma non è così: Vitaliano Brancati in *Paolo il caldo*, ad un certo punto scrive che la luce siciliana, la luce del sud, la luce mediterranea, che all'ora meridiana - chiamata anche la "contro-ora" - è una luce accecante e che dentro il bagliore della luce si intravede il buio, dei lampi di buio. Non sempre dobbiamo pensare al bianco come un fatto buono, perché dentro questa luce accecante esiste anche l'ombra. È quindi anche un valore simbolico per i siciliani e per i mediterranei in genere, nel rapporto tra la vita e la morte visto attraverso questa luce accecante. Ma questa è questione più teorica che pratica.

PDM: Anche in un classico della letteratura del Novecento, Moby Dick, il bianco della balena ha un valore negativo, di terrore. Ma nel suo approccio all'architettura, a cosa si riferisce il bianco? Forse alle costruzioni tradizionali che ha già citato?

Página anterior:
Emanuele Fidone, Centro
Civico Polivalente a Modica,
2010. Foto Lamberto Rubino.
«Il bianco negli interni non è
nient'altro che lo sfondo per i
colori della vita».

EFI: Il bianco viene fuori durante il processo progettuale, come una scelta. In una recente ristrutturazione di un interno ho scelto il bianco, o meglio il non-colore, per le pareti, il cemento per il pavimento e anche il legno in alcune parti. Soltanto tre materiali. Il bianco fa parte forse dell'idea dell'essenziale però non c'è una scelta a priori. Dicevo prima che non mi piace la sovrapposizione di strati, ma il bianco effettivamente non da questa sensazione, a differenza di qualsiasi altro colore. Ricordo sempre che l'ultimo momento di chiusura del cantiere era l'applicazione dello stucco bianco, almeno nella zona di Modica e Ragusa. Nel Centro polivalente ho impiegato lo stucco bianco nel lungo corridoio - anche perché è una delle voci meno costose del prezziamo - che da una lievissima sensazione di lucido ma che fa intravedere la manualità del lavoro. È importante per me anche l'idea di non utilizzare tecnologie complicate, preferendovi quelle elementari, e quindi l'uso di pochi materiali ed elementi fa parte di questa scelta low-tech del progetto e che si adatta bene al luogo in cui viviamo, al Mediterraneo.

PDM: Anche al contesto economico di queste aree.

EFI: Bisogna distinguere tra tecnica e tecnologia. L'avanzamento tecnologico è sempre un fatto positivo, tranne quando si esagera e la tecnologia diviene il centro del progetto, che determina le scelte progettuali. Anche se in architettura la tecnologia non è così importante... qualcuno ha detto "si potrebbe abitare in una casa di Pompei, ma non farsi operare da un medico di Pompei". Questo significa che l'architettura ha delle qualità che trascendono la tecnologia; l'architettura non sopravvive in base al progresso tecnologico. Ci troviamo adesso in un edificio che risale al 1700 e che ha subito diverse trasformazioni e adesso è sede della Facoltà di Architettura. L'architettura ha una resilienza.

PDM: Il colore bianco può essere una sorta di invariante, di elemento resiliente dell'architettura?

EFI: Difficile a dirsi. Di certo il bianco è legato più agli ambienti semplici o poveri, nelle case antiche di campagna per esempio. Mai gli interni di un palazzo nobile sarebbero stati bianchi, spogli. Mentre le case dei contadini - lo ricordo, avendo vissuto in campagna - erano bianche anche perché ogni anno si passava la calce. Il bianco è quindi più legato ad una esistenza primordiale, primaria, elementare.

PDM: Qui a Ortigia siamo in un ambiente monocromatico, di pietra brillante.

EFI: Quella è una tradizione antichissima che risale almeno al Medioevo, ma forse ancora più antica. Gli edifici Medievali sono caratterizzati da una architettura isodoma, priva di calce, nel senso che la costruzione avveniva a secco. Come nei templi greci, tra i blocchi non si è mai ritrovata calce o malta, che veniva usata soltanto per muovere i blocchi ma non con funzione legante. In questo senso un tempio greco è un esempio di high-tech.

PDM: Nei palazzi delle vie del centro non si riconoscono quasi i conci, sembrano monomaterici, costruiti in un unico blocco.

EFI: È un fatto tipico della Sicilia orientale, perché questa parte dell'isola è geologicamente diversa dalla zona palermitana. Da noi c'è solo il calcare e questo ha portato ad una architettura con queste caratteristiche. I grandi artigiani del Settecento hanno costruito le cattedrali barocche impiegando solo il calcare, a differenza del barocco romano o di quello palermitano. Altri architetti hanno utilizzato policromie, mentre qui non si poteva. Con il risultato di esaltare un particolare rapporto luce-ombra. Potremmo dire che queste città sono monomateriche e monocromatiche, ma non credo siano propriamente bianche. Anche negli intonaci si utilizzavano i residui della lavorazione della pietra, che danno queste leggero colore giallino.

PDM: Oggi giorno realizzare un edificio interamente in pietra non è una soluzione praticabile.

EFI: La pietra oggi non è utilizzata come nel tempio greco. La pietra è ormai un rivestimento, non è una struttura. In Germania il rivestimento in pietra sta diventando sempre più sottile, quasi una pittura, una totale finzione.

PDM: A proposito di queste sovrapposizioni di strati finti e forse superflui, agli inizi del Novecento la avanguardia moderna proclamava la purificazione dell'architettura. Le Corbusier dà alla calce bianca un valore morale, etico. Pensa che questo ideale sia ancora valido?

EFI: Assolutamente no. Quella visione aveva un valore in quel momento perché si opponeva all'eclettismo, all'eccesso della decorazione. Aveva un valore di scelta di avanguardia. Oggi questo tipo di atteggiamento non avrebbe più senso, anzi forse si sta ritornando ad una sorta di nuovo eclettismo, basti vedere alcuni architetti inglesi come Caruso St. John che riprendono una sorta di Post-Modern contemporaneo in cui la decorazione riassume un valore. La carica etica del bianco non c'è più. E poi c'è un'altra questione del bianco come legame con il Movimento Moderno, colore

che deriva dai viaggi di molti architetti nel mediterraneo, soprattutto di Le Corbusier, un bianco primordiale di queste costruzioni povere che diviene tema dominante dell'avanguardia. Walter Benjamin in un saggio parla della povertà dell'esperienza, di Le Corbusier e di questi ambienti del Moderno che con l'uso del bianco compiono un taglio netto nell'antica tradizione dei colori nelle case della borghesia dell'Ottocento e del Novecento, a cui si contrappone questo ambiente asettico, quasi ospedaliero, con i mobili industriali e non più artigianali. L'idea anche della ripetizione e della standardizzazione del mobile dell'uomo moderno è completamente diversa da quella del borghese che sopravvive fino alla Seconda Guerra Mondiale. Il bianco cancella completamente le tracce, l'usura. Anche l'uso di grandi finestre rompe completamente quest'idea di ambiente protetto. Quello proposto dal Movimento Moderno non era solo una nuova estetica, ma un nuovo modo di vivere.

PDM: Esiste invece un certo valore commerciale del bianco? Come carattere di riconoscibilità e comunicazione?

EFI: Sì, ci sono molti architetti che possono essere inquadrati nell'ambiente minimalista che utilizzano il bianco come finzione. Molte architetture portoghesi sono realizzate con l'uso massiccio di cartogesso, quindi di finzioni che non ha relazioni con la vera struttura dell'edificio. Lavora con una idea di massa che però non ha consistenza reale. Forse potremmo definirla come una nuova tendenza figurativa, in cui la massa bianca assume un valore scultoreo.

PDM: Tornando indietro alla questione del Moderno, se ci pensa, Le Corbusier faceva ampio uso dei colori. Anche nella sua villa architettura forse più celebre, la Villa Savoye, c'è un basamento verde e tanti altri colori.

EFI: Secondo me è molto legato alla sua attività pittorica. L'uso dei colori primari, anche del marrone nel complesso di Pessac. Per lui erano degli oggetti scultorici.

PDM: C'è un passaggio forse da una architettura più radicata al suolo, ad una architettura come macchina - e quindi oggetto - che può stare in diversi luoghi e contesti...infatti si promuove come architettura *internazionale*.

EFI: La villa Savoye, come la casa Farnsworth di Mies, sono manifesti dell'architettura, ma non vere architetture abitabili. Anche Villa Savoye è stata abitata per poco tempo, poi deposito militare, poi abbandonata.

PDM: Oltre a queste due architetture-manifesto, un'altra icona

dell'architettura del Novecento è il Guggenheim di New York, anch'esso bianco. Un edificio che è un po' una negazione, o un elemento di rottura, nella maglia della città. In che misura il bianco risponde al contesto ambientale?

EFI: L'uso del bianco è una tradizione per gli ambienti interni ed esterni delle costruzioni popolari. In alcune zone come in Puglia o in Grecia diviene colore caratteristico del paesaggio. È caratteristico di questa fascia, la *fascia del sole*, un luogo geografico particolare nel mediterraneo in cui si manifesta questo rapporto tra luce e colore, tra bianco e architettura è una caratteristica identitaria. Non possiamo non pensare a Capri o alle isole greche senza il bianco. Il perché...non lo so! Ci sono dei significati simbolici del bianco a diversi livelli, come simbolo di purezza, del sacro, della veste della sposa. Da quando inizia l'uso del bianco nella storia dell'umanità? Nella *Storia dei colori*, Brusatin dice che i colori primordiali erano il rosso, l'ocra e il nero; i greci percepivano e chiamavano i nomi in modo differente da noi. Il fatto è che i colori cambiano anche con la sensibilità di una epoca o una cultura. La tradizione occidentale utilizza certi tipi di colori diversi da quella orientale o sud-americana. Ci sono probabilmente fattori ambientali, naturali, geografici, il rapporto con la luce...o forse anche simbolici. Come immaginiamo le città greche antiche? Forse come le isole greche, completamente bianche, con l'eccezione dei templi, che per opposizione erano coloratissimi. Infatti, quando Hittorff studia la Sicilia scopre che le teorie di Winckelmann erano tutte sbagliate, che ogni tempio era colorato in modi diversi. Nelle città indiane mi ha impressionato la diversità tra le abitazioni comuni della città attorno alle moschee e l'uso dei materiali e dei colori nelle moschee stesse, che sono in marmo oppure in mattoni ma con interno sempre in marmo. Per non parlare del Taj Mahal che doveva essere affiancato da un tempio identico completamente nero, uniti da un ponte.

PDM: Nel neoclassico, o meglio nel neoellenico, la policromia negli esterni non ebbe molto successo. Ma probabilmente perché l'applicazione del colore alla maniera greca non era possibile nei climi nordici.

EFI: L'errore nella storia è un fattore importantissimo!

PDM: Me ne sono accorto specialmente nel corso di questa ricerca. È tutto un errore, un fraintendimento, una interpretazione equivoca, a cui il bianco stranamente sopravvive.

EFI: Anche nel Rinascimento l'errore è fondamentale. Fraintendimenti che divengono la base di una nuova cultura.

PDM: Tornando al suo lavoro, nell'atto progettuale le prime idee - i disegni, gli schizzi, i modelli - contengono già il materiale e il colore dell'architettura?

EFI: Nel mio caso c'è un'idea quasi tattile dell'architettura. Prima immagino gli ambienti e poi li progetto; è chiaro che il disegno manuale dà delle indicazioni "involontarie" che tu recepisce e reinserisci nel progetto. Alla fine, il progetto è una sommatoria di intuizioni, di esperienza e di cultura. La cultura, architettonica, tecnica e tecnologica, non è scindibile dagli altri fattori. E poi è determinante soprattutto il rapporto con il sito, per me fondamentale. Per me è impossibile immaginare una architettura che non abbia una relazione con il sito in cui si inserisce; la geografia del luogo sia dal punto di vista morfologico, ambientale, naturale, ma anche culturale. È difficile esaminare a posteriori il processo progettuale, ma questa idea di aggiungere un frammento alla storia o alla preesistenza, l'idea di continuità, è presente in tutti gli interventi che ho fatto, sia su parti già esistenti, sia di nuova edificazione. E poi il valore civico dell'architettura, cioè il pensare alla qualità dei luoghi e della vita delle persone che ci vivranno.

PDM: Il Centro Polivalente che abbiamo citato prima ha anche delle porzioni colorate.

EFI: Ci sono due sistemi di colore. Il primo è quello "per riflesso", cioè l'idea che l'architettura riprende il colore del contesto. Un giorno vidi il polline giallo della pineta che si spargeva tutto intorno, e pensai di inserire questo colore nelle sezioni delle coperture, come se le parti scavate del volume bianco, rivelassero il colore interno. Le pareti bianche ricevono il colore dell'ambiente, riflettendolo. Anche la luce si colora, ma il colore in certo senso non esiste fisicamente, ma viene percepito. Diventa quindi materiale vivo. Il bianco è un colore che permette vibrazioni, che dà vita. Un concetto che mi interessa è anche quello della vita dell'architettura: la vita che vi immaginiamo quando progettiamo, la vita reale di chi lo userà e lo consumerà, e poi la consumazione, la perdita di funzione e la trasformazione in rovina. È importante ricordare che l'architettura si consuma, ed in questo senso dovremmo cercare di imitare l'architettura antica nella sua capacità di mantenere nel tempo un uso - proprio qui vicino c'è il tempio di Atene che oggi è una cattedrale. Oggi invece costruiamo delle architetture dove addirittura stabiliamo la durata dell'edificio stesso.

Per un architetto antico, ma anche del Settecento, questa ipotesi non era immaginabile. Quella odierna è un'architettura legata alle logiche del consumismo: l'architettura high-tech non può essere riutilizzata ma solo demolita, perché è una macchina costruita per un determinato scopo. Se andiamo negli Stati Uniti, questo concetto non riescono nemmeno a immaginarlo. Ho presentato i miei lavori in una conferenza a New York e probabilmente mi hanno visto come un elemento "esotico". Il frammento, la continuità, sono quasi concetti negativi per il loro modo di interpretare la costruzione. Ma anche in Europa, con tutti gli edifici in calcestruzzo armato che si sono costruiti, le nuove generazioni saranno impegnate nella demolizione e ricostruzione delle città.

PDM: Esiste una scuola o un sistema di influenze che la lega Lei e il suo lavoro ad altri architetti?

EFI: Non riesco a riconoscere questa scuola. Le poche cose che hanno scritto su di me parlano, nel restauro, di Carlo Scarpa, di Franco Albini; per il progetto del Centro Polivalente a Modica parlano di Álvaro Siza, ma sono secondo me casualità, coincidenze. In quel progetto, c'era l'idea di un grande fondale per la nuova piazza, l'altezza è derivata dagli edifici vicini. La mia idea era di creare una finzione, come se il nuovo edificio fosse preesistente e gli altri successivi. E poi ho pensato, "cosa facevano i greci quando dovevano costruire una città?". Creavano queste grandi strutture nelle piazze, dei portici, la *stoà*. Allora anch'io ho voluto fare una grande *stoà*.

PDM: È un riferimento quasi primordiale. Non si sente vicino ad altri architetti?

EFI: Leonardo Sciascia parlava dell'*ordine delle somiglianze*. Ci sono delle affinità, che però percepisci successivamente, relative alla semplificazione, alle forme, all'uso dei materiali elementari. Mi interessa arrivare alla forma più elementare possibile, arrivare al limite dell'essenziale. Questa è forse una scelta che potremmo definire "estetica" o "formale". Ma non è formalismo. Questo forse si avvicina all'architettura spagnola e portoghese. Se consideriamo le architetture degli Aires Mateus, vi potremmo vedere un certo formalismo. Al di là di questo, nelle sue prime architetture mi interessa questa idea dell'utilizzo della tipologia come elemento formale. Manuel l'ho conosciuto quando era ancora allievo di Byrne ed è anche venuto qui a Siracusa a presentare le sue prime case.

PDM: Per concludere questa conversazione, può indicare un'opera che la lega particolarmente al colore bianco?

EFI: Forse l'atelier di Costantin Brancusi, che poi è diventato un museo, traslato a Centro Pampidou. Questo interno bianco è stato anche fotografato, e Brancusi fece una mostra dal titolo *l'opera al bianco*. Lui aveva dipinto tutto di bianco così come le sculture. Lo stesso atelier è opera d'arte, non solo il contenuto. Forse è l'unico "architetto" che ha creato un ambiente in cui il rapporto tra il bianco e l'idea dello spazio poetico diventa realtà.



Atelier Constantin Brancusi, 1927. Foto Edward Steichen.
«Mi interessa arrivare alla forma più elementare possibile, arrivare al limite dell'essenziale. Questa è forse una scelta che potremmo definire "estetica" o "formale". Ma non è formalismo».



IDEAS ENCONTRADAS

Conversación con Fran Silvestre

Paolo De Marco: El color blanco en arquitectura siempre ha tenido sus razones, presente en la arquitectura de todas las épocas el mito de la arquitectura blanca entre memoria y modernidad refleja antiguos valores y tiene diversos significados. No sólo en arquitectura, ¿el blanco tiene un significado especial para ti?

Fran Silvestre: Sí, el blanco es esta idea de continuidad, como de abstracción o del no material. Es como si el color blanco tuviese todos los materiales incluidos dentro del mismo material. También la concentración en la luz y en el espacio, es decir, el espacio que atrapas en el interior, la luz que entra. Eso para nosotros siempre ha sido muy interesante, esa cuestión inmaterial de continuidad nos parece que tiene una trascendencia vital. Como sucede en este cuadro de Sorolla donde están su mujer y su hija recién nacida metidas dentro de una cama: es un cuadro tremendamente figurativo, pero al mismo tiempo, cuando ves cómo están pintadas las sábanas, te das cuenta de que tiene un nivel de abstracción tremendo. Entonces nos sentimos muy identificados en ese punto entre la figuración y la abstracción. Muchas veces la arquitectura blanca tiene una connotación más tradicional, a veces te lleva a un nivel de abstracción que solo el tiempo permite ver. Es interesante comparar la obra de Sorolla con la obra de Pollock o de Rothko, puedes entender esa abstracción dentro de la figuración de una forma importante. A nosotros nos gusta mucho ver esta historia, sobre todo por que la puedes analizar con una perspectiva del tiempo que en otras cuestiones no puedes hacer.

PDM: ¿Por esta razón en tus arquitecturas el blanco es tan pulido tan liso? No tiene la aspereza de la tradición del enjalbegar, ¿no?

FSN: Del enjalbegar, del *enblanquinar*, nos interesa el “no material”, que tiene un punto de aséptico. En la historia del blanco tienes la historia del enjalbegado que es la limpieza, la higiene... que se llevaba al punto de la higiene visual. Las arquitecturas de la tradición tienen una geometría tremendamente sencilla de construir y rehabilitar. Visualmente son sencillas de asimilar, generan un efecto de tranquilidad para quien las habita. Para nosotros es importante.

PDM: En arquitectura hay cierta visión clásica del color blanco, también una visión mediterránea y también relacionada al Moderno, ¿tu obra hace referencia a alguno de estos conceptos?

FSN: Yo creo que es algo que debe de ser epigenético, que no es algo

Página anterior:
Fran Silvestre Arquitectos,
Casa en la ladera de un
castillo, 2007-09.

«Nos sentimos muy identificados en ese punto entre la figuración y la abstracción. Muchas veces la arquitectura blanca tiene una connotación más tradicional, a veces te lleva a un nivel de abstracción que solo el tiempo permite ver».

buscado ni algo meditado. Nosotros empezamos a trabajar de esta manera de una forma completamente intuitiva y con el paso del tiempo te vas armando de argumentos. Ha habido una atracción hacia la intuición de la belleza, esto nos parece más interesante, hemos quitado algunas cuestiones que no nos interesaban de los proyectos y funciona bien por una cuestión más bien cultural. Todo el mundo habla del blanco como material, pero muchas veces cuando tú quieres hacer una arquitectura blanca igual lo que te interesa es la sombra. Por ejemplo, ahora estamos haciendo un proyecto en lo que lo importante es el color negro de la sombra, el color negro de la sombra lo consigues muchas veces por contraste y la única manera de contrastarlo es con el color blanco. Para la Torre Eólica a nosotros nos interesa muchísimo el tema de la sombra, y en eso puede haber una tradición: tenemos grandes referentes italianos y modernos en los cuales la sombra recta sobre una columna redonda era como un *leitmotiv* porque enfatiza su geometría. En este proyecto hemos trabajado mucho con la cuestión de la sombra rozada de un elemento recto sobre un elemento curvo y de cómo evoluciona durante el día, si aplicásemos la teoría de la *gestalt* del máximo contraste, ¿cómo podemos hacer tan vigente esa sombra de la forma máxima? Pues contrastándola contra un fondo blanco. Y eso creo que existe tanto en el Mediterráneo como en el Movimiento Moderno.

PDM: Pero este pensamiento que ha surgido de forma natural, lo llevas dentro.

FSN: Es una cultura que se aprende visualmente.

PDM: ¿Crees que existe una voluntad de purificar la arquitectura? Además, en tu arquitectura, con esta purificación de los detalles, el blanco puede enfatizar cualquier tipo de imperfección, te puede condenar, es muy frágil.

FSN: Estamos en una guerra salvaje contra los accidentes arquitectónicos, por ejemplo, la lucha contra un rodapié que se sale de un plano, la lucha contra una manivela de una puerta, para intentar que las puertas no tengan la manilla; entonces tenemos una manilla magnética que está completamente enrasada, o los grifos que no son grifos, que no sobresalen porque están dentro del mismo espejo. ¿A qué nivel de purificación se refiere eso? En el fondo es un nivel de purificación que tiene que ver con lo estético, porque evidentemente para nosotros el confort visual y la continuidad es algo que genera una tranquilidad. Pero

por otro lado tiene que ver con algo puramente funcional. Pensamos en las manillas especiales que se ponen en sitios públicos para que la gente no se enganche en un recorrido. Que la grifería no sea un elemento que tengas que tocar en la mano, son cosas que al mismo tiempo unen una cuestión higiénica con la estética. También es importante la higiene desde el punto de vista visual.

PDM: ¿De qué manera la luz natural - pero también la artificial - es un material de tu arquitectura y cómo se relaciona el blanco con la luz?

FSN: Para nosotros el blanco tiene todos los colores. La luz es muy diferente en cada sitio, aquí en Valencia la luz es muy intensa, si bajas a Granada a veces tiene un tono más anaranjado en determinadas horas del día, en cada sitio la luz tiene sus peculiaridades. Entonces nos parece que el blanco refleja muy bien estas cuestiones y lo que sucede. Uno se da cuenta cuando fotografía la arquitectura, nunca es blanco. Jamás estamos fotografiando algo blanco, jamás.

PDM: Tu *casa del acantilado*, está anaranjada, casi roja, por la tarde, azul por la mañana. Puede ser que el blanco a veces signifique no excluir el color, o sea, dejar que la arquitectura tome el color de la atmósfera.

FSN: Exacto, imagínate que la casa fuese radicalmente roja, estos cambios de la temperatura del color, de la tonalidad del color de la luz natural no se harían perceptibles. ¡Es interesante!

PDM: El rojo me parece un color más absoluto en este sentido, el blanco deja un poco más de margen.

FSN: Pasa también con la cultura del arroz, un material gastronómico con una capacidad brutal de absorber colores y sabores. Claro cuando tienes un caldo de algo, coge ese color. La arquitectura tiene ese color ese sabor que tiene alrededor y cambiar de forma constante.

PDM: En la visión común, la arquitectura blanca recuerda a las ciudades de la costa mediterránea. Hoy sabemos - y la difusión de tu obra también lo demuestra - que prácticamente el blanco está difundido a nivel global. ¿En qué medida el blanco es la respuesta a un contexto ambiental?

FSN: Cuando empiezas un encargo profesional en un entorno concreto, en un contexto como en el que estamos, esa arquitectura mediterránea tiene un peso tan grande que es normal que esas primeras obras estén hechas así. En un momento dado teníamos un proyecto en un sitio con una tradición constructiva en ladrillo cara a vista fantástico y nosotros

estábamos emocionados con hacer una casa con ese ladrillo caravista, pero como nos habían identificado con esa arquitectura mediterránea preferían hacerlo blanco. Por ejemplo, yo creo que el blanco de la arquitectura japonesa es un blanco que ha pasado por el mediterráneo y ha vuelto ahí. Esto es bonito, cómo se van contaminando de determinadas cosas.

PDM: ¿El blanco japonés podría tener raíces mediterráneas?

FSN: ¿Crees que había una tradición en la arquitectura vernácula japonesa en utilizar el color blanco?

PDM: Sé que a nivel simbólico tiene significados parecidos a los nuestros. Excepto que en Oriente el blanco es el color del luto, pero de muerte como renacimiento a nueva vida.

FSN: Imagínate, lees a Tanizaki y no te parece que la arquitectura japonesa tradicional tenga que ver con la nuestra. Pero quizás Japón viene al Mediterráneo y se contamina en cierta manera de esta idea. Sí que leí sobre Alvar Aalto y de su viaje a España y Italia, y que cuando él vuelve a Finlandia también exporta esta visión.

PDM: Aunque a menudo usaba el ladrillo, a veces pintándolo en blanco como en la casa experimental y la maison Carré. En esta obra veo mucho el carácter de las primeras casas de Siza.

FSN: Siempre nos gusta esta cuestión de las ideas encontradas, parece que lo interesante es sacar factor a las ideas. Las ideas son siempre las mismas o muy parecidas, y lo único que pasa es que, generación tras generación, distintos autores las van actualizando. En las escuelas de arquitectura recuerdo que para mi era más fácil entender a Adolf Loos a través de Siza. Hay gente que ahora entiende a Jacobsen a través de Souto de Moura. La gente actualiza las ideas a la tecnología, al conocimiento y a la cultura contemporánea. También sucede por ejemplo con Aires Mateus y Siza. La gente descubre a Siza a través de Aires Mateus. Les es más fácil entender, para alguien que tiene veinte y pocos años, le puede llamar mucho más la atención a un primer golpe de vista la arquitectura de Aires Mateus que la de Siza. A partir de uno conocen al otro y van entendiendo un poco cual es la tradición. Son unas ideas que se presentan de forma actualizada, por eso pienso que es bonito ver esas ideas que van dando saltos, igual eso no puede tener un rigor científico, pero es bonito pensar que Aalto viene al mediterráneo, se lleva mediterráneo a su país y luego

Siza visita Aalto y reinterpreta el mediterráneo a través de esto. Pienso que estas cosas suceden.

PDM: La cultura coge de tantos factores, tantas vertientes e incluso de artes diferentes. Yo creo que la arquitectura tiene este poder de tomar influencias de tantas cosas y luego incorporarlas en el proyecto y la construcción.

FSN: Hay historias que me parecen súper interesantes. Por ejemplo, la idea de la repetición: Utzon, Moneo, Tuñón y Mansilla. Moneo trabajaba para Utzon cuando este estaba haciendo la Ópera de Sidney. Moneo luego hace determinados proyectos en los cuales la repetición es un elemento importante. Tuñón y Mansilla hacen una aportación comúnmente conocida como mat-buildings, interesantísimo. Ahora se está preparando una exposición de Alfaro en la Pedrera. Me parece muy interesante pensar en Barcelona con la Sagrada Familia y el Pabellón de Mies que en un momento eran contemporáneas, y como las dos son grandes obras que parecen antagónicas. Luego ves esta obra de Alfaro que hay aquí fuera, que es como una catenaria invertida que une dos cosas: es parecida a la idea que tenía Gaudí sobre la estructura y las catenarias invertidas, pero también a la visión de Mies sobre la industrialización de la arquitectura. Entonces de repente hay un autor que desde el punto de vista de la escultura ha unido dos ideas que parecían antagónicas, y ha sabido encontrar una forma de actualizar.

PDM: En este juego de transmisión de ideas, ¿quien influencia a tu trabajo?

FSN: Alfaro, aunque sea un escultor, a nosotros nos ha mostrado la capacidad de síntesis, de coger muchas ideas que había en el aire y plasmarlas de manera rotunda. A nosotros eso nos interesa muchísimo, no hay que pecar de ambiciosos por que Alfaro lo hizo muy bien. Creo que las obras de los japoneses, de Kazuyo Sejima por ejemplo, son ideas atemporales y capaces de ser transmitidas a las nuevas generaciones de Fujimoto o Ishigami. Al final tienen una capacidad de síntesis muy potente y eso a nosotros nos interesa mucho en la medida en la que podamos aportar una cierta sintonización del contexto en el que vivimos, no siempre es fácil, la escultura tiene unos grados de libertad que la arquitectura no tiene.

