

Más blanco no se puede

Representación *versus* Teoría en la arquitectura colombiana contemporánea

Mauricio Muñoz¹

Facultad de Arquitectura, Diseño Industrial y Bellas Artes
Universidad Antonio Nariño

Fecha de recepción: 01/07/2007, Fecha de aceptación: 15/12/2007

Resumen

El modelo a escala sigue siendo—a pesar de la masificación de las tecnologías digitales—el medio de representación tridimensional más solicitado a los estudiantes en las facultades de arquitectura de Colombia; sin embargo, su concepción netamente moderna (blanca, limpia, pura, ideal) se opone a la enseñanza de una teoría de diseño que proclama tener en cuenta el lugar, el contexto, la tradición y la tecnología propios de la cultura local, sin duda coloridos, pintorescos, poéticos y artesanales. El artículo hace una reflexión de cómo esta paradoja contradice el propósito mismo de la maqueta durante la época de formación y, del mismo modo, por qué deja la materialización del objeto en la vida práctica a merced de una destreza que nunca se formó en la universidad.

Palabras Clave

Color, modelos a escala, arquitectura moderna, Colombia.

Abstract

The scale model—despite the current extensive use of digital technologies—is still the three-dimensional system of representation most required to students in Colombian architecture schools; however, its solely modern conception (white, clean, pure, ideal) stands in opposition to the widely taught theory that promotes the consideration of place, context, tradition and local technology in design, all of them without a doubt colorful, picturesque, poetic and non-industrialized. The article proposes a meditation on how this paradox contradicts the purpose of model-making itself during the formation years and, at the same time, why it leaves the materialization of the object in practical life to the employment of a dexterity that was never learned in school.

Keywords

Color, scale models, modern architecture, Colombia.

.....
¹ Arquitecto, M. A. en Arquitectura
Muñoz.mauricio@gmail.com

Introducción

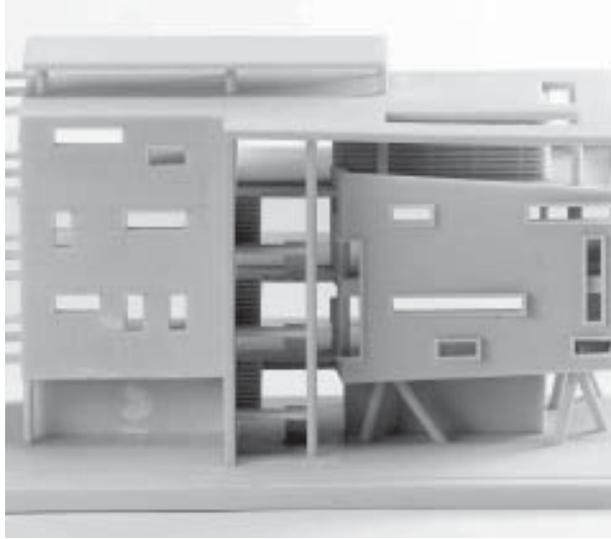
Cuando un estudiante de arquitectura, siguiendo instintivamente lo que perciben sus sentidos, elabora su primera maqueta y pinta lo que es césped con verde, lo que es ladrillo con rojo o naranja, lo que es concreto con gris, en fin, si traslada a su modelo a escala los colores con los que prevé su propuesta, es común que sus profesores le rechacen su intento por captar la realidad con una máxima inapelable: “parece un pesebre”.

La expresión es doblemente desmoralizante. Por un lado, la comparación implica una manufactura precaria, pues en la mayoría de los casos el pesebre es la única manifestación *artística* (¿artesanal?) de los miembros de la familia y la obra que todos, por muy torpes e incapacitados, siempre intentamos: se sabe que para hacer un pesebre no se necesita talento ni destreza manual ni sensibilidad espiritual ni sentido estético ni proclividad hacia ningún arte. Lo hacen las abuelas con ayuda de sus hijos abogados, médicos e ingenieros químicos, y de sus nietos que apenas saben colorear. Por el otro lado, el rechazo del color borra un pasado, una tradición, una manera de concebir la realidad, e impone un sistema de pensamiento ajeno al joven aprendiz: el del Movimiento Moderno... ¡Un sistema que tiene más de cien años!

Sobra decir que a partir de ese día nuestro estudiante nunca más hará un pesebre... Desde ese día todas sus composiciones tridimensionales serán blancas, limpias, perfectas, ideales. Sin embargo, el alumno no entiende por qué, si la maqueta es un medio por el cual se busca visualizar el edificio en el contexto lo más fehacientemente posible, ésta no debe representar la riqueza de los colores de los materiales tal como se verían en la realidad; por qué el terreno debe ser blanco, las calles blancas, la casa blanca, las personas blancas y los carros blancos: algo a todas luces irreal.

El profesor, en su sabiduría, le explica al aprendiz que “es demasiado figurativa”, que “simplifique”, que “prescinda de todos aquellos elementos decorativos que no contribuyan a comunicar su idea”, que su nueva maqueta blanca “no es que sea irreal sino que es una abstracción”.

La anécdota, que por común parece irrelevante, es clave en la formación de nuevos arquitectos y determinante en el ejercicio de los futuros profesionales, pues se sitúa en medio de uno de los debates más recurrentes en la crítica colombiana: la posibilidad de formular una arquitectura “a la vez decididamente nuestra y definitivamente contemporánea” (Arango, 1989: 13).



Y para hablar de arquitectura contemporánea —en Colombia y/o en el mundo— tenemos que hablar de espacio y de representación. Incluso,

Arriba izquierda: Proyecto Estudiantil (Archivo Personal).

Derecha: Proyecto Estudiantil (Archivo Personal).

