

Ensoñaciones de pared ciega

Lo blanco como idea

Dead-wall reveries

White as a concept

Silvia Colmenares

rita_17
mayo 2022
ISSN: 2340-9711
e - ISSN 2386 - 7027
págs 194-209

Resumen. La historia ha cargado de significados al color blanco, Entre ellos, pureza y levedad destacan como valores frecuentemente asociados a sus efectos en arquitectura, que han llegado a convertirse en un auténtico lugar común. Partiendo del uso particular que Le Corbusier hizo del blanco en su teorización de una nueva arquitectura desprovista de las ataduras del pasado, el artículo apunta hacia un entendimiento más contemporáneo de las cualidades abstractas que encierra el blanco, no tanto como color sino como idea. ‘Lo blanco’ se presenta así como desencadenante de una forma de pensamiento que recorre transversalmente la filosofía, las artes plásticas y la arquitectura hasta nuestros días, pero más vinculado con lo plano, lo monocromo y su frontalidad, que con la literalidad cromática de su aplicación superficial. De esta forma, las texturas repetitivas de las superficies ciegas que recubren hoy la arquitectura se proponen como última manifestación de este proceder que se concentra en potenciar los efectos de indiferencia y unidad, bloqueando cualquier posible interpretación del interior. Lo blanco como concepto no encarna ya lo más puro, sino lo puramente opaco.

Palabras Clave
Blanco
Muro ciego
Lienzo en blanco
Monocromo
Boîte à miracles

ABSTRACT. History has loaded color white with meanings. Among them, purity and lightness stand out as values frequently associated with the effects of its use in architecture, which have become a true commonplace. Starting from the particular use that Le Corbusier made of white in his theorization of a new architecture devoid of the ties of the past, the article points to a more contemporary understanding of the abstract qualities that white contains, not so much as a color but as an idea. ‘White’ is therefore presented as a trigger for a way of thinking, that runs across philosophy, plastic arts and architecture to this days, but linked to the monochrome, flatness and its frontality, more than to the chromatic literalness of its superficial application. In this way, the repetitive textures of the blind surfaces that cover architecture today are proposed as the latest manifestation of this procedure that focuses on enhancing the effects of indifference and unity, blocking any possible interpretation of the interior. White as a concept no longer embodies the purest, but the purely opaque.
KEY WORDS. White, blind wall, blank canvas, monochrome, boîte à miracles.

Blanquear

Sabemos que el papel desempeñado por el color blanco como antídoto universal contra los excesos decorativos del siglo XIX fue determinante en el discurso de la arquitectura moderna. La profunda convicción en el poder catalizador de esa última capa de pintura fue convertida por Le Corbusier en provocador argumento moral en su texto *L'art décoratif d'aujourd'hui*. Con la 'Loi du Ripolin', que toma prestado el nombre de la marca que comenzó a comercializar en Francia la pintura lista para su aplicación, propone el blanco como mecanismo para una doble purificación elevándolo a la categoría de decreto. Por un lado, blanquear las paredes '*chez soi*' hace que todo en el interior esté expuesto a la vista y sometido a escrutinio por parte del individuo. Los volúmenes aparecen netamente. A su vez, esta higiene de las cosas conduce a una limpieza '*en soi*', gracias a la cual es posible distinguir y descartar lo que no es *proprio* o adecuado, como acto fundamental de una "moral productiva". No en vano, *ripolinear* en francés ha llegado a ser un verbo, una acción transformadora.

Este mecanismo es, además, trans-histórico y trans-geográfico. A partir de su propia percepción de la arquitectura vernácula encalada, descrita en *Le Voyage d'Orient*, el blanco se prescribe como medicina sanadora para la arquitectura, con efectos beneficiosos en cualquier tiempo y lugar. Con el barril de Diógenes como imagen recurrente donde la identificación entre arquitectura y ropaje es total, la ausencia de decoración remite en el discurso moderno una y otra vez al concepto de 'verdad' asociado al de 'desnudez'. Una vez eliminada la prenda decorativa marcada por el último neo-estilo, el cuerpo de la arquitectura parece mostrarse tal cual, proclamando una austeridad formal que pretende ser signo de una nueva actitud intelectual. La renuncia ascética conduce sin remedio a una renuncia estética. De este modo, el argumento central del texto de Le Corbusier es tan simple como contundente: *el arte decorativo de hoy no es decorativo*.

Pero, como señala Mark Wigley, la arquitectura moderna no estaba desnuda, sino pintada de blanco desde el principio. ¿Acaso los proyectos más 'brutalistas' que el propio Le Corbusier construye a partir de 1930, donde el material es mostrado en toda su crudeza, no encarnan mejor la idea de desnudo que aquellos otros de la década anterior en los que esqueleto estructural y paramento quedaban ocultos bajo el mismo manto de blancura?

Si analizamos el mensaje que emiten esas immaculadas superficies de las fotografías en blanco y negro a través de las cuales se fabricó la noción de arquitectura moderna, no podemos hacer otra cosa que tomarlas en un sentido figurado, un sentido cimentado sobre ciertas connotaciones de lo blanco aceptadas inconscientemente. El blanco es simultáneamente un color y un *concepto reeditado* a través de él. A falta de sistemas constructivos más avanzados, la capa de *ripolin* dotaba a cualquier construcción paleo-técnica de un aura de perfección. El edificio exhibe la imagen de la desnudez, pero en realidad se viste con un ropaje que dice "estoy desnudo".

Es cierto que existe un vínculo entre la liberación del muro de su función portante mediante la planta libre y la expresión del muro como pura superficie, de forma que el blanco aplicado sobre ella reducía su peso, al menos visualmente. Pero este argumento jugó un papel excesivamente central en la teorización, y sobre todo la banalización, de la pared blanca como rasgo de estilo por parte de Hitchcock y Johnson en *The International Style*. Congelaron el proceso en un estado incipiente, en el necesario estado de tabula-rasa previo a la teoría del color que comenzaba ya a desarrollarse de forma casi simultánea. A pesar de las referencias al empleo de superficies con color, éste se describe siempre como una situación localizada y puntual dentro de un fondo blanco generalizado. El blanco quedó a partir de entonces configurado como color 'por defecto'.