PDM: En tus últimas obras me parece que notar una voluntad más escultórica, una tendencia al juego contra la gravedad, a estos volúmenes suspendidos que no se sabe cómo se mantienen.

FSN: Es la voluntad de la innovación y la innovación siempre lucha contra lo imposible, la lucha contra la gravedad. Te saca de las zonas de confort y te ayuda a ir sitios tecnológicamente diferentes.

PDM: Tu casa en Ayora, pero también la casa del acantilado, están en un contexto casi natural. ¿Ves un valor diferente en construir una arquitectura blanca en un contexto urbano más sólido?

FSN: Ahora estamos construyendo una casa que está justo al lado, al otro lado de la montaña de la casa del acantilado. Realmente ves el paisaje que es una roca muy grande, lo que hay es una construcción de muchas casas que identificas como una textura. La casa que estamos construyendo que se llama *Espejo de Agua*, son dos láminas, esas dos láminas están en la última línea de edificación. Hubo un momento en el que cuando la veías desde abajo, pensábamos ¿de qué lado queremos estar, del lado de la montaña o de las casas? Decidimos estar al lado de la montaña. Es decir, ¿qué hubiese sucedido si todos hubiésemos construido de esta manera que es un poco más mimética dentro de la naturaleza? En ese contexto nos pareció que lo interesante era unificarse con la montaña. Aunque si en ese caso en realidad no hay masa, por que son dos planos, entonces como no hay masa tampoco hay nada contra lo que lanzar sombras. Son dos líneas llenas de agua, nos parecía más interesante esta cuestión mimética con el entorno. Todo esto es importante, pero hay un punto de vista que es una aproximación monocromática, nos da igual que sea blanca o gris.

PDM: Volviendo a la pregunta anterior. Tenemos a Alfaro, a Siza, veo también una proximidad a Souto...

FSN: Creo que la relación con la obra de Souto de Moura es a través de Alfaro. Él utiliza materiales industriales, el auditorio en Portalegre es como una pieza que parece un silo industrial, es algo fascinante y me parece como de otro mundo, te lleva desde la coherencia de cómo está construido a la ciencia ficción.

PDM: La obra de estos maestros, como Siza y Souto de Moura, nunca conseguimos definirla con finitud. Siempre te sorprenden, siempre cambian, evolucionan y es bueno que sean así. Y con españoles, ¿por ejemplo?

FSN: Con Emilio Tuñón, para mi es un personaje importantísimo, en su aportación veo como una analogía con Alfaro.

PDM: Antes decía que este color surge de cierta forma casi natural y no

pensada. ¿El material y la tecnología surge con el mismo dibujo o con el mismo color?

FSN: Muchas veces aprendemos determinadas técnicas para dibujar, representar, que al final es caligrafía que condicionan lo que vamos a escribir. Cuando he aprendido a dibujar mi tradición pictórica tiene mucho que ver con Álvaro Siza. Funciona muy bien cuando estás hablando de una arquitectura escultórica, como las partes de una masa en la que le quitas cosas. Pero cuando empiezas a trabajar con algo más etéreo, por ejemplo, unas barras, de repente resulta que las técnicas con las que te has formado no son adecuadas, es como tuvieses las dos manos atadas a la espalda, no puedes.

PDM: Siempre estás experimentando materiales y tecnologías nuevas. ¿Hay alguno que te fascine o alguna aplicación?

FSN: Sí, el solid surface. Para nosotros es una pasada las posibilidades que puede llegar a tener. Al final lo podíamos clasificar como cerámica, cuando uno lo piensa, el hormigón en el fondo es una cerámica, es un material que se moldea. Allí la tecnología tiene mucho que decir, igual que los aerogeles de grafeno o la forma de fabricación. La cuestión es que con nuevas técnicas de fabricación puedes generar nuevos materiales, hay espumas de aluminio o de acero que tiene un comportamiento muy distinto de un perfil normalizado tal cual. Imaginate que ese material se distribuye por que se ha fabricado de una manera distinta, a todos los efectos es un nuevo material.

PDM: Con respecto al material y la tecnología, estaba pensando en la *casa Hoffman*, que cuando ves este voladizo blanco piensas que es hormigón u otro material más tradicional. Después descubres que la estructura es de acero revestida con paneles. Esto para ti no supone ningún problema, no te importa que sea algo revestido.

FSN: Es algo que pienso mucho, sobre todo cuando sales fuera, esta cuestión de la honestidad constructiva depende de que sitios, hay gente que es ultra-ortodoxa. Cuando empiezas a rascar en eso, la cuestión es, ¿qué es verdad o qué no es verdad? La cuestión es que sean verosímiles. Al final no es un muro de hormigón en masa, es un muro de hormigón con acero dentro. Me parecen fascinantes estos trabajos de hormigón de Ryue Nishizawa, de hacer una montaña de tierra, hacer el hormigón y luego sacar la tierra. También el encofrado de Peter Zumthor: metes la madera

y luego la quemas. Hay un proceso constructivo, hay mucho material que sea ha desechado. Al final, ¿que es más honesto? ¿desechar el encofrado o revestir la estructura?

PDM: Es verdad que, si tengo que pensar en toda mi tesis, en la historia del blanco, este juego a "¿quien es más honesto?" no funciona mucho. Hay muchas interpretaciones, muchos malentendidos.

Pero vamos hacia el final de este diálogo: ¿podrías definir algún concepto constante de tu trabajo, unas invariantes de tu investigación?

FSN: Hay ciertas obsesiones latentes, esta lucha contra la gravedad es importante, la capacidad de síntesis, el pensar en cómo tocan los materiales el suelo es muy importante, la continuidad visual y en el tiempo es esencial. Hay determinadas cosas que son obsesiones y podríamos sacar factor común (todo el equipo).

PDM: Una obra, puede ser arquitectónica, pictórica o literaria, que te haga pensar en el blanco.

FSN: Hemos hablado del Sorolla, cualquiera de los Alfaros de mármol. Podría ser la obra de Sergio Camardo, un escultor que realmente intentaba generar una forma con un material que atravesara el tiempo.



Joaquín Sorolla, Madre, 1985.
«Las ideas son siempre las mismas o muy parecidas, y lo único que pasa es que, generación tras generación, distintos autores las van actualizando».



EL SENTIDO DE LAS COSAS

Conversación con Giovanni Francesco Tuzzolino

Paolo De Marco: Nel tuo modo di intendere l'architettura, il colore bianco ha un significato particolare?

Giovanni Francesco Tuzzolino: Mi pare che il tema affrontato in questa tesi sia molto interessante perché entra nel merito di una questione che non riguarda solo la superficie dell'edificio, l'immagine dell'architettura, le sue qualità cromatiche, ma riguarda il senso stesso dell'architettura.

Dico questo perché credo che il bianco non sia riferibile solo al colore delle forme architettoniche ma che entri nel merito di una concezione vera e propria che si riferisce alla essenzialità dello spazio, e cercherò di spiegare meglio questa connessione. Il riferimento all'architettura bianca viene ripreso essenzialmente dal Movimento Moderno nel desiderio di raggiungere l'economia dello spazio attraverso l'economia dei volumi o attraverso la riduzione dei codici della rappresentazione. La ricerca di Gropius e Le Corbusier mi sembra interessante dal punto di vista del raggiungimento di una sorta di grado zero della esperienza architettonica dello spazio per tutte le ragioni che conosciamo: per le ragioni di tipo economico, sociale, legate soprattutto al mutamento di valori riguardanti la modernità di quel tempo, e cioè l'abbandono dei codici classici, per esempio, lo sfondamento del vocabolario formale, della plastica ornamentale, di tutto ciò che rappresenta la saturazione del linguaggio architettonico. Mi è sembrato un momento di grande responsabilità e di grande verità che deve tornare a illuminare la costruzione dello spazio. La responsabilità degli architetti del Movimento Moderno nel dare senso alla geometria, al volume, quindi alla costruzione di nuovi codici rappresentativi, in sostituzione dei precedenti che rappresentavano la storia classica dell'architettura, mi sembra una discontinuità produttiva. Una chiamata alla responsabilità per noi architetti della contemporaneità, per raggiungere una significatività delle forme, dei volumi e, soprattutto, dello spazio.

Il bianco per me è tutto questo e, in un certo senso, rappresenta il grado zero della costruzione, il ragionare con l'essenziale, con degli elementi che possano esprimere l'abitare per mezzo di superfici, volumi, con dispositivi che contraggono, comprimono o dilatano lo spazio. Un racconto del vivere, dello stare nel luogo che si sostanzia di poche cose, di superfici, di volumi, di ombre, di luce. In questo senso il colore non è che venga negato, non è che in questa ricerca il colore non abbia senso, non abbia luogo: ce l'ha, ma con la grande responsabilità di non alterare misura del poco, di turbare il minimalismo meticolosamente raggiunto nella paziente ricerca della semplicità.

Página anterior:
Margagliotta + Tuzzolino,
Casa Biancorosso, 1992-93.
Foto Giovanni Chiaramonte.
«Il bianco [...] rappresenta il
grado zero della costruzione, il
ragionare con l'essenziale, con
degli elementi che possano
esprimere l'abitare per mezzo
di superfici, volumi, con dispo-
sitivi che contraggono, compri-
mono o dilatano lo spazio».

Il bianco, per me, è da sempre sinonimo o paradigma di questo grado zero della ricerca spaziale e della significatività dell'architettura. Essa deve esprimere non un linguaggio sovrabbondante, ma il minimo necessario nei volumi, nelle forme o nei dispositivi architettonici, per restituire l'essenza dello stare in un luogo.

PDM: Hai usato i termini *grado zero* o *discontinuità*: questa sorta di azzeramento che il movimento moderno tenta di mettere in pratica. Io sono molto d'accordo con questa affermazione, nel senso che secondo me il colore è uno degli elementi che aiuta a fare pulizia; però, tu mi insegni, vi è sempre discontinuità e continuità nell'architettura, ed infatti ritroviamo una sorta di coincidenza tra alcuni caratteri della modernità e altri che sono riconosciuti nell'architettura mediterranea. Pensi che questi valori siano ancora influenti sul tuo modo di intendere l'architettura?

GFT: La cultura del costruire nel Mediterraneo si lega ai valori della luce, al senso del suolo e il senso dell'apertura di un cielo. L'architettura del Mediterraneo è quella che sa rendersi significativa in funzione dell'accoglimento di questi caratteri. L'architettura bianca, così come l'ho intesa prima, l'architettura misurata che non ricerca il clamore del colore, che non ricerca l'esuberanza del suo modo di essere nel paesaggio urbano, l'architettura che raggiunge la semplicità del suo dire, accoglie molto bene la luce del Mediterraneo. Il clima mediterraneo è uno dei fattori principali che ha condizionato la configurazione dell'edificio, nella necessità del riparo, determinando la sua coerenza rispetto ai caratteri ambientali. Anche l'architettura del Movimento Moderno è assolutamente coerente con questi principi. Per cui, laddove c'è la semplicità della costruzione, lì si esprime al massimo grado la compatibilità con il paesaggio mediterraneo. Questo connubio è quasi del tutto naturale. Costruire in bianco significa, allora, fare un'architettura che esprima l'identità dei volumi, la semplicità della composizione, la precisione dei suoi contenuti. Significa raccordare l'edificio al paesaggio, continuandone la stratificazione e raccontando senza finzioni le differenze tra artificio e natura.

Il senso del bianco si può estendere a un tema più generale che è quello dell'abitare, del riconoscimento della temporalità di un luogo. Questo concetto mi interessa moltissimo perché dà la possibilità di comprendere e usare le modulazioni cromatiche dell'edificio in funzione delle ore del giorno. La luce e l'ombra non possono condizionare molto una parete rosso carminio oppure un soffitto blu cobalto, forse solo in minima parte. Invece il bianco, rendendo

omogenee tutte le parti dell'edificio, rende riconoscibili le soluzioni di continuità delle superfici, esprime in maniera variabile il trascorrere delle ore del giorno attraverso la variabilità dell'ombra e della luce. Così si può concepire il valore delle membrature dell'edificio assecondandone la dinamica delle mutazioni cromatiche. Ciò non deve indurre a pensare al bianco come qualcosa di statico, di monotono, privo di vita e di anima, poiché è proprio il giorno che esprime il suo modo di essere, la sua mutevolezza, proprio in ragione della neutralità cromatica dell'edificio. Quindi gli spigoli, la discontinuità delle superfici, i volumi sotto la luce si evidenziano maggiormente laddove la massa dell'edificio è monocromatica e, soprattutto, bianca perché si esprimono al massimo livello la differenza tra le superfici in ombra e quelle illuminate. Per cui, ragionare sull'oggetto monocromatico e, soprattutto, sul bianco, ci consente di continuare la nostra ricerca consapevole, responsabile e difficile sulla verità della forma in architettura.

Anche questo è un esercizio minimale, perché se i colori aiutano a distinguere, a sottolineare gerarchie nell'ambito della composizione architettonica, a sottolineare valori spaziali, colorare di scuro uno spazio, un volume interno, significa condizionare moltissimo la percezione di quello spazio; per esprimere la chiusura attraverso un volume bianco bisogna ingegnarsi e lavorare con un esercizio estetico che di per sé è molto più difficoltoso: è più complicato raggiungere dei significati spaziali dentro l'edificio (o fuori di esso) attraverso un colore uniforme.

PDM: Normalmente si associa l'uso del bianco, o comunque della monocromia, al voler omogenizzare alla definizione di una continuità. In realtà, per queste ragioni che hai detto tu, è una *composizione delle differenze* - per citare il tuo ultimo libro. La monocromia aiuta a comprendere lo spazio e la forma in questo senso.

GFT: Così facendo però ci vuole molta più abilità, perché non hai molte altre aggettivazioni che ti aiutino a raggiungere lo stesso risultato con la stessa facilità.

PDM: Vorrei approfondire un po' di più il tema di questa volontà, che forse proviene dal Moderno, come tu stesso hai detto, di purificare l'architettura.

GFT: Non è proprio una volontà. È la possibilità (che purtroppo appartiene solo a un numero limitato di architetti che hanno ancora l'interesse a sperimentare) di fare architettura guardando a questa semplicità che è molto più responsabile, se vogliamo cerebrale, e molto più difficile da comunicare

a un pubblico non abituato all'architettura. Quindi molti architetti guardano all'high-tech, al titanio, al vetro, all'acciaio, a materiali pseudo sostenibili (fraintendendo la stessa idea di sostenibilità) per cui non tutti prediligono il bianco. Sono rimasti degli architetti (che coltivano ancora un atteggiamento "artigianale") che hanno ancora vivo il desiderio di lavorare sulla forma, sul volume come tale, sui condizionamenti che, sia l'edificio sia il suo colore, possono accogliere dalla città e possono poi restituire nello spazio urbano. Ma non sono tanti, perché oggi la globalizzazione dei linguaggi e, soprattutto, lo *star system* ha condizionato molto il linguaggio dell'architettura. Non rimane, quindi, che una nicchia di architetti ancora innamorati di un rapporto autentico tra forma e paesaggio e che continua a coltivare quel che potremmo definire "il coraggio del bianco".

PDM: Dicevi prima del bianco e del rapporto con il paesaggio, con l'ambiente. Perché se è vero che l'occhio, o la memoria, è abituata a questi volumi bianchi nel verdeggianti paesaggio mediterraneo, è vero anche che dal punto di vista cromatico il bianco rappresenta una discontinuità paesaggistica.

GFT: Questo ci fa capire come sia importante lavorare tra continuità e discontinuità dell'architettura all'interno del paesaggio urbano così come ci è dato di coglierlo oggi con tutte le differenze, con tutte le incongruenze e la disarmante indifferenza che esso esprime. Mentre la città dovrebbe essere il luogo in cui gli edifici celebrano la loro relazione formale, oggi si assiste, soprattutto nelle periferie (che costituiscono gran parte della estensione urbana) a un proliferare di oggetti che mostrano troppa autoreferenzialità. Il relativismo che pervade la società contemporanea, pare si sia riversato abbondantemente nelle forme dell'edilizia, nella logica della costruzione. Per cui, qual è il senso da dare all'architettura oggi? Qual è la missione dell'architetto per restituire bellezza al paesaggio contemporaneo, in questa promiscuità di linguaggi, in questa molteplicità di voci e di suoni che condizionano la quotidianità? Come si può ancora lavorare perseguendo questo obiettivo? Direi, allora, che è molto importante operare nella continuità e nella discontinuità. È facile comprendere le possibili continuità all'interno della città storica, poiché è facile rendersi conto degli allineamenti, dei volumi mancanti, delle morfologie che attendono un completamento. Ma allo stesso tempo è altrettanto necessario ricercare la misura delle discontinuità, che possono testimoniare dei valori del progetto contemporaneo, traghettando la memoria nel nostro tempo presente. Per

fare questo occorre grande perizia e consapevolezza.

PDM: Perché le regole sono più chiare o quantomeno più visibili.

GFT: Esatto. Però prendiamo il caso di una grande periferia in cui i fatti urbani, le voci più discordanti della città si mescolano tra di loro non componendosi e, anzi, generando ulteriore caos. E lì l'architetto che fa? Se il nostro obiettivo non è quello di cancellare il caos, tentare di eliminare le distorsioni, ma di dare significato al caos, alla molteplicità. Se pensassimo di demolire in maniera apocalittica tutta la periferia delle grandi città (o molti dei suoi edifici), chissà quale nuovo modello di città ideale saremmo in grado di progettare, chissà quale bellezza saremmo capaci di ricostruire. È interessante, invece, assumere il paesaggio della periferia come luogo complesso, ricercando al suo interno una nuova coerenza, lavorando con misura e cercando di capire il senso della costruzione e della vita che esprimono quegli spazi apparentemente irredimibili. Bisognerebbe lavorare non solo con dei *landmark*, con edifici eclatanti, che ambiscono a costruire nuove gerarchie e polarizzare lo spazio, risolvendo così la partita (questo è l'effetto provocato dai grandi centri commerciali o dai grandi edifici industriali o commerciali). Invece l'architetto potrebbe, più saggiamente, cogliere il senso dell'abitare, in quel sistema, e costruire delle architetture che non prevalgano per altezza, per complicazioni formali, ma che abbiano il bianco come elemento eccezionale, per esempio, che mostrino così la loro natura relazionale. Credo che questo atteggiamento possa dare anche un senso, una discontinuità minima ma di grande impatto, anche in un sistema incoerente come quello, delle periferie urbane. Quindi, paradossalmente, il bianco può essere strumento di discontinuità in grado di aggiungere valori anche nei contesti privi di identità. Così, ciò che ricerchiamo come diversità e come possibile e necessaria discontinuità, potremmo ottenerla in maniera molto più pervasiva e pedagogica. Da questo ragionamento si può comprendere come l'architettura possa essere efficace, utile, bella, pur nel silenzio delle sue forme e del suo linguaggio. Nel grande compendio delle differenze urbane, proprio il bianco, quindi, può essere un fattore di discontinuità, arrivando a costituire un orizzonte metaforico, un paradigma, un punto di fuga ideale.

Ci sono molte architetture contemporanee che ritornano al bianco nel tentativo di ricostruire l'identità del paesaggio del Mediterraneo. Mi piace ricordare, ad esempio, l'edificio bancario di Gonçalo Byrne in Portogallo, che pure nella continuità dell'edificato di quel piccolo borgo, all'interno del nucleo urbano,

nella elaborazione elementare della facciata (che vuole confondersi con tutte le altre) esprime il bianco in maniera quasi iniziatica, come se quell'opera avesse in sé una magia, un'anima interiore, una significatività nascosta che, suo malgrado, diventa dirompente e protagonista dello spazio. Quindi, il bianco può introdurre misura e discontinuità all'interno del paesaggio urbano.

PDM: Come sai bene, Siza negli anni '70 costruisce ad Evora un grande frammento della nuova città. Forse lì, in quel paesaggio, il colore bianco potrebbe essere interpretato come un tema di continuità dal punto di vista cromatico. In Alentejo costruire con il bianco non è certo un segno di discontinuità, credo. Una così diffusa monocromia ha però una grande valore.

GFT: Mi viene in mente un concetto che è legato al fatto che ciascun individuo può godere dei propri spazi, del proprio angolo di bellezza individuale, all'interno di un sistema indistinto e collettivo, e che questa stessa bellezza possa essere trasmissibile. La casa è sicuramente un piccolo mondo che appartiene a ciascun individuo e che dovrebbe sempre potersi confrontare con il sistema convesso e molteplice della città che lo accoglie. Però la città, il quartiere, il sistema esteso che le singole abitazioni, dovrebbe tradurre la bellezza custodita nella piccola dimensione domestica, alla grande scala, in un sistema di relazioni più complesso. Questo travaso, secondo me, rappresenta un processo di esplicitazione dei valori individuali proprio della dialettica con cui la città compone, giorno dopo giorno, la sua immagine complessiva. Il riverbero del bianco, i contenuti autentici dell'abitare, che si propagano nel contesto urbano, secondo me marcano questo concetto, lo esemplificano. Le relazioni e il senso della bellezza della singola architettura riguardano in ogni caso uno spazio esteso, più dilatato: proprio per il fatto che il bianco prevale, accomuna, omogeneizza ma non omologa, ecco che si esprimono al massimo grado e in maniera paritetica tutti i significati che i singoli edifici possiedono. Questo concetto è importantissimo e riguarda il senso di appartenenza a un contesto: anche questo rappresenta un modo per comporre le relazioni spaziali all'interno di un isolato o di un ambito urbano. Se prevalgono le differenze dei codici espressivi degli edifici, vengono meno i presupposti per le relazioni formali e, con essi, la qualità dello spazio urbano. Invece, l'uniformità del colore dà senso alla continuità della massa muraria, alla modulazione dei volumi, agli spigoli, alle altezze o al ritmo delle bucatore. Tutto assume il senso di una grande forma ricostituita delle declinazioni particolari di ogni singolo edificio. Ammantare di bianco un sistema più esteso, rende riconoscibile il progressivo

determinarsi della forma urbana, assicurando continuità nella differenza e manifestando lo stretto legame tra la morfologia e l'abitare. L'architetto non è un demiurgo, l'architettura non esprime spazi obbligati in cui necessariamente dobbiamo muoverci. La vita reale sfugge di mano, e l'abitare quotidiano, di fatto scombina quasi sempre il modo preordinato di concepire lo spazio. Però, offrire dei significati chiari ai destinatari di un ambiente urbano, significa agevolare moltissimo, consapevolmente, l'appropriazione e la familiarità degli spazi. Lo Zen di Palermo, il sistema compatto delle *insulae* che Gregotti concepì negli anni '70, è un esempio di questo atteggiamento. Pur con le pesanti trasformazioni che questa architettura ha subito sin dall'inizio della sua costruzione, il suo spazio anche oggi ci descrive la costruzione magistrale di una forma urbana, nella variazione delle singole unità residenziali all'interno di un sistema complesso. Cerchiamo di immaginare, ancora, come sarebbe questa architettura nella sua essenza monocromatica e come i residenti (o il singolo individuo) abitanti di ogni singola cellula possano sentirsi parte non solo del proprio spazio domestico, ma soprattutto di uno spazio molto più grande e complesso, che gli appartiene e che in fondo abitare quotidianamente nella sua interezza. Ma questa architettura riesce ad esprimere molto bene tutti i concetti di cui stiamo ragionando durante la nostra conversazione: l'articolazione dello spazio che si dà nella chiara semplicità del recinto. Le residenze costruite da Siza a Bouça per il programma *Saal*, secondo me, contengono molte similitudini pur considerando le necessarie differenze programmatiche e distanze linguistiche.

È indispensabile non omologare come si faceva con i falansteri, oppure con le architetture socialiste: mettere insieme tanta gente in edifici di grandi dimensioni. La proposta di Siza, sia pure nelle intenzioni originarie, evidenzia delle similitudini rispetto a quella di Gregotti. Facendo riferimento a un motto tanto caro a Ernesto Basile potremmo riassumere con *Dispar et Unum* il raggiungimento dell'unicità dell'espressione architettonica che riesce a contenere in sé la variabilità delle forme, corrispondenti alla variabilità dell'abitare.

PDM: Da questo punto di vista le operazioni di Siza e di Gregotti sono comparabili. Questa logica non è forse rintracciabile nei complessi residenziali di Taut o di Oud, e nemmeno nel progetto di Le Corbusier a Pessac. In quest'ultimo caso la policromia è importante e viene usata quasi come un espediente plastico per esaltare, enfatizzare le composizioni volumetriche.

GFT: L'architettura bianca è un'architettura coraggiosa, perché si fa carico delle differenze, delle modulazioni dello spazio pur nella semplicità cromatica che governa il gioco della composizione. Però bisogna dire una cosa molto importante, secondo me: l'architettura bianca di cui stiamo parlando non è che escluda necessariamente il colore, ma lo usa consapevolmente, forse in maniera più rigorosa, per sottolineare le singolarità, per esaltare alcune parti dell'edificio che devono assolutamente essere individuate come specifiche. Tuttavia, l'uso di un altro colore, in questo caso, non tradisce il bianco, ma ne esalta l'espressività, così come l'eccezione conferma la regola. Se hai un'ambiente completamente bianco e al suo interno costruisci una cavità, una nicchia, e quella nicchia è di un colore deciso (ad esempio nero, blu scuro o comunque molto forte) allora paradossalmente hai continuato a lavorare dentro la logica del bianco, hai introdotto la giusta differenza, la deroga, perché il bianco assuma un valore ancora più evidente.

Le mie architetture sono sempre bianche, soprattutto per quanto riguarda gli interni. L'archetipo è lo scavo, come se lo spazio abitabile fosse una cavità ottenuta per sottrazione da una massa piena. E la forma dell'edificio è coerente con questa idea di scavo, ma sempre derivata dal contesto, dalle sue tracce disseminate nel tessuto, da una stratificazione preesistente. La forma per me, così come diceva Pollini nelle sue lezioni sulla composizione architettonica, nasce dal contesto. Una volta messo a registro il rapporto tra la forma e la logica del paesaggio urbano, a cui bisogna accordarsi o che bisogna consolidare, allora lo spazio interno è la naturale conseguenza di questo principio. Tutto deve concorrere alla ricerca di una cavità complementare al pieno di questa forma. Si tratta di stare dentro un vuoto ancestrale, dentro una caverna, le cui cavità sono però da ricercarsi con grande perizia all'interno di una rigorosa struttura geometrica. Come se cavassimo dei solidi euclidei da una massa gessosa e questo cavare, nell'azione del togliere, esprimesse la logica composizione del bianco. Sembrerà strano, però cavare, togliere, tagliare dentro questa massa gessosa bianca precise sezioni di materia, provare a guadagnare spazio dentro la quieta compattezza del bianco, è per me motivo di una grande gioia. È il senso stesso della composizione, che ha le sue procedure, i suoi metodi, le sue strumentazioni, non c'è dubbio. Però, forse, la mia ricerca spaziale consiste proprio in questo: progettare la felicità di una caverna, assolutamente bianca, per esprimere la tensione poetica di una cavità ancestrale. Da qui prende l'avvio un discorso che si arricchisce di piccole

variazioni: le rotazioni, i tagli, le diagonali, sono espedienti difficili da usare ma che consentono di inventare prospettive sempre diverse. Un lavoro sullo spazio che presuppone una visione sinottica e tridimensionale, con le aperture e i confini deboli, con l'idea di recinto e le dilatazioni, con l'affermazione della luce o dell'oscurità, con il racconto compiuto degli opposti. Il bianco, credo, che esprima al massimo livello tutte queste possibilità

PDM: Da questi concetti che hai espresso, ma anche dall'architettura in cui ci troviamo adesso (Dipartimento di Architettura dell'Università degli Studi di Palermo) e in questa stanza quasi inondata da plastici bianchi, mi viene in mente un'altra domanda: c'è anche una questione metodologica che porta al bianco?