“(…) es necesario pensar la arquitectura como sistema de representación, o mejor como una serie de sistemas de representación sobrepuestos (…). El edificio debe entenderse en los mismos términos que [las maquetas], los dibujos, fotografías, escritos, películas y publicidad; no sólo porque esos son los medios en los que más a menudo la encontramos, sino porque el edificio en sí mismo es un mecanismo de representación. El edificio es, a la larga, una ‘construcción’, en todo el sentido de la palabra. Y cuando hablamos de representación hablamos sobre un sujeto y un objeto. Tradicionalmente, la arquitectura es considerada un objeto, delimitado, una entidad unificada que se establece en oposición al sujeto que se presume tiene una existencia independiente. Dentro de la modernidad el objeto define una multiplicidad de fronteras entre el adentro y el afuera. En la medida en que dichas fronteras se socavan mutuamente, el objeto pone en tela de juicio su propia *objetualidad* y por tanto la unidad de sujeto clásico que se supone está fuera de él.” (Colomina, 1996: 13-14)

Es precisamente en esos términos, cuando el discurso teórico llama a una experiencia del “objeto” por parte del “sujeto” —como condición *sine qua non* para concebir la arquitectura— que la propuesta de nuestros arquitectos modernos se separa irremediamente de su inspiración original y encuentra su propia identidad. Conceptualmente, dicho alejamiento de la racionalidad ideal —la necesidad de entender el edificio en su materialidad— supondría una manera diferente de aproximarse a la forma desde los modelos a escala; sin embargo, llama la atención que en las fases que preceden al edificio construido el color se suprime para dar paso al blanco, de tal manera que la representación tridimensional dejar de ser una estrategia de comunicación para convertirse en una abstracción que no comunica.

Abstracción

Abstraer, dice el diccionario de la Real Academia Española en su vigésima segunda edición, es “separar por medio de una operación intelectual las cualidades de un objeto para considerarlas aisladamente o para considerar el mismo objeto en su pura esencia o noción.” Todo lo contrario a un pesebre, a fin de cuentas.

Como todos sabemos, el pesebre —llamado también “nacimiento” o “Belén”— es una recreación imaginaria de la escena de la natividad de Jesús que se ubica generalmente en la sala de las casas de los creyentes católicos durante la época navideña, en la cual, aparte del consabido lugar donde nació “el Hijo de Dios” en medio de José y María, un burro y una vaca, y los Tres Reyes Magos, conviven sin problema todo tipo de construcciones, personas, animales y vegetales, de todos los materiales, todos los colores y todas las texturas. Sin embargo, aunque se hace con la intención de ser lo más parecido posible a la realidad, el pesebre no es real: las casas son de cartón, los palacios de acrílico, los rebaños de ovejas de caucho, las cuevas de tigres y osos de papel arrugado, los patos de goma y los oasis se hacen con pedazos de espejo... Una fantasía sintética donde lo único real es el musgo que cubre los amplios campos de pastoreo y la arena de los áridos desiertos por donde deambulan camellos de plástico sin patas o cabeza.

Así, siguiendo la definición citada, por medio de una operación intelectual, racional, la topografía escarpada del pesebre se convierte en láminas de madera aglomerada pintadas de blanco dispuestas como escalinatas de forma orgánica, los árboles se transforman en bolitas de poliestireno expandido blanco pegadas sobre un palito de balsa, el techo imitación-teja-de-barro se cambia por una pieza de cartón microcorrugado blanco, y las paredes multicolores se vuelven rectángulos de cartón blanco. Obviamente, se sacan los tigres y los osos, los camellos y las ovejas... De hecho, se elimina por completo la presencia animal —salvo que la propuesta sea una construcción agroindustrial, lo que permitiría usar vaquitas y caballitos blancos— y se deja uno solo, el animal pensante: siluetas bidimensionales de hombrecitos en cartón blanco que permitan dar escala al objeto arquitectónico.

Nuestro neófito de la arquitectura finalmente se acerca a lo que *debe ser*. Tanto así que, por cuenta del blanqueamiento de la maqueta, se limpian también las formas, se vuelven más puras. Atrás quedan las ventanas que parecen ventanas y las puertas que parecen puertas, con



Arriba: Popayán, conocida popularmente como “La Ciudad Blanca de Colombia” (Archivo Personal).

marcos y molduras, alfajías y barandas. Por arte de magia desaparece el ornamento. Sin duda alguna “lo está consiguiendo”: se está volviendo *moderno*... Tan moderno como un arquitecto de principios del siglo XX:

“Lo que constituye la grandeza de nuestra época es que es incapaz de realizar un ornamento nuevo. Hemos vencido al ornamento. Nos hemos dominado hasta el punto de que ya no hay ornamentos. Ved, está cercano el tiempo, la meta nos espera. Dentro de poco las calles de las ciudades brillarán como muros blancos. Como Sión, la ciudad santa, la capital del cielo. Entonces lo habremos conseguido.” (Loos, 1908: 44)

La realidad no puede ser más diferente: la ciudad —y en especial la ciudad colombiana— es mayoritariamente roja o naranja o rosada o casi púrpura o del color del ladrillo o bloque de arcilla de la empresa fabricante; es gris en todas sus tonalidades: gris concreto, gris humo, gris sucio y gris asfalto reparchado; es verde en toda la gama que despliegan los árboles a menudo combinado con el gris del smog que se pega a las hojas, es del verde oscuro de las montañas más cercanas y verde azulado de aquellas en la distancia; y es del multicolor de los carteles y los avisos publicitarios en sus variaciones neón, iridiscentes y fluorescentes... Toda la paleta de la Norma Internacional del Color.