Aunque hoy pueda parecer que el mensaje de Le Corbusier era casi inevitable, 'necesario' en palabras de Fernand Léger, hay que recordar que la defensa de lo neutro implícita en el blanco era en los años 20 una auténtica provocación. Como lo era una de las ilustraciones aparecidas en *l'Esprit Nouveau* en la que, como un antecedente remoto de lo que conocemos como arte conceptual, se mostraba un escueto cuadrado blanco (¿o tal vez el blanco procedía del papel?) dentro del cual se podía leer la inscripción: "lugar para una obra de sentimiento moderno" (Fig.1). De algún modo ese cuadrado fabricaba un lugar a salvo para la obra que estaba por llegar. Como si el blanco fuera un color a la espera, un fondo luminoso sobre el que proyectar el futuro: "Tal vez haya gente que piensa sobre fondo negro. Pero la obra de nuestro tiempo, tan audaz, tan peligrosa, tan belicosa, tan conquistadora, parece esperar de nosotros que pensemos sobre fondo blanco".



figura 1
· "Place pour une œuvre de sentiment moderne". Fuente: Le Corbusier, *Urbanisme* (Crès et Cie, París, 1925), 38

A pesar de su asociación con la pureza, la perfección, la claridad, la verdad y otras tantas cualidades abstractas, existe una forma más instrumental de interpretar lo que parece ser sólo una metáfora. El blanco, que somete a las cosas “a los rayos x de la belleza” no es sino un experimento; un ensayo de laboratorio a gran escala que bloquea y suspende de forma transitoria el estado de cosas anterior para permitir un pensamiento sobre cómo deberían ser en el futuro. Puede que ésta sea la verdadera razón del ‘blanco-activismo’ de Le Corbusier: la necesidad de un paréntesis en la vorágine estilística para poder, simple y llanamente, pensar.

Lejos de una supuesta ‘transparencia’, el color blanco produce un cierto efecto especular, porque devuelve la mirada, y por tanto el pensamiento, prácticamente sin alteración. Un efecto rebote similar al que experimentaba Bartleby al contemplar desde su escritorio esa pared ciega situada a un metro del cristal. Pero lo que el escribiente busca no es ‘el otro lado del muro’ sino el muro mismo, entregado a sus ‘ensoñaciones de pared ciega’. De hecho, si uno es capaz de colocarse suficientemente cerca, toda superficie posee ese efecto blanco, ese mirar concentrado en nada particular que consigue suspender por un momento el entorno y transformar la mirada perdida en mirada introspectiva.

Planitud (flatness)

Toda la teoría del blanco está indisolublemente unida a la trayectoria de la pintura en los primeros años del siglo XX. Con el cubismo se inaugura la pintura como disciplina que se ocupa de la superficie y de todos los problemas asociados a ella. La planitud del lienzo constituye una dificultad para la representación tridimensional, pero es a la vez su mayor especificidad. Esta asunción consciente de lo plano como elemento definitorio de la pintura frente a las otras artes es, según Clement Greenberg, la que condujo a una “búsqueda incesante de un equivalente explícitamente bidimensional para todo aspecto de la visión tridimensional”. En su ensayo sobre el *collage*, el crítico formalista ofrece una explicación técnica extremadamente convincente sobre la razón de la necesidad de incluir pequeños fragmentos pegados en la superficie del cuadro por parte de Braque y Picasso, que se basa precisamente en la peligrosa identificación entre la planitud *representada* por los planos-faceta del cubismo analítico y la planitud *literal* del propio cuadro.

Resulta inevitable reconocer en la distinción representado/literal que hace Greenberg aquella otra pareja de adjetivos acuñada por el crítico de arquitectura, también formalista, Colin Rowe. En su famoso ensayo sobre la polisemia del término transparencia, fenomenal/literal, se produce una lectura en clave pictórica de la arquitectura, es decir, una operación de aplanamiento. Obviando lo impropio de esta analogía, Rowe consigue un nivel operativo en el análisis formal del objeto que, considerado como mera superposición de planos, le permite abordar la que será su gran obsesión: la oposición dialéctica entre planitud y profundidad. Lo cierto es que casi al

mismo tiempo que Greenberg decretaba “la planitud y la delimitación de esa planitud” como territorio exclusivo de la pintura, Rowe parecía adelantarse a este descubrimiento según el cual “la mera observancia de estas dos normas es suficiente para que un objeto pueda ser experimentado como una pintura” y ponerlo a prueba transformándolo en pregunta. ¿Qué era el muro norte de la Tourette sino un gran lienzo en blanco? ¿Acaso no podía decirse que cumplía estrictamente con las condiciones mínimas de toda pintura? En efecto, es un plano y su planitud está cuidadosamente delimitada. Según Rowe, el muro de la iglesia “provoca una fluctuación constante entre el interés suscitado por su propia superficie y aquello que le rodea en el campo visual del que es protagonista”. Exactamente del mismo modo en que el panel blanco de la casa que Le Corbusier construyó en La Chaux-de-Fonds (Fig.2) adquiere alternativamente un valor positivo y negativo en la composición de la fachada. Esta descripción de la contradicción presente en el muro ciego coincide con la descripción de la alternancia entre ‘planitud literal’ y ‘profundidad aparente’ que Rosalind Krauss atribuye al lienzo en blanco en su ensayo sobre la frontalidad: “El esto-o-aquello del *blank canvas* es como el esto-o-aquello de un puzzle gestáltico. Uno lo ve ahora como un conejo, ahora como un pato, pero es imposible verlo como las dos cosas al mismo tiempo”.

La cualidad superficial del muro, y especialmente del muro ciego y blanco como expresión extrema de la condición de planitud, es un tema recurrente en los escritos y conferencias de Rowe. Como él mismo admitió, su artículo “The Provocative Facade: Frontality and Contrapposto” era sólo uno de los títulos posibles. En él podemos encontrar toda una genealogía de fachadas con *lienzos en blanco* que le ayudan a recorrer el camino desde el Renacimiento tardío hasta Le Corbusier, para acabar reivindicando una idea que considera