GFT: Sì! Il plastico monocromatico e monomaterico (questa è una delle eredità che devo a Pasquale Culotta) non è che la semplificazione della procedura per ottenere un prototipo di architettura. Secondo me, la didattica del bianco è utile per riconoscere la bellezza della città contemporanea laddove la varietà delle declinazioni linguistiche, la molteplicità cromatica e la dissonanza dei segni, le superfetazioni incoerenti e prive di significato, hanno impedito la riconoscibilità della sua forma. Quindi ricostruire un frammento di città con il plastico bianco è utile per ragionare sul senso dei volumi e dello spazio e non solo del singolo edificio. Tolle tutte le aggettivazioni improprie, si può così ragionare sulla essenza dello spazio urbano, sulla forma della città e sulle forme degli edifici. Noteremo che anche il condominio di otto piani, la chiesa anonima che vi si trova accanto, la scuola dagli strani volumi poco distante, tutto anche nella sua strana inconciliabilità assume un valore formale con cui diventa possibile lavorare. Allora il mio progetto di edificio bianco, inserito in questo sistema monomaterico costituisce una forma tra le forme, una sorta di cavallo di troia con cui cambiare di segno l'estetica della città. Eliminato tutto il superfluo, resta il minimo, restano i volumi, resta l'immagine riconoscibile della città, e con questa città possiamo confrontarci. Rendere monocromatico un sistema di forme ci aiuta moltissimo a riconoscere la ricchezza delle modulazioni formali che diventano un patrimonio di segni e figure con cui è possibile dialogare.

PDM: Potrebbe essere una convergenza dei fattori che porta all'impiego del bianco. Quando tu inizi a pensare a una architettura e lavori con gli schizzi o anche il plastico, il materiale dell'architettura è già lì presente in questa idea?

GFT: Certo, sicuramente. Per quanto mi riguarda, è un materiale opaco,

corposo. Il più delle volte un architetto deve essere disponibile a lavorare con la discontinuità, a mettere in crisi il recinto, l'involucro dell'edificio, il nostro gioco è proprio questo, quello di confrontarci con questo confine. Sia esso l'involucro di una casa o di un'architettura, in ogni caso l'elaborazione dei significati di chiusura e di apertura, sta tutto lì. Però quello che mi porto dentro è l'architettura di cui si parlava prima. Non so se sia l'architettura del Mediterraneo, oppure l'architettura che ha come archetipo la scatola in muratura, la forma, il volume, lo spigolo. Io mi sono formato dentro questa cultura, che poi è quella di Pasquale Culotta, quella che nasceva dall'analisi dei centri minori siciliani, le case, la casa a torre, la casa elencale, le bucatore verticali, quella che coglieva le sollecitazioni di questo paesaggio. L'analisi e la lettura di queste note sapienti, il riconoscimento dei linguaggi sedimentati nei centri storici siciliani ha fatto sì che l'architettura elaborata da Culotta restituisse alla fine la precisa proposta di una architettura della modernità. Una architettura che in qualche maniera si confronti con la scatola dell'edificio, con la compattezza della massa muraria in cui il pieno prevale sempre sul vuoto, in cui lo spigolo spiega alla città la presenza dell'edificio, i significati dei suoi volumi e costruisca il discrimine tra la luce e l'ombra. Lo stesso edificio della Facoltà di Architettura di Palermo è, se vogliamo, un ossimoro (ma anche il paradigma di questo modo di intendere il progetto lo è) perché sebbene esso si muova nella logica delle architetture in muratura, però possiede una struttura in acciaio: un apparente controsenso. È una architettura in acciaio rivestita in intonaco (materiale che notoriamente si accorda con la muratura, la pietra), ma in essa le bucatore sono prevalenti ed è presente uno sbalzo di notevoli dimensioni: un paradosso. I pilastri esili, che evidentemente non nascono come *pilotis* o come membrature del grattacielo di Mies, non sono elementi discontinui, ma semmai frammenti residuali di una muratura fortemente smaterializzata sulla quale sono state praticate grandi bucatore che costituiscono le finestre dell'edificio. Il regime della composizione è quindi quello dell'edificio in muratura: volumetrico, massivo, dove prevale il pieno e dove lo spigolo è ampiamente utilizzato. Tuttavia proprio su questo palese controsenso e sul paradosso *facies-struttura* si fonda l'alto valore espressivo di questa opera. Io parto dall'archetipo che il contesto paesaggistico in cui vivo mi ha restituito, la semplicità del volume, e l'archetipo spaziale dell'edificio arabo, la chiusura necessaria ma anche la conquista preziosa della finestra, deroga al recinto murario che deve essere guadagnata con grande consapevolezza e

con grande responsabilità. La finestra consente al sole di entrare dentro casa, permette il passaggio della luce e ciò significa esporre l'ambiente interno al calore, limitare anche l'intimità dello spazio, alterare l'equilibrio tra pieno e vuoto. Significa, però, costruire il paesaggio esterno, attraverso la sua sapiente inquadratura; consentire il dialogo tra l'interno e l'esterno e esplorarne tutte le relazioni possibili.

PDM: Siamo arrivati quasi naturalmente alla domanda successiva: l'innovazione tecnologica, l'utilizzo di nuove tecniche, di nuovi materiali, nella tua architettura come interviene?

GFT: In realtà l'*optimum* sarebbe lavorare con un'architettura che sia interamente sostenibile e che utilizzi tutte le caratteristiche tecnologiche più moderne, pur mantenendo la coerenza delle costruzioni tradizionali, che tanta coerenza avevano in sé. Mi riferisco ancora della casa araba non solo per guardare alla tradizione, al passato, ma come una grande fonte di sollecitazioni per il futuro, perché secondo me non esiste da una parte fare architettura e, dall'altra (come molti sostengono), fare architettura sostenibile. Esiste solo la coerenza dell'architettura nella sua accezione più vera, il riparo dell'uomo sulla terra. Essa deve consumare la giusta energia (termica ed elettrica), è compatibile con il clima in cui si trova, è coerente con le disponibilità finanziarie (sempre più ridotte) con cui deve realizzarsi. Credo che l'architettura tradizionale, e mi riferisco soprattutto all'architettura che ho studiato, quella araba (di cui le architetture tradizionali siciliane sono figlie), ci ammaestri moltissimo, ancora nel nostro tempo attuale, sul giusto connubio tra tecnologia, tecnica della costruzione e progetto. Oggi, purtroppo, c'è una certa distanza tra la ricerca architettonica *tout court* e l'impianistica tecnologica, come se tutto fosse separato in un mondo di grandi specializzazioni che purtroppo condizionano la nostra professione. Tuttavia, penso che sia il momento di ricongiungere questi due ambiti, quello della sperimentazione progettuale e quello della tecnologia. Molti lo fanno. Io mi avvicino con grande problematicità a questi due universi sapendo che alla fine l'architettura contiene tutto e che tutto deve mettere insieme. È un grande sforzo che deve cercare di tenere a bada l'entusiasmo tecnologico perché questo potrebbe inficerebbe la poetica dell'architettura, che deve essere sempre l'obiettivo del progetto. Credo, per fare un esempio, che si possano mettere insieme la necessità di dar luce a un ambiente, la necessità di riscaldare questo ambiente e la narrazione poetica che può ancora oggi essere esplorata attraverso una finestra. Queste tre

questioni sono state tenute insieme nella storia dell'architettura e devono continuare a mettersi insieme nell'esperienza contemporanea del progetto. Se separassimo le condizioni poetiche dell'edificio (la composizione dello spazio) dalle sue implicazioni tecnologiche (il condizionamento interno, il vetro particolare) allora avremmo sbagliato tutto, avremmo perso il controllo, il governo complessivo del progetto. E, invece, questo è sempre l'obiettivo principale della nostra esperienza di architetti: l'estetica dello spazio, l'esperienza dell'abitare.

PDM: Quali sono le idee che indaga la tua architettura? Ci sono degli ideali a cui aspiri?

GFT: Ogni architetto è un artigiano che costruisce dei racconti attraverso lo spazio architettonico. Questi racconti devono tener conto di una funzione, di un programma funzionale dettato dalla committenza, di una occasione specifica di progetto, di un budget, dei regolamenti costruttivi e di tutto ciò che condiziona la genesi di un progetto di architettura. C'è tutto questo, ogni volta che cominci a ragionare su una idea. Però poi, magicamente, c'è sempre un inizio, un percorso che non prevedevi a priori, ma che è suggerito dal desiderio di raccontare le cose attraverso l'architettura. Questo desiderio, o meglio la consapevolezza del desiderio, la si impara col tempo. Non la si impara certo concludendo un corso di studi in architettura, purtroppo, ma con una ricerca da effettuare non solo sui libri o frequentando architetture, ma soprattutto interrogandosi sul senso delle cose, sul *mio personale* senso dell'abitare. Non tutti abbiamo coscienza di cosa significhi abitare, cioè quale sia il nostro rapporto con lo spazio. Chiedersi questo significa avere consapevolezza di ciò che io posso produrre attraverso le mie immaginazioni, con il mio progetto; quale sia la mia effettiva capacità di raccontare attraverso lo spazio architettonico. Quindi, un architetto, secondo me, raggiunge il massimo grado della sua qualità quando riesce a usare consapevolmente l'architettura per comunicare delle cose. Io non lo so se ci sono riuscito, probabilmente no, però tendo costantemente alla ricerca di questa comunicatività. Io credo che tutto stia dentro un gesto iniziale, uno scarabocchio, e non penso di esagerare. A volte l'idea risolutiva di un'architettura è contenuta tutta dentro uno schizzo, anche molto piccolo, dove c'è dentro il senso della trasformazione e ciò che vuoi aggiungere al mondo. Avere questa consapevolezza (che detta così può sembrare una grande cosa detta da chissà quale grande personalità) in realtà è un obiettivo che ciascuno di noi dovrebbe coltivare. Però, mentre

scrivere un breve brano attraverso le parole, oppure dipingere un piccolo quadro, o costruire un piccolo paesaggio dentro una cornice, è una cosa, tutto sommato, circoscrivibile, parlare attraverso l'architettura presuppone avere dentro l'intera storia delle cose, la storia dell'uomo. Per cui non è che tutti possiamo conoscere l'universo dell'architettura, tutte le possibili declinazioni dell'artificio, però stare dentro questo mondo ti aiuta a essere ancora più bravo, a esprimerti in maniera sempre più matura e aggiungere sicuramente frammenti di bellezza nella città.

PDM: E il bianco ha questo valore?

GFT: Il bianco ha questo grandissimo valore. E, in questo senso, la purificazione di cui tu parli non è uno sfrondamento di membrature (sfrondare per raggiungere la purezza dell'oggetto) di superfetazioni della forma, ma è anche una nostra purificazione necessaria, da estendere al fruitore dell'architettura. L'uomo non impara ad abitare o ad apprezzare le cose attraverso le parole scritte, attraverso un discorso a priori sull'architettura, ma impara a vivere, ad abitare lo spazio. Impara attraverso l'esser-ci sulla terra, per citare Heidegger, pensando a uno spazio che espliciti la sua presenza nel mondo, che lo ammaestra, lo purifica e lo aiuta ad avere un rapporto autentico con la terra.

PDM: Mi viene in mente una frase di Álvaro Siza che dice "la buona architettura ha la capacità, la forza, di mettere in discussione la cattiva architettura".

GFT: È il senso di quello che abbiamo detto, la modestia e il coraggio del bianco.

PDM: Tante persone, tanti architetti sono venuti fuori da questa discussione. Siamo partiti dal bianco e siamo arrivati a tante cose. Abbiamo parlato di Pollini, Culotta, Byrne, Siza. Esiste per te una rete di influenze (alcuni l'hanno chiamata "scuola"), di persone a cui guardi e verso cui senti una sorta di affinità?

GFT: Ti rispondo con le parole di Antonio Angelillo che molti anni fa venne a recensire le nostre opere, mie e di Nino Margagliotta, e da quella visita nacque l'articolo su Casabella dei nostri serbatoi e poi più tardi anche l'amicizia con Byrne. Serbatoi che non sono certamente bianchi, ma secondo me esprimono il bianco, secondo le condizioni che ho cercato di esprimere nel mio ragionamento. Allora, Antonio disse in quella occasione: voi non lo sapete, ma in realtà molte cose accomunano le vostre architetture (parlando di Siza, di cui proprio in quel momento erano state pubblicate molte opere sulle pagine di Casabella). Allora qual è questo modo? Un modo che sappia leggere il contesto

e colga da esso le possibilità della forma, che imposti il progetto senza curarsi subito di tutte le sue piccole articolazioni, che non ricerchi importanti cromatismi o particolari aggettivazioni, ma che si definisca nella continuità di un percorso che procede progressivamente. Come il prodotto di un disegno (anche lì il bianco credo che abbia molta influenza) essenziale, asciutto, quasi a fil di ferro, che rimandi gli ulteriori approfondimenti dell'architettura al momento della stessa costruzione. Una lenta storia di composizione che continua in cantiere, laddove il dettaglio trova il suo senso e la sua definizione, dove si possono approfondire tutti i particolari. Il cantiere è inteso come verifica ma anche come continuità rispetto al progetto, che è uno *schema*, che costruisce il percorso, la traiettoria, il senso dell'architettura. Il cantiere è parte di questo percorso, in cui tutto ciò che si è trovato assume una giusta dimensione, rimettendo le cose in gioco fino all'ultimo dettaglio. Allora, cosa voglio dire? Credo che il mio modo di fare non sia caratterizzato solo dal modo di concepire il disegno, dalla definizione progressiva del dettaglio, ma forse per il mio modo di sentire l'architettura come un processo di costruzione in continuità con il presente. Come un dialogo con l'esistente che specifichi sempre di più le differenze rispetto a esso, differenze che possono essere anche minime e concentrarsi nel dettaglio. Quindi, ci si può accontentare di una variazione che è già suggerita dalle cose, di una forma architettonica che forse è già immanente nella città e ha bisogno di essere evidenziata. Credo che tutto ciò rientri nel nostro discorso sul bianco, proprio perché lavorare con il bianco, assecondare la poetica del bianco, significa veramente lavorare con delle variazioni minime, con le declinazioni minime della forma e dello spazio.

PDM: L'ultima domanda riguarda un'opera che ti lega al bianco, può essere architettonica, pittorica, letteraria.

GFT: Ce ne possono essere tante. Però la cosa che mi viene in mente è l'opera fotografica di Luigi Ghirri. Credo che esprima benissimo una sorta di estetica del bianco. Mi piace pensare al sistema di variazioni tonali minime che avvolgono la forma, da cui sembra che scaturiscano tutti i soggetti della fotografia e da cui pian piano si rende visibile la narrazione poetica. Molte fotografie di Luigi Ghirri esprimono un cielo bianco assordante, assolutamente surreale e in linea con tutte i ragionamenti fatti fin qui. Un cielo bianco, lattiginoso che rappresenta molto bene anche il declino della nostra civiltà, dei nostri paesaggi, secondo una lettura sublime e melanconica del mondo in cui viviamo.



Luigi Ghirri, Capri, 1981.
«Lavorare con il bianco, assecondare la poetica del bianco, significa veramente lavorare con delle variazioni minime, con le declinazioni minime della forma e dello spazio».



MOLDEAR LA MATERIA

Conversación con José Carlos Nunes de Oliveira

Paolo De Marco: A cor branca foi presente na arquitetura de muitas épocas, por várias razões. Essa cor tem significados especiais para ti?

José Carlos Nunes de Oliveira: Para mim, o branco tem o valor de ser a cor mais próxima da ideia. O seja, é uma cor abstrata... o branco não é propriamente uma cor, é a ausência de cor, assim como o preto é a condensação de todos os cores... como o positivo e o negativo. Acredito que o branco, atualmente, está mais próximo da ideia de sociedade contemporânea. Ao longo do século XX, quando começa a modernidade no final do século XIX torna-se cada dia mais abstrata. Nos hoje em dia vivemos em uma sociedade menos tangível, mais imaterial, mais abstrata no campo das ideias. Portanto o branco é o reflexo de essa sociedade, mais perto do conceito e mais longe da materialidade. Quando pensamos em arquitetura atualmente, rapidamente as imagens surgem na cabeça... é forma, é estrutura, desenho... mas não é a cor. Eu pelo menos não consigo pensar em cor de imediato. O material e a textura já são um segundo nível de pensamento, digamos de reflexão sobre uma determinada forma. Portanto a cor branca é a extensão mais direta de aquilo que desenhamos diariamente na uma folha de papel branco. Até de este ponto de vista, hoje em dia o nosso processo criativo - que é uma folha de papel branco e uma bic - desenha rapidamente o contorno, a conformação dessa forma que estamos a criar. Portanto, o branco é o resultado imediato daquilo que nos vemos. Preencher com cor, preencher com textura, exige um outro determinado esforço. Do ponto de vista criativo eu diria que o branco é a cor direita das ideias. Eu não sei si tu pensas a azul, a cinza, amarelo, vermelho... não sei. Eu penso em branco, penso nas formas...um pouco como faz um escultor no início de uma escultura, utiliza uma pasta branca, para moldar. Depois vá a fazer em ferro em bronze, mármore... é outro nível da percepção... é adicionar qualidades a ideia. Mas para mim, como gosto da forma e do desenho, bastaria o branco... eu ficaria no primeiro nível. Por outro lado, também é a verdade, que o branco na arquitetura mediterrânea tem esse valor - precisamente como dizia a pouco - de uma resposta muito concreta aos efeitos atmosféricos... a chuva, ao sol... é uma resposta natural. Até em uma forma simples de cuidar da arquitetura era pintar com cal. Porque a cal não era apenas uma cor, mas era também uma forma de higienizar a arquitetura: a cal matava os fungos, as bactérias. O sal também era branco. Há uma série de purificadores naturais, do ponto de vista químico, que são brancos. Esta presença do branco na cultura portuguesa, italiana, espanhola - culturas que vivem muito próximas do mar - tem clara esta resposta da vida cotidiana. O branco era um elemento natural, o sal era um elemento

Página anterior:
NOARQ Arquitectos, Casa
M&M, 2008-15.

«Nos hoje em dia vivemos em uma sociedade menos tangível, mais imaterial, mais abstrata no campo das ideias. Portanto o branco é o reflexo de essa sociedade, mais perto do conceito e mais longe da materialidade.»

natural que continua a ser muito importante na culinária portuguesa, italiana, espanhola, grega. Mas eu diria que todo o mediterrâneo tem esta resposta semelhante. Ainda hoje é importante isto... não acho menos importante esta questão do branco na arquitetura, porque nos temos equipamentos elétricos, a gás, que podem substituir os efeitos de ter uma construção branca. Mas eu gostaria que minha arquitetura fosse tão mais passiva quanto possível também... e que estes aspetos de comfort térmico dentro da casa, fosse um aspeto todo elo integrado com a própria forma arquitetónica com os materiais que constituem a arquitetura...que me permite ter uma casa equilibrada durante o inverno e durante o verão sem ter necessariamente conteúdos mecânicos o elétricos. Portanto não deixa de sere importante a cor por causa do comfort térmico. Por exemplo, quando estás a utilizar o *etics* - por lo menos em Portugal - não te permitem fazer uma variação de cor e colocar cores muito intensas: primeiro por causa da durabilidade do material - si tens o reboco fino, 3 mm, com uma cor negra o muito escura, há uma tendência para desgastar no tempo. Portanto há uma gama de cor que não se permite. A cor continua a ser altamente influente na resistência dos materiais, na durabilidade, na resposta térmica que os materiais devem dar. Não é apenas uma questão visual, é também uma questão química e física...não deixou de ser importante. O facto de eu estar vestido de preto o de branco ao sol no é exatamente a mesma coisa.

PDM: Então... já disseste algo sobre isso... no teu trabalho no há referencias especifica no Moderno.

JNO: Há uma maior consciência atualmente, de todas as populações, a estar mais informadas. Atualmente vivemos num mundo em que uma grande parte da população tem aceso a informação. Desse ponto de vista há uma maior necessidade de ordem, há uma maior consciência da paisagem. As pessoas hoje em dia conhecem não só a sua paisagem, mas conhecem outras, viajam... e há a necessidade de uniformizar também o ambiente... essa noção de conjunto, de que uma individualidade tem que fazer parte de um conjunto. Provavelmente eu elegia o branco como a cor mais uniforme... tem mais adeptos também, é menos evidente e, portanto, permite uma maior homogeneização do própria paisagem. Hoje em dia vivemos em uma sociedade super consciente... e esse crio que es um aspeto claramente da época em que vivemos. Mas crio também que com o branco estamos a pensar em uma maior homogeneidade, uma maior tranquilidade...de que no queremos adjetivar demasiado a nossa arquitetura. Não nos queremos sobressair demasiado...não só pela cor. Emergir mais pela forma que pela cor...

PDM: O branco deixa falar a forma, não é?

JNO: Muito mais. Permite uma leitura, ao contrário do negro e das cores mais escuras.

PDM: Depois de um tempo de ecletismo, durante o Moderno o Le Corbusier até declaro que se necessitava uma cruzada por a cal.

JNO: Hoje todos temos consciência de aquilo que é mais higiênico. Os hábitos da higiene mudaram totalmente durante o século XX. As pessoas deixaram de ter a casa de banho no exterior e passaram a ter um interior...então o processo de higienização de todos os momentos das vidas das pessoas existe. O branco rapidamente revela aquilo que está sujo e aquilo que está limpo, também é altamente determinante para esta questão. Há um conjunto de fatores da idade contemporânea que promovem, apesar de tudo, o branco como a cor mais disseminada, compreendida por todos. Eu diria que é o "denominador comum" da época contemporânea. O branco também é uma cor que só a idade moderna permitiu absorber em quase todas as suas utilizações...por exemplo um papel branco não era muito fácil de ter no início do século XX. Os processos de purificação, incluindo da água, só os conseguimos na idade moderna. Havia um privilégio por todo aquilo que é branco... a roupa branca, que tem que ficar absolutamente branca. Esse branco absoluto era um nível quasi inatingível durante a história, que só agora, na época contemporânea, é possível atingir. Parece-me que ainda no extinguimos este efeito, do branco ainda der o momento mais épico da criação. Não estamos fartos...nem ninguém se fartou, porque continua a ser uma busca da perfeição. Não conseguimos pensar à estatua do David que não seja branca... é tanto mais bonita branca do que tentar pintá-la da cor da pele de uma pessoa. Branca e imaculada... è qualquer coisa que já pertence ao campo do absoluto, das ideias. O branco tem toda esta carga simbólica de estar muito perto do céu... a perfeição da forma supostamente é branca.

PDM: Significados que também se atribuem à luz. Como trabalhas com essa matéria intangível?

JNO: É altamente conceptual... o efeito da luz sobre o branco é o "efeito em absoluto". A luz é uma busca incessante desde os primórdios da arquitetura. Não existe verdadeiramente uma consciência da arquitetura sem a luz natural. A história da arquitetura desde a Mesopotâmia, os egípcios, os romanos, gregos... todo elo consideraram a luz como o elemento essencial por qualquer tipo de forma. Qualquer arquitetura projetava uma determinada sombra...os propiás colunas em si mesmo tinham frisos, tinham desenhos. Portanto muito mais do

que a cor, a forma era absolutamente essencial. Quando estamos a adicionar cor, o várias cores a uma forma, estamos a retirar grande parte do seu valor escultórico.

PDM: Não acreditas isto seja irónico? Em realidade os gregos pintavam as suas arquiteturas todas...Mas hoje nos - pelo menos tu e eu - gostamos de que sejam sem cor.

JNO: No momento em que estás a adicionar cor, a importância da luz passa a ser mais relativa. Mas a cor antes era muito importante também - mais que atualmente - porque o nível de luz interior que tinham os gregos era totalmente distinta a aquilo que temos hoje. Então a cor, eu acho era fundamental para se compreender aquilo que era especialmente planimétrico, bidimensional. A noite tinha uma pequena luz no interior que no consegue iluminar todo o espaço. Esta luz pontual, quando passa junta às cores revela uma história...há a cor é fundamental para ter uma determinada percepção. Nos hoje em dia vivemos entre imagens, temos computadores, televisão, a nossas paredes tem pinturas, livros, muitos objetos...estamos carregados de cor de baixo de uma luz intensa - tudo é visível. Mas na época antiga a luz era o transformador do espaço e a cor era indispensável. No livro *Elogio das sombras* o Tanizaki faz uma reflexão sobre o efeito da luz na cor, que era muito importante. Estas cores eram tão mais importantes quanto tão a ausência de luz. Hoje em dia a luz é tão intensa que no precisas colorir. À noite, por exemplo, para quem corre na estrada, a cor passa a ser muito importante

PDM: Acreditas que o uso do branco depende também do contexto ambiental? Não falo só do contexto geográfico, mas também do estar em uma área urbana, no campo ou na costa.

JNO: Isto depende... em Portugal se utiliza muito o branco contemporaneamente... mas muito mais no contexto rural que no urbano. A tradição do branco é claramente do Sul. Hoje tem materiais que te permitem fazer o branco no Norte do País. Mas as nossas cidades não tinham propriamente eleito o branco como a cor...o granito era utilizado nas partes mais formais da arquitetura e o resto das superfícies eram tratadas com outras cores, até com azulejos, particularmente no Norte. Se me pergunta si utilizaria o branco no centro do Porto ou Braga... provavelmente não. Mas talvez sim para uma moradia no meio da paisagem. Porque as cidades nos dão outra informação, nos dizem que a paisagem urbana no utiliza o branco. Colocar um elemento branco seria uma descontinuidade, criar uma exceção. Agora, no sul do País, no meio da cidade continua-se a fazer

arquitetura branca, e seria absolutamente natural fazer outro elemento branco.

PDM: Por exemplo a *Quinta da Malagueira* do Siza Vieira é um fragmento de cidade bastante grande. Mas também existem os *pueblos de colonización* no sul da Espanha que são totalmente brancos. O valor da cor varia com ele cambio de escala?

JNO: Sim, mas a tendência a fugir... a deixar um pouco de lado o branco quando estás fazendo um conjunto o um exercício muito maior de arquitetura... também pode ser a verdade. Mas eu creio que isso já se deve a razões funcionais. O seja quando falamos do caso da Malagueira do Siza, aquilo é um fragmento de cidade, mas feito de unidades individuais. Cada um pode tratar da sua unidade individualmente y pode cuidar...pode manter de branco sempre a própria casa. Quando se trata de um edifício público - normalmente as grandes obras de arquitetura são edifícios públicos - quando há uma grande superfície a tratar, o branco pode-se tornar um problema assim mesmo, porque rapidamente se desgasta, os elementos atmosféricos respondem de forma excessiva ao branco. Na arquitetura portuguesa, especialmente no Norte do país, se eu pintar todo de branco rapidamente se vá a desgastar porque há muita humidade, há muito sol... se criam fungos, bactérias...transformam rapidamente a percepção da arquitetura. Por tanto, a grande razão que pode alterar...que pode evitar utilizar o branco é precisamente um problema de manutenção, da durabilidade de estas condições visuais que o branco permite.

PDM: Já antes falaste sobre isto. Quais são os materiais da tua arquitetura branca? Gostas de algum material em particular?

JNO: Sim, claro que todos nós quando fazemos a arquitetura e realizamos determinados hábitos, determinadas rotinas nos permitem de uma forma mais o menos simples construir sem ter que voltar ao ponto zero e por novamente todo em causa. Os nossos princípios partem também de uma estrutura gramatical que fomos construindo ao longo do tempo e utilizamos recorrentemente. Há uma diferença muito grande em usar com frequência uma gramática e utilizar com frequência um modelo... no me interessam os modelos. Construir sempre da mesma forma, sempre do mesmo ponto de vista formal... criar um modelo não é interessante em arquitetura. Porque todos os programas impõem critérios diferentes na forma também de perceber a construção. Eu crio que há um critério que se sobrepõe a todos os demais hoje em dia...eu diria que é uma nova ordem mundial, que já não é a política...nem é economia, porque está ausente de ideologia... é a finança, é o dinheiro em particular. Somos obrigados

praticamente a construir com o branco, mas aquilo que é mais transversal a todas as construções e a toda a história...aquilo reboco branco o uma pintura branca em outro caso. É difícil fazer o branco em mármore, em alumínio... é mais difícil, é mais caro. No se trata de uma obsessão, mas eu diria que o reboco branco é o nosso pão diariamente, o elemento mais essencial da nossa subsistência. No se trata de um material por o qual temos uma grande paixão... é a natureza.

PDM: Falaste de ideologia. Que ideais tem a tua arquitetura? Que conceitos investiga?

JNO: A arquitetura, para mim, não deixa em nenhum caso de ser uma escultura. É sempre uma escultura de maior escala, uma escultura habitável... no último caso é sempre uma escultura. Pode ser mais interessante da forma em que é composta. Todos nós sabemos como criar uma forma tridimensional, todos nós sabemos que vamos a impor a paisagem mais um elemento. Agora, como fazê-lo? A mi me interessa a noção mais básica da escultura, que é a moldagem, reiterar e colocar matéria... esse espírito ancestral de moldar uma forma, de fazer um objeto... é o aspeto que mais me interessa na arquitetura. Muito mais do aspeto neoplástico, o da sobreposição de elementos, no me interessa a adição.... é mais a partir de uma determinada forma, moldara-la como um oleiro que trabalha com o barro, ou o próprio escultor. Partir apenas de uma só matéria e com uma grande síntese - como a culinária italiana ou a ibérica - conseguir mais que um sabor com o mínimo possível.