Ciudades blancas lo que se dice blancas, aparte de la Sión de Loos que es una ciudad ideal, abstracta, sólo tenemos noticia de Zobeida que, además de ser una ciudad imaginada, “invisible”, era “trampa”:

“Esto se cuenta de su fundación: hombres de naciones diversas tuvieron un sueño igual, vieron una mujer que corría de noche por una ciudad desconocida, de espaldas, con el pelo largo, y estaba desnuda. Soñaron que la seguían. A fuerza de vueltas todos la perdieron. Después del sueño buscaron aquella ciudad; no la encontraron pero se encontraron ellos; decidieron construir una ciudad como en el sueño. En la disposición de las calles cada uno rehízo el recorrido de su persecución; en el punto donde había perdido las huellas de la fugitiva [cada uno] ordenó de una manera diferente que en el sueño los espacios y muros, de modo que no pudiera escapársele más.” (Calvino, 1972: 57)

Zobeida es una metáfora del fracaso del Movimiento Moderno: la bella mujer es el ideal perdido. Como bien lo indica el título que precede su descripción, es una ciudad del deseo: de deseos frustrados, incompletos, no realizados. La ciudad blanca es una utopía inalcanzable que, aunque hace parte de las ambiciones de sus habitantes, es imposible de realizar. Sin embargo, el blanco sobre el blanco empieza a parecer un laberinto. En la ciudad blanca no hay forma de orientación. Cada fragmento blanco es sólo la materialización del sueño de alguien, individual, pero no está contextualizado. Por eso “las calles giran sobre sí mismas como en ovillo (...) no tienen ninguna relación ya con la persecución soñada”.

Aunque no existen modelos físicos de Zobeida, no parece fortuito el hecho de que sea blanca, pues si se trata de deseos, el blanco es un color ideal, perfecto. Por eso el modernismo buscó intencionadamente el blanco como campo ininterrumpido en sus modelos a escala, pues denota esa pureza anhelada: *la tabula rasa*. En ésta el objeto podía operar sin verse afectado por ninguna otra presencia. La propuesta arquitectónica no compite con un lugar atiborrado de detalles y accidentes. La ciudad moderna es silencio, espacio virgen: una zona aparte donde surge la idea —inevitablemente sin geografía—, lo que permite empezar y empezar de nuevo tantas veces como sea necesario. En *la tabula rasa* la historia carece de memoria. No hay duda, entonces, por qué Le Corbusier comparaba la llegada de la sociedad moderna a principios del siglo XX con lo que vivía Europa alrededor del año 1300, cuando —dice— las catedrales eran blancas:

“Eran blancas las catedrales porque eran nuevas. Las ciudades eran nuevas; se construían integrales, ordenadas, regulares, geométricas, de acuerdo con planos. La piedra de Francia, recién tallada, era resplandeciente de blancura, como blanco y deslumbrante había sido la Acrópolis de Atenas, como lucientes de granito pulido habían sido las Pirámides de Egipto (...)
Comenzaba el mundo nuevo. Blanco, límpido, alegre, aseado, neto y sin retornos, el nuevo mundo se abría como una flor sobre las ruinas (...)
Nuestras catedrales —las nuestras— no están construidas aún. Las catedrales son las de los demás —las de los muertos—; están negras de hollín y roídas por los siglos. Todo está negro de hollín y roído por el desgaste: las instituciones, la

educación, las ciudades, las granjas, nuestras vidas, nuestros corazones, nuestros pensamientos (...)

Cuando eran blancas las 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 tabladillos 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 liberado (...)

Las catedrales eran blancas, el pensamiento era claro, el espíritu era vivo, el espectáculo era limpio.” (1935: 18-20)

Por eso no es de extrañar que casi la totalidad de la obra Le Corbusier sea blanca. Su búsqueda era la simplicidad, la novedad, la pureza. El objeto arquitectónico materializa la racionalidad de su filosofía, más fuerte que las condicionantes del lugar. La maqueta blanca es composición pura. Una vez el edificio se inserta en el lugar, el blanco actúa como contraste. Su riqueza sólo explota cuando está rodeado por el color; por su música. El color lo provee el contexto; es “arrullo”:

“[Le Corbusier] Amaba lo que él llamaba ‘el poderoso arrullo del color’, usándolo como característica importante en muchos de sus edificios. Sin embargo, la casa que diseñó para el Weissenhofsiedlung —el caso de mostrar de la arquitectura moderna en Stuttgart— es virtualmente la única con algún color en su exterior.” (Lancaster, 1996: 48)

Composición

Aunque podríamos retroceder hasta mediados del siglo XIX y quizás ver en Ruskin o Schiller los inicios de una depuración formal del objeto arquitectónico, indudablemente, es con la Bauhaus (1919-1933) que se dan los primeros pasos fuera de lo figurativo y se abstraen los elementos fundamentales de la forma, convirtiendo la edificación en estructura, piel (fachada) y espacio, y su representación en puntos, líneas, planos y volúmenes.

Pero esa abstracción no significó la eliminación del color, salvo casos excepcionales. Todo lo contrario: la relación entre forma, espacio y color fue siempre primordial, por lo menos inicialmente. En el ambiente de posguerra, Europa clamaba a gritos una renovación del lenguaje a través del color; una renovación que al mismo tiempo planteaba traspasar sus fronteras, acoger con positivismo la manera como otras culturas representaban la realidad y mirar sin recelo diferentes opciones, lejos de los radicalismos que los habían llevado a destruirse durante cuatro largos años. No parece coincidencia que en 1919 la revista *Bauwelt* publicara “El Llamamiento al Color” y, casi simultáneamente, Adolph Behne escribiera airadamente:

Abajo: Kasimir Malevich (1920), Blanco sobre Blanco. Óleo sobre lienzo (Colección MOMA: catálogo del museo).



¡El color!

¡Lo que caracteriza a los enterados jabatos del arte actual es de verdad su miedo al color! El color no es ‘fino’. Lo fino es el gris perla o el blanco. El azul es ordinario, el rojo es chillón, el verde es grosero..., y la ausencia de color es la característica de la cultura, blanca como la piel de los europeos. El hombre culto de nuestra zona mira el arte en color, la arquitectura en color, de arriba abajo, como cuando mira a hombres de color, con cierta aversión.