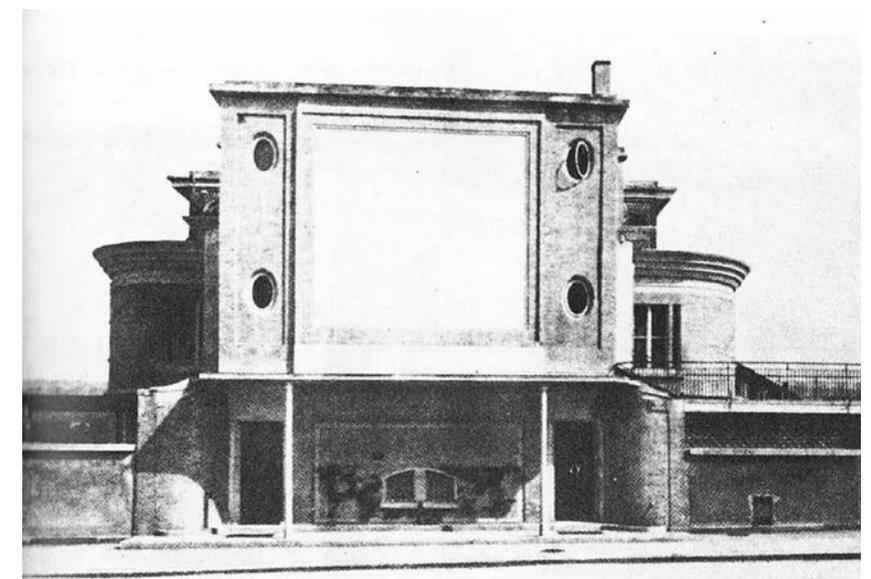


figura 2
Villa Schwob. La Chaux-de-Fonds.
Le Corbusier. 1916. Fuente: C.
Rowe. “Mannerism and Modern
Architecture”, *Architectural Review*
nº107 (May 1950): 290

silenciada por el éxito del principio de estratificación horizontal de la *Maison Domino* y que bautiza con el pomposo nombre de ‘el muro como declamación’ (*wall as declamation*), siendo el caso de la Tourette (Fig.03) el más destacado entre la estirpe de proyectos corbuserianos descendientes del principio contrario, representado por la *Maison Citrohan*.

El muro que interesa a Rowe no es el muro delimitador del espacio que organiza la planta, sino el muro que ‘habla’ de aquello que esconde, es decir, el plano de fachada. No es extraño que la contradictoria relación entre la cualidad oclusiva de todo muro y su capacidad para dar cuenta de lo que se halla tras él, sedujera a Rowe. Mirándole a la cara, de frente, se podían saber muchas cosas de la arquitectura. Pero si revisamos los casos utilizados en su artículo de 1950 como antecedentes del ‘manierismo’ de la Villa Schwob, llama la atención la ausencia de una referencia mucho más cercana a su argumentación como es el caso del vestíbulo de la biblioteca Laurenciana de Miguel Ángel. La Casa de Palladio en Vicenza y el Casino dello Zuccheri de Florencia son ejercicios compositivos donde no puede descartarse que los paños ciegos de fachada tuvieran la finalidad de ser soporte de algún bajorrelieve o pintura (Fig.4). En cambio, en el vestíbulo de la biblioteca, los muros interiores avanzan y retroceden de forma que cada centímetro parece haber sido conquistado con medida precisión. Allí, en la pared que recibe nuestra mirada sólo tras abandonar la biblioteca, aparece un *lienzo en blanco* que se obstina en una curiosa mudez. A la altura de nuestros ojos, este fragmento de muro silencioso constituye un oasis vacío de terso estuco donde no sucede nada. Pero no hay nada de incompleto en él. Más bien parece atrapar cada mirada lanzada justo antes de bajar la escalera.

Monocromos

Tras la crítica formalista de los años 50, nadie ponía ya en duda que la pintura no era otra cosa que una ‘teoría de la superficie’. Sin embargo, las palabras de Greenberg sobre el límite hasta el cual era posible “empujar” las condiciones del medio sin que “un cuadro deje de ser un cuadro y comience a ser un objeto arbitrario” parecían ser, más que una línea roja, una invitación a explorar esta situación extrema. Al menos, así lo entendió toda una generación de artistas que, dando la batalla a Greenberg en su propio terreno, vaciaron de tal modo la pintura que apenas quedaba algo más que su mismísima planitud. El propio lienzo pasaba así, sin más, a ser percibido como un objeto tridimensional. Irónicamente, la historia de la pintura de vanguardia encontraba en el lienzo monocromo un punto de llegada, pero también de no retorno.

Aunque Kazimir Malevich produjo el primer monocromo en una fecha tan temprana como 1915, lo hizo en el contexto de una teoría suprematista en la que la geometría pura era el vehículo a través del cual se seguía haciendo alusión a los ‘sentimientos’, como oposición al materialismo constructivista. Muy distinta es la estrategia del monocromo en los primeros años 50 (Fig.5), que surge por una parte como reacción al excesivo *gestualismo*

del expresionismo abstracto y por otra en contra del *ilusionismo* que con distintos grados permanecía aún en el cuadro.

La pintura monocroma declara sólo su propia presencia y sus cualidades físicas y materiales anulando cualquier relación figura-fondo. Existen además dos situaciones que la colocan en una posición que podríamos calificar como voluntariamente marginal: debido a que no están (no pueden estar) firmadas



figura 3
Muro norte de la Iglesia del Monasterio de La Tourette. Le Corbusier. 1960. Fuente: C. Rowe. *Architectural Review* (June 1961): 404

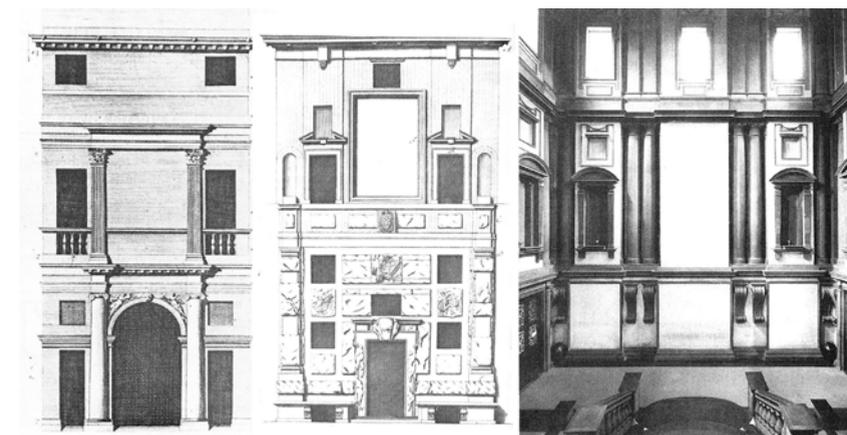


figura 4
Lienzos en blanco: Casa Cogollo (Casa di Palladio). Atribuida a Andrea Palladio, Vicenza, 1572. / Casino dei Zuccheri, Federico Zuccheri, Florencia, 1578. / Vestíbulo de La biblioteca Laurenciana, Miguel Ángel, Florencia, 1524



figura 5
Artistas del monocromo: Robert Rauschenberg sentado frente a White Painting (seven panels), en la Stable Gallery, 1953. Foto: Allan Grant. Lucio Fontana en su estudio de Milán, 1964. Foto: Ugo Mulas. Agnes Martin en su estudio de NY, 1960. Foto: Alexander Lieberman.

en la superficie, las obras monocromas aspiran al anonimato y además renuncian a ser (no pueden ser) reproducidas y difundidas por los canales habituales. Sin embargo, el monocromo es una de las formas de arte abstracto más practicadas y extendidas en el tiempo, que excede cualquier delimitación 'estilística'. Y, por extraño que parezca, no toma como referente el mutismo metafísico de la vanguardia rusa, sino el *readymade* duchampiano. Como señala Thierry de Duve, el lienzo en blanco es un *readymade*, un producto manufacturado que puede encontrarse en la tienda de suministros del artista.