PDM: Achas que existe uma escola, o uma serie de influências mútua entre tu e outros arquitetos. E quem são estos arquitetos?

JNO: Não sei se pode-se chamar uma *escola*. Mas é a verdade que a medida que foram passar os anos, tive a impressão que enraizei a mia forma de ver arquitetura numa tradição muito portuguesa. Mas não só portuguesa...considero que também é muito mediterrânica, muito ibérica. A pouco vinha a conversar com um amigo que gosto muito da arquitetura espanhola, mas é a verdade que na essa viagem trouxe um livro do Giorgio Grassi acerca do Alberti. Por tanto, a descoberta de aquela que é a raiz, a matriz dos nossos princípios de arquitetura, vamos percebendo que não é uma novidade, mas é uma continuidade. Sempre é uma continuidade. E é uma busca de determinados fundamentos ancestrais da composição arquitetónica...ao ponto de ter a necessidade de ler ao Alberti. Claro que tenho arquitetos que me inspiram, até por viver na proximidade. Trabalho diretamente com o Siza, trabalho e vivo muito proximamente com o Souto de Moura. Mesmo a experiência do Fran Silvestre, do Manuel Aires Mateus...são

arquitetos que trabalham também com o branco e com a massa, desta forma que estou a referir. Encontro também um pouco disso na Suíça...nos países pequenos.

PDM: Também estudaste com Nuno Mateus, não é?

JNO: Sim, mas o Nuno tem uma linguagem muito própria, muito diversificada.

PDM: Bem, última pergunta. Tens alguma obra que te liga particularmente ao branco?

JNO: É impossível pensar no branco sem pensar no Palladio. A primeira vez que tive em uma igreja branca da idade antiga foi uma igreja do Palladio... me surpreendeu muito. Causam bastante perturbação... é incrivelmente bonita, mas é incrivelmente estanho esta num templo com tanta luz. Eu crio que a reflexão também se faz pela ausência de luz... a diminuição nos permite de passar do aspeto visual ao aspeto mental. Mas é verdade que me impressiono a arquitetura do Palladio. A partir de aquele momento, nunca mais me esqueci do branco, principalmente nos interiores... acho lindíssimo. Mas hoje em dia temos muitas referencias desde o modernismo, desde as *Siedlung* modernistas e todas aquelas arquiteturas brancas do principio dos anos vinte do siglo passado. Mas também o Niemeyer, o Richard Meier...há muitas arquiteturas que nos ligam ao branco a nível internacional.



Andrea Palladio, Basilica del Redentore, 1577-92.

«A mi me interessa a noção mais básica da escultura, que é a moldagem, reiterar e colocar matéria... esse espírito ancestral de moldar uma forma, de fazer um objeto... é o aspeto que mais me interessa na arquitetura».



CONTINUIDAD Y TRADICIÓN

Conversación con Juan Domingo Santos

Paolo De Marco: El color blanco en la arquitectura siempre ha tenido sus razones. Presente en la arquitectura de todas las épocas, el mito de la arquitectura blanca, entre memoria y modernidad, refleja antiguos valores y lleva nuevos significados. El blanco, no sólo en arquitectura, ¿tiene significados especiales para ti?

Juan Domingo Santos: Nunca me he parado a pensar en eso. A mi me gustaba hacer un ejercicio con los alumnos, en el que decía "Rojo" y me responden "¡Pasión!". El blanco para mi es muy familiar, sabes que en Andalucía los pueblos son blancos, la arquitectura es blanca por una razón climatológica. Claramente, el blanco repele el calor y por eso todos los pueblos son blancos, para protegerse térmicamente. Pero el blanco es como cualquier color.

PDM: Por ejemplo, en el caso del Museo del Agua de Lanjarón, pintaste de blanco los edificios antiguos.

JDS: Eso es por la cal, porque allí todo se encala, todo se reviste de cal: una mano de cal todos los años, sana, limpia, aísla. Lo hace todo el pueblo...y yo también lo pinté de blanco.

PDM: Entonces tu uso del blanco se refiere al uso tradicional que se hace en Andalucía.

JDS: Sí. Por ejemplo, en el siglo XVIII la Catedral de Granada fue convertida en un hospital, hubo una epidemia de peste y se metió toda la gente en la Catedral: un espacio enorme todo lleno de camas. Para evitar el contagio, se pintó toda la Catedral de blanco...no hasta arriba, solo hasta una determinada altura se dio el blanco y al final se quedó así. Era un tratamiento *sanitario*, una cuestión de higiene. Ese es el único sitio donde el blanco no aparece como un criterio constructivo, un principio... no tiene nada que ver con la arquitectura. Pero el blanco para mi tiene mucha vinculación con la tradición.

PDM: En 1930 Theo van Doesburg proclamó el blanco como color de aquella época, «la era de la perfección, la pureza y la certeza»; Le Corbusier declaró la necesidad de una *cruzada por la cal y Diogene*. ¿Está todavía vivo algún deseo de purificar la arquitectura?

JDS: Yo creo que no. El blanco tiene una connotación, por lo menos en mi caso, más ligada al contexto, al lugar y también con la economía. Hoy en día quizás más con la historia, la tradición y la economía. Pintar de blanco es más barato que no hacer una fachada de piedra o con otro

Página anterior:
Juan Domingo Santos, Casa
en ladera, 2003-06. Foto
Fernando Alda.

«El blanco tiene una connotación, por lo menos en mi caso, más ligada al contexto, al lugar y también con la economía».

material. Claro, podría pintarlo de verde, o de amarillo...pero sería muy raro pintar de amarillo una arquitectura en el sur, nuestro sur. Hay otros pueblos mediterráneos que usan el color... como en Grecia. La tierra es económicamente más bien pobre, entonces la cal es una buena solución, rápida, climáticamente válida. Es como el Real Madrid, por ejemplo, ¡tiene que ser blanco!

PDM: ¿Eso es bueno o no?

JDS: ¿No te molesta cuando ves el Real Madrid de otro color? Lo ves que se pone de violeta... y te molesta. Hay cosas que deben ser de determinados colores, unas cosas que no pueden ser de otro color. Eso pasa también con la arquitectura: es muy difícil pensar en una arquitectura que no sea blanca en el mediterráneo... para mí. Los códigos de color tienen mucha importancia, también en un sentido simbólico: La Alhambra, por ejemplo, significa *fortaleza roja*, pero nunca ha sido como la vemos ahora...la Alhambra era blanca, revocada en blanco. Pero la tierra allí tiene mucho componente de hierro, va subiendo hacia el parque de Generalife... muy roja. Hay un poema de Torres Morenilla, que habla de la Alhambra que se veía blanca en la colina de enfrente. Después, con varios problemas de humedad se ha perdido el revoque y lo que acaba viéndose es el interior del muro, rojo como la tierra. Pero imagina que ocurriera ahora si vamos a pintar de blanco la Alhambra.

PDM: Lo contrario que pasó con los templos griegos, ¿no? Los hemos conocido blancos como nos lo ha regalado el tiempo... y no te los imaginas pintados de rojo, como en realidad estaba el Partenón de Atenas.

JDS: Sí, muy curioso... pero es la verdad.

PDM: El blanco también fue elegido por arquitectos para construir algunos fragmentos de las ciudades - me refiero a la *Quinta de Malagueira* de Siza o el pueblo *Esquivel* de De la Sota. Tú también construiste 15 viviendas sociales en Granada, todas blancas. En ese sentido, en una escala de proyecto mayor, ¿el color blanco tiene un valor diferente?

JDS: Claro. Para mí porque establece una continuidad urbana. En mi caso, como es una ampliación del pueblo, y el pueblo era bastante blanco, entonces lo que se hace es continuar con el blanco y crear la fachada del pueblo hacia el campo agrícola. Todos los cortijos y las avenas son de color blanco. Es un problema de continuidad, nuestra cultura es la cultura de la continuidad...no tendría mucho sentido hacer esa fachada de piedra,

de cristal, o roja... en definitiva se está trabajando en la continuidad del pueblo.

PDM: En tu trabajo, las primeras ideas (bocetos, maquetas, dibujos), ¿contienen ya el material de la construcción? ¿O bien queda la idea abstracta hasta las siguientes fases del planeamiento? Por ejemplo, en el proyecto para el nuevo acceso a la Alhambra, ¿tenía ya claro que sería aquel particular hormigón?

JDS: En el caso de la Alhambra sabíamos desde el principio que sería hormigón. Además, lo llamábamos *hormigón Alhambra*, que se relaciona al lugar histórico. En general, en mis proyectos el material siempre aparece desde el principio. Hay una idea que se produce desde el material, no a posteriori. También detecto si tengo libertad para plantear materiales.

PDM: En referencia a los materiales, ¿cómo interviene la innovación tecnológica en tu arquitectura?

JDS: Normalmente suelo utilizar un material de una manera más bien un poco sofisticada...pero en un estado muy puro. La madera, el cristal...pero sin tratarlos. Y luego me gusta como el tiempo envejece el material. Yo creo que es interesante pensar en el material en su transformación con el tiempo. Eso es muy importante para mí. El artista Roberto Smithson criticaba a los arquitectos, diciendo que piensan la arquitectura solo para el día de la inauguración del edificio. Entonces él preguntaba si, si podrían hacer edificios que fueran ruinas a priori...pensar en cómo se va a deteriorar el edificio. Tiene mucho que ver con la decisión del material, la manera de trabajar y tratarlo. La idea del tiempo asociada al edificio. Más que nada también porque vivo en un contexto muy histórico y paisajístico, entonces incorporar un elemento nuevo dentro de la historia es muy comprometido. Allí es que se produce casi siempre la continuidad del material...o utilizar materiales tradicionales puestos de manera diferente, de acuerdo con tu tiempo.

PDM: Eso me recuerda tu libro *la tradición innovada*, donde enfrentas el progreso científico y lo artístico, el primero avanza profundizando al conocimiento actual, el otro se innova cambiando el punto de vista.

JDS: Es un libro para insomnios. Sí, exactamente. La ciencia nunca vuelve al origen, tiene un proceso de avance; el arte no, el artista siempre vuelve al origen, cambia el punto de vista, se vuelve primitivo. En el arte es como volver siempre a empezar. Luego hay una cierta actitud científica en el

artista. con el estudio del material, el tratamiento, etc. Hoy hay también técnicas para envejecer los materiales, incorporar a un muro fragmentos de cobre, de cuarzo...hay como un trabajo científico sobre este aspecto.

PDM: Visto que antes hablábamos de Herzog & de Meuron, ¿te gusta como investigan el material? A veces hasta imprimen fotografías en la fachada.

JDS: Eso no me gusta mucho. Porque me parece que lo que importa es solo la apariencia del edificio. Me gusta más el Herzog & de Meuron de esta mañana (pabellón de madera), donde la arquitectura es consecuencia de la decisión del árbol, entonces es muy lógico que el pabellón sea de madera. Con esta inflexión sería absurdo hacerlo de hormigón... ¿como un árbol va a deformar un edificio de hormigón armado? Y parece que existe una continuidad entre la madera del árbol y la del pabellón. La madera natural del árbol y la madera prefabricada del pabellón...me parece muy interesante. Otro proyecto que me gusta de ellos es el atelier para un artista, donde en lugar de sacar fuera el agua, la tira contra la fachada, creando una patina, texturizando el material. Muy interesante.

PDM: ¿Podría indicar tres arquitectos que son referencias para ti? ¿Y por qué?

JDS: Uno es muy fácil: Álvaro Siza. Otro: Álvaro Siza. Él es fantástico. Después me gusta mucho Asplund, me gusta Lewerentz. Me gusta también João Mendes Ribeiro. Me gusta Víctor Lopez Cotelo, por la manera de trabajar con la historia... él trabaja mucho en el patrimonio y en lugar de establecer diferencias entre lo viejo y lo nuevo, trabaja en una continuidad donde es difícil donde empieza una cosa y acaba otra. Me gusta su trabajo.

PDM: ¿Dirías que esa continuidad es un concepto que tu trabajo también indaga?

JDS: Sí. Me gustaría eso. La continuidad es necesaria... es necesario conectar lo que hay.

PDM: ¿Y el blanco significa continuidad con el contexto?

JDS: Sí. Y anonimato también. Pues, si el carácter del proyecto es la heterogeneidad, justamente la libertad será ser heterogéneo. Pero si estamos en un contexto muy homogéneo, necesitamos continuidad. No podemos nosotros continuar con las discontinuidades... creo que la sociedad no entendería nada. Hay que detectar cual es la libertad

Página siguiente:
Henri Cartier-Bresson, *Siphnos, Greece*, 1961.

«No podemos nosotros continuar con las discontinuidades... creo que la sociedad no entendería nada. Hay que detectar cual es la libertad del proyecto para poder intervenir».

del proyecto para poder intervenir. Y los proyecto que he hecho son en contextos de escala muy pequeña y como está el blanco allí... pues, ¡más blanco!

PDM: Para concluir esta conversación, ¿podrías indicar una obra (arquitectónica, pictórica, literaria, etc.) que te liga particularmente al color blanco?

JDS: Mi imaginario va inmediatamente a los pueblos mediterráneos, a la tradición popular.





MONOMATERIALIDAD

Conversación con Manuel Aires Mateus

Paolo De Marco: Il colore bianco è quasi una costante nella storia dell'architettura. Nella tua architettura, il bianco ha un significato particolare?

Manuel Aires Mateus: Diciamo che ci sono diversi motivi per i quali si usa il bianco... io lo uso per vari motivi. Uno è sicuramente un motivo culturale: il bianco è stato sempre collegato con il concetto di bene, di puro, pulito... tutti concetti positivi. Il cattivo viene con il cappello nero, mentre il buono indossa il cappello bianco. Le donne si sposano in bianco. Culturalmente il bianco ha un significato molto importante. Questa dimensione culturale è ovviamente importante per la comprensione dell'architettura. Dopodiché c'è un altro aspetto: il bianco permette di capire meglio le cose, la luce e la forma, si definisce meglio lo spazio, il bianco aiuta ad una definizione molto chiara delle cose. Allo stesso tempo il bianco deriva anche da un rapporto con la nostra tradizione del Sud del Portogallo, che a sua volta ha delle ragioni tecniche, perché il bianco aiuta a riflettere la luce e il calore. Nel Sud il bianco significa soprattutto pulizia... mi ricordo mia madre fare quello che oggi si chiama *whitewash* ogni volta che andavamo in campagna d'estate. Quello è il modo più veloce per igienizzare tutta la casa. Nel nostro caso utilizziamo il bianco per tutti questi motivi...e anche perché diverse volte non c'è alternativa. Nel senso che con i budget che normalmente abbiamo a disposizione, l'unico modo per materializzare l'idea della monomaterialità è il bianco. Per queste ragioni usiamo il bianco.

PDM: Quindi c'è anche una ragione nella mediterraneità, per così dire. Il bianco è stato anche uno dei colori preferiti durante il Moderno, nel tuo caso non pensi che il bianco possa provenire anche della modernità?

MAM: No, non credo. Il bianco per me è una cosa naturale. Noi usiamo bianco o materiali naturali, seguiamo questo concetto della monomaterialità per far sì che il progetto si focalizzi sull'idea di spazio. La idea del *mono* ci interessa...e spesso il bianco è l'unica possibilità di costruirlo...non possiamo fare tutto in legno, in pietra, mattoni o calcestruzzo. Il bianco è una sorta di risposta a cui si arriva. Non si parte dal bianco.

PDM: Quindi l'idea è quella di enfatizzare lo spazio.

MAM: Sì, esattamente. L'idea è che il bianco è una formula che si può usare per la monomaterialità. Tetto, muri, pavimenti, dentro, fuori... tutto. Il bianco molte volte è quello che si può fare e dunque quello che facciamo.

PDM: Durante l'epoca moderna c'era questa idea del bianco per purificare

Página anterior:
Aires Mateus, Casa en
Alcobaça, 2011. Foto
Fernando Guerra.

«La idea del mono ci interessa...e spesso il bianco è l'unica possibilità di costruirlo...non possiamo fare tutto in legno, in pietra, mattoni o calcestruzzo. Il bianco è una sorta di risposta a cui si arriva. Non si parte dal bianco».

l'architettura, addirittura Le Corbusier inneggiava ad una *crociata per la calce*...

MAM: Non sono molto d'accordo con questo. È molto curioso...anche perché non è vero. Per esempio, nessuna casa di Le Corbusier è realmente bianca. Questa è un po' la storia del bianco nel Moderno: il Movimento Moderno non ha mai usato in forma sistematica il bianco...mai. È successo che hanno fatto le foto in bianco e nero e molti hanno pensato che fosse bianco! (ride) Per quello non posso dire che il bianco faccia riferimento al Moderno, perché in realtà non era bianco.

PDM: Mi riferivo ad un testo di Le Corbusier. Infatti, è curioso che malgrado lui abbia scritto di questa sorta di *crociata*, poi abbia costruito architettura ricca di colori.

MAM: In questo caso sì, d'accordo. Però non c'è bisogno di essere nel Movimento Moderno per dire che il bianco simboleggia la *purificazione*. È una cosa culturale che viene prima del Moderno...il Papa si è sempre vestito di bianco.

PDM: E sulla relazione tra il bianco e la luce? Spesso si dice che sia il *colore della luce*.

MAM: Questo sì, corretto. Il bianco è il colore che fa leggere meglio la variazione della luce, che la trasmette meglio. E quindi fa leggere lo spazio. Soprattutto la luce naturale. Quando abbiamo bisogno di luce allora mettiamo il bianco.

PDM: Hai detto prima che spesso il bianco è il modo più semplice per ottenere la monomaterialità. In che modo il contesto ambientale condiziona l'uso di questo colore?

MAM: Il bianco ha dei vantaggi, l'abbiamo detto prima. Vantaggi tecnici per così dire. Ma il bianco è anche la discontinuità più forte che si può inserire in un paesaggio. Dobbiamo essere coscienti di questo: quando qualcuno dice che fare architettura bianca significa essere discreto...questa è la cosa più assurda che esiste. Il bianco è una sorta di *buco* nel paesaggio... ed anche nella città. Credo che questo sia il problema, perché diverse volte abbiamo la necessità di far diventare più leggero il progetto, ma non possiamo usare il bianco perché diverrebbe troppo pesante nel paesaggio. Io credo che al bianco si arriva...non mi piace questa architettura che parte da un modo. Non faccio progetti a partire da un modo.

PDM: Quindi quando tu inizia a progettare...quando fai uno schizzo o un

disegno, l'idea del colore è del materiale sta già dentro quel gesto?

MAM: Arriva come tutto, allo stesso tempo. Ma non inizio il progetto dicendo che farò questa cosa bianca, o nera, o grigia. Il progetto è un processo ed a questa scelta si arriva. Il bianco è spesso volte il risultato di un processo. Il nostro più grande interesse è quello di esprimere una spazialità, diverse volte si arriva all'intonaco bianco, alla pittura. Quello che mi interessa è fare un'architettura che cambia ogni volta, non ho un modo di fare.

PDM: Scusami se ho insistito...essendo una ricerca ho la necessità di toccare alcuni argomenti.

MAM: Tranquillo! Tu fai le domande che vuoi...insisti ed io rispondo.

PDM: Riguardo al rapporto tra il bianco e la grande scala. Tu e tuo fratello avete diverse esperienze in questo, ma ci sono esempi illustri come nel caso di *Malagueira* di Siza, o nel Sud della Spagna ci sono *los pueblos* di Fernandez del Amo. In questo cambio di scala, in una architettura a scala urbana, cambia il valore del bianco?

MAM: Ogni progetto cambia il valore del bianco... ed il bianco è un *buco*, come dicevo prima. Il bianco è quello che fa evidente qualcosa. Se vuoi essere evidente, allora usi il bianco; se vuoi essere discreto allora non usi il bianco. Non cambia che sia una casetta o un edificio grande. Nel caso di *Malagueira* la ragione è quella che dicevamo prima: se sei nel Sud il bianco è una scelta praticamente ovvia per motivi climatici, l'abbiamo fatto anche noi per la residenza di anziani nel Sud del Portogallo...non c'era alternativa. Il bianco è anche il colore che c'è nella testa delle persone, nella memoria, è un colore culturale.

PDM: A Sines avete costruito un magnifico museo interamente rivestito in pietra. A lato c'è un piccolo edificio che avete mantenuto e dipinto di nero. In quel caso il nero è il *buco*, no?

MAM: Il nero è per non dare importanza a quel volume, come se non esistesse. L'edificio è in pietra in risposta alla città... come il castello di Sines... e abbiamo deciso di usare la stessa pietra del castello.

PDM: Riguardo ai materiali del bianco, mi pare che voi usiate molto l'intonaco. Ci sono dei materiali che ti interessano in maniera particolare? O a cui magari ti senti più legato...

MAM: No... noi facciamo diverse esperienze. Qualche giorno fa mi hanno inviato un catalogo intitolato *Ventuno tipi di bianco*. Si capisce che il bianco

è anche una gamma di colori. Nel progetto di Lione abbiamo fatto un camaleonte di bianco...diversi bianchi assieme. Tornando alla domanda, noi usiamo molto l'intonaco perché è una cosa normale. Ma abbiamo usato anche il calcestruzzo bianco, come per il museo di Losanna che sarà di questo materiale. Ma possiamo anche pensare ad alcuni materiali compositi... bianco e marmo, polveri di marmo, stucco veneziano, pietra bianca. Ma ancora una volta, non mi interessa propriamente l'intonaco... la soluzione arriva. Proviamo ad usare il meno possibile le pitture, preferiamo che la pasta d'intonaco abbia già il colore. Stiamo studiando diverse possibilità con gli intonaci anche con aziende italiane.

PDM: Come rientra questo aspetto dell'innovazione tecnologica nei tuoi lavori?

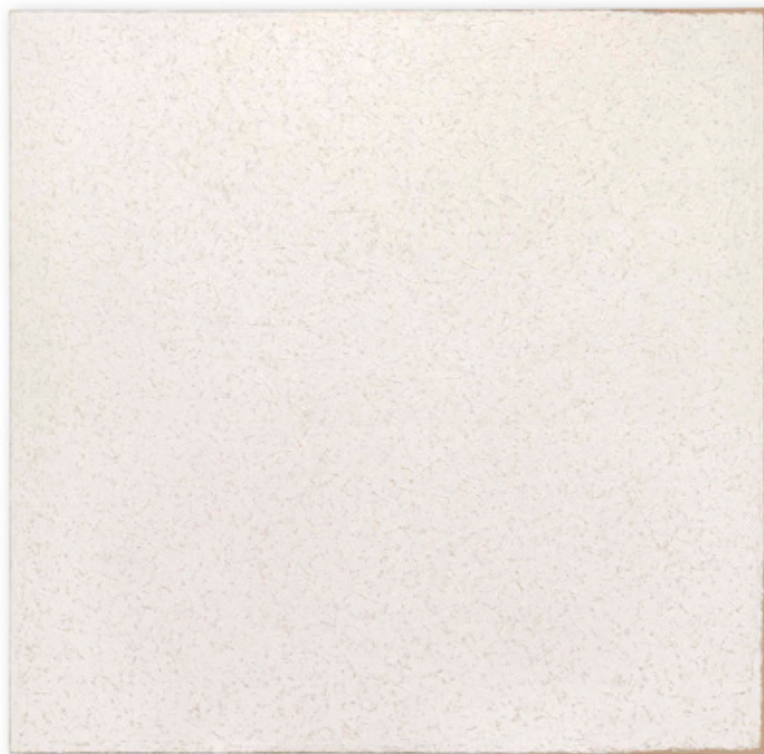
MAM: Questa effettivamente è una cosa che è cambiata nell'architettura... che oggi non è più solo fisica ma anche chimica. Un aspetto molto interessante. Ci sono laboratori che fanno ricerche con noi, per capire come si fanno certe cose...muri bianchi, tetti bianchi...abbiamo bisogno di capire come funzionano. A volte si usa la nanotecnologia...noi come architetti non capiamo niente e allora dobbiamo rivolgerci ai laboratori. È una evoluzione dell'architettura: l'architettura oggi è fisica ma anche chimica.

PDM: È possibile rintracciare alcuni concetti o ideali della tua architettura?

MAM: Spero di no. No, scherzo. L'unica cosa a cui siamo interessati è collegare l'architettura con la vita, e dunque con lo spazio, l'uso di questo e la relazione con le persone.

PDM: C'è un'opera - architettonica o pittorica o letteraria - che ti lega particolarmente al bianco?

MAM: Tantissime cose. Forse la cosa più bianca che ricordo è l'opera di Robert Ryman. Per la realizzazione di una mostra lui inviò le istruzioni su come realizzare un quadrato bianco. Questa idea del quadrato, che alla fine è una cosa senza forma, che alla fine è solo il bianco che conta... per me è una sorta di definizione del bianco.



Robert Ryman, Connect, 2002.
*«Il bianco è quello che fa
evidente qualcosa. Se vuoi
essere evidente, allora usi il
bianco; se vuoi essere discre-
to allora non usi il bianco».*



EDIFICAR SIN ADJETIVOS

Conversación con Sandro Raffone

Paolo De Marco: Il colore bianco nell'architettura da sempre ha le sue ragioni. Presente nell'architettura di tutte le epoche, il mito dell'architettura bianca, tra memoria e modernità, riflette antichi valori e sottende nuovi significati. Il bianco, non solo in architettura, ha un significato particolare per Lei?

Sandro Raffone: Sì, mi piace la "carta bianca", non quella del potere ma dei fogli e dei libri; temo il foglio bianco prima di affrontare un progetto e mi conquista la lotta per portarlo a soluzione; mi appaga il bianco come sfondo e mi attrae il bianco della neve che trasforma le brutture in bellezza. In architettura, la neutralità del bianco di Adolf Loos, mio maestro d'elezione, è un fondamento per il portato morale che gli faceva dipingere di bianco gli esterni (che devono piacere a tutti) in contrasto con i cromatismi materici degli interni (dove ciascuno può assecondare le proprie perversioni!).

PDM: Alcuni sostengono che il mito del bianco in architettura nasca dall'equivoca interpretazione dell'architettura greca e romana, rielaborata ed esaltata dal neoclassicismo. Il bianco è inoltre il colore delle costruzioni tradizionali del Mediterraneo, e del Moderno. Nel suo approccio all'architettura, a cosa si riferisce il bianco?

SRA: Indubbiamente al Razionalismo ed agli equivoci che ha generato con l'International Style. Non ho un approccio assiomatico, al contrario la priorità che attribuisco al "che cosa", cioè all'interrogazione del tema con le sue vocazioni e le sue resistenze è il metodo che in genere mi fa "scoprire" soluzioni che ignoravo. In altri termini, consiste nel mettersi dal punto di vista dell'opera e poi, alla fine del processo, eventualmente ritrovare i riferimenti dimenticati prima di affrontare l'argomento. Subordinando il tipo al tema, il procedimento mi porta a valutare caso per caso, pertanto anche il rapporto col bianco è diversificato ma in almeno tre casi e con motivazioni diverse - la Casa del Ragioniere, la prima Casa Iorio e la Casa del Dentista - il bianco, ha avuto un ruolo da protagonista. Trovo un riscontro in questo atteggiamento eclettico nel lavoro di Le Corbusier, che passava dall'astrazione assoluta di Villa Savoye alla gravità della pietra nelle case per vacanze, ma anche Terragni non aveva remore a contrapporre la leggerezza strutturale della sede dell'Accademia di Brera con la classicità di colonne, muri e recinti del Danteum.

PDM: Nel 1930 Theo van Doesburg proclamava il bianco come colore di quell'epoca, l'epoca della perfezione, della purezza, e della certezza; Le Corbusier sosteneva la necessità di una «crociata per la calce e Diogene». È ancora viva questa volontà di purificare l'architettura?

SRA: Mi sembra che gli iberici ne abbiano fatto quasi un codice distintivo, mentre

Página anterior:
Sandro Raffone, Casa del Ragioniere, 1973.

«Il minimalismo può essere d'acatto quando diventa di moda, mentre preferisco il termine "riduzionismo", cioè la riduzione dell'architettura alla sua "essenza", che per me continua ad essere un obiettivo».

purificare l'architettura è un auspicio ed una necessità etica per lo scenario contemporaneo che tende nella direzione opposta dove i capricci autoreferenziali dell'affermazione dell'ego riducono l'arte del costruire ad oggetti di design, una tendenza che sta corrodendo l'architettura, le sue regole, i suoi significati e il territorio. In architettura è frequente associare il colore bianco al controllo della luce.