¿De dónde viene este miedo al color?

El erudito imagina en el color lo elemental, lo inmediato, lo desnudo (...) Como europeos, no podemos ir más allá. Sólo allí, donde termina la zona europea, adopta el mundo formas bellas (coloreadas).” (Düttman, 1980: 21)

El argumento se hace evidente en el hecho de que una de las clases fundacionales de esta escuela fuera impartida por Johannes Itten, Wassily Kandinsky y Paul Klee, miembros todos del movimiento expresionista en pintura y adalides de otras vanguardias pictóricas que acudieron al color de una manera fecunda, vivaz y elocuente. Del mismo modo, unos años después los neoplasticistas —cuyos modelos a escala perduran como la quintaesencia de la pureza del objeto arquitectónico— intentaron persuadir a los más puristas de no abandonar el color en sus edificios, bien fuera en sus fases proyectivas (compositivas) como en su materialización final:

“La composición de la forma no podría ser imaginada sin la luz y la composición arquitectónica de la luz es imposible sin el color (...) sin el color, la arquitectura carece de expresión, es ciega (...) aquellos que quieren excluir absolutamente el color, demuestran que no han comprendido la importancia del color como elemento arquitectónico, como material de composición.” (Van Doesburg, 1925)

Sin embargo, es el blanco el que termina por imponerse en la arquitectura y con el paso de los años el único que se asocia con el Movimiento Moderno. El arte, aunque su proceso de lo figurativo hacia lo abstracto se dio en gran parte por cuenta de la invención de los medios mecánicos de reproducción (en especial la fotografía), no renunció al color: desdeñó el dibujo (por ser imposible de rea-

lizar, la realidad no se dibuja), culminando así “la fase de lo legible visualmente” para dar paso a lo “virtualmente presente pero no legible”; simplificó la forma y volvió subjetivo el color, mas no lo desapareció. Por el contrario, la capacidad comunicacional de la obra residía en la mayoría de los casos en su innovadora implementación. El color era inseparable de la materia y, por ende, obligatorio como herramienta de composición. El blanco no existe “naturalmente”.

En la arquitectura, dicha imposibilidad de representar la realidad se convirtió en excusa para mirar atrás. No se pasó de lo figurativo a lo abstracto. Se volvió a él: a lo ideal, a lo platónico, a lo imaginado. Lo blanco se convirtió en lo impecable, lo perfectamente adecuado y lo completo, y la ciudad moderna en una idea en ciernes como nunca antes en la historia gracias en parte a la revolución industrial. Así, la arquitectura se erigió como materialización de conceptos abstractos de belleza y de orden, al mismo tiempo que se alejó de las imperfecciones de los siglos anteriores.

“Lo aburrido y lo monocromático es bueno porque invocan la idea, el brillo y el color son malos porque siguen estando al nivel de la sensación en lugar de invocar buenas ideas y, por ende, ideas acerca de lo bueno. Es platónico identificar el color con la ilusión y, por consiguiente, con lo falso, y quizás es también *cristiano* en el sentido convencional pues insiste en que la verdad no es una cuestión superficial y sólo puede revelarse cuando ésta última da paso a la idea.” (Gilbert-Rolfe, 1999: 88)

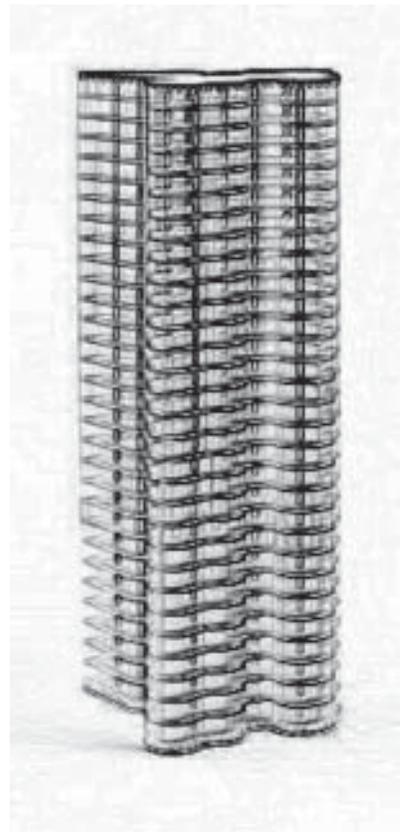
En ese sentido, la representación tridimensional debía ser también ideal, puro significado. La concepción de la obra debía expresar esa búsqueda de la esencia y la esencia era la de la “Era de la Máquina”. La arquitectura —en cabeza principalmente de Le Corbusier— asume su rol de *moderna* y asume la complejidad mecánica de los nuevos tiempos. En el contexto mundial de ese momento, la dicotomía entre lo figurativo y lo abstracto se trasladada al modelo a escala como el anhelo del jardín o del mapa: del inocente paraíso perdido recuperado por la gracia y el buen gusto o de la utopía ganada

por la razón y el trabajo; de Versalles o de Manhattan; del romanticismo o del funcionalismo; de la poesía o de la prosa; de la imagen o del concepto. Y la maqueta muestra el avance; los materiales dan prueba de ello: el cartón, el poliestireno expandido y las mismas pinturas blancas que después cubren los edificios, son todos productos industriales. La blancura propuesta era activa (reflejo de algo que estaba ocurriendo), tan irrefutable que revaloró su existencia como color, aún a pesar de que desde su *Consejo para Artistas* Leonardo da Vinci se abstenía de considerarlo de esa manera:

“Aunque en la naturaleza el blanco no pueda ser considerado como un color propiamente dicho (...) sin embargo, está representado por un producto de fábrica, y esto nos obliga a estudiarlo como si fuera un verdadero color.”
(Bellanger, 1978: 26)