Tanto el *blank canvas* como el lienzo monocromo constituyen dos de las prácticas artísticas más relevantes de la segunda mitad del siglo XX. Si bien no puede decirse que el lienzo en blanco pertenezca estrictamente al repertorio de los artistas agrupados bajo la etiqueta del Minimal Art, el problema disciplinar que pone en evidencia es el que les impulsa a abandonar la planitud de la pared. Y en esta operación, el 'efecto monocromo' es crucial para mantener esa percepción entera e instantánea del objeto. Otra de las paradojas anunciadas por el *blank canvas* es el hecho de que no hace falta verlo físicamente para imaginarlo. Es algo que puede ser nombrado, posee un estado 'nominal', y por lo tanto es un concepto.

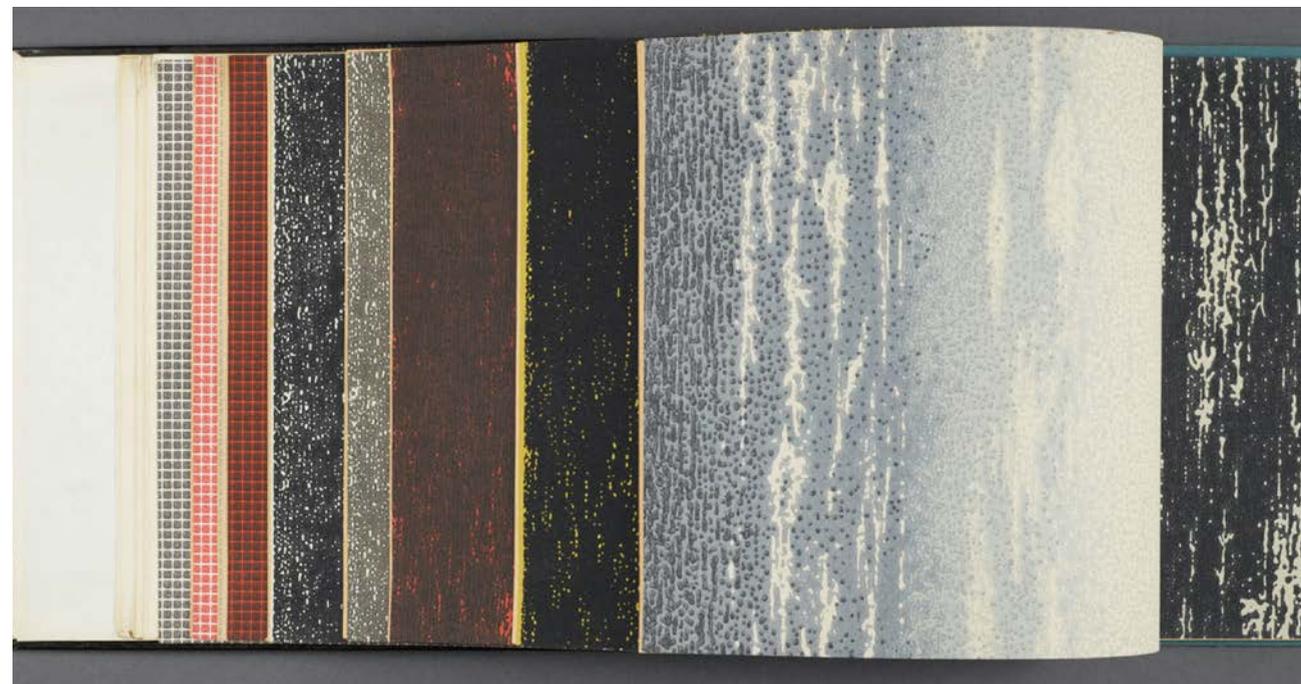
Textura y camuflaje

Cuando en 1931 Le Corbusier acepta el reto de producir una 'carta de color' para el fabricante suizo de papel pintado Salubra (Fig.6), sabía que estaba pisando el borde mismo de lo que tan sólo unos años antes había establecido como territorio vetado para la nueva arquitectura. Adoptar una



figura 6
Fotografía de los primeros clavier des couleur de Le Corbusier (1931). Incluye 43 modelos monocromos, 18 modelos punteados y 1 a rombos

figura 7
Fotografía de los segundos clavier des couleur de Le Corbusier (1959). (Incluye modelos marmoleados y reticulados)



técnica caracterizada por el empleo de motivos ornamentales 'aplicados' sobre la superficie del muro parecía ser tolerable sólo si ésta se mantenía bajo el dominio del monocromo. Sin embargo, realizó algunos experimentos con patrones geométricos punteados, rayados o tramados que él mismo describe como "tentaciones" procedentes del mundo de la tapicería o incluso de los anuncios publicitarios (Fig.7). Cualquier alteración del esquema monocromo se considera un caso de "camuflaje fragmentario". Utilizar más de un color en la misma superficie implica la construcción de un patrón, es decir, un mecanismo superficial que destruye el volumen del objeto.

En los *clavier de couleur* el blanco parece haber sido desterrado de la paleta del arquitecto. Pero si el blanco no estaba allí presente, no tenía su lugar en el 'teclado' ni un nombre asignado, era simplemente porque seguía siendo el color por defecto. Allí donde no se especificaba lo contrario el blanco era aplicado, aunque sin las ventajas que aportaba la tecnología de la 'pintura vendida en rollos'. El blanco es así separado de lo policromo incluso en un sentido técnico. Sólo empleado en los cartones perforados que aíslan ciertas combinaciones de color, el blanco cumple la función de enmascarar, poniendo distancia entre lo seleccionado y el resto. Este contradictorio fondo sobrepuesto no es más que el mecanismo que posibilita la elección. El sentido instrumental del blanco como aquello que hace posible la propia visión del color tiene su reverso en la capacidad que ofrece a su vez el empleo del color para distorsionar la percepción. No en vano la técnica del camuflaje, a la que dedicaron sus esfuerzos muchos arquitectos durante la II GM, toma ventaja precisamente del poder destructor del uso combinado de

color y forma que aniquila la percepción del volumen (Fig.8). La elección del patrón de repetición que conformará la textura indiferenciada aplicada sobre un edificio depende de las características de éste y su objetivo principal es la anulación de las sombras arrojadas.