PDM: In che modo la luce è un materiale della sua architettura? Come il bianco si lega alla luce?

SRA: Nel mio studio dipingiamo gli interni di bianco per esprimere gli altri colori, un'operazione più complessa di quanto possa sembrare per trovare la giusta gradazione di bianco: latte, calce, cenere, argenteo, marmoreo, neve oltre le finiture lucide, satinare, opache ecc. Mentre è scontato che sia l'ombra proiettata dal sole ad esprimere il "gioco sapiente e magnifico dei volumi sotto la luce", l'illuminazione naturale degli interni agisce in modo più sottile e difficile, ma può risolvere il tema come nel Padiglione dei Paesi Nordici alla Biennale di Venezia, dove Sverre Fehn, con la geniale struttura a lame di cemento chiaro, riuscì a tradurre la luce del Mediterraneo nella luce diffusa e senza ombre del Nord Europa. Nel nostro progetto della "Casa di Abramo" - il cui presupposto è l'esclusione dei simboli delle tre religioni monoteiste - è la luce anulare a conferire il senso di spiritualità allo spazio della thòlos.

PDM: Nella visione comune, l'architettura bianca rimanda alle città delle coste mediterranee, fatte di pietra e calce. In che misura l'uso del bianco risponde ad un fattore ambientale?

SRA: In passato i colori erano quelli che forniva la natura e l'economia, per esempio le colorazioni nel nord della Norvegia servono per riconoscere gli edifici nella luce diffusa, ma anche per distinguere il ceto: le case bianche erano delle persone più ricche, quelle gialle del ceto medio mentre sembra che il rosso, dei più poveri, fosse ricavato dal sangue di balena. Il colore prevalente di Napoli è quello del tufo giallo, o colori nelle tonalità terrose, mentre il bianco è un'eccezione come Villa Oro e Villa Crespi dove i candidi volumi fanno risaltare i massi tufacei su cui sono incastrati. Il bianco, che è quasi un emblema dell'architettura moderna, è stato anche un fatto letterario e negli anni Trenta addirittura di strategia politica quando Carlo Enrico Rava del "Gruppo 7" cercò di far conquistare al Razionalismo italiano la fiducia di Mussolini introducendo il "Razionalismo Mediterraneo", un artificio storiografico per rivendicare le radici nazionali del "funzionalismo" che preesisteva nelle coste dell'Italia meridionale.

PDM: Il bianco è stato scelto da alcuni architetti che hanno costruito frammenti di città (mi riferisco alla Quinta de Malagueira di Siza, o al Pueblo de Esquivel di De la Sota). Come varia il valore del bianco con la scala del progetto?

SRA: Se in genere l'edilizia dipinta di bianco è vulnerabile al tempo, simmetricamente tende a dilatarne la durata ed inoltre, come nei due frammenti di città citati, ha il pregio di mettere in subordine l'ego del progettista a favore della coralità, ciò che all'opposto può diventare una cifra distintiva.

PDM: Nel tentativo di descrivere la sua opera, si ha la tentazione di usare termini come minimalismo o astrazione; la riduzione dei segni e la povertà volontaria sono concetti universali. Lei è interessato a questi argomenti?

SRA: Il minimalismo può essere d'accatto quando diventa di moda, mentre preferisco il termine "riduzionismo", cioè la riduzione dell'architettura alla sua "essenza", che per me continua ad essere un obiettivo per raggiungere il quale faccio mio lo slogan di Massimo Bontempelli "Edificare senza aggettivi, scrivere a pareti lisce".

PDM: Esiste una scuola, o una serie di reciproche influenze che accomuna il suo lavoro a quello di altri architetti?

SRA: Sia nel mestiere che nell'insegnamento, mi colloco sul solco del Razionalismo, un'esperienza che in Italia è stata interrotta nel dopoguerra dalla *damnatio memoriae* ma non nei paesi scandinavi, in Svizzera e soprattutto in Spagna e Portogallo; in tal senso in alcune mie opere si può riscontrare qualche similitudine con quelle degli architetti che transitano sullo stesso binario. Voglio riferire che nel 1991 alcuni allievi, tornati dalla Biennale di Venezia, dichiararono che avevano conosciuto un architetto che faceva case simili alle mie, in particolare una che richiama un nodo della Casa Iorio; era Sverre Fehn che poi invitammo a Napoli e nel 1993 scrivemmo il libro "Sverre Fehn architetto del paese dalle ombre lunghe", Ed Fiorentino. Nel 1997 Fehn m'invitò alla cerimonia per il conferimento del "Pritzker Prize" nel Guggenheim di Bilbao, allora in corso di completamento, che mise in luce la distanza con l'architettura per la quale era stato premiato il maestro norvegese.

PDM: Nel suo lavoro, le prime idee (schizzi, modelli, disegni) contengono già il materiale della costruzione? Oppure l'idea rimane astratta fino alle successive fasi della progettazione?

SRA: Il vocabolario etimologico di Ottorino Pianegiani (Firenze 1907) riferisce che <Matèria ha la radice dal sanscrito "MÀ" – misurare ed anche preparare con la mano, costruire, onde il senso di formare ed anche Metro e Madre, significati che legano la misura, la materia e il costruire>; da questi nessi, anche se ho subito un'idea del materiale, antepongo la ricerca delle misure (altezze, profondità e

larghezze), poi la materia e la tecnica per realizzarla. Il mio modo di progettare è una continua ricerca di "misure" delle coordinate x,y,z e, iniziando dalle prime fasi fino ai disegni cantierabili, lavoro con riga, squadra e compasso (pur con il CAD) e simmetricamente in cantiere le maestranze utilizzano gli attrezzi del metro, della livella e del filo a piombo. Contrariamente agli amici portoghesi, raramente uso modelli di studio, ciò che invece è stato indispensabile per il progetto della città turistica di Abha, in Arabia Saudita.

PDM: Le Corbusier scrisse del suo viaggio in Grecia e della brillante pietra del Partenone; l'intonaco è stato usato in alcuni casi per proteggere la pietra, in altri anche per imitarla; già da anni il calcestruzzo armato consente espressioni plastiche ed estetiche sorprendenti. È affezionato a qualcuno di questi materiali in particolare?

SRA: Appunto espressioni sorprendenti, ma preferisco la semplicità dello squadro (che non è semplificazione) e da questo, riallacciandomi alla precedente risposta, rammento che il Partenone, simbolo stesso della perfezione con le èntasis di diciassette millimetri per colonne alte più di dieci metri, fu temperato da Ictino con alcuni "errori" per renderlo vivo e non un modello ideale.

Ho una predilezione per le costruzioni a gravità in pietra o mattoni, in cui la forma dello spazio coincide con la struttura. In passato ho costruito la mia casa in tufo e il giardino in trachite ad Ischia dove l'alloggio parzialmente interrato e la coeva Casa del Biologo a Rivello (pag.11), rappresentano la propensione per la "costruzione sottrattiva" di scavo (il cielo è fin troppo ingombro), ma sono circostanze rare e particolari che riesco a radicalizzare nei progetti di concorso.

In genere mi servo dell'usuale cemento armato e se necessario del ferro e del legno, ma sempre ponendo la tecnica al servizio dell'opera e non il contrario. Mies van der Rohe, che pure assegnava alla *téchne* un valore estetico, avvertiva che <La tecnica ci promette, nello stesso tempo, potenza e grandezza; una promessa pericolosa per l'uomo, che non è fatto né per l'una, né per l'altra cosa>. Se guardiamo alla storia dell'Egitto, la più lunga civiltà umana del pianeta, costatiamo che in 3000 anni non ci siano state variazioni sostanziali e mi piace ricordare il monito di Hassan Fathy: <Un cambiamento è valido solo se è un miglioramento, altrimenti è un peggioramento>, un'opinione già espressa da Adolf Loos.

PDM: Quali sono i materiali della sua architettura bianca? Come interviene l'innovazione tecnologica nella sua architettura?

SRA: La mia scheda curriculare riferisce che Nel fondamento della costruzione, costruzioni, topografia e misura ha la rivoluzionaria ambizione di realizzare edifici

normali rinnovando tecniche costruttive d'uso corrente. L'innovazione tecnologica la uso per quanto serve e preferisco la lavorazione artigianale che in genere è adeguata ai lavori privati, ma se possibile anche nelle commesse pubbliche: nella riqualificazione urbana della stazione metro di Giugliano, il ristorante a ponte sarebbe stato realizzato in ferro di profilati commerciali come tutte le finiture che hanno richiesto esecuzioni assai precise e accurate. Riguardo al bianco, il travertino che pavimenta la cordonata e foderà la pensilina bus, è a scala geografica e visibile dall'aereo.

PDM: Quali concetti indaga il suo lavoro? A quali ideali è possibile riferire la sua architettura?

SRA: Per la prima domanda continuo a ricercare quei pochi centimetri che fanno la differenza fra i limiti della forza di gravità ed i confini della linea d'orizzonte; sulla seconda la mia idea d'architettura è considerare qualunque costruzione come un risarcimento per il prestito contratto con la terra.

PDM: Per concludere questa conversazione, potrebbe indicare una opera (architettonica, pittorica, letteraria, ecc) che la lega particolarmente al colore bianco?

SRA: Mi ha colpito il volume bianco nella casa costruita da Adalberto Dias per sé e la sua famiglia su un declivio del fiume Douro: ai tre moduli quadrati ricostruiti in pietra sul sedime di un rudere, ha contrapposto il cubo bianco dell'ampliamento in un conflitto che rende la pietra più lapidea e il volume intonato più astratto. È il contraltare del bianco nel quadro "La Cheminée", dipinto da Charles-Edouard Jeanneret nel 1918.



Adalberto Dias, Casa en Penha Longa, 1994-2000.

«La mia idea d'architettura è considerare qualunque costruzione come un risarcimento per il prestito contratto con la terra».

GEOGRAFÍA DEL BLANCO

Metodología

Para comprender la extensión del fenómeno de la arquitectura blanca a nivel global, se ha usado una metodología de investigación basada en las publicaciones en revistas de reconocido valor internacional. La calidad de las arquitecturas publicadas y la selección de estas está garantizada por los comités científicos de cada editorial, según principios independientes de la lógica de la presente investigación.

Se ha elegido analizar las obras publicadas en revistas no monográficas, para lograr una mayor amplitud del estudio. De acuerdo con las posibilidades de acceso a las revistas proporcionadas por el sistema bibliotecario de la Universitat Politècnica de València y de la Università degli Studi di Palermo, el estudio se centra en cuatro revistas: *Arquitectura Viva*, *Casabella*, *Domus*, *GA Houses*.

Para poder estudiar el panorama de la arquitectura contemporánea, se ha decidido analizar las obras publicadas en los últimos veinte años (2000-2020). Se ha catalogado cada obra de arquitectura blanca, su función, sus autores, el lugar de construcción y - cuando ha sido posible - el año de proyecto y construcción.

Consideraciones

Este análisis es el intento de establecer un criterio científico en la selección y recopilación de proyectos de arquitectura blanca. A pesar la amplitud de la labor bibliográfica, los datos representan

una situación ciertamente parcial y no exhaustiva. En particular, en la lectura de estos datos se debe considerar el área geográfica de referencia de las revistas (*Arquitectura Viva* en España, *Casabella* y *Domus* en Italia, *GA Houses* en Japón) que inevitablemente influencia las obras publicadas y la localización de las mismas. Con respecto a la función de estas arquitecturas blancas, debemos considerar que *GA Houses* trata solamente, como indica el propio nombre de la revista, de residencias privadas.

Aunque con estas limitaciones, el estudio permite visualizar la extensión del color blanco en arquitectura. El país con más arquitectura blanca es España, que junto a las muchas obras en Portugal e Italia - y en menor medida en Francia - define una cierta concentración del blanco en las costas occidentales de la cuenca mediterránea. El alto número de arquitecturas blancas en Suiza, Alemania y Reino Unido indica también una difusión más generalizada que no puede identificarse en relación al Mediterráneo. Esta situación es evidente sobre todo en el elevado número de obras en Japón, pero también en Estados Unidos, China y en el Sur del continente americano. En definitiva, se puede afirmar que el empleo del color blanco en arquitectura contemporánea está muy extendido a nivel mundial.

Si después se analiza la lista de los arquitectos más publicados y se evalúan también las obras que han construido no solo en el propio país de origen sino en todo el mundo, se puede apreciar la difusión no solo geográfica sino también y sobre todo cultural del color blanco en la contemporaneidad.

núm.	año	páginas	función	obra	autor	lugar
40	1995	-	-	-	-	-
41	1995	86-89	residencial	Viviendas en Los Bermejales	Frechilla, López-Peláez, Sanchez	Sevilla (ESP)
41	1995	94-96	residencial	Viviendas en Sanlúcar de Barrameda	Márquez, Rubiño y Rubiño	Cádiz (ESP)
42	1995	94-101	cultural	Ciudad de la Música el La Villette	Christian de Portzamparc	Paris (FRA)
43	1995	50-53	educativa	Colegio público Carne de Abaixo	Giorgio Grassi	Santiago de Compostel (ESP)
44	1995	28	casa	Casa Gaspar	Alberto Campo Baeza	Cádiz (ESP)
45	1995	56-57	cultural	MACBA	Richard Meier	Barcelona (ESP)
45	1995	74-81	casa	Dos casas	Norman Foster	(JAP)
45	1995	82-87	casa	Vivienda unifamiliar en Renania del Norte	Norman Foster	Renania del Norte (GER)
46	1996	42-43	servicios	Centro de visitantes del Timanfaya	Cano, Abarca, Corella, Cosín, Fariña	Lanzarote (ESP)
46	1996	54-55	cultural	Pabellón polidesportivo de Estella, Navarra	Otxotorena y Gonzáles Presencio	Navarra (ESP)
46	1996	56-57	educativa	Centro de EGB en Pozal de Gallinas	Gallegos y Sanz	Valladolid (ESP)
46	1996	58-59	educativa	Centro de profesorado en La Laguna	Espino y Feo	Tenerife (ESP)
46	1996	60-61	residencial	Viviendas sociales en Cijuela	Santos y Jiménez Torrecillas	Granada (ESP)
47	1996	78-81	educativa	Instituto de Neurociencias	Williams y Tsien	La Jolla (USA)
48	1996	-	-	-	-	-
49	1996	46-49	residencial	Viviendas en Pino Montano	Abascal y Díaz	Sevilla (ESP)
49	1996	90-93	cultural	Museo del Teatro Ambulante	Cornu y Crépet	Artenay (ESP)
50	1996	54-55	casa	Casa Truss Wall	Ushida y Findlay	Machida (JAP)
51	1996	86-89	casa	Vivienda unifamiliar en Hard	Baumschlager y Eberle	Hard (AUT)
52	1997	60-61	casa	Casa en Yamanashi	Shigeru Ban	Yamanashi (JAP)
53	1997	-	-	-	-	-
54	1997	-	-	-	-	-
55	1997	-	-	-	-	-
56	1997	37-41	educativa	Escuela en Lloret de Mar	Ferrater y Guibernau	Gerona (ESP)
57	1997	96-99	educativa	Gimnasio y pistas cubiertas	Livio Vacchini	Losone (SUI)
58	1998	34-39	religiosa	Centro Parroquial de Marco de Canavezes	Álvaro Siza Vieira	Marco de Canavezes (POR)
58	1998	52-53	religiosa	Iglesia del año 2000	Richard Meier	Roma (ITA)
58	1998	90-93	educativa	Seminario y Centro de Estudios Teológicos	José Antonio Carbajal	Sevilla (ESP)
59	1998	40-43	cultural	Pabellón de Portugal, Expo 98	Álvaro Siza Vieira	Lisboa (POR)
59	1998	44-47	cultural	Pabellón del Conocimiento de los Mares	João Luis Carrilho da Graça	Lisboa (POR)
59	1998	58-63	educativa	Laboratorio de Investigación Veterinaria	João Álvaro Rocha y José Gigante	Vila do Conde (POR)
59	1998	64-67	educativa	Escuela Superior de Ciencias Empresariales	ARX Portugal	Setúbal (POR)
60	1998	40-41	casa	Casa Tunstall Sinclair	Roberto Ercilla y Miguel Ángel Campo	Vitoria (ESP)
60	1998	44-45	casa	Casa Maimona	Carlos Salvadores	Lliria (ESP)

núm.	año	páginas	función	obra	autor	lugar
60	1998	46-47	casa	Casa Vicenç Marí	Martínez Lapeña y Torres	Ibiza (ESP)
60	1998	48-49	casa	Casa G. de Paredes-Chaces	Paredes y Pedrosa	Madrid (ESP)
60	1998	50-51	casa	Casa Carrascal Calle	Carrascal y Fernández de la Puente	Huelva (ESP)
60	1998	52-53	casa	Casa Cantarell	Lluís Jubert y Eugénia Santacana	Gerona (ESP)
60	1998	54-55	casa	Casa Terzagui	Victoria Acebo y Ángel Alonso	Salamanca (ESP)
60	1998	58-59	casa	Casa González	Javier Terrados	Granada (ESP)
61	1998	?				
62	1998	?				
63	1998	-	-	-	-	-
64	1999	17-21	residencial	Viviendas, comercio y hotel en Muttenz	Bürgin, Nissen y Wentzlaff	Muttenz (SUI)
64	1999	26-29	residencial	Torre residencial	Neutelings y Riedijk	Amsterdam (NED)
64	1999	30-31	residencial	Viviendas y oficinas en Berlín	Petra y Paul Kahlfeldt	Berlín (GER)
64	1999	36-37	residencial	Viviendas en Regensburg	Fink y Jocher	Regensburg (GER)
64	1999	52-53	residencial	Viviendas en París	Odile Seyler	París (FRA)
64	1999	54-55	residencial	Viviendas en Colombes	Henri Ciriani	Colombes (FRA)
64	1999	56-57	residencial	Viviendas en Maastricht	Van den Bergh y Widdershoven	Maastricht (NED)
64	1999	76-81	cultural	Museo Liner	Gigon y Guyer	Appenzell (SUI)
64	1999	86-89	cultural	Ampliación del Museo de Bellas Artes	Laurent y Emmanuelle Beaudouin	Nancy (FRA)
65	1999	84-91	casa	Casa Moebius	Ben van Berkel	Het Gooi (NED)
65	1999	98-101	casa	Casa Vieira de Castro	Álvaro Siza Vieira	Vilanova de Famalição (POR)
66	1999	48-55	cultural	Museo Serralves	Álvaro Siza Vieira	Porto (POR)
67	1999	26	cultural	Vitra Design Museum	Frank O. Gehry	Wiel en Rehin (GER)
68	1999	36-37	residencial	Viviendas autoconstruidas en Lantejuela	Blanca Sánchez	Sevilla (ESP)
68	1999	38-41	servicios	Centro de empresas y Oficina Técnica en Conil	Manuel Narváez	Cádiz (ESP)
68	1999	42-43	educativa	Instituto de Educación Secundaria en Puerto Real	Rafael Otero	Cádiz (ESP)
68	1999	50-51	educativa	Escuela Politécnica Superior	Carrascal y Fernández de la Puente	Almería (ESP)
68	1999	54-55	educativa	Centro de Innovación Tecnología en la Zona Franca	Fernando Visedo	Cádiz (ESP)
68	1999	56-61	residencial	Viviendas en Málaga	Márquez, Rubiño y Rubiño	Málaga (ESP)
68	1999	66-69	casa	Casa en El Garrobo	Morales y González	Sevilla (ESP)
69	1999	-	-	-	-	-
70	2000	-	-	-	-	-
71	2000	96-99	cultural	Museo Roger Raveel	Stéphane Beel	Machelen (BEL)
72	2000	-	-	-	-	-
73	2000	30-31	casa	Casa en Kämpenschensweg	Oswald Mathias Ungers	Colonia (GER)
73	2000	34-35	casa	Casa Crescent en Winterbrook	Ken Shuttleworth	Wiltshire (UK)
73	2000	38-39	casa	Casa 2/5	Shigeru Ban	Osaka (JAP)
73	2000	40-41	casa	Casa GB en Gorraiz	Vallejo y Capilla	Navarra (ESP)
73	2000	42-45	casa	Casa de Blas en Sevilla la Nueva	Alberto Campo Baeza	Madrid (ESP)
73	2000	43-49	residencial	10 casas con patio	Eduardo Souto de Moura	Matosinhos (POR)
74	2000	40-47	cultural	Museo de las Ciencias	Santiago Calatrava	Valencia (ESP)

núm.	año	páginas	función	obra	autor	lugar
74	2000	98-101	residencial	Viviendas en la Calle Bergmann	Lampugnani y Dörrie	María Lankowits (AUT)
75	2000	-	-	-	-	-
76	2001	-	-	-	-	-
77	2001	-	-	-	-	-
78	2001	48-51	educativa	Instituto de Educación Secundaria en Mollerusa	Carne Piños	Lérida (ESP)
79-80	2001	92-95	servicios	Ampliación de la embajada Suiza	Diener y Diener	Berlín (GER)
79-80	2001	134-141	servicios	Caja General de Ahorros	Alberto Campo Baeza	Granada (ESP)
79-80	2001	142-145	servicios	Sede de J.C. Decaux	Ferrater y Guibernau	Madrid (ESP)
81	2001	68-69	residencial	Torre residencial en Ceramique	Álvaro Siza Vieira	Maastricht (NED)
82	2002	-	-	-	-	-
83	2002	-	-	-	-	-
84	2002	-	-	-	-	-
85	2002	70-71	casa	Casa Caballero en El Arrayán	Irrázaval y Acuña	Lo Barnechea (CHILE)
85	2002	72-75	residencial	Viviendas sociales Ermita de San Antonio	Undurraga y Devés	Santiago del Chile (CHILE)
86	2002	38-39	casa	Casas Gomes y Cristino	Cannatà y Fernandes	Vila Real (POR)
86	2002	54-57	casa	Casa en Gorraiz	Francisco Mangado	Pamplona (ESP)
86	2002	60-63	casa	Casa en Alenquer	Aires Mateus Associados	Alenquer (POR)
86	2002	96-99	cultural	Biblioteca pública en el barrio de Gracia	Josep Llinás	Barcelona (ESP)
87	2002	46-51	cultural	Serpentine Pavillon 2002	Toyo Ito	Londra (UK)
88	2003	-	-	-	-	-
89-90	2003	-	-	-	-	-
91	2003	-	-	-	-	-
92	2003	52-55	educativa	Colegio público en Conil de la Frontera	Ledo, Orúe y López Mena	Cádiz (ESP)
92	2003	60-63	cultural	Biblioteca pública en Velilla de San Antonio	Paredes y Pedrosa	Madrid (ESP)
92	2003	94-101	cultural	Auditorio	Santiago Calatrava	Tenerife (ESP)
93	2003	66-71	productiva	Centro de Vino Loisium	Steven Holl	Langenlois (AUT)
93	2003	78-83	cultural	Centro cultural y agrario	MVRDV	Matsudai (JAP)
93	2003	85-87	cultural	Museo Picasso de Málaga	Alfredo Taján	Málaga (ESP)
93	2003	88-89	cultural	Musei Es Baluard	Garçia-Ruiz, Tomás, Sánchez-Cantalejo	Palma de Mallorca (ESP)
94-95	2004	-	-	-	-	-
96	2004	82-83	cultural	Casa da Musica de Porto	OMA	Porto (POR)
96	2004	94-101	deportivo	Estadio Municipal de Braga	Eduardo Souto de Moura	Braga (POR)
96	2004	106-111	deportivo	Allianz Arena	Herzog & de Meuron	Múnich (GER)
97	2004	96-101	residencial	Edificio Coociclo	Promontório	Lisboa (POR)
98	2004	64-69	servicios	Sede de Deutsche Bundesbank	Josep Lluís Mateo	Chemnitz (GER)
98	2004	104-107	casa	Casa Crowley en Marfa, Texas	Carlos Jiménez	Marfa (USA)
99	2004	64-69	servicios	Estación Intermodal de Delicia	Ferrater y Valero	Zaragoza (ESP)
100	2005	62-63	residencial	Bloque de viviendas en Guadalajara	Llorente, Pérez y Sánchez	Guadalajara (ESP)
100	2005	64-65	casa	Vivienda unifamiliar en Granada	Elisa Valero	Granada (ESP)

núm.	año	páginas	función	obra	autor	lugar
101	2005	38-52	cultural	Casa da Musica de Porto	OMA	Porto (POR)
101	2005	54-63	educativa	Centro de la Ciencia Phaeno	Zaha Hadid Architects	Wolfsburg (GER)
101	2005	108-111	casa	Ampliación de la Villa Garbald	Miller y Maranta	Cantasegna (SUI)
102	2005	48-51	casa	Casa Sculpture en Golden, Colorado	Deaton y Antonopoulos	Golden (USA)
102	2005	56-59	casa	Casa Cell Brick	Atelier Tekuto	Tokyo (JAP)
103	2005	36-45	cultural	Palacio de las Artes	Santiago Calatrava	Valencia (ESP)
104	2005	92-93	residencial	Edificio Zaida	Álvaro Siza Vieira	Granada (ESP)
104	2005	114-121	cultural	Museo de Arte contemporaneo de Kanazawa	SANAA	Kanazawa (JAP)
105	2005	96-101	cultural	Ampliación del High Museum of Art	RPBW	Atlanta (USA)
106	2006	94-101	deportivo	Allianz Arena	Herzog & de Meuron	Múnich (GER)
107-108	2006	154	residencial	122 viviendas en Carabanchel	Alberola y Martorell	Madrid (ESP)
107-108	2006	158	residencial	104 viviendas en Sanchinarro	Rubio y Álvarez-Sala	Madrid (ESP)
107-108	2006	161	residencial	68 viviendas en Latina	Matos y Martínez Castillo	Madrid (ESP)
107-108	2006	162	residencial	22 viviendas en Villaverde	Carlos Ferrater	Madrid (ESP)
107-108	2006	170-173	cultural	Ara Pacis	Richard Meier	Roma (ITA)
107-108	2006	188-191	servicios	Pabellón Copa América	David Chipperfield	Valencia (ESP)
107-108	2006	196-199	cultural	Museo de Literatura Moderna	David Chipperfield	Marbach (GER)
109	2006	44-45	servicios	Cementerio y capilla mortuoria de Estrela	Pacheco y Clément	Moura (POR)
109	2006	56-61	cultural	Acuario Fluvia	Promontório	Mora (POR)
109	2006	78-79	servicios	Sede de Garage Films	Inês Lobo	Lisboa (POR)
110	2006	98-105	educativa	Escuela de Gestión y Diseño Zollverein	SANAA	Essen (GER)
111	2006	116-121	cultural	Ampliación del Museo Nelson-Atkins	Steven Holl	Kansas City (USA)
112	2006	36-39	casa	Casa Poli	Pezo Von Ellrichshausen	Coliumo (CHILE)
112	2006	60-63	casa	Casa Baron	John Pawson	Skåne (SUE)
112	2006	76-79	casa	Casa Moriyama	Ryue Nishizawa	Tokyo (JAP)
113	2007	-	-	-	-	-
114	2007	44-47	residencial	102 viviendas en Carabanche	Dosmasuno	Madrid (ESP)
114	2007	60-63	residencial	5 viviendas	MGM	Cádiz (ESP)
115	2007	92-97	cultural	New Museum of Contemporary Art	SANAA	New York (USA)
116	2007	-	-	-	-	-
117	2007	82-89	cultural	Ópera de Oslo	Snøhetta	Oslo (NOR)
118-119	2007	-	-	-	-	-
120	2008	86-91	servicios	Torre Burgo	Eduardo Souto de Moura	Porto (POR)
121	2008	94-99	cultural	Fundación Iberé Camargo	Álvaro Siza Vieira	Portalegre (BRA)
121	2008	100-103	cultural	Biblioteca pública de Viana do Castelo	Álvaro Siza Vieira	Viana do Castelo (POR)
121	2008	104-107	productiva	Bodega Adega Mayor	Álvaro Siza Vieira	Campo Maior (POR)
122	2008	54-55	casa	Casa en Buñola	Francisco Cifuentes	Mallorca (ESP)
122	2008	86-93	educativa	Sede de Posgrado Universidad Adolfo Ibañez	José Cruz Ovalle	Santiago del Chile (CHILE)
123	2008	20-29	cultural	Museo de Arte de Moritzburg	Nieto y Sobejano	Halle (GER)
124	2008	46-53	cultural	Museo Porsche en Zuffenhausen	Delugan Meissl	Stuttgart (GER)