Casi un siglo después, en el contexto colombiano de hoy, la dualidad se agota en cuanto que la arquitectura no antepone visiones: las fusiona. La propuesta local pretende ser abstracta y figurativa, utópica y realista al mismo tiempo: de unos utiliza los sistemas de representación y de los otros la materialización del objeto. El problema es que, en ese proceso de reconciliación, la mayoría de las veces no logra ninguna de las dos: los modelos a escala son blancos y se rechaza el color en las maquetas porque las hace parecer “pesebres”, pero no enarbolan la revolución transformadora de la ciudad y del mundo como pretendían los modernos; son blancos más porque recuerdan lo conocido que por sus implicaciones reales. Como sucede con tantas otras cosas, acogemos con fanatismo la *forma* precisamente cuando está en decadencia, la asumimos como propia cuando es inaplicable, y le acomodamos un discurso (el *fondo*) sin que una cosa tenga nada que ver con la otra.

Nuestra arquitectura está bifurcada conceptualmente: representación y teoría son dos piezas que no encajan, aunque por separado sean impecables. La maqueta que da cuenta del proceso de concepción y composición del objeto arquitectónico (el mapa) es moderna, racional, artificial: inevitablemente recuerda los aforismos de “ser moderno es notarse menos” de Adolf Loos, “menos es más” de Mies van Der Rohe, y “la forma sigue a la función” de Louis Sullivan. Por su parte, la teoría que yace detrás de la propuesta (el jardín) es preindustrial, orgánica, natural: contempla el paisaje, el clima, la tradición popular, el objeto es producto *de* la cultura, es “propio” frente a lo totalizante y unificador; nos recuerda que “nuestras formas de expresión están “teñidas de originalidad profunda”, que somos diferentes:



Arriba: Mies van Der Rohe (1921), Friedrichstrasse, Berlín. Maqueta del proyecto (Colección MOMA: catálogo del museo).

“Al revés del fin de siglo [XIX], cuando se experimentaba el orgullo de ‘ser igual’ y ciudadano del mundo, este singular cruce de la historia proclama el orgullo de ‘ser distinto’, de pertenecer a minorías, de llamarse marginales o provincianos.” (Traba, 1995: 19)

Pero como no se puede cambiar el discurso y asumir los preceptos modernos pues éstos están revalidados por completo, la solución sería reconsiderar la manera de representar nuestros proyectos. Y en ese sentido parecería que, al contrario de la tradición, el pesebre se ajusta más a la teoría que al contrario:

El modelo a escala blanco es finito, controlado: sólo existe dentro de los límites que le impone el arquitecto; el pesebre, en cambio, es infinito así materialmente termine en algún borde: la vista se pierde “entre sus mil detalles sin saber por dónde comenzar, por dónde seguir, por dónde acabar” (Vallejo, 1994)

La maqueta blanca, ordenada, sobria, plantea una arquitectura que deliberadamente tiene una sola forma de ser entendida, que es unívoca, genérica, culta; el pesebre multicolor, azaroso, pintoresco, propone un juego de máscaras que esconde una narrativa variable, polifónica, irrepetible, de todos: nuestra arquitectura “es imaginación e innovación y el color es su expresión de fertilidad, es el recurso infalible que hace una casa distinta de otra, es también la creación que da el contrapunto a la monocromía rígida de la arquitectura culterana.” (López, 2003)

La representación tridimensional moderna esconde el ornamento, manipula el contexto para jerarquizar el objeto, tergiversa el fondo para resaltar la figura: es compositivamente ideal, pero falsa; el pesebre exagera el detalle, remeda el entorno y desaparece la propuesta, dramatiza la forma en busca de un parecido fácilmente identificable: es falsa, también. Una caricatura: “una obra que no alcanza a ser lo que pretende.” (DRAE, 22ª Ed., 3. Despect.)

El prototipo blanco de calles blancas, árboles blancos, carros blancos y personas blancas vestidas de blanco, es perfecto, humanamente inconcebible, materialmente inconstruible, uniformemente inimaginable: es lastimosamente irreal; el pesebre da cuenta de la imperfección humana, de la contaminación, de las contradicciones y las paradojas, de la variedad: es más real, dolorosamente real. Un “carnaval de máscaras”. (Gutiérrez, 1983: 45)

Realidad

Sin lugar a dudas, la gran virtud del Movimiento Moderno sobre otras vanguardias arquitectónicas de su tiempo fue haber llevado la teoría a la realidad —incluso en su evolución/degeneración en el Estilo Internacional—, pues fue esa solidez discursiva la que permitió implantar sus principios compositivos en cualquier geografía (Img. 06-09). Por eso, por cuenta de ser coherente, la concepción de la obra y su materialización son descontextualizadas:



“Le Corbusier rechazaba todo aquello que fuera pintoresco y contextual para concentrarse en las cualidades formales del objeto en sí mismo (...) modificaba las fotografías que se publicaban de sus obras en *L'Esprit Nouveau*, eliminando cualquier referencia del lugar (...) diseñó una pequeña villa para sus padres en las playas del Lago Génova antes de saber la ubicación final y en Buenos Aires propuso un desarrollo suburbano que consistía en veinte ‘replicas’ de la Villa Savoye (...) La relación del objeto arquitectónico con un sitio específico y su realización material son asuntos secundarios. Para él la arquitectura es una cuestión conceptual que se resuelve en el reino de las ideas, pues cuando se mezcla con los fenómenos reales necesariamente pierde su pureza.” (Von Moos, 1979: 299)



Del mismo modo, la arquitectura actual que se advierte como continuidad de los preceptos modernos —llamada por algunos *neocorbusiana*— acude a esa descontextualización para justificar la ausencia de color de sus propuestas, con el fin de clarificar las ideas y aumentar la potencia de la forma visual:

“El blanco es el color que agudiza la percepción de los tonos que existen en la luz natural y la propia naturaleza. Merced al contraste con una superficie blanca apreciamos mejor el juego de la luz y sombra, de masa y vacío. Por esta razón el blanco se viene considerando tradicionalmente como símbolo de pureza y claridad, símbolo de perfección. Mientras otros colores poseen valores relativos según el contexto en que se hallen, el blanco, en cambio, conserva su condición de absoluto. Incluso cuando el blanco está solo, no se limita a ser blanco, será otro color que se transforma por efecto de la luz, por todo lo que cambie en el firmamento, sean las nubes, el sol o la luna. Goethe decía: ‘El color es el sufrimiento de la luz.’ Acaso la blancura sea el recuerdo y el anticipo del color.” (Meier, 1984: 8)

Arriba: Le Corbusier (1929), *Villa Savoye, Poissy-Sur-Seine*. De arriba abajo: Dibujo del proyecto (Guiton, 1981), Maqueta del proyecto (Colección MOMA: catálogo del museo), Proyecto construido (Guiton, Op.Cit).

Por eso, que las maquetas de Le Corbusier o de Richard Meier sean blancas es lógico, pues su posición teórica así lo estipula y se evidencia en la materialización del objeto construido. Lo que parece absurdo, o por lo menos contradictorio, es que también sean blancas las maquetas de los arquitectos locales que orientan su discurso hacia la interpretación de lugar, lo que se refleja en edificios donde la vivencia del espacio arquitectónico basa toda su fuerza en el poder comunicacional de los colores y texturas del objeto en su contexto inmediato.



En el medio latinoamericano —por extender el argumento a los países en los que el tema es objeto de continuo debate entre críticos, teóricos y diseñadores arquitectónicos—, es precisamente esa descontextualización la que constituye el punto de divergencia con los conceptos puramente racionales del Movimiento Moderno y el punto de partida de un discurso que aunque ha sido bautizado de distintas maneras según el país o el arquitecto se conoce comúnmente como *contextualismo*, dada la importancia que se le otorga al entorno existente a la hora de proyectar los edificios. En dicha aproximación, sin duda el aporte más significativo de la propuesta latinoamericana al discurso mundial, se evidencia cómo el color es uno de los elementos fundamentales para vincular el objeto al lugar y por qué la arquitectura lo reconoce como una de sus inspiraciones más decisivas:

Arriba: Richard Meier (2000), Jubilee Church, Roma. Maqueta del Proyecto (Jodidio, 2008).

“El Movimiento Moderno encuentra en este subcontinente la manera de concretarse, enriquecerse y llegar a ser, en algunos casos, referencia de nuevos desarrollos. En este proceso se vuelve la mirada al territorio como medio para lograr el nuevo lenguaje, se le mira como geografía (paisaje, topografía, clima) y tecnologías locales (artesanías vitales), esto es, como material para concretizar la obra y así integrarse a ese panorama internacional propuesto por las tendencias de civilización (...)

El detener la atención en la geografía permite que el paisaje y la topografía específica de cada territorio, sus montañas y valles, sus llanuras y costas, su vegetación, los colores de la tierra, su luminosidad, sus lluvias, su clima en general, se conviertan en una senda para inyectarle identidad al proyecto,

singularizarlo; para permitir que el sitio se convierta en importante criterio de diseño y se revele como guía en el desarrollo del mismo, logrando suavizar las rígidas e impersonales geometrías que traen consigo muchos de los modelos del estilo internacional. El paisaje se vuelve línea de composición, textura; el color se une a los materiales, se transforma en luminosidad; el territorio todo se presenta como cualidad plástica y función.” (García, 2000: 102-103)

Sin embargo, nada de eso se representa en los modelos a escala. Aunque se visita el lugar, se documenta fotográficamente y se hacen innumerables análisis con el fin de entender el contexto donde se insertará el objeto, al elaborarse la propuesta en su versión tridimensional, todas las cualidades de color, textura y ornamento desaparecen para dar paso al blanco: se limpian. El lugar —la fuente de toda la reflexión que “determinó” la idea— se desvanece en la maqueta. El proyecto, inevitablemente, se descontextualiza y la ciudad blanca que lo alberga es un fragmento imposible de reinsertar en el contexto real: la continuidad que propone es discontinua.

Así, mientras que en el Movimiento Moderno lo blanco es donde reside la significación (el modelo a escala es blanco, la construcción es blanca), en la propuesta *contextualista* de nuestra modernidad el blanco liso de la maqueta es espacio en espera de ser llenado con texturas y colores en la realidad. En dicho proceso, la blancura desaparece. Sólo existe en la maqueta. Es una blancura necesariamente temporal antes de convertirse en espacio. No es definitiva. Es silencio. El color del objeto una vez inserto en el contexto es “música”, “magia”. Sólo entonces la arquitectura se relaciona con su concepción teórica; existe solamente como vivencia. Nuestros edificios cambian de la representación tridimensional a la construcción. Esa es la gran diferencia. El blanco del Movimiento Moderno es superficie continua e ininterrumpida desde la composición hasta la materialización (Img. 11-12):

“La construcción y la composición, el espacio y el tiempo, lo estático y lo dinámico, deben estar unidos en una sola concepción. En principio, el espacio arquitectónico se debe considerar nada más como un vacío amorfo y ciego hasta en tanto el color no lo transforme en espacio propiamente dicho (...) El hombre no vive en la construcción, sino en la atmósfera creada por la superficie.” (Zevi, 1960)

La blancura moderna significa borrón y cuenta nueva, limpieza en el sentido de un esclarecimiento: devela los secretos de la forma —inimaginable hasta entonces— gracias a la racionalidad. En nuestra arquitectura moderna la blancura es una condición previa a la emergencia del espacio; la ausencia de detalle —incluyendo el color— puede verse como un estado anterior a la forma: la blancura significa



Arriba: Rogelio Salmons (1966), “Las Torres del Parque”, Bogotá. **Izquierda:** Maqueta preliminar (Téllez, Op. Cit). **Derecha:** Proyecto construido (Vista desde el mirador del edificio Colpatria. Archivo Personal).



vacío; es no—formal, inconclusa, en proceso. El objeto no está formado en su representación tridimensional.