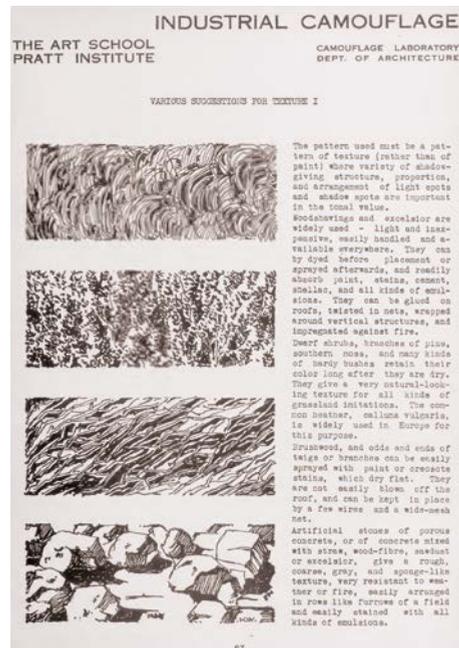


figura 8
Diferentes texturas en una página del Manual de Camouflage Industrial de Konrad F. Wittman, publicado por el Pratt Institute en 1942

La estrategia meramente decorativa que representa el uso del papel pintado (wallpaper) para el interior se transforma en una técnica extensiva aplicable al exterior desde el mismo momento en que la expresión de la relación constructiva entre la superficie de la fachada y aquello que cobija pasa a representar la independencia entre esa misma superficie y aquello que ‘esconde’. Este proceso de desconexión entre el exterior y el interior, del que el camuflaje industrial en el contexto bélico es tan solo un ejemplo pragmático, es exactamente el mismo que describe Koolhaas en relación al rascacielos y que bautiza como *lobotomía*. La técnica que desmonta el mito de la fachada ‘honesta’, es decir, aquella que habla sobre las actividades que oculta, no es un fenómeno exclusivo del rascacielos neoyorkino. La lógica de la indiferencia funcional, también presente en la arquitectura de grandes contenedores, no provee de ningún argumento a la fachada como lugar de *declamación*. Como consecuencia, sus volúmenes simples, casi banales, se convierten en un “símbolo vacío, disponible para portar cualquier significado, igual que hace una valla publicitaria con un anuncio”.

Non-decorated sheds y boîtes à miracles

La apelación a la imagen de un *billboard* como receptáculo vacío dispuesto a recibir un mensaje, remite directamente a un documento gráfico que había

sido ya producido seis años antes y que expresa esta definitiva desconexión entre interior y exterior como ningún otro. Se trata de uno de los dibujos utilizados por Robert Venturi para ilustrar su célebre disyuntiva entre el ‘pato’ (*duck*) y el ‘tinglado decorado’ (decorated shed). En su ‘recomendación para un monumento’, Venturi presenta lo que pretende ser un edificio vulgar, un volumen regular que resuelve sus necesidades de iluminación mediante una trama también regular de ventanas, sobre el que se alza un inmenso cartel que nos anuncia - o más bien proclama – su contenido. Ese enorme bocadillo con forma de pancarta nos advierte, en primera persona, sobre cómo debemos dirigirnos al objeto. La disociación entre contenedor y contenido es aquí también una separación entre el objeto y su nombre. Como en el lenguaje, se trata de una relación arbitraria. En el esquema se pone de manifiesto la diferencia entre la cosa, su imagen y la palabra con la que se designa al más puro estilo Magritte, pero aquí el tono no es demostrativo-negativo (*Ceci n'est pas*) sino personal-afirmativo (*I am*). El cobertizo sólo necesita un nombre para estar ‘casi bien’.

¿Qué pasa entonces si eliminamos ese enorme cartel? ¿Qué es lo que queda? A diferencia de esos otros dibujos en los que el pato y el tinglado poseen ojos-ventana que les dotan de una cierta fisonomía facial, el volumen-edificio está ahora recubierto por una textura que a duras penas nos proporciona una mínima sensación de escala. Previsiblemente este punteado difuso se extiende también en las dos caras ocultas del volumen, pero el descomunal cartel se encarga de aplanar cualquier efecto de unidad tridimensional dotándole de un frente, un punto de vista principal desde el que el edificio puede ser ‘leído’.

Continuemos borrando. Sin su piel tramada y rugosa, el cobertizo es ya solo un objeto. Imposible adivinar su tamaño y menos aún qué sucede en su interior. Ni siquiera sabemos si se trata de una caja vacía o un bloque macizo. Bastará un pequeño trazo en uno de sus lados para sugerir una puerta. El objeto es ahora descomunal. La multitud se concentra a su alrededor. Todos quieren presenciar el ‘milagro’ de su interior (Fig.9).

Le Corbusier ofreció una primera definición de la *boîte à miracles* en una conferencia sobre arquitectura y teatro en 1958: “una caja mágica que encierre todo lo que podáis desear”, “un cubo” donde “se dan todas las cosas necesarias para la fabricación de los milagros”. Tres años más tarde, en el CIAM 9 celebrado en Hoddesdon, las mismas palabras se presentaron

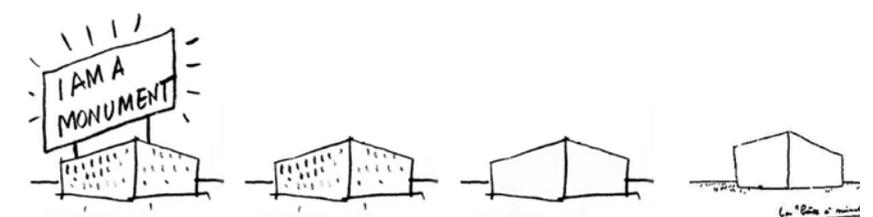


figura 9
De “Recommendation for a monument” (Robert Venturi, 1977) a “La boîte à miracles”, (Le Corbusier, 1951). Secuencia manipulada por el autor

acompañadas de un pequeño dibujo del que ya no se separarán en ninguna publicación. Al igual que en el caso de Venturi, este dibujo es también un ideograma, es decir, la expresión de una idea abstracta a través de una imagen concreta. Una imagen, la del cubo blanco y ciego, que sin embargo no se materializará nunca. Ninguna de las actualizaciones de esa idea adoptará esa forma representada.