núm.	año	páginas	función	obra	autor	lugar
124	2008	92-95	educativa	EPFL Rolex Centre	SANAA	Loussanne (SUI)
124	2008	96-99	cultural	Museo MAXXI	Zaha Hadid Architects	Roma (ITA)
125	2008	56-59	casa	House before House	Sou Fujimoto	Utsunomiya (JAP)
126	2009	68-69	educativa	Escuela infantil Los Mondragones	Elisa Valero	Granada (ESP)
126	2009	88-91	educativa	Guardería Benetton	Alberto Campo Baeza	Ponzano (ITA)
127	2009	32-37	servicios	Centro acuático	Jean Nouvel	Le Havre (FRA)
127	2009	84-87	cultural	Museo de Arte Fuglsang	Tony Fretton	Toreby (DAN)
127	2009	96-99	cultural	Centro de Arte y Teatro	Terry Pawson	Carlou (UK)
128	2009	34-41	educativa	EPFL Rolex Centre	SANAA	Loussanne (SUI)
128	2009	48-51	servicios	Centro Documental	KSP	Bergen-Belsen (GER)
128	2009	52-55	servicios	Conjunto funerario	Claus y Kaan	Sint Niklaas (BEL)
128	2009	56-59	educativa	Escuela e internado	Marte Marte	Kramsach (AUT)
128	2009	60-63	servicios	Centro de visitantes	Valerio Olgiati	Zernez (SUI)
129	2009	50-51	cultural	Pabellón de los Países Bajos	John Körmeling	Shangai (CHINA)
129	2009	54-57	cultural	Pabellón de Dinamarca	BIG	Shangai (CHINA)
129	2009	60-61	cultural	Pabellón de Finlandia	JKMM	Shangai (CHINA)
130	2009	-	-	-	-	-
131	2009	92-97	servicios	Aparcamiento 1111 Lincoln Road	Herzog & de Meuron	Miami (USA)
132	2010	28-35	educativa	Isla de la innovación	J.m. Iribas y F. Mangado	Avilés (ESP)
132	2010	42-43	cultural	Museo Villa Astur Romana de Veranes	Manuel García Gargía	Gijón (ESP)
132	2010	54-57	cultural	Ampliación del Museo arqueológico	Pardo y García	Oviedo (ESP)
132	2010	92-97	cultural	Pabellón Resnick del LACMA	RPBW	Los Angeles (USA)
133	2010	32-35	residencial	Colonia Lo Barnechea	Elemental	Santiago (CHILE)
133	2010	44-47	educativa	Jardín de infancia El Porvenir	Giancarlo Mazzanti	Bogotá (COL)
134	2010	56-63	servicios	Actelion Business Centre	Herzog & de Meuron	Basilea (SUI)
135	2010	54-57	cultural	Biblioteca de la Universidad de Tama	Toyo Ito	Tokyo (JAP)
136	2010	40-43	cultural	Adecuación del entorno del Templo de Diana	José María Sánchez García	Mérida (ESP)
137	2010	86-95	cultural	Auditorio municipal de Teulada	Francisco Mangado	Alicante (ESP)
138	2011	-	-	-	-	-
139	2011	54-57	casa	Casa Cien	Pezo Von Ellrichshausen	Concepción (CHILE)
140	2011	-	-	-	-	-
141	2011	-	-	-	-	-
142	2011	40-41	cultural	Torre mirador	Masuda, Otsubo y Shimada	Yamaguchi (JAP)
142	2011	46-49	casa	Casa NA	Sou Fujimoto	Tokyo (JAP)
142	2011	56-57	casa	Casa O	Hideyuki Nakayama	Kyoto (JAP)
143	2011	56-59	deportivo	Pabellón de Tito Olímpico	Magma Architecture	Londra (UK)
143	2011	65-67	deportivo	Pabellón de Baloncesto	Wilkinson Eyre Architects	Londra (UK)
144	2012	38-41	cultural	Nueva Galería Leme	Mendes da Rocha y Metro Arquitectos	São Paulo (BRA)
144	2012	44-45	casa	Casa en Ubatuba	Spbr	São Paulo (BRA)
144	2012	46-49	servicios	Hospital Sarah	João Filgueiras Lima	Rio de Janeiro (BRA)

núm.	año	páginas	función	obra	autor	lugar
145	2012	-	-	-	-	-
146	2012	-	-	-	-	-
147	2012	-	-	-	-	-
148	2013	18-19	servicios	Hotel and Restaurant Atrio	Mansilla + Tuñón	Cáceres (ESP)
148	2013	24-25	cultural	Museo Can Framis	BAAS	Barcelona (ESP)
148	2013	40-41	cultural	Museo del Agua	Juan Domingo Santos	Lanjarón (ESP)
149	2013	-	-	-	-	-
150	2013	-	-	-	-	-
151	2013	-	-	-	-	-
152	2013	30-33	cultural	Jean Cocteau Museum	Rudy Ricciotti	Menton (FRA)
152	2013	72-81	cultural	Public Library	Paredes y Pedrosa	Ceuta (ESP)
153	2013	22-29	casa	House & Garden	Ryue Nishizawa	Tokyo (JAP)
154	2013	08-nov	casa	House in Tebra	Irisarri y Piñera	Pontevedra (ESP)
154	2013	dic-15	casa	MO House in Aravaca	FRPO	Madrid (ESP)
154	2013	36-39	casa	Alien House	noname 29 y Payá	Alicante (ESP)
155	2013	-	-	-	-	-
156	2013	-	-	-	-	-
157	2013	?				
158	2013	-	-	-	-	-
159	2013	-	-	-	-	-
160	2014	-	-	-	-	-
161	2014	-	-	-	-	-
162	2014	-	-	-	-	-
163	2014	-	-	-	-	-
164	2014	18-21	religiosa	Autobahn Church	Schneider + Schumacher	Wilnsdorf (GER)
165	2014	26-29	servicios	Amangiri Amanresorts	Rick Joy Architects	Utah (USA)
165	2014	30-33	servicios	Ecork Hotel	José Carlos Cruz	Evora (POR)
166	2014	18-23	servicios	Centro de Alto rendimiento de remo	Álvaro Fernandes Andrade	Pocinho (POR)
166	2014	42-47	servicios	Heydar Aliyev Center	Zaha Hadid Architects	Baku (AZB)
167	2014	24-27	casa	House 1.130	Estudio Entresitio	Madrid (ESP)
167	2014	28-31	casa	Casa del infinito	Alberto Campo Baeza	Cádiz (ESP)
167	2014	36-39	casa	Casa em Alcobaça	Aires Mateus Associados	Alcobaça (POR)
168	2014	16-21	servicios	Edificio de oficinas	Baumschlager y Eberle	Lustenau (AUT)
168	2014	28-31	servicios	Oficinas en Berlín	David Chipperfield	Berlín (GER)
168	2014	32-35	residencial	Social Housing in Cornebarrieu	Perradin Architecture	Cornebarrieu (FRA)
169	2014	-	-	-	-	-
170	2015	-	-	-	-	-
171	2015	-	-	-	-	-
172	2015	62-65	casa	Casa en Yamasaki	Tato Architects	Yamasaki (JAP)
172	2015	66-69	casa	Vivienda unifamiliar en Vinaroz	Castrillo & Gil-Fournier	Vinaroz (ESP)
173	2015	22-25	cultural	Philharmonic Hall in Szczecin	Barozzi Veiga	Szczecin (POL)
174	2015	64-67	cultural	Pabellón en Hokkaido	Kengo Kuma	Hokkaido (JAP)

núm.	año	páginas	función	obra	autor	lugar
175	2015	?				
176	2015	32-35	casa	House in Lisbon	Aires Mateus Associados	Lisboa (POR)
176	2015	36-39	casa	E/C House	SAMI Arquitectos	Azores (POR)

Casabella

núm.	año	páginas	función	obra	autor	lugar
673/674	1999/00	-	-	-	-	-
675	2000	44-51	cultural	centro cultural ebraico	Zvi Heoker	Duisburg (GER)
676	2000	20-27	religiosa	chiesa della luce	Tadao Ando	Osaka (JAP)
676	2000	32-34	cultural	o-museum	SANAA	Nagano (JAP)
677	2000	50-55	cultural	museo ravel	Stefhane Beel	Mechelen-aan-de-leie (BEL)
677	2000	56-61	residencial	casa skywood	Graham Philips	Middlesex (UK)
678	2000	18-23	institucional	ampliamento parlamento portoghese	Fernando Távora	Lisbona (POR)
678	2000	24-25	educativa	anfiteatro per facoltà di diritto	Fernando Távora	Coimbra (POR)
678	2000	30-37	educativa	facoltà scienze della formazione	Alvaro Siza Vieira	Santiago de Compostela (ESP)
678	2000	38-43	residencial	case a patio	Eduardo Souto de Moura	Matosinhos (POR)
679	2000	44-53	educativa	edifici per l'università	Juan Navarro Baldeweg	Las Palmas (ESP)
680	2000	-	-	-	-	-
681	2000	6-11	residencial	casa de blas	Alberto Campo Baeza	Madrid (ESP)
681	2000	12-19	residencial	case unifamiliari	Livio Vacchini, Silvia Gmur	Beinwil am See (SUI)
681	2000	20-25	residencial	casa unifamiliare	Henri Ciriani	Lima (PERU)
681	2000	56-61	cultural	padiglione giappone a Expo Hannover 2000	Shigeru Ban	Hannover(GER)
682	2000	22-31	cultural	Audrey Jones Beck Bulding (Museum of fine arts)	Rafael Moneo	Houston (USA)
682	2000	58-68	productiva	Fabbrica, centro ricerche Benetton	Tadao Ando	Treviso (ITA)
683	2000	56-60	cultural	museo per collezione Essl	Heinz Tesar	Klosterneuburg Bei Wien (AUSTRIA)
684/685	2000/01	122-143	cultural	museo e centro studi IVAR AASEN	Sverre Fehn	Orstad (NOR)
686	2001	18-35	infraestructura	aeroporto Sondica	Santiago Calatrava	Bilbao (ESP)
688	2001	6-18	cultural	Wallrae Richartz Museum	Oswald Mathias Ungers	Colonia (GER)
688	2001	48-49	servicios	edificio Manantiales	Izquierdo, Lehman, Lira, Penafiel	Santiago (CHILE)
688	2001	52-53	casa	casa a Playa Bonita	Alexia Leon Angell	Lima (PERU)
690	2001	18-21	casa	Restauo casa MMI di S.M. Sotres	Emil Batle e Joan Roig	Barcellona (ESP)
691	2001	40-45	residencial	residenza per studenti	Aires Mateus Associados	Coimbra (POR)
691	2001	46-57	cultural	centro congressi di Catalogna	Aires Mateus Associados	Barcellona (ESP)
693	2001	50-54	cultural	anfiteatro della facoltà di legge	Fernando Távora	Coimbra (POR)

núm.	año	páginas	función	obra	autor	lugar
693	2001	58-65	educativa	istituto superiore di economia	Gonçalo Byrne	Lisbona (POR)
694	2001	28-35	institucional	ambasciata svizzera	Diener and Diener	Berlino (GER)
697	2002	12-21	servicios	sede casa de Ahorros	Alberto Campo Baeza	Granada (ESP)
697	2002	28-35	cultural	Muvim	Guillermo Vázquez Consuegra	Valencia (ESP)
698	2002	8-15	residencial	due case al mare	Livio Vacchini, Silvia Gmur	Paros (GER)
698	2002	62-69	residencial	quartiere residenziale Ermita de S. Antonio	Cristian Undurraga	Santiago del CHILE (CHILE)
699	2002	44-57	cultural	Teatro degli Arcimboldi	Vittorio Gregotti	Milano (ITA)
700	2002	16-21	institucional	ampliamento casa degli scout	José Fernando Gonçalves	Oliveira de Douro (POR)
700	2002	30-37	residencial	casa en Alenquer	Aires Mateus Associados	Alenquer (POR)
701	2002	10-15	educativa	aula polivalente	Aurelio Galfetti, Sachen Konz	Lugano (SUI)
701	2002	30-33	residencial	casa unifamiliare	Sabina Snozzi Groisman e Gustavo Groisman	Pura (SUI)
701	2002	34-37	residencial	casa unifamiliare	Giovanni Guscelli	Besazio (SUI)
702	2002	8-13	residencial	casa	Satoshi Okada	Matsubara Satagaya (JAP)
702	2002	22-29	servicios	padiglioneservizi fieristici	Katsufumi Kubota	Yamaguchi (JAP)
703	2003	56-65	cultural	Auditorio de Leon	Mansilla + Tuñon	Leon (ESP)
705	2002	36-41	cultural	ingresso al centro cultural Caixa Fórum	Arata Isozaki	Barcelona (ESP)
705	2002	80-85	religiosa	ampliamento cimitero comunale di Guissano	Gianluca Saibene	Guissano (ITA)
706/707	2002/03	11-17	residencial	Plastic House	Kengo Kuma	Tokyo (JAP)
706/707	2002/03	60-65	servicios	cantina Les Aurelles	Gilles Perrandin	Les Vignal Vizas (FRA)
706/707	2002/03	66-73	cultural	biblioteca dello Stato	Palermo Tabares	Las Palmas (ESP)
706/707	2002/03	154-160	religiosa	glass temple	Takashi Yamaguchi	Kyoto (JAP)
708	2003	42-51	cultural	centro di documentazione nel Palazzo di Belém	Joao Luis Carrilho da Graça	Lisbona (POR)
708	2003	52-61	cultural	galleria nel castello di Wijre	Wiel Arets, Bettina Kraus	Wijre (NED)
708	2003	62-71	cultural	biblioteca municipale	Josep Llinas Carmona	Barcelona (ESP)
708	2003	72-85	cultural	biblioteca universitaria	Rafael Moneo	Lovanio (BEL)
709	2003	40-47	cultural	national gallery of Ireland	Benson + Forsyth	Dublino (UK)
709	2003	50	infraestructura	Puente de la mujer	Santiago Calatrava	Buenos Aires (ARG)
710	2003	14-21	educativa	Retorado Universidade Nova	Aires Mateus Associados	Lisbona (POR)
710	2003	68-79	residencial	Casa Costanza	Vincenzo Melluso	Sicilia (ITA)
711	2003	4-13	cultural	Serpentine Pavilion	Toyo Ito	Londra (UK)
712	2003	42-47	servicios	Obitorio municipale	BAAS	Tarrassa (ESP)
712	2003	68-73	residencial	Due edifici residenziali	Gri e Zucchi	Udine (ITA)
712	2003	74-79	residencial	Casa a Togoshi	Satoshi Okada	Tokyo (JAP)
713	2003	-	-	-	-	-
714	2003	-	-	-	-	-
715	2003	6-27	religiosa	chiesa Dives in Misericordi	Richard Meier	Roma (ITA)
715	2003	68-73	residencial	edificio Altamira	Rafael Iglesia	Rosario (ARG)
716	2003	57	residencial	curten wall house	Shigeru Ban	Tokyo (JAP)

núm.	año	páginas	función	obra	autor	lugar
716	2003	58-59	residencial	paper house	Shigeru Ban	Yamanakako (JAP)
716	2003	60-65	residencial	naked house	Shigeru Ban	Kagagoe (JAP)
717/718	2003/04	-	-	-	-	-
719	2004	48-57	residencial	Y House	Katsufumi Kubota	Iwakuni (JAP)
720	2004	6-11	espacio publico	sistemazione di plaça do patriarca	Paulo Mendes da Rocha	Sao Paulo (BRA)
721	2004	36-39	cultural	casa da musica	OMA Rem Koolhaas	Porto (POR)
721	2004	48-55	residencial	due case a Ponte de Lima	Eduardo Souto de Moura	Ponte de Lima (POR)
722	2004	28-35	residencial	ristrutturazione del Ilot Magellan	Barto & Barto	Nantes (FRA)
722	2004	54-61	deportiva	stadio di calcio barakaldo	NO.MAD + ARROYO	Barakaldo (ESP)
723	2004	-	-	-	-	-
724	2004	67-73	deportiva	palazzetto dello sport	Ramon Gonzalez de la Pena	Jerez de la Frontera (ESP)
724	2004	82-89	educativa	istituto di botanica	Carlos Ferrater	Barcelona (ESP)
724	2004	90-95	educativa	centro di ricerca e tecnologia turistica delle isole baleari	Javier Garcia Solera Vera	Palma de Mallorca (ESP)
725	2004	22-29	residencial	casa con atelier	Antonio Antorini	Porza (SUI)
725	2004	30-39	residencial	casa ixtapa	Fernando Romero	Zihuatanejo (MEX)
726	2004	36-45	cultural	museo di archeologia	Paredes Pedrosa	Almeria (ESP)
727	2004	28-37	educativa	campus università Adolfo Ibanez UAI	Cruz Ovalle e Associati	Santiago del CHILE (CHILE)
728/729	2004/05	-	-	-	-	-
730	2005	32-43	cultural	ampliamento museo thyssen bornemisza	BOPBAA	Madrid (ESP)
731	2005	14-55	residencial	invisible house	Tadao Ando	(ITA)
731	2005	68-77	educativa	scuola elementare	Mauro Galantino	Bernate (ITA)
732	2005	-	-	-	-	-
733	2005	32-39	cultural	aluminium centre	Micha de Haas	Houten (NED)
734	2005	14-23	cultural	burda collection museum	Richard Meier	Baden Baden (GER)
735	2005	-	-	-	-	-
736	2005	16-21	residencial	Casa C.	Vittorio Longheu	Vicenza (ITA)
736	2005	50-51	istitucional	nuova sede della Deutsche Bundesbank	Map Architect + Josep Lluís Mateo	Chemnitz (GER)
736	2005	60-69	cultural	centro congressi	Paredes Pedrosa	Peniscola (ESP)
737	2005	30-37	cultural	centro di studi camiliani	Alvaro Siza Vieira	Vila Nova da Famalicao (POR)
737	2005	38-45	cultural	auditorium e palazzo congressi	Carlos Ferrater	Castellon de la Plana (ESP)
738	2005	68-75	residencial	residenza sanitaria assistenziale	Ipostudio	Poggibonzi (ITA)
739/740	2005/06	-	-	-	-	-
741	2006	26-35	cultural	ampliamento del Walker Art Center	Herzog & de Meuron	Minneapolis (USA)
742	2006	70-79	educativa	scuola per l'istruzione professionale	Ifilarchitetti	Sondrio (ITA)
743	2006	30-39	infraestructura	stazione di Zaragoza - Delicias	Carlos Ferrater	Zaragoza (ESP)
743	2006	85-89	cultural	centro cultural e artistico	Aires Mateus Associados	Sines (POR)

núm.	año	páginas	función	obra	autor	lugar
743	2006	90-93	residencial	casa Barriera Antunes	Aires Mateus Associados	Litoral alentejano (POR)
743	2006	94	residencial	casa	Aires Mateus Associados	Brejos de Azeitão (POR)
744	2006	30-35	residencial	abitazione unifamiliare	Elisa Valero Ramos	Granada (ESP)
744	2006	64-69	religiosa	cappella di Santa Colombina	Luis Ferreira Rodrigues	Gimonde (POR)
745	2006	8-17	cultural	museo dell'Ara Pacis	Richard Meier	Roma (ITA)
745	2006	18-23	cultural	M.A.X. Museo e spazio officina	Durisch+Nolli	Chiasso (SUI)
745	2006	96-99	residencial	I house	Katsufumi Kubota	Hiroshima (JAP)
746	2006	30-41	residencial	casa vittoria	Livio Vacchini, Silvia Gmur	Ciona (SUI)
746	2006	42-45	residencial	casa Koerfer	Livio Vacchini, Silvia Gmur	Ronco sopra Ancona (SUI)
747	2006	56-64	residencial	casa Z	Peter Zumthor	Coira (SUI)
748	2006	3-5	cultural	Serpentine Pavilion	OMA Rem Koolhaas	Londra (UK)
748	2006	30-41	deportiva	complesso sportivo ribeira senallo	Alvaro Siza Vieira	Barcelona (ESP)
748	2006	56-67	cultural	biblioteca Jaime Fuster	Josep Llinas Carmona	Barcelona (ESP)
749	2006	12-21	cultural	recupero e ampliamento Morgan Library	Renzo Piano	New York (USA)
749	2006	74-81	educativa	Zolleveren Design School	SANAA	Essen (GER)
750/751	2006/07	100-107	educativa	scuola professionale	Holler & Klotzener	Bolzano (ITA)
750/751	2006/07	108-113	educativa	centro scolastico	Mauro Galantino	San Giovanni Valdarno (ITA)
752	2007	14-22	cultural	Padiglione Alvaro Siza	Alvaro Siza Vieira	Anyang (KOREA SUD)
752	2007	24-29	cultural	centro cultural Kitagata	Arata Isozaki	Gifu (JAP)
752	2007	30	religiosa	Crematorio municipale Meisoyo mori	Toyo Ito	Kakamigahara (JAP)
753	2007	90-91	residencial	casa Gama Isa	Marcio Kogan	Sao Paulo (BRA)
754	2007	80-85	residencial	casa guerrero	Alberto Campo Baeza	Cádiz (ESP)
755	2007	94-103	servicios	cantina Adega Mayor	Alvaro Siza Vieira	Campo Mayor (POR)
756	2007	17-20	residencial	studio dentistico e abitazione	Hiroki Tanabe, Shin Yokoo	Nagano (JAP)
756	2007	21-24	religiosa	tempio bianco	Takashi Yamaguchi	Kyoto (JAP)
756	2007	80-87	religiosa	complesso parrocchiale di San Giovanni Battista	Franco Purini	Lecce (ITA)
757	2007	24-25	cultural	Nelson Atkins Museum	Steven Holl	Kansa City (USA)
758	2007	55-67	cultural	Parco delle Arti e delle Scienze	Paulo Mendes da Rocha	Sao Paulo (BRA)
758	2007	124-141	cultural	biblioteca universiraria per le arti Tama	Toyo Ito	Hachioji (JAP)
759	2007	-	-	-	-	-
760	2007	40-47	cultural	museo dell'arte Aomori	Jun Aoki	Aomori (JAP)
760	2007	86-89	residencial	casa a Vilanova do Minho	Guilherme Machado Vaz	Vilanova do Minho (POR)
760	2007	96-101	cultural	centro civico a Custoias	Guilherme Machado Vaz	Matosinhos (POR)
761/762	2007/08	-	-	-	-	-
763	2008	8-25	residencial	casa a Mallorca	Alvaro Siza Vieira	Palma de Mallorca (ESP)
763	2008	61-69	cultural	museo del faro Santa Marta	Aires Mateus Associados	Cascais (POR)

núm.	año	páginas	función	obra	autor	lugar
763	2008	72	cultural	new Museum of Modern Art	SANAA	New York (USA)
764	2008	56-65	educativa	asilo a Ponzano Veneto	Alberto Campo Baeza	Treviso (ITA)
764	2008	74-81	residencial	residenze a lido jesolo	Richard Meier	Venezia (ITA)
765	2008	48-55	residencial	casa per un fotografo II	Carlos Ferrater	Tarragona (ESP)
766	2008	-	-	-	-	-
767	2008	40-45	residencial	T house	Katsufumi Kubota	Kanagawa (JAP)
767	2008	46-53	residencial	villa naja	Carles Pictet	Frontenex (SUI)
768	2008	-	-	-	-	-
769	2008	8-21	cultural	Fuglsang kunstmuseum	Tony Fretton	Lolland (DAN)
769	2008	34-40	cultural	museo di arraiolos	Cannatà & Fernandes	Vimiero (POR)
770	2008	22-27	cultural	centro visitatori parco nazionale	Valerio Olgiati	Zenez (SUI)
770	2008	30-35	educativa	scuola d'infanzia	Piero Boschetti	Arosio (SUI)
770	2008	44-51	educativa	scuola materna elementare	BAAS	Barcelona (ESP)
770	2008	62-77	religiosa	centro civico e religiosa	Mauro Galantino	Modena (ITA)
771	2008	-	-	-	-	-
772/773	2008/09	20-27	deportiva	palestra per complesso scolastico	Boltshaser Architekten	Zurigo (SUI)
772/773	2008/09	64-72	deportiva	piscina galleggiante	Wilk Salinas Architekten	Berlino (GER)
774	2009	22-28	residencial	quartiere Werdwies	Adrian Streich	Grunau (SUI)
774	2009	34-43	residencial	quartiere sanpaolino	Mauro Galantino	Brescia (ITA)
775	2009	34-41	cultural	centro d'arte contemporanea	Eduardo Souto de Moura	Bragança (POR)
775	2009	72-77	religiosa	chiesa a San Felipe	Cruz Ovalle e Associati	San Felipe (CHILE)
775	2009	78-89	religiosa	chiesa e centro parrocchiale	Joao Luis Carrilho da Graça	PORTalegre (POR)
776	2009	-	-	-	-	-
777	2009	26-33	residencial	sleeping giant	O'Donnel + Tomey	Dublino (UK)
777	2009	42-49	residencial	casa Olnick Spanu	Alberto Campo Baeza	Garrison (USA)
777	2009	72	cultural	scuola di musica all'istituto tecnico	Joao Luis Carrilho da Graça	Lisbona (POR)
778	2009	62-77	cultural	museo e sede istituzionale Madinat Al Zahra	Nieto Sobejano	Cordoba (ESP)
779	2009	-	-	-	-	-
780	2009	38-47	cultural	spazio per l'arte contemporanea - vila casas	BAAS	Barcelona (ESP)
781	2009	-	-	-	-	-
782	2009	74-85	cultural	centro accoglienza e completamento archeologico di Baelo Cludia	Guillermo Vázquez Consuegra	Tarifa (ESP)
783	2009	32-39	cultural	galleria d'arte Patricia Ready	Izquierdo, Lehman	Santiago del CHILE (CHILE)
783	2009	62-75	cultural	Herning center of the Arts	Steven Holl	Herning (DAN)
784	2009	32-36	cultural	Burnham Pavilion	UN Studio	Chicago (USA)
784/785	2009/10	5-22	cultural	MAXXI	Zaha Hadid	Roma (ITA)
784/785	2009/10	23-35	cultural	Museo de la memoria de Andalucía	Alberto Campo Baeza	Granada (ESP)
784/785	2009/10	77-83	educativa	istituto tecnico	studio architer	Treviso (ITA)
786	2010	14-23	cultural	biblioteca centrale humboldt universitat	Max Dudler	Berlino (GER)
786	2010	82-89	cultural	museo del deserto di Atacama	Coz, Polidura, Volante Arquitectos	Antofagaste (CHILE)