Así se evidencia desde el comienzo, desde cuando Luís Barragán en su Casa en Francisco Ramírez (1947) —quizás el primer ejemplo de arquitectura latinoamericana lejos del modelo internacional— concibió el edificio en abstracto y sólo una vez construido le añadió el color:

“El color es un complemento de la arquitectura, sirve para ensanchar o achicar un espacio. También es útil para añadir ese toque de magia que necesita un sitio. Uso el color, pero cuando diseño no pienso en él. Comúnmente lo defino cuando el espacio está construido. Entonces visito el lugar constantemente a diferentes horas del día y comienzo a ‘imaginar color’, a imaginar colores desde los más locos e increíbles.” (Schjetnan, 1985)

La blancura de la fase de concepción del proyecto carece de incidentes, sin embargo, se vuelve incidental para lo que quiere ser incidental, es decir, acude al detalle (al color) para convertir el lenguaje moderno (puro, blanco) en una propuesta local, “propia”, una vez la obra se inserta en el lugar. En este caso, la relación del sujeto frente a la maqueta

depende de éste quiera ver el objeto *realísticamente* en términos narrativos o vivenciales. El objeto no existe en su representación.

Es precisamente eso —llenar la forma de significado narrativo o vivencial— lo que evita el vacío. Cuando el sujeto se apropia del edificio lo interviene a través de diferentes capas de significado. El color es presencia. Sin embargo, pareciera que eso mismo que inspiró el diseño —la cultura, el usuario, la manera tan particular de vivir el espacio y la ciudad— fuera lo que el arquitecto en su modelo a escala pretendiera ocultar. La representación tridimensional se hace blanca como signo de austeridad o de ascetismo en contra del ornamento popular.

Así se evidencia en el conjunto habitacional conocido como “Las Torres del Parque”, quizás el ejemplo más significativo del *contextualismo* en el medio colombiano y, sin duda, la obra cumbre de Rogelio Salmons, así le hayan seguido múltiples edificios de igual o mayor valor arquitectónico:

“Su diestro manejo del ladrillo como revestimiento de fachada es un rasgo sobresaliente del conjunto (...) Pero el hecho mismo de ser habitable su admirable obra de arte significó la necesidad de proveer ventanas (...) Tras ellas surgiría el mundo real de las cortinas de los usuarios, de la ropa puesta a secar, de los objetos adosados a los vidrios, es decir, la intervención siempre imprevisible de los seres humanos.” (Téllez, 2006: 184)

Por eso el arquitecto hubo de vigilar “con ojo de águila” que los habitantes de sus edificios no entorpecieran la pureza de su edificio. Evidentemente, la blancura del proyecto es ausencia impuesta; una imposición que denota vergüenza: la ausencia de algo a lo que se deba mirar. La maqueta es blanca como signo de seriedad. La ausencia de color es la ausencia de materialidad como estímulo del placer: la blancura de la representación tridimensional denota, entonces, cierto placer en la carencia. Es como si nuestra arquitectura, por ser moderna en su concepción, no quisiera renunciar a esa capacidad original de imaginar utopías y encontrara en el modelo a escala blanco, puro, ideal, su única posibilidad de desahogar la represión que le imprime su posición de resistencia (el *contextualismo*), así vaya en contra de sus proclamas.

Esta visualización del objeto en su contexto sólo a través de abstracciones obliga a que el entendimiento del espacio resida exclusivamente en la mente del arquitecto. Nadie, excepto él, sabe cómo se verán en la realidad los volúmenes blancos que propone. La arquitectura —en términos del *contextualismo*— está ausente; promete pero es incapaz de volverse imagen presente. Puede *llegar a ser*, sin embargo, es un proceso irrepresentable, irrevelable, secreto. El usuario, el cliente, el público en general, deben imaginarse el producto final.

Imaginación

Se sabe que la arquitectura antes de ser llevada a la realidad necesita de ciertos medios —los planos, las maquetas— que permiten mostrarla a escala para su entendimiento. Sin embargo, es precisamente esa miniaturización la que impide comprender las cualidades espaciales reales y su impacto efectivo en el entorno. La arquitectura sólo existe como obra construida. Todas las representaciones anteriores a su edificación son igualmente imaginarias, pues sólo existen en la mente del proyectista.

Famoso es el caso de Adolf Loos, quien consideraba “inefectivas” las fotografías y cualquier otra clase de representación de su arquitectura, al punto de describirse orgullosamente como “un arquitecto sin lápiz”, tal como lo recuerda Richard Neutra, otro de los grandes de la arquitectura moderna:

“En el año de 1900, Adolf Loos empezó una revuelta contra la práctica de indicar dimensiones en esquemas o dibujos constructivos. Él sentía, como me lo dijo a menudo, que dicho procedimiento deshumanizaba el diseño. ‘Si quiero que un revestimiento en paneles de madera o un zócalo sea de cierta altura, me paro allá, levanto mi mano a cierta altura, y el carpintero hace la marca con su lápiz. Luego retrocedo y lo aprecio desde un punto y desde otro, visualizando con todos mis poderes el resultado final. Esa es la única forma humana de decidir la altura de un zócalo o del ancho de una ventana.’ Loos se inclinaba por hacer la mínima cantidad de planos posible; él llevaba en su cabeza todos los detalles hasta de sus más complejos diseños.” (1954: 300)

A juzgar por los resultados, lo mismo podría decirse de Salmons, pues solamente él sabía cómo se vería la obra una vez concluida. La diferencia es que, al contrario de Loos, la materialización del objeto no surge de la aplicación de un conocimiento puramente funcional y racional, sino de la implementación de valores presentes en el lugar, el contexto, la memoria y la cultura locales.