La secuencia gráfica que aquí presentamos nos conduce desde la exterioridad elocuente hacia una interioridad enigmática del cubo. Pero, ¿qué ha pasado en el camino entre estos dos polos opuestos? En algún lugar intermedio, atrapado en el momento en que está a punto de darse la vuelta, el argumento se presenta bajo la forma de un 'tinglado no-decorado'. No importa si la envolvente es blanca o presenta una textura, lo único relevante es que es continua e indiferenciada. Las dos imágenes centrales son equivalentes. Nos ofrecen la concentración en la inexpresividad de la superficie como escapatoria. No es necesario elegir. Basta con mantenerse suficientemente cerca de la materialidad del muro para crear un efecto *all-over* que resuelve el objeto sin cualificarlo. Una vez desconectado del interior, el muro en sí es el tema. Como en la pintura monocroma, las leyes de la perspectiva ya no cuentan, sólo la distancia desde la que se observa.

El propio Venturi era consciente del potencial que ofrecía esa otra forma de decoración *appliqué* alternativa a los motivos historicistas frecuentemente empleados por los arquitectos postmodernos, que es el ornamento-patrón, capaz de "camuflar la inevitable banalidad de la forma arquitectónica y ser leído como un signo" al tiempo que permanece en el terreno de lo abstracto. Y si hay alguien que, desde la práctica arquitectónica, ha entendido este potencial anunciado por Venturi es la pareja de arquitectos suizos Herzog & de Meuron, cuyas fachadas 'decoradas' denotan, como señala Irina Davidovici, un manierismo re-editado. Partiendo de la idea de la 'fachada como velo' que da cuenta de la discontinuidad entre interior y exterior, la envolvente se transforma en un interfaz que es a la vez una superficie y un espacio. Se convierte en un elemento con total autonomía. No importa si

se trata de un florido estampado de colores estridentes (Fig.10) o de una delicada repetición ad-infinitum de una fotografía botánica. Mediante la separación entre signo y materia, estas fachadas "emplean el ornamento como palabras, y los muros como el papel sobre el que pueden literalmente escribirse".

Conclusión

Desentrañar la genealogía asociada al 'blanco como idea' permite entender las estrategias que subyacen a la mera utilización del 'blanco como color' en la arquitectura. Si bien es fácil establecer el origen de su instrumentalización en la tipificación de la imagen de la arquitectura moderna a comienzos del siglo XX, no es tan sencillo señalar un cierre en la cadena de significados asociados a esta noción. De hecho, lo que esta investigación propone es una interpretación ampliada y actualizada, que supere su identificación con determinadas arquitecturas en clave estilística y resulte operativa en un contexto contemporáneo.

A la vista de las relaciones establecidas entre diferentes conceptualizaciones y usos del blanco a lo largo del siglo, el artículo establece una continuidad en su teorización que está más basada en los efectos de uniformidad y textura que en la literalidad cromática de la superficie. Esto permite entender el creciente interés por trabajar sobre las posibles variaciones de una envolvente unificada como un intento de alcanzar una forma de arquitectura sin articulación, que sin embargo no renuncia a las oportunidades expresivas del ornamento. La batalla entre interior y exterior, que se libra siempre en la superficie de contacto entre ambos, encuentra en la imagen indiferenciada propia de lo que podríamos llamar el 'efecto blanco', una tregua provisional.



figura 10
Robert Venturi and Denise
Scott Brown. Best Products
Catalog Showroom. Ohio Valley,
Pennsylvania. 1977. Vista general
y detalle comparado con patrón de
camuflaje típico

1. JEANNERET, Charles-Édouard. L'Art décoratif d'aujourd'hui. Paris: Crès, 1925. [Ed. Consultada : LE CORBUSIER. L'art décoratif d'aujourd'hui: Le Corbusier. Paris: G. Grès et cie, 1930.]

2. “On fait propre *chez soi* : il n’y a plus nulle part de coin de sale, ni de coin sombre: *tout se montre comme ça est*. Puis on fait propre *en soi*, car l’*on* est dans la voie de se refuser à admettre quoi que ce soit qui ne soit licite, autorisé, voulu, désiré, conçu” (énfasis en el original). Ibidem, p. 191.

3. “Modern architecture is not naked. From the beginning, it is painted white”. WIGLEY, Mark. White Walls, Designer Dresses: The Fashioning of Modern Architecture. Cambridge, Mass: MIT Press, 1995, p. xviii.

4. Ver: HAMMANN, J. E. Weiss, Alles Weiss, Die Form nº5, 1930, p. 121.

5. El término “nudism dress” es empleado por J. Duiker según señala WIGLEY. Op. Cit., p. 348.

6. “In the use of color, the general rule is restraint”. HITCHCOCK, Henry-Russell; JOHNSON, Philip. The International Style Architecture Since 1922. New York: W.W. Norton & Company, Inc, 1932, p. 75.

7. El texto en el que se describe el uso del color en el pabellón de L’Esprit Nouveau incluido en Almanach d’architecture moderne (1926) había sido ya redactado por Le Corbusier en 1925, año de publicación de L’art décoratif d’aujourd’hui. WIGLEY. Op. cit., p. 240.

8. “(...) it was a revelation, a bath of nudism. Le Corbusier made us a present of the white wall. We needed it. (...) Architecture set out once again from zero.” LÉGER, Fernand. Color in Architecture (1948). En: PAPANAKI, Stamo (ed.). Le Corbusier, Architect, Painter, Writer. New York: Macmillan Co, 1948, p. 78-80.

9. « (...) Le Corbusier was arguing that white is neutral in the twenties, but white was absolutely not neutral then. It was a radical statement.”

WIGLEY, Mark; ELIASSON, Olafur; BIRNBAUM, Daniel. The hegemony of TiO2: A Discussion on the Colour White; A Conversation between Mark Wigley, Olafur Eliasson and Daniel Birnbaum. En: Olafur Eliasson: Your Engagement has Consequences; On the Relativity of Your Reality. Baden: Lars Müller Publishers, 2006, p. 241-251.