núm.	año	páginas	función	obra	autor	lugar
787	2010	18-28	productiva	maglificio gran sasso	Guido Canali	Teramo (ITA)
787	2010	87-93	casa	ocho al cubo	Toyo Ito	(CHILE)
788	2010	64-71	residencial	edificio residenziale	Atelier Kempe Thill	Zwolle (NED)
788	2010	84-86	residencial	complesso residenziale	Cristofani + Zilli	Faenza (ITA)
789	2010	14-21	infraestructura	ponte pedonale	Joao Luis Carrilho da Graça	Corvilhã (POR)
789	2010	24-33	cultural	folkwang museum	David Chipperfield	Essen (GER)
789	2010	84-87	residencial	residenze sociali	Consalez Rossi	Crescenzago (ITA)
789	2010	88-91	cultural	nuova sede fondazione feltrinelli	Herzog & de Meuron	Milano (ITA)
790	2010	4-17	educativa	rolex learning center	SANAA	Losanna (SUI)
791	2010	42-47	religiosa	cappella nella valle de los andes	Cristian Undurraga	Valle de lo Andes (CHILE)
792	2010	-	-	-	-	-
793	2010	20-27	servicios	mercado temporaneo de barceló	Nieto Sobejano	Madrid (ESP)
794	2010	8-15	cultural	recupero del sito archeologico al castello di S. Jorge	Joao Luis Carrilho da Graça	Lisbona (POR)
795	2010	-	-	-	-	-
796	2010	18-25	educativa	nuova scuola	Angelo Torricelli	Monteleone (ITA)
796	2010	46-59	cultural	Mimesis Museum	Alvaro Siza Vieira	(KOREA SUD)
796	2010	60-67	cultural	centro arte contemporanea Inhotim	Rodrigo Cerviño Lopez	Brumadinho (BRA)
797	2011	45-47	servicios	chiswick house cafe	Caruso St. John	Londra (UK)
797	2011	68-85	cultural	broad contemporary art museum lacma	Renzo Piano	Los Angeles (USA)
798	2011	4-21	religiosa	complesso parrocchiale san pio da petralia	Anseli e associati	Roma (ITA)
798	2011	56-61	servicios	pousada del palazzo estoi	Gonçalo Byrne	Estoi (POR)
798	2011	66-75	servicios	hospedaria del monasterio de poblet	Mariano Bayón	Tarragona (ESP)
798	2011	76-95	educativa	riconversione area industriale portalegre	Eduardo Souto de Moura	Portalegre (POR)
799	2011	8-25	cultural	guangzhou opera house	Zaha Hadid	Guangzhou (CHINA)
799	2011	77-83	servicios	atelier bisque doll	uid architects keisuke maeda	Osaka (JAP)
800	2011	-	-	-	-	-
801	2011	42-50	espacio publico	piazza attrezzata	Alberto Campo Baeza	Cadiz (ESP)
802	2011	66-71	educativa	centro di ricerca archeologica	Paulo Gomes	Crasto de Palheiros (POR)
802	2011	73-80	casa	casa in sri lanka	Tadao Ando	(SRI LANKA)
802	2011	88-99	cultural	new world center campus of the new world symphony	Frank Owen Gehry	Miami (USA)
803	2011	26-35	cultural	turner contemporary art gallery	David Chipperfield	Margate (UK)
803	2011	36-41	cultural	museo del agua	Juan Domingo Santos	Lanjarón (ESP)
804	2011	26-35	cultural	edificio bbk paraninfo	Alvaro Siza Vieira	Bilbao (ESP)
804	2011	36-45	cultural	centro civico polivalente	Emanuele Fidone	Modica (ITA)
805	2011	46-51	educativa	centro di formazione avanzata immergas	Iotti + Pavarini	Reggio Emilia (ITA)
805	2011	74-83	casa	casa aa	Carlos Ferrater	valles occidental (ESP)

núm.	año	páginas	función	obra	autor	lugar
806	2011	28-24	residencial	case popolari a la barnechea	Elemental	Santiago del CHILE (CHILE)
806	2011	69-76	cultural	centro visitatori al tempio di diana	José Maria Sanchez Garcia	Mérida (ESP)
807	2011	70-77	cultural	centro cultural e sportivo a anting	Atelier Z+	Jiading (CHINA)
807	2011	78-83	educativa	asilo a jianding	Atelier Deshaus	Jiading (CHINA)
807	2011	84-93	deportiva	centro olimpico per gli sport acquatici	Zaha Hadid	Londra (UK)
808	2011	8-13	cultural	centro visitatori e sale espositive	Tadao Ando	Château le coste (FRA)
808	2011	14-17	religiosa	cappella	Tadao Ando	Château le coste (FRA)
808	2011	62-69	religiosa	convento delle clarisse e centro visitatori	Renzo Piano	Ronchamp (FRA)
809	2012	76-83	cultural	museo pitagora	OBR	Crotone (ITA)
809	2012	84-93	cultural	museo del vino	Gilles Perrandin	Corsica (FRA)
809	2012	94-102	cultural	centro islamico	Pierre-Louis Faloci	Parigi (FRA)
810	2012	30-43	casa	casa delle bottere	John Pawson	Treviso (ITA)
810	2012	47-49	educativa	università per bambini	Paredes Pedrosa	Gandia (ESP)
811	2012	36-45	casa	casa a líabia	Eduardo Souto de Moura	Líabia (ESP)
811	2012	46-53	casa	casa a santa isabel	Ricardo Bak Gordon	Lisbona (POR)
811	2012	54-63	casa	residenza privata	Alvaro Siza Vieira	(KOREA SUD)
812	2012	28-41	servicios	nuovo ingresso ospedale di careggi	Ipostudio	Firenze (ITA)
813	2012	28-39	casa	casa dusenszky vitale	Vincenzo Melluso	Valle d'Itria (ITA)
813	2012	40-51	casa	casa per un regista	Liverani - Molteni	Lecco (ITA)
813	2012	70-85	servicios	telefonica tower	Emba estudi	Barcelona (ESP)
814	2012	88-96	cultural	padiglione di ingresso agli scavi del tempio ionico	Vincenzo Latina	Siracusa (ITA)
815/816	2012	84-91	casa	agriturismo zagara	Mauro Galantino	Foggia (ITA)
817	2012	-	-	-	-	-
818	2012	12-19	religiosa	cimitero uitzicht	Eduardo Souto de Moura	Kontrijk (BEL)
818	2012	20-27	religiosa	chiesa del gesú e complesso parrocchiale	Rafael Moneo	Dorostie (ESP)
819	2012	40-43	servicios	squish studio	Saunders Architecture	Fogo Island (CAN)
820	2012	88-96	cultural	restaure e ampliamento TNP	Associati Faber/Speller	Goujon (FRA)
821	2013	24-31	casa	cottage sul monte daisen	Keisuke Kawaguchi	Saihaku Gun (JAP)
821	2013	80-87	educativa	scuola a vilanova da barquinha	Aires Mateus Associados	vilanova da barquinha (POR)
822	2013	56-65	casa	tepoztlán lounge	Cadaval y Solá-Morales	Tepoztlán (MEX)
822	2013	66-73	educativa	centro per la biodiversità	Tomás García Píriz	Loja (ESP)
823	2013	8-27	cultural	centro de arte contemporánea	Nieto Sobejano	Cordoba (ESP)
823	2013	60-65	servicios	serbatoio d'acqua	berrel berrel kräuter ag	Basilea (SUI)
823	2013	92-105	servicios	vitra factory hall	SANAA	Weil em Rhein (GER)
824	2013	-	-	-	-	-
825	2013	-	-	-	-	-
826	2013	28-48	cultural	museo delle culture	David Chipperfield	Milano (ITA)
826	2013	64-69	casa	casa nella pineta	Massimo Florido Associati	Livorno (ITA)

núm.	año	páginas	función	obra	autor	lugar
827/828	2013	10-21	casa	house dio - bei hulum	Werner Sobek	Baden Wurtenberg (GER)
827/828	2013	98-107	religiosa	ampliamento cimitero di gubbio	Andrea Dragoni	Gubbio (ITA)
829	2013	58-65	casa	casa a alcobaça	Aires Mateus Associados	Alcobaça (POR)
829	2013	74-83	servicios	recupero antica fabbrica ceramica	Vitor Seabra	Arganil (POR)
830	2013	-	-	-	-	-
831	2013	42-52	servicios	nuova stazione	Santiago Calatrava	Reggio Emilia (ITA)
832	2013	16-17	religiosa	junquillos chapel	baladrón + común	Santa Barbara (CHILE)
832	2013	18	casa	house in hentelauquén	baladrón + común	Deserto di Atacama (CHILE)
832	2013	28-29	servicios	swimming pool	Jean Baptiste Bouvet	Le Paradou (FRA)
833	2014	46-57	servicios	padiglione polifunzionale	Eduardo Souto de Moura	Viana do Castelo (POR)
834	2014	92-97	casa	nuovo edificio	Luigi Snozzi	Monte Carasso (ITA)
835	2014	16-23	religiosa	recupero della Moritz Kirche	John Pawson	Ausburg (GER)
835	2014	46-73	residencial	complexo residencias sociais Jardim Edite	MMBB e Herreñu	Sao Paulo (BRA)
836	2014	16-27	cultural	museo jumex	David Chipperfield	Città del Messico (MEX)
837	2014	48-57	servicios	tribunal	Durisch+Nolli	Bellinzona (SUI)
837	2014	72-79	casa	casa verso il lago	Mauro Galantino	Lugano (SUI)
838	2014	-	-	-	-	-
839/840	2014	10-11	educativa	scuola Joaquim Carvalho	Ines Lobo	Figueira da Foz (POR)
839/840	2014	12-13	educativa	scuola Garcia La Orta	Ricardo Bak Gordon	Oporto (POR)
839/840	2014	14-15	educativa	scuola Lima de Freitas	Ricardo Carvalho + Joane Vilhem	Setubal (POR)
839/840	2014	16-17	educativa	scuola Francisco de Arruda	José Neves	Lisbona (POR)
839/840	2014	18-25	educativa	campus polo scolastico	Pedro Domingos	Sever do Vanga (POR)
839/840	2014	28-35	casa	casa dell'infinito	Alberto Campo Baeza	Cadiz (ESP)
841	2014	30-35	residencial	edificio nella cantareira	Eduardo Souto de Moura	Oporto (POR)
841	2014	36-44	casa	casa a Senhora da Hora	Eduardo Souto de Moura	Oporto (POR)
841	2014	44-53	casa	casa a Oliveira do Douro	Eduardo Souto de Moura	Vilano da Gare (POR)
841	2014	66	servicios	torre Puig	Rafael Moneo	Barcelona (ESP)
842	2014	68-75	deportiva	arena do morro	Herzog & de Meuron	Mal luise natal (BRA)
843	2014	36-43	casa	ampliamento casa studio	David Chipperfield	Berlino (GER)
843	2014	31	cultural	galleria Am kupfergraben 10	David Chipperfield	Berlino (GER)
843	2014	33	cultural	james simon gallerie	David Chipperfield	Berlino (GER)
843	2014	33	cultural	forum museumsinsel	David Chipperfield	Berlino (GER)
844	2014	-	-	-	-	-
845	2015	-	-	-	-	-
846	2015	-	-	-	-	-
847	2015	42-49	servicios	mercato di barceló	Nieto Sobejano	Madrid (ESP)

núm.	año	páginas	función	obra	autor	lugar
847	2015	56-63	cultural	filarmónica de stettino	Barozzi Veiga	Stettino (POL)
847	2015	70-73	cultural	auditorium e centro congressi	Barozzi Veiga	Aguilas (ESP)
848	2015	46-49	educativa	scuola santa maria de llano	Elisa Valero Ramos	Ojijares (ESP)
848	2015	50-54	educativa	scuola per l'infanzia	Elisa Valero Ramos	Granada (ESP)
848	2015	70-75	cultural	center for the advancement of public action	Tod Williams & Billie Tsien	Bennington (USA)
848	2015	82-91	educativa	parco tecnologico	Jorge Mealha	Obidos (POR)
849	2015	-	-	-	-	-
850	2015	32-43	cultural	museo di pamplona	Rafael Moneo	Pamplona (ESP)
851/852	2015	62-93	cultural	museo nacional dos coches	Paulo Mendes da Rocha + Ricardo Bak Gordon	Lisbona (POR)
853	2015	4-23	institucional	valletta city gate	Renzo Piano	Valletta (MALTA)
853	2015	48-62	deportiva	stadio de bordeaux	Herzog & de Meuron	Bordeaux (FRA)
854	2015	-	-	-	-	-
855	2015	38-45	educativa	università di scienze dello sport	Perdo Reis	Melgaço (POR)
855	2015	46-53	educativa	liceo a monte belluna	Mauro Galantino	Trevisto (ITA)
855	2015	68-73	casa	casa a fontinha	Aires Mateus Associados	Fontinha (POR)
856	2016	-	-	-	-	-
857	2016	-	-	-	-	-
858	2016	-	-	-	-	-
859	2016	4-19	cultural	museo delle collezioni reali	Mansilla + Tuñon	Madrid (ESP)
		82-89	residencial	villa a cologne	Chars Pictet	Ginevra (SUI)
860	2016	68-77	cultural	museo violeta parra	Cristian Undurraga	Santiago del CHILE (CHILE)
		78-89	cultural	centro garcía lorca	MX_SI	Granada (ESP)
861	2016	22-31	cultural	muzeum narodowe	KWK Promes	Stettino (POL)
861	2016	33	casa	Konieczny's Ark	KWK Promes	Polona (POL)
861	2016	45-59	servicios	Sede EDP	Aires Mateus Associados	Lisbona (POR)
861	2016	60-65	educativa	Scuola materna la balena	Andrea Milani	Siena (ITA)
862	2016	26-33	cultural	centro visitatori pesucherhaus	Max Dudler	Neustadt an der weinstrasse (GER)
862	2016	34-37	cultural	centro visitatori di sparrenburg	Max Dudler	Bielefeld (GER)
862	2016	49-54	educativa	scuola materna	Pierre Alain Dupraz	Pranginz (SUI)
862	2016	55-62	educativa	scuola media e superiore	Adalberto Dias	Sernancheze (POR)
863	2016	-	-	-	-	-
864	2016	-	-	-	-	-
865	2016	42-61	cultural	museo Abade Pedrosa	Alvaro Siza Vieira + Eduardo Souto de Moura	Santo Tirso (POR)
865	2016	62-81	cultural	Stavros Niarchos Foundation	Renzo Piano	Atene (GRE)
866	2016	20-21	servicios	Sede ÖKK	Bearth & Deplazes	Landquart (SUI)
867	2016	20-25	residencial	Torre n10	Max Dudler	Monaco (GER)
867	2016	34-41	deportiva	Centro per il canottaggio	Alvaro Fernandez Andrade	Pocinho (POR)
868	2016	-	-	-	-	-
869	2017	-	-	-	-	-

núm.	año	páginas	función	obra	autor	lugar
870	2017	3-12	servicios	Refettorio Gastronomiva	Metro	Rio de Janeiro (BRA)
870	2017	34-37	casa	Casa sull'altopiano Ibleo	Morana + Rao	Noto (ITA)
870	2017	38-43	residencial	S Gallery	Shinichi Ogawa	Prefettura di Mie (JAP)
871	2017	-	-	-	-	-
872	2017	3-25	servicios	Feltrinelli Porta Volta	Herzog & de Meuron	Milano (ITA)
872	2017	58-65	servicios	Atelier Correa	Smiljan Radic	(CHILE)
872	2017	66-75	cultural	Museo Taller Cargaleiro	Alvaro Siza Vieira	Seixal (POR)
872	2017	86-93	servicios	Atelier Lahn	Armando Ruinelli	Stampa (SUI)
873	2017	42-47	educativa	Centro formazione	Daroca + Fierro	Baza (ESP)
874	2017	-	-	-	-	-
875/876	2017	-	-	-	-	-
877	2017	-	-	-	-	-
878	2017	-	-	-	-	-
879	2017	4-15	educativa	Fcoltà di architettura Tournai	Aires Mateus Associados	Lovanio (BEL)
880	2017	58-60	servicios	Edificio Aguas de Porto	Barbosa e Guimaraes	Porto (POR)
881	2018	73-79	cultural	Wasit Visital Centre	X Architects	(EAU)
882	2018	89-95	espacio publico	Hunters Point	Thomas Balsley	New York (USA)
883	2018	12-15	educativa	Campus ITA	Martin Corullon	Sao Jose (BRA)
883	2018	16-19	casa	Nova casa Triangulo	Martin Corullon	Sao Paulo (BRA)
883	2018	48-59	cultural	Biblioteca e archivo Luis da Silva Ribeiro	Ines Lobo	Agua do Heroismo (POR)
884	2018	58-61	servicios	Galleria Commerciale City Life	Mauro Galantino	Milano (ITA)
884	2018	80-99	cultural	Fondazione Prada	OMA Rem Koolhaas	Milano (ITA)
885	2018	13-15	educativa	Scuola Volta	Miller & Maranta	Basilea (SUI)
885	2018	17-19	casa	Villa Gambald	Miller & Maranta	Castagnete (SUI)
885	2018	20	residencial	Appartamenti Schwarzpark	Miller & Maranta	Basilea (SUI)
885	2018	23-24	residencial	Appartamenti e Haumam Patumbah	Miller & Maranta	Zurigo (SUI)
885	2018	25	servicios	Bagni di Samedan	Miller & Maranta	Samedan (SUI)
885	2018	28-29	servicios	Uffici Ernst Basler	Miller & Maranta	Berlino (GER)
885	2018	30-31	servicios	SPA Hotel Woldhaus	Miller & Maranta	Sils-Mariea (SUI)
885	2018	32	servicios	Torre Baloise	Miller & Maranta	Basilea (SUI)
885	2018	44-57	servicios	Terminal Crociere	Joao Luis Carrilho da Graça	Lisbona (POR)
885	2018	82-91	cultural	Tetro regionale del Bio Bio	Smiljan Radic	Concepcion (CHILE)
886	2018	42-51	cultural	Auditorium Foro Boca	Rojkindi Arquitectos	Veracruz (MEX)
886	2018	52-69	casa	Casa a Rota	Jimenez Torrecillas	Rota (ESP)
887/888	2018	80-87	casa	Casa per una violinista	Patrick Dillon	Pedasi (PAN)
889	2018	10-11	casa	Casa Blas	Adamo Faiden	Buenos Aires (ARG)
889	2018	12	casa	Casa Nuñez	Adamo Faiden	Buenos Aires (ARG)
889	2018	13-14	casa	Casa Fernandez	Adamo Faiden	Buenos Aires (ARG)

núm.	año	páginas	función	obra	autor	lugar
889	2018	15-16	residencial	Edificio Arribeñas	Adamo Faiden	Buenos Aires (ARG)
889	2018	17-19	residencial	Edificio 33	Adamo Faiden	Buenos Aires (ARG)
889	2018	20-22	residencial	Edificio 11	Adamo Faiden	Buenos Aires (ARG)
889	2018	24-25	casa	Residencia de verano	Adamo Faiden	Jose Ignacio (URU)
890	2018	34-42	educativa	Scuola Superiore di Belle Arti	Franklin Azzi	Nantes (FRA)
890	2018	62-72	cultural	Qatar National Library	OMA Rem Koolhaas	Doha (QAT)
891	2018	54-61	residencial	Deaconry Bethanien	E2A Architekten	Zurigo (SUI)
892	2018	52	cultural	Palazzo della Musica	Medina+Reys Rios+Lazain+Muñoz	Meride (MEX)
893	2019	-	-	-	-	-
894	2019	20-25	cultural	Palazzo delle Belle Arti	Tjad/Tongji	Hefei (CHINA)
894	2019	26-33	religiosa	Cappella	Neri & Uhu	Suzhou (CHINA)
895	2019	62-71	casa	Casa 22	Werner Tscholl	Bolzano (ITA)
896	2019	-	-	-	-	-
897	2019	40-47	servicios	Intercambiador de transporte	Manuel Cervantes	Naucalpan (MEX)
897	2019	50-55	servicios	Departamentos Gim Bradley	MMX	Anzures (MEX)
897	2019	68-72	casa	Casa BF	Luis Aldrete	Guadalajara (MEX)
898	2019	73-75	cultural	Teatro Jai Jagat	Anand Sonecha	Ahmedabad (IND)
899/900	2019	4-13	cultural	Planetario e Museo della Scienza	Antonio Monestiroli	Cosenza (ITA)
899/900	2019	50-61	casa	Casa a Monsaraz	Aires Mateus Associados	Monsaraz (POR)
901	2019	-	-	-	-	-
902	2019	-	-	-	-	-
903	2019	18-25	educativa	Scuola Weitenzelg	Ricardo Bak Gordon	Romanshorn (SUI)
903	2019	36-45	cultural	Bauhaus Muzeum	Heike Hanada	Weimar (GER)
903	2019	48-57	cultural	Museo de la libertad	Ignacio Mallol Tamayo	Panama (PAN)
904	2019	36-47	residencial	Residenza collettiva	Lü+Jenz	Zurigo (SUI)

Domus

núm.	año	páginas	función	obra	autor	lugar
822	2000	-	-	-	-	-
823	2000	30-39	residencial	insediamento residencial a Mantignano	Mauro Galantino	Mantignano (ITA)
824	2000	30-35	casa	casa unifamiliare	Netti, Valente, Frallonaro	Conversano (ITA)
825	2000	10-49	deportiva	millenium dome	Richard Rogers	Londra (UK)
826	2000	-	-	-	-	-
827	2000	-	-	-	-	-
828	2000	-	-	-	-	-

núm.	año	páginas	función	obra	autor	lugar
829	2000	-	-	-	-	-
830	2000	-	-	-	-	-
831	2000	-	-	-	-	-
832	2000	-	-	-	-	-
833	2001	36-53	cultural	british museum	Norman Foster	Londra (UK)
834	2001	-	-	-	-	-
835	2001	-	-	-	-	-
836	2001	-	-	-	-	-
837	2001	62-69	educativa	Diamond ranch High school	Morphosis	Los Angeles (USA)
838	2001	-	-	-	-	-
839	2001	-	-	-	-	-
840	2001	-	-	-	-	-
841	2001	-	-	-	-	-
842	2001	-	-	-	-	-
843	2001	44-53	casa	casa Knight	David Chipperfield	(UK)
844	2002	95-100	cultural	esposizione costume national	Ennio Capasa	Milano (ITA)
845	2002	73-84	casa	casa di fukaja	Waro Kishi	Saitama (JAP)
845	2002	82-85	casa	casa kurakuen II	Waro Kishi	Osaka - Kobe (JAP)
846	2002	-	-	-	-	-
847	2002	-	-	-	-	-
848	2002	32-43	servicios	caja general de ahorros	Alberto Campo Baeza	Granada (ESP)
848	2002	70-81	cultural	biblioteca ussher	Mc Cullough e Mulvin	Dublino (UK)
849	2002	32-43	servicios	sede della giunta della galicia	Bonell e Gil	Vigo (ESP)
849	2002	44-53	religiosa	casa del silencio	Peter Kulka, Kostantin Pichler	Meschede (GER)
850	2002	28-41	servicios	unibank	Henning Larsen	Copenhague (DAN)
850	2002	42-53	cultural	Forum culturale austriaco newyorkes	Raimund Abraham	New York (USA)
850	2002	54-67	cultural	Fondazione Sandretto Re Rebaudengo	Claudio Silvestrin	Torino (ITA)
851	2002	-	-	-	-	-
852	2002	-	-	-	-	-
853	2002	-	-	-	-	-
854	2002	36-47	deportiva	Ski Jump	Zaha Hadid	Innsbruck (AUSTRIA)
855	2003	47	casa	great wall commune shared house	Kanika R'Kul	(CHINA)
855	2003	63-73	cultural	museo memorial a Shiba Ryotaro	Tadao Ando	Osaka (JAP)
855	2003	88-97	servicios	ambasciata di Finlandia	Studio Gulissen	Stoccolma (SUE)
856	2003	-	-	-	-	-
857	2003	-	-	-	-	-
858	2003	-	-	-	-	-
859	2003	-	-	-	-	-
860	2003	-	-	-	-	-
861	2003	-	-	-	-	-
862	2003	26-27	cultural	Serpentine galley	Oscar Niemeyer	Londra (UK)

núm.	año	páginas	función	obra	autor	lugar
862	2003	32-45	cultural	sede del garante televisivo	Koen van Velsen	Hilversum (NED)
863	2003	-	-	-	-	-
864	2003	72-81	casa	casa Fontana	Stanton Williams	Lugano (SUI)
865	2003	24-25	cultural	Meggie Center	Frank O. Gehry	Dundee (USA)
865	2003	94-99	casa	casa studio Antony Gormley	David Chipperfield	Londra (UK)
866	2004	64-73	casa	casa in un prugno	Kazuyo Sejima	Tokyo (JAP)
867	2004	-	-	-	-	-
868	2004	-	-	-	-	-
869	2004	-	-	-	-	-
870	2004	36-41	residencial	residenza turistica longitude 131°	Philip Cox Architects	(AUSTRALIA)
871	2004	-	-	-	-	-
872	2004	-	-	-	-	-
873	2004	80-83	casa	120 house	Atelier Bow How	Nishizu (JAP)
874	2004	-	-	-	-	-
875	2004	-	-	-	-	-
876	2004	18-49	cultural	Twenty Century Museum of Contemporary Arts	SANAA	Kanazawa (JAP)
877	2004	-	-	-	-	-
878	2005	14-27	servicios	negozio Tod's	Toyo Ito	Tokyo (JAP)
879	2005	-	-	-	-	-
880	2005	-	-	-	-	-
881	2005	48-69	cultural	casa da musica	OMA Rem Koolhaas	Porto (POR)
882	2005	-	-	-	-	-
883	2005	46-59	deportiva	allianz arena	Herzog & de Meuron	Monaco (GER)
884	2005	58-65	casa	turbulence house	Steven Holl	New Mexico (USA)
885	2005	-	-	-	-	-
886	2005	-	-	-	-	-
887	2005	-	-	-	-	-
888	2006	18-23	casa	casa poli	Pezo von Erlichhausen	(CHILE)
888	2006	36-49	residencial	mayorana apartments	Ryue Nishizawa	Tokyo (JAP)
889	2006	-	-	-	-	-
890	2006	-	-	-	-	-
891	2006	-	-	-	-	-
892	2006	-	-	-	-	-
893	2006	44-53	cultural	Ibêre Camargo Foundation	Álvaro Siza Vieira	Portoalegre (BRA)
894	2006	-	-	-	-	-
895	2006	76-85	educativa	zollverein school	SANAA	Essen (GER)
896	2006	-	-	-	-	-
897	2006	42-43	cultural	langen foundation	Tadao Ando	Neuss (GER)
898	2007	-	-	-	-	-
899	2007	48-51	cultural	Padiglione Jinhua Architecture Park	Tatiana Bilbao	Mexico City (MEX)
899	2007	94-97	infraestructura	Bridge in Coimbra	Belmond, Adão de Fonseca	Coimbra (POR)
900	2007	-	-	-	-	-

núm.	año	páginas	función	obra	autor	lugar
901	2007	-	-	-	-	-
902	2007	-	-	-	-	-
903	2007	-	-	-	-	-
904	2007	12-23	cultural	Nelson Atkins Museum	Steven Holl	Kansas City (USA)
904	2007	32-41	deportiva	Edificio Veles i vents	David Chipperfield	Valencia (ESP)
905	2007	42-51	educativa	complesso scolastico	Randic - Turato	Krk (CRO)
905	2007	52-59	cultural	casa delle undici dame	Mathias Klotz	Beranda (CHILE)
905	2007	60-67	casa	casa a quelfes	Ricardo Bak Gordon	Olhão (POR)
905	2007	142-145	casa	casa osservatorio	Gabriel Orazco	Oaxaca (MEX)
906	2007	34-43	cultural	Biblioteca Tama University	Toyo Ito	Tokyo (JAP)
906	2007	64-71	casa	casa per vacanze	Pouya Khazaeli Parsa	Nour (IRAN)
907	2007	66-71	casa	white house	Jarmund Vignsnaes	Strand (NOR)
907	2007	72-73	residencial	ristrutturazione ex-carcere	Davide Vargas	Aversa (ITA)
908	2007	20-27	cultural	Teatro-scuola di Almere	SANAA	Dekustinie-Almere (NED)
908	2007	39-41	cultural	writer corporation	Kranna-Schultz Architects	Navi Mumbai (IND)
908	2007	70-75	casa	residenza unifamiliare	FAR	Santiago del chile (CHILE)
908	2007	12-23	cultural	new museum of contemporary art	SANAA	New York (USA)
908	2007	44-49	servicios	centro di riabilitazione	Sou Fujimoto	Hokkaido (JAP)
909	2008	-	-	-	-	-
910	2008	-	-	-	-	-
911	2008	-	-	-	-	-
912	2008	-	-	-	-	-
913	2008	20-29	educativa	facility	Junya Ishigami	Kanagawa (JAP)
913	2008	30-35	deportiva	gymnasium	Studio UP	Koprivnica (CRO)
913	2008	37-42	residencial	university residence	Pedro Machado Costa, Celia Gomes	São Miguel (POR)
913	2008	79-87	casa	house on the roof	Mutti e architetti	Milano (ITA)
913	2008	104-111	residencial	juli stoschek collection	Kuhn Malvezzi	Düsseldorf (GER)
914	2008	23	casa	house in Almería	Studio Vora	Almería (ESP)
915	2008	22-28	cultural	towada art center	Ryue Nishizawa	Amori (JAP)
915	2008	90-97	casa	villa 1	powerhouse company	Bonnekom (NED)
916	2008	-	-	-	-	-
917	2008	-	-	-	-	-
918	2008	55-59	servicios	sia ayoama building	jun aoki	Tokyo (JAP)
919	2008	12-16	residencial	residenze popolari	cherubino gambardella	Ancona (ITA)
919	2008	20-23	residencial	residencias sociales	antonio jiménez torrecillas	Molvizar (ESP)
919	2008	88-92	residencial	case a schiera	can: susumo uno	Ota (JAP)
920	2008	28-35	residencial	okurayama apartments	Kazuyo Sejima	Okurayama (JAP)
921	2009	12-17	residencial	carabanchel 20	dosmasuno arquitectos	Madrid (ESP)
922	2009	22-23	casa	house before house	Sou Fujimoto	Utsunomiya (JAP)
923	2009	18-23	educativa	secondary school	Ricardo Bak Gordon	Lisbona (POR)
924	2009	44-48	casa	casa studio explanada	Tatiana Bilbao	Mexico City (MEX)
924	2009	56-58	religiosa	chapel chosen children village	Stan Allen Architect	Tagaytay (FIL)