10. LE CORBUSIER. L’art décoratif d’aujourd’hui. Op. cit., p. 194

11. “C’est un peu les rayons X de la beauté. (...) C’est l’œil de la vérité.” Ibidem, p. 193

12. PARDO, José Luis. Bartleby o de la humanidad. En: MELVILLE, Herman; PARDO, José Luis. Preferiría no hacerlo: Bartleby el escribiente, seguido de tres ensayos sobre Bartleby, Valencia: Pre-Textos, 2009, p. 168. Su traducción de la expresión inglesa *dead-wall reveries* da título a este artículo.

13. GREENBERG, Clement. Collage (1959). En: Art and Culture: Critical Essays, Boston: Beacon Press, 1961. [Ed. en castellano: Arte y Cultura. Ensayos críticos, Barcelona: Paidós, 2002, p. 85-99].

14. La relación entre el pensamiento de Greenberg y Rowe está ampliamente desarrollada en: LINDER, Mark. Nothing Less Than Literal. Architecture alter Minimalism. Cambridge, Mass: MIT Press, 2004.

15. Aunque la primera parte fue escrita en la primavera de 1955 y la segunda en el invierno de ese mismo año, no fue publicado (parcialmente) hasta 1964 en Perspecta. ROWE, Colin; SLUTZKY, Robert. Transparency Literal and Phenomenal. Perspecta nº8 (1964) y Perspecta nº13/14 (1971). Recogido en: ROWE, Colin. The Mathematics of the Ideal Villa and Other Essays. Cambridge Mass: MIT Press, 1976. Publicado también como libro bajo el título: Transparency: With a Commentary by Bernhard Hoesli and an Introduction by Werner Oechslin. Basel: Birkhauser Verlag ag, 1997.

16. GREENBERG, Clement. After Abstract Expressionism. Art International (October 1962). [Ed. Consultada: GREENBERG, Clement. The Collected Essays and Criticism; Volume 4: Modernism with a Vengeance, 1957-1969.

Chicago: University of Chicago Press, 1993, p. 121-134.] Aunque el énfasis sobre la cualidad plana de toda pintura (flatness) se explicita en los textos de Greenberg hacia 1960, podemos encontrar una primera referencia en GREENBERG, Clement. Towards a Newer Laocoon. Partisan Review (July-August 1940) p. 308.

17. ROWE, Colin. Dominican Monastery of La Tourette, Eveux-sur-Arbresle, Lyons. Architectural Review nº129 (June 1961) p. 401-410.

18. KRAUSS, Rosalind. On Frontality. Artforum nº9, vol. 6 (May 1968) p. 40-46. Se refiere al famoso dibujo *Rabbit–duck illusion*, aparecido en la revista alemana *Fliegende Blätter* en octubre 1892 y que fue utilizado tanto por L. Wittgenstein como por E. Gombrich y C. Jencks.

19. ROWE, Colin. The Provocative Facade: Frontality and Contrapposto. En: As I Was Saying: Recollections and Miscellaneous Essays. Vol. II. Cambridge, Mass: MIT Press, 1996. El artículo fue publicado por primera vez como contribución al catálogo de la exposición: Le Corbusier: Architect of the Century. London: Arts Council of Great Britain, 1987. [Publicado en castellano en: *Arquitectura* nº 264-265 (enero – abril 1987) p. 20-29]

20. El descubrimiento de este ‘panel blanco’ arranca de un texto de Alejandro Aravena. [Ver: PÉREZ OYARZUN, Fernando; ARAVENA MORI, Alejandro; QUINTANILLA CHALA, José. Los hechos de la arquitectura. Santiago de Chile: ARQ ediciones, 2002, p. 137]. La asociación con la obsesión de Rowe fue inmediata. Ver también la argumentación de Robert Maxwell sobre el manierismo, donde se menciona este ejemplo. MAXWELL, Robert. Ancient Wisdom and Modern Knowhow: Learning to Live with Uncertainty, London: Artifice Books on Architecture, 2013.

21. GREENBERG, Clement. Modernist Painting. Op. cit.

22. “El monocromo adopta una postura de exilio de la cultura dominante”. ROSE, Barbara. Los significados del monocromo. En: Monocromos: de Malevich al presente. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte

Reina Sofia, 2004, p. 86.

23. DE DUVE, Thierry. The Monochrome and the Blank Canvas. En: DE DUVE, Thierry. Kant after Duchamp. Cambridge: MIT Press, 1996, p. 250.

24. “Amidst the disarray and incoherence of wallpaper today, I have made a choice guided solely by architectural concerns. I do not believe in tapestry (...) I believe in a wall that is animated by one color”. LE CORBUSIER, Polychrome Architectural, 1931, manuscrito inédito, (Fondation Le Corbusier, Paris, B1-18), p. 28. (Según cita en WIGLEY, Opus cit., p. 246)

25. “Here one could leave architecture and embark upon tapestry, or the hullabaloo of billboards... Just the once won’t hurt! Everything is allowed to one who knows how to choose... Having thus unlocked the door to the garden of temptations, I could hold ajar, and invite some elements of pure fantasy to enter, some particular cases of fragmentary camouflage”. Ibidem, p. 26-27. (Según cita en WIGLEY, Opus cit. p. 246)

26. “Buildings have both an interior and an exterior. In western architecture, there has been the humanistic assumption that it is desirable to establish a moral relationship between the two, whereby the exterior makes certain revelations about the interior that the interior corroborates. The ‘honest’ façade speaks about the activities it conceals.” KOOLHAAS, Rem. Delirious New York: A Retroactive Manifesto for Manhattan. New York: Oxford University Press, 1978, p. 82.

27. (...) it merely *is* itself and through sheer volume cannot avoid being a symbol – an empty one, available for meaning as a billboard is for advertisement”. Ibidem, p. 81.

28. En el texto que Vicent Scully preparó como introducción a Learning from Las Vegas y que no llegó a publicarse, entre las anotaciones puede leerse: “*Façade libre*, Le Corbusier had said, and in his late work he had utilized that freedom to make his façades act as sculptural force. Venturi flattens them back out to make them speak as signs”. El manuscrito original conservado en los archivos VSBA de la Universidad de Pennsylvania se encuentra reproducido como apéndice en: VINEGAR, Aron.

I Am a Monument. On Learning from Las Vegas. Cambridge, Mass: MIT Press, 2008. Para una interpretación exhaustiva, aunque algo desproporcionada del dibujo de Robert Venturi “Recomendación for a monument” ver el capítulo “A monument for everyone and no one”, p. 93-110.