núm.	año	páginas	función	obra	autor	lugar
924	2009	63-66	residencial	public housing	Romera y Ruiz Arquitectos	Gran Canaria (ESP)
925	2009	49-54	educativa	garducho biological station	João Maria Trindade	Mourão (POR)
926	2009	100-104	residencial	residential and retail building	Aires Mateus Associados	Moura (POR)
927	2009	12-16	residencial	social housing turnof west	Gerner + Gerner	Vienna (AUSTRIA)
928	2009	27-31	cultural	musée herge	Christian de Portzamparc	Louvain (BEL)
928	2009	32-35	cultural	les ballets c de la b	jan de vylder	ghent (BEL)
929	2009	22-27	residencial	residenza sociale parco	mab architettura	Milano (ITA)
929	2009	32-36	casa	casa elvas	scagnol, attia, modus	bressanone (ITA)
929	2009	42-45	religiosa	cimitero cortenuova	zampolieri + bellini	cortenuova (ITA)
929	2009	51-54	servicios	cantina - taverna	onsite studio	matera (ITA)
929	2009	94-97	productiva	compleso industriale	buratti + battiston architects	pontemossa (ITA)
929	2009	112-116	cultural	centro civico	emanuele fidone	modica (ITA)
930	2009	14-22	cultural	herring museum	steven holl	herring (DAN)
930	2009	37-44	servicios	imo ocular-m	josep llina carmona	Barcelona (ESP)
930	2009	64-69	residencial	social housing	solinas+verde arquitectos	umbrete (ESP)
930	2009	70-76	casa	house h	Sou Fujimoto	Tokyo (JAP)
931	2009	55-62	cultural	maxxi	Zaha Hadid	Roma (ITA)
932	2010	12-19	cultural	citè du design	LIN - Finn Geipel + Giulia Andi	Saint-Etienne (FRA)
932	2010	20-25	casa	white o	Toyo Ito	Maintecillo (CHILE)
932	2010	49-53	casa	2+2 houses	Tank Architectes	Villeneuve d'Ascq (FRA)
932	2010	65-68	educativa	special school and dormitory	Marte Marte Architekten	Mariatal (AUSTRIA)
933	2010	-	-	-	-	-
934	2010	17-26	educativa	rolex learning center	SANAA	Lausanne (SUI)
934	2010	73-78	residencial	social housing for the elderly	Serrat, Egea, Garcia	Barcelona (ESP)
934	2010	83-88	casa	pittman dowell residence	Michael Maltzan	La Crescente (USA)
935	2010	16	casa	casa	Elding Oscarson	Stoccolma (SUE)
936	2010	-	-	-	-	-
937	2010	-	-	-	-	-
938	2010	38-47	casa	Tokyo Apartment	Sou Fujimoto	Tokyo (JAP)
939	2010	-	-	-	-	-
942	2010	48-57	cultural	Teshima Art Museum	Ryue Nishizawa	Kagawa (JAP)
942	2010	72-76	cultural	Auditorium Oscar Niemeyer	Oscar Niemeyer	Ravello (ITA)
943	2011	-	-	-	-	-
944	2011	-	-	-	-	-
945	2011	-	-	-	-	-
946	2011	26-41	cultural	Nanjing museum	Steven Holl	Nanjing (CHINA)
947	2011	-	-	-	-	-
948	2011	-	-	-	-	-
949	2011	66-73	servicios	centro pediatrico emergency	Tamassociati	Nyala (DARFUR)

núm.	año	páginas	función	obra	autor	lugar
949	2011	74-79	servicios	Butaro Hospital	MASS Design group	Butaro (RWANDA)
950	2011	42-51	residencial	Squish Studio	Saunders Architecture	Fogo Island (CAN)
951	2011	25-37	cultural	ampliamento Tel Aviv Museum of Art	Preston Scott Cohen	Tel Aviv (ISR)
951	2011	64-69	casa	villa 4.0	Dick van Gameren	Naarden (NED)
952	2011	-	-	-	-	-
953	2011	25-39	casa	casa na	Sou Fujimoto	Tokyo (JAP)
953	2011	25-39	residencial	shibaura building	Kazuyo Sejima	Tokyo (JAP)
953	2011	25-39	casa	garden & house	Ryue Nishizawa	Tokyo (JAP)
953	2011	48-52	casa	casa a Aroeira	Aires Mateus Associados	Aroeira (POR)
954	2012	-	-	-	-	-
955	2012	30-31	educativa	centro educativo nel giardino botanico di Culiacán	Teresa Margolles	Culiacán (MEX)
955	2012	35	cultural	istallazione giardino botanico di Culiacán	Tercerunquinto	Culiacán (MEX)
958	2012	28-37	cultural	Kukje Gallery	SO - IL	Seul (KOREA SUD)
958	2012	38-41	servicios	Logan Offices	SO - IL	New York (USA)
959	2012	50-57	cultural	museo a Yaoko Kawagoe	Toyo Ito	Kawagoe (JAP)
964	2012	59-63	casa	holiday house	Cherubino Gambardella	Gaeta (ITA)
965	2013	44-51	cultural	Parrish Art Museum	Herzog & de Meuron	New York (USA)
966	2013	56-58	casa	Casa al centro di Gand	Jan de vydder	Gand (BEL)
967	2013	42-47	cultural	Galleria a cielo aperto	Davide Mariani	Carbonia (ITA)
968	2013	28-37	cultural	Shorefast foundation	Saunders Architecture	Fogo Island (CAN)
969	2013	28-37	servicios	Nuovo stabilimento campus vitra	SANAA	Wiel am Rhein (GER)
970	2013	40-47	casa	Gate villa	Makoto Takei, Chie Nabeshima	Tokyo (JAP)
971	2013	1	cultural	Serpentine pavillion	Sou Fujimoto	Londra (UK)
972	2013	-	-	-	-	-
973	2013	84-85	casa	casa a Ponte da Lima	Eduardo Souto de Moura	Ponte de Lima (POR)
974	2013	52	casa	quattro ville unifamiliari	Álvaro Siza Vieira	Porto (POR)
975	2014	-	-	-	-	-
976	2014	-	-	-	-	-
977	2014	50-63	servicios	nuovi suk di Beirut	Rafael Moneo	Beirut (LEB)
977	2014	74-83	casa	Fire Island house	Richard Meier	Fire Island (USA)
978	2014	52-65	cultural	Museo Bonte	Tadao Ando	Isola di Jeju (JAP)
979	2014	42-45	casa	Casa Cala	Alberto Campo Baeza	Madrid (ESP)
979	2014	76-85	casa	Case in linea	Ines Lobo	Obidos (POR)
980	2014	50-63	cultural	Ampliamento della Gasgow School of Fine Art	Steven Holl	Glasgow (UK)
980	2014	88-95	residencial	Edificio per appartamenti	Bruchner Bründler Architekten	Basilea (SUI)
981	2014	-	-	-	-	-
982	2014	-	-	-	-	-
983	2014	-	-	-	-	-
984	2014	-	-	-	-	-
985	2014	64-73	deportiva	Bagni e centro sportivo	Beath e Deplazes	St. Moritz (SUI)

núm.	año	páginas	función	obra	autor	lugar
986	2014	66-77	residencial	Quartiere Richti Wallisellen	Vittorio Magnano Lampugnani	Zurigo (SUI)
987	2015	74-85	casa	Fayland House	David Chipperfield	Buckinghamshire (UK)
987	2015	86-91	cultural	Una scatola di luce, un gioco di sguardi	Vincenzo Melluso	Valle d'Itria (ITA)
988	2015	50-63	servicios	Edificio sull'acqua	Álvaro Siza Vieira	Huai'an City (CHINA)
988	2015	64-75	educativa	Jazz Campus	Buol e Zünd	Basilea (SUI)
989	2015	-	-	-	-	-
990	2015	64-75	cultural	Aga Khan Museum	Fumihiko Maki	Toronto (CAN)
991	2015	50-63	residencial	Torri Harumi	Richard Meier	Tokyo (JAP)
992	2015	48-61	cultural	The Whitney Museum	Renzo Piano	New York (USA)
992	2015	66-75	servicios	Golf club house	Robbrecht en Daem	Tielt-Winge (BEL)
993	2015	50-63	deportiva	Nuovo stadio Bordeaux	Herzog & de Meuron	Bordeaux (FRA)
993	2015	64-73	servicios	Atelierhaus Weissacher	Peter Märkli	Berna (SUI)
994	2015	46	productiva	Stabilimento industriale Prada	Guido Canalì	Valghera (ITA)
995	2015	86-95	casa	casa na Ajuda	Aires Mateus Associados	Lisbona (POR)
996	2015	62-73	religiosa	compleso parrocchiale S. Gianna	Quattroassociati	Trezzano sul Naviglio (ITA)
996	2015	74-83	casa	casa Cala	Alberto Campo Baeza	Madrid (ESP)
997	2015	64-75	cultural	riconfigurazione fronte museo Bailo	Studio mas Heinz Tesar	Treviso (ITA)
998	2016	-	-	-	-	-
999	2016	48-61	residencial	compleso residencial	David Chipperfield	Londra (UK)
1000	2016	-	-	-	-	-
1001	2016	50-63	cultural	fondazione Nadir Afonso	Álvaro Siza Vieira	Chaves (POR)
1001	2016	64-75	servicios	Edificio corte suprema Paesi Bassi	Kaan Architekten	Laia (NED)
1001	2016	75-85	casa	Dalton House	Alberto Morell	(KENYA)
1002	2016	38-49	servicios	Porte Romaine	Norman Foster	Nimes (FRA)
1002	2016	50-61	cultural	Amplimento Kunstmuseum	Chris & Gantebein	Basilea (SUI)
1003	2016	40-52	servicios	Stazione marittima	Zaha Hadid	Salerno (ITA)
1003	2016	60-65	residencial	torri residenziali	David Chipperfield	Anversa (BEL)
1003	2016	66-71	residencial	torri residenziali 1 e 2	Diner & Diner	Anversa (BEL)
1004	2016	-	-	-	-	-
1005	2016	70-77	cultural	Nuova casa Triangulo	Metro	Sao Paulo (BRA)
1006	2016	34-37	servicios	Praça Mouraria e Moschea	Ines Lobo	Lisbona (POR)
1006	2016	56-62	servicios	Archivio di Stato	Robbrecht en Daem	Gand (BEL)
1007	2016	-	-	-	-	-
1008	2016	49-63	cultural	Edificio per le arti visuali, University IOWA	Steven Holl	IOWA city (CHINA)
1008	2016	64-75	cultural	Conservatorio e scuola secondaria	José Paulo dos Santos	Coimbra (POR)
1008	2016	76-81	educativa	osservatorio	AWP HHF Architects	Poissy (FRA)
1009	2017	-	-	-	-	-
1010	2017	-	-	-	-	-
1011	2017	76-83	casa	casa a Laax	Valerio Olgiati	Laax (SUI)
1012	2017	50-63	servicios	fondazione Feltrinelli	Herzog & de Meuron	Milano (ITA)

núm.	año	páginas	función	obra	autor	lugar
1013	2017	112-117	educativa	complesso scolastico	C+S Architects	Padova (ITA)
1014	2017	-	-	-	-	-
1015	2017	48-61	cultural	museo d'arte de Nantes	Stanton Williams	Nantes (FRA)
1015	2017	62-71	productiva	manufattoria orologeria	Jessenvollenweider	Glashutte (GER)
1016	2017	58	infraestructura	Stazione Afragola	Zaha Hadid	Napoli (ITA)
1016	2017	46-59	educativa	Centrale Europea Università	O'Donnell + Tuomey	Budapest (UNG)
1017	2017	-	-	-	-	-
1018	2017	48-63	cultural	Louvre Abu Dabi	Jean Nouvel	(ABU DABI)
1018	2017	86-93	casa	casa a Ostuni	Danilo Parislo	Ostuni (ITA)
1019	2017	-	-	-	-	-
1020	2018	-	-	-	-	-
1021	2018	-	-	-	-	-
1022	2018	-	-	-	-	-
1023	2018	36-43	religiosa	chiesa dell'Anastasis	Álvaro Siza Vieira	Rennes (FRA)
1023	2018	56-57	religiosa	Abazia di Nostra Signora	John Pawson	Novy Duvr (CZECH REP)
1024	2018	57-61	cultural	Sea world culture and art center	Fumihiko Maki	Shenzen (CHINA)
1025	2018	110-115	cultural	padiglione arte e scienze	Mario Cucinella	Bologna (ITA)
1025	2018	116-125	cultural	torre fondazione prada	OMA Rem Koolhaas	Milano (ITA)
1026	2018	-	-	-	-	-
1027	2018	-	-	-	-	-
1028	2018	35	cultural	ruralation shenaol and library	AZL Architects	Tonglu (CHINA)
1029	2018	58-69	cultural	national kaohsiung center for arts	Mecanoo	Kaohsiung (TAIWAN)
1030	2018	68-73	residencial	edificio residencial	Robbrecht en Daem	Anversa (BEL)
1031	2019	44-51	cultural	UCCA Dune Art Museum	Li Hu, Huang Architect	Qinhuangdao (CHINA)
1032	2019	168-175	residencial	Abitazioni a sistema modulare	LIN Architects	Brema (GER)
1033	2019	310-311	cultural	Museo nazionale del Qatar	Jean Nouvel	Doha (QAT)
1033	2019	312-315	residencial	Edificio Bonpoland 2019	Adamo Faiden	Buenos Aires (ARG)
1034	2019	-	-	-	-	-
1035	2019	522-523	residencial	Appartamenti in Avenue Maredal Fayolle	SANAA	Parigi (FRA)
1036	2019	-	-	-	-	-
1037	2019	738-739	residencial	Plot A3	Vanke Design Commune	Shenzen (CHINA)
1037	2019	766-773	residencial	White Tree	Sou Fujimoto	Montpellier (FRA)
1038	2019	862-871	cultural	James Simon Gallerie	David Chipperfield	Berlino (GER)
1038	2019	899	residencial	Compleso residencial in Rue Camille Claudel	Armonic + Masson	Clichy la Garenne (FRA)
1039	2019	978-979	cultural	Centro per l'arte	Open Architecture	Shangai (CHINA)
1039	2019	1020-1021	servicios	Anis Offices	Agence Dream	Nice (FRA)
1039	2019	1024-1025	residencial	Donnybrook quarter	Peter Barber	Londra (UK)
1039	2019	1029	cultural	Ibere Camargo Foundation	Álvaro Siza Vieira	Portalegre (BRA)
1039	2019	1030	cultural	21st century museum	SANAA	Kanazawa (JAP)

núm.	año	páginas	función	obra	autor	lugar
1039	2019	1030	educativa	rolex learning center	SANAA	Losanna (SUI)
1039	2019	1031	educativa	Facoltà Architettura Tournai	Aires Mateus Associados	Lovarno (BEL)
1039	2019	1031	educativa	complexo scolastico	Aires Mateus Associados	Vilanova da Barquinha (POR)
1039	2019	1031	casa	Casa Cala	Alberto Campo Baeza	Madrid (ESP)
1039	2019	1031	deportiva	UFV Pabellon polideportivo	Alberto Campo Baeza	Madrid (ESP)
1040	2019	-	-	-	-	-
1041	2019	s.p.	casa	Casa provata a Favignana	Francesco Barbalonga	Favignana (ITA)

GA Houses

núm.	año	páginas	función	obra	autor	lugar
65	2000	-	-	-	-	-
66	2001	-	-	-	-	-
67	2001	-	-	-	-	-
68	2001	-	-	-	-	-
69	2002	-	-	-	-	-
70	2002	-	-	-	-	-
71	2002	-	-	-	-	-
72	2002	-	-	-	-	-
73	2003	-	-	-	-	-
74	2003	-	-	-	-	-
75	2003	-	-	-	-	-
76	2003	102-109	casa	Natural Strata	Endoh + Ikeda	Kawasaki (JAP)
77	2003	-	-	-	-	-
78	2003	-	-	-	-	-
79	2004	112-121	casa	0 8	Hiroyuki Arima	Yokohama (JAP)
80	2004	-	-	-	-	-
81	2004	98-105	casa	House in a Plum Grove	Kazuyo Sejima	Tokyo (JAP)
82	2004	52-63	casa	Second Plate	Hiroyuki Arima	Fukuoka (JAP)
82	2004	120-131	casa	House C	Ten Arquitectos	Mexico City (MEX)
83	2004	-	-	-	-	-
84	2004	110-117	casa	HP	Yoneda + Ikeda	Meguro (JAP)
85	2005	-	-	-	-	-
86	2005	-	-	-	-	-
87	2005	-	-	-	-	-
88	2005	32-41	casa	Tetsuka House	John Pawson	Tokyo (JAP)
89	2005	128-133	casa	Casa De Blas	Alberto Campo Baeza	Madrid (ESP)
89	2005	140-149	casa	House in Hirai	Komada + Komada	Edogawa (JAP)

núm.	año	páginas	función	obra	autor	lugar
90	2005	64-75	casa	Moriyama House	Ryue Nishizawa	Tokyo (JAP)
91	2006	ago-29	casa	Villa De Cima	Alberto Kalach	Santa Fe (MEX)
92	2006	?	-	-	-	-
93	2006	ago-25	casa	Lübbering Residence	Drewes + Strenge	Herzebrock (GER)
93	2006	26-41	casa	Wonnemann House	Drewes + Strenge	Rheder Wiedenbrück (GER)
93	2006	137-143	casa	2004	Hideyuki Nakayama	Matsumoto (JAP)
94	2006	-	-	-	-	-
95	2006	136-143	casa	Horizontal Void House	Kazutoshi Imanaga	Urawa (JAP)
96	2006	42-57	casa	Maison E	Shigeru Ban	Fukushina (JAP)
96	2006	148-159	casa	Waldfogel Residence	Steven Ehrlich	Palo Alto (USA)
97	2007	42-55	casa	Casa Armanda Passos	Álvaro Siza Vieira	Porto (POR)
97	2007	108-117	casa	Casa em Azeitão	Aires Mateus Associados	Azeitão (POR)
97	2007	146-157	casa	Space in dissimilation	Hiroyuki Arima	Yatsushiro (JAP)
98	2007	-	-	-	-	-
99	2007	23-35	casa	House in Shinozaki	Komada + Komada	Tokyo (JAP)
99	2007	110-119	casa	Tóló House	Álvaro Siza Vieira	Alvite (POR)
99	2007	136-145	casa	TA	Naoyuki Nagata	Izumisano (JAP)
100	2007	-	-	-	-	-
101	2008	-	-	-	-	-
102	2007	62-75	casa	F-House	Katsufumi Kubota	Yamaguchi (JAP)
102	2007	82-91	casa	T-House	Keisuke Maeda	Yokosuka (JAP)
102	2007	106-119	casa	G <=> Diagonal	Hiroyuki Arima	Kagoshima (JAP)
102	2007	150-159	casa	J	Jun Aoki	Tokyo (JAP)
103	2008	-	-	-	-	-
104	2008	78-87	casa	House in Hiratsuka	Shigeru Fuse	Hiratsuka (JAP)
105	2008	-	-	-	-	-
106	2008	146-159	casa	House N	Sou Fujimoto	Oita (JAP)
107	2008	-	-	-	-	-
108	2009	140-145	casa	Hannaford House	Ian Moore	Sidney (AUST)
109	2009	-	-	-	-	-
110	2009	108-115	casa	AR-House	Katsufumi Kubota	Oita (JAP)
111	2009	ago-23	casa	Cubic Lights	Georg Driendl	Vienna (AUT)
112	2009	-	-	-	-	-
113	2009	66-73	casa	White O	Toyo Ito	Marbella (CHILE)
113	2009	124-135	casa	MA-House	Katsufumi Kubota	Matsuyama (JAP)
114	2010	128-141	casa	Atelier-Bisque Doll	Keisuke Maeda	Minoh (JAP)
115	2010	-	-	-	-	-
116	2010	80-97	casa	Villa Soravia	Coop Himmelblau	Millstatt (AUT)
116	2010	100-111	casa	Pittman Dowell Residence	Michael Maltzan	La Crescenta (USA)
117	2010	36-47	casa	House in Shimoda	Ryoji Suzuki	Shimoda (JAP)
118	2010	28-41	casa	Casa en la ladrera	Juan Domingo Santos	Otura (ESP)
118	2010	42-55	casa	Twin houses in Tarifa	Mansilla y Tuñón	Tarifa (ESP)

núm.	año	páginas	función	obra	autor	lugar
119	2011	108-117	casa	House in Ise	Takashi Yamaguchi	Ise (JAP)
119	2011	118-127	casa	House in Hekida	Shigeru Fuse	Nakano (JAP)
120	2011	-	-	-	-	-
121	2011	ago-29	casa	Point Perry	Kei'ichi Irie	Shimoda (JAP)
121	2011	84-99	casa	8008	Hiroyuki Arima	Fukuoka (JAP)
121	2011	108-121	casa	OR-House	Katsufumi Kubota	Fukuoka (JAP)
121	2011	122-127	casa	Casa en la ladreda del castillo	Fran Silvestre Arquitectos	Ayora (ESP)
122	2011	-	-	-	-	-
123	2011	40-51	casa	Casa em Leiria	Aires Mateus Associados	Leiria (POR)
124	2011	-	-	-	-	-
125	2012	-	-	-	-	-
126	2012	-	-	-	-	-
127	2012	52-65	casa	Casa del Alcantilado	Fran Silvestre Arquitectos	Calpe (ESP)
127	2012	88-101	casa	TA-House	Katsufumi Kubota	Nishinomiya (JAP)
128	2012	144-157	casa	Forest in the space	Hiroyuki Arima	Niigata (JAP)
129	2013	126-137	casa	A-House	Katsufumi Kubota	Kai (JAP)
130	2013	-	-	-	-	-
131	2013	ago-23	casa	Gate Villa	TNA	Ibaraki (JAP)
131	2013	120-131	casa	Diamond	Hiroyuki Arima	Kumamoto (JAP)
131	2013	146-155	casa	Library House	Shinichi Ogawa	Tochigi (JAP)
132	2013	34-41	casa	Cube House	TNA	S-chanf (SUI)
132	2013	106-117	casa	G-House	Katsufumi Kubota	Ehime (JAP)
133	2013	144-157	casa	Vault House	Johnston Marklee	Oxnard (USA)
134	2013	-	-	-	-	-
135	2014	-	-	-	-	-
136	2014	-	-	-	-	-
137	2014	ago-35	casa	Cosmic	Keisuke Maeda	Osaka (JAP)
138	2014	-	-	-	-	-
139	2014	24-39	casa	Casa em Fontinha	Aires Mateus Associados	Fontinha (POR)
139	2014	40-49	casa	Casa em Alcobaça	Aires Mateus Associados	Alcobaça (POR)
139	2014	138-147	casa	Orange	Norisada Maeda	Tokyo (JAP)
139	2014	148-157	casa	Celluloid Jam	Norisada Maeda	Yokohama (JAP)
140	2015	22-33	casa	Birch residence	Griffin Enright Architects	Los Angeles (USA)
141	2015	-	-	-	-	-
142	2015	32-43	casa	House in Toyonaka	Yo Shimada	Toyonaka (JAP)
143	2015	96-119	casa	YA-House	Katsufumi Kubota	Hyogo (JAP)
143	2015	148-159	casa	On the water	Nikken Sekkei	Tochigi (JAP)
144	2015	ago-27	casa	B L A N C O	Randy Brown	Omaha (USA)
145	2016	116-127	casa	House in Hokusetsu	Yo Shimada	Osaka (JAP)
146	2016	-	-	-	-	-
147	2016	ago-23	casa	Casa em Grandola	Aires Mateus Associados	Grandola (POR)
147	2016	24-41	casa	Casa em Ajuda	Aires Mateus Associados	Lisboa (POR)
147	2016	72-83	casa	FU-House	Katsufumi Kubota	Yamaguchi (JAP)

núm.	año	páginas	función	obra	autor	lugar
147	2016	142-157	casa	Jellyfish house	Wiel Arets	Marbella (ESP)
148	2016	128-138	casa	Casa Balint	Fran Silvestre Arquitectos	Betera (ESP)
149	2016	ago-27	casa	EX OF House	Steven Holl	Rhinebeck (USA)
149	2016	28-41	casa	I & L Residenxe	Andra Matin	Bintaro (IND)
149	2016	42-53	casa	NS House	Andra Matin	Cipete (IND)
149	2016	112-123	casa	Angle	Hiroyuki Arima	Hukuoka (JAP)
150	2016	44-59	casa	House O	Ken Yokogawa + Tatsuya Nagao	Tokyo (JAP)
150	2016	86-99	casa	House in Hamilton	Yo Shimada / Tato Architects & Phorm	Brisbane (AUS)
150	2016	132-139	casa	House in the city	Daisuke Ibano + Ryosuke Fujii + Satoshi Numanoi	Tokyo (JAP)
151	2017	-	-	-	-	-
152	2017	40-49	casa	House in Miyamoto	Yo Shimada	Osaka (JAP)
153	2017	70-77	casa	Urban pit-dwelling	Ken Yokogawa	Nihonbashi Hama-cho (JAP)
153	2017	102-115	casa	House in the Pine Forest	Fran Silvestre Arquitectos	Paterna (ESP)
153	2017	116-125	casa	Breeze House	Fran Silvestre Arquitectos	Castellón (ESP)
153	2017	148-159	casa	Grid	Takashi Fujino	Gunma (JAP)
154	2017	136-147	casa	Seaside House	Shinichi Ogawa	Kamakura (JAP)
155	2017	68-81	casa	MW House	Andra Matin	Semarang (IND)
155	2017	112-121	casa	MR House	Studio Tonton	Semarang (IND)
155	2017	122-137	casa	AS House	Studio Tonton	Sentul (IND)
156	2018	-	-	-	-	-
157	2018	-	-	-	-	-
158	2018	80-91	casa	Loop Terrace	Tomohiro Hata	Hyogo (JAP)
158	2018	124-135	casa	Kohoku O	Rico Turu	Yokohama (JAP)

Datos

4	revistas internacionales no monográficas (Arquitectura Viva, Casabella, Domus, GA Houses)
20	años (2000-2020)
681	publicaciones consultadas
827	arquitecturas blancas catalogadas, en 5 continentes, 45 países

Funciones

228	residencial privada
228	cultural (museos, bibliotecas)
125	residencial colectiva
87	servicios (oficinas, comerciales)
86	educativa (escuelas, universidades)
30	religiosa (iglesias, mezquitas, cementerios, panteones)
22	deportiva
7	productiva
6	infraestructura
5	institucional
3	espacio público

Países

151	(18,3%)	España
118	(14,3%)	Japón
105	(12,7%)	Portugal
82	(9,9%)	Italia
51	(6,2%)	Alemania
51		Suiza
37	(4,5%)	Estados Unidos
29	(3,5%)	Francia
25	(3,0%)	Chile
24	(2,9%)	Reino Unido e Irlanda
17	(2,1%)	Brasil
17		China
15	(1,8%)	Bélgica
15		México

12	(1,5%)	Holanda
11	(1,3%)	Austria
10	(1,2%)	Argentina

Arquitectos

29	SANAA + Kazuyo Sejima + Ryue Nishizawa
28	Aires Mateus Associados
28	Álvaro Siza Vieira
19	Alberto Campo Baeza
18	David Chipperfield
15	Eduardo Souto de Moura
13	Herzog & de Meuron
13	Katsufumi Kubota
11	Steven Holl
11	Toyo Ito
10	Sou Fujimoto
10	Zaha Hadid
9	OAB Carlos Ferrater
9	Mauro Galantino
9	Richard Meier
9	Tadao Ando
8	Adamo Faiden
8	Hiroyuki Arima
8	Miller & Maranta
8	OMA Rem Koolhaas
7	João Luís Carrilho da Graça
6	Paredes Pedrosa
6	Rafael Moneo
6	Renzo Piano Building Workshop
6	Santiago Calatrava
6	Shigeru Ban
5	Elisa Valero Ramos
5	Fran Silvestre Arquitectos
5	Inês Lobo
5	John Pawson
5	Nieto Sobejano
5	Ricardo Bak Gordon