29. Aunque el pabellón Philips para la exposición de Bruselas de 1958 ha sido identificado recurrentemente con la idea de la ‘boîte à miracles’ por razones evidentes, tal vez sea la pieza de la iglesia del convento de la Tourette (1957-60) una formulación más ajustada a la propia imagen del ideograma. (Ver: FRAMPTON, Kenneth. Le Corbusier. Madrid: Akal Ediciones, 2000, p. 139.

30. “I have been concerned with ornament whose content is historical. But there is another type of ornament that has been acknowledged but little employed by Postmodernists (...). This ornament consists of all over pattern. It is an ornamental direction of enormous range and potential. Pattern-ornament can be abstract.” Y en relación a su proyecto para el Best Showroom (1977) afirma: “big flowers, bold and pretty, camouflage the inevitable banality of the architectural form and read as a sign across the vast parking lot and speedy highway”. VENTURI, Robert. Diversity, Relevance and Representation in Historicism, or Plus ça Change...plus a Plea for Pattern all over Architecture..., Architectural Record (June 1982) p. 114-119. [Recogido en: VENTURI, Robert. A view from the Campidoglio. Selected Essays 1953-1984. New York: Harper & Row, 1984, p. 108-119.]

31. DAVIDOVICI, Irina. Abstraction and Artifice. *Oase #65: Architectural Journal* (Winter 2004) p. 99-141.

Silvia Colmenares

Universidad Politécnica de Madrid. silvia.colmenares@upm.es
Profesora Contratada Doctora y Subdirectora de Investigación y Difusión de Departamento de Proyectos Arquitectónicos de la ETSAM. Es miembro del Grupo de Investigación ARKRIT dedicado a la crítica de arquitectura. Ha sido responsable de la Coordinación General y Dirección de las cuatro ediciones del congreso *Critic|all: International Conference on Architectural Design and Criticism* y editora de sus publicaciones asociadas. Su tesis doctoral “Ni lo uno ni lo otro: posibilidad de lo Neutro en arquitectura” obtuvo la 1ª mención en el XI Concurso Arquia Tesis 2017 y en 2019 uno de sus artículos publicados fue finalista en la categoría “Textos de Investigación” de la XI BIAU. silvia.colmenares@upm.es

Fuente de financiamiento Financiación propia

Bibliografía

DAVIDOVICI, Irina. Abstraction and Artifice. *Oase #65: Architectural Journal* (Winter 2004) p. 99-141.

DE DUVE, Thierry. Kant after Duchamp. Cambridge: MIT Press, 1996. FRAMPTON, Kenneth. Le Corbusier. Madrid: Akal Ediciones, 2000.

GREENBERG, Clement. Collage (1959). En: Art and Culture: Critical Essays. Boston: Beacon Press, 1961. [Ed. en castellano: GREENBERG, Clement. Arte y Cultura. Ensayos críticos. Barcelona: Paidós, 2002.] GREENBERG, Clement. The Collected Essays and Criticism; Volume 4: Modernism with a Vengeance, 1957-1969. Chicago: University of Chicago Press, 1993. GREENBERG, Clement. Towards a Newer Laocoon. *Partisan Review* (July-August 1940) p. 296-310.

HAMMANN, J. E. Weiss, Alles Weiss. Die Form nº5 (1930) p. 121-123.

HITCHCOCK, Henry-Russell; JOHNSON, Philip. The International Style Architecture Since 1922. New York: W.W. Norton & Company, Inc, 1932.

JEANNERET, Charles-Édouard. L'Art décoratif d'aujourd'hui. Paris: Crès, 1925. [Ed. Consultada: LE CORBUSIER. L'art décoratif d'aujourd'hui: *Le Corbusier*. Paris: G. Grès et cie, 1930.]

KOOLHAAS, Rem. Delirious New York: A Retroactive Manifesto for Manhattan. New York: Oxford University Press, 1978.

KRAUSS, Rosalind. On Frontality.” Artforum nº9, vol. 6 (May 1968) p. 40-46.

LÉGER, Fernand. Color in Architecture. En: PAPANAKI, Stamo (ed.). Le Corbusier, Architect, Painter, Writer. New York: Macmillan Co, 1948.

LINDER, Mark. Nothing Less Than Literal. Architecture alter Minimalism. Cambridge, Mass: MIT Press, 2004.

MAXWELL, Robert. Ancient Wisdom and Modern Knowhow: Learning to Live with Uncertainty. London: Artifice Books on Architecture, 2013.

MELVILLE, Herman; PARDO, José Luis. Preferiría no hacerlo: Bartleby el escribiente, seguido de tres ensayos sobre Bartleby. Valencia: Pre-Textos, 2009.

PÉREZ OYARZUN, Fernando; ARAVENA MORI, Alejandro; QUINTANILLA CHALA, José. *Los hechos de la arquitectura*. Santiago de Chile: ARQ ediciones, 2002.

ROSE, Barbara, Los significados del monocromo. En: Monocromos: de Malevich al presente. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2004.

ROWE, Colin. The Mathematics of the Ideal Villa and Other Essays. Cambridge Mass: MIT Press, 1976. ROWE, Colin. Transparency: With a Commentary by Bernhard Hoesli and an Introduction by Werner Oechslin. Basel: Birkhauser Verlag ag, 1997. ROWE, Colin. Dominican Monastery of La Tourette, Eveux-sur-Arbresle, Lyons. *Architectural Review* nº129 (June 1961) p. 401-410. ROWE, Colin. As I Was Saying: Recollections and Miscellaneous Essays. Vol. II. Cambridge, Mass: MIT Press, 1996

VENTURI, Robert. Diversity, Relevance and Representation in Historicism, or Plus ça Change...plus a Plea for Pattern all over Architecture... Architectural Record (June 1982) p. 114-119. VENTURI, Robert. A view from the Campidoglio. Selected Essays 1953-1984. New York: Harper & Row, 1984.

VINEGAR, Aron. I Am a Monument. On Learning from Las Vegas. Cambridge, Mass: MIT Press, 2008.

WIGLEY, Mark. White Walls, Designer Dresses: The Fashioning of Modern Architecture. Cambridge, Mass: MIT Press, 1995. WIGLEY, Mark; ELIASSON, Olafur; BIRNBAUM, Daniel. The hegemony of TiO2: A Discussion on the Colour White; A Conversation between Mark Wigley, Olafur Eliasson and Daniel Birnbaum. En: Olafur Eliasson: Your Engagement has Consequences; On the Relativity of Your Reality. Baden: Lars Müller Publishers, 2006.