No se trata, entonces, de cuán posibles son los modelos a escala de unos o de otros. En ambos, la *objetualidad* está en espera de la materialización que los convierta en reales. Sin embargo, estamos ante dos imaginaciones distintas representadas tridimensionalmente de la misma manera; dos imaginaciones que, en los términos *modernos* en los que se conciben y se valoran, son “artísticas”, pues no contienen el uso que se le otorga al objeto en la realidad (en ninguna se puede vivir el espacio que proponen antes de que sea construido); dos imaginaciones que, por existir exclusivamente como medios de representación, se conciben en sus propios términos, es decir, como parte de un lenguaje, de un discurso.

Por eso, por tratarse de cómo los medios de representación contribuyen a la consolidación de una teoría, el modelo a escala abstracto del *contextualismo* no es consecuente con los métodos de diseño que proclama. Al contrario, aunque se podría argüir que la función de la maqueta blanca no es presentar lo que no se ha pensado (ya lo hicieron los modernos) sino lo que no se ha visto (en nuestro medio nadie ha imaginado la ciudad perfecta), la pureza del objeto propuesto se esfuma cuando se construye. Esa no—materialización niega las posibilidades representacionales de la maqueta, pues acaba con la comunicación al comunicar incomunicación. El modelo a escala abstracto produce una imagen muda. Lo blanco se convierte en lo que no se puede expresar. La maqueta blanca se resiste a significar. Es tan ideal que niega su capacidad de convertirse en realidad palpable... Todo lo contrario a lo que proclama el *contextualismo* que habla de vivencias, de sensaciones, de estimulación de los sentidos, de ser, de materialidad, de lo perceptible, de lo táctil.

En este sentido, el *contextualismo* propone una visión anti-moderna. El espacio no se puede describir sólo desde la razón, la proporción, la perfecta composición de formas en el papel o en el modelo—como sí fue el caso del Movimiento Moderno-, sino a través de lo humano, de imágenes figurativas, narrativas y literales, de detalles imposibles de materializar en las etapas previas a la experiencia del objeto y su entorno. Por eso, quizás, nos convenga imaginar nuestra arquitectura desde el pesebre. Con éste, al contrario de la abstracción ideal y pura, la representación de la realidad en términos tan distorsionados y fantasiosos nos acerca a lo poético.

Y lo poético, dice Germán Arciniegas, es inseparable de lo que somos:

“Así como en un hombre cualquiera hay un poeta dormido, en el latinoamericano hay un poeta desvelado. Siempre es posible hacer una historia poética, como se hace una económica o una política. La poética no es la historia de la literatura, ni de la poesía, sino la del proceso de los pueblos visto a través de sus impulsos o imágenes poéti-

cas. En América Latina se rueda con la suerte de ser un continente poético, irreductible a los meros moldes rígidos de la razón. En su proceso normal hay siempre una realidad que descubre la inteligencia, y un ingrediente mágico que la transforma. La historia de su cultura no puede escribirse sin tomar en cuenta estos dos elementos. Muchas veces lo mágico supera a lo sensato, y esta insensatez, paradójicamente, es el mayor estímulo de su progreso. Lo mágico exalta, destaca las cosas, las pone más altas, y se ven mejor.” (1965: 562-563)

En las universidades ya se enseñan La “realidad que descubre la inteligencia” y “los moldes rígidos de la razón”, valga decir, los preceptos del Movimiento Moderno. Pero no se instruye cómo encontrar “el ingrediente mágico que la transforma”... ¡Es magia! Pareciera que es una capacidad inescrutable que tienen algunas personas. Por eso se enseña a ser “moderno”. Porque es más fácil. Se incita a los estudiantes a imaginar la ciudad como un ente abstracto blanco y a imaginar también cómo la implementación del color y la textura enriquecerían sus proyectos. Pero que no hagan pesebres... Así en el modesto pesebre resida el impulso o la imagen poética de la realidad del alumno... «Imagínese el césped verde, la calle gris, el tronco de los árboles de distintos tonos de marrón y sus flores de todos los colores... E imagínese también que los muros de ladrillo arrojan sombras que los acercan al rojo escarlata o a veces, cuando la luz los baña por completo, al anaranjado con vetas amarillas y violetas de los fragmentos de arcilla recocidos.»

Así se hace desde hace tiempo. Nuestras ciudades lucen más como un pesebre que como el modelo a escala blanco porque los arquitectos siempre tienen que imaginarse sus propuestas en la universidad y en la vida práctica se acercan a la materialidad de sus objetos por imitación, o sea, por intento y error. El resultado, sobra decirlo, dista mucho de ser alentador.

“(...) la mayoría de las obras mediocres buscan en el ladrillo su redención para convertirse en un montón anodino que sólo llega a brindar paisajes urbanos uniformes por su textura y su color sin mayores aportes individuales.” (Fonseca, 1997: 25)

Pero no sólo ocurre con la arquitectura en ladrillo. Ese, simplemente, es el material al que más se acude por ser el de mayor disponibilidad y porque fue el usado por los grandes arquitectos modernos locales que enarbolaron el *contextualismo*. Las “obras mediocres” buscan también su redención en el blanco, bien sea porque el arquitecto decidió “romper con el paradigma del ladrillo” y a propósito dejó el edificio como en la maqueta, o porque —dice— su obra es minimalista (el nuevo paradigma), o porque quiere parecer más moderno (al estilo de principios del siglo XX), o porque el cliente quería el edificio blanco (igual que lo vio en la maqueta), o porque hizo la maqueta blanca y después no supo qué color ni qué material aplicarle, o por todas las anteriores.

Sea cual sea la razón, si antes se cubría todo con ladrillo al amparo del *contextualismo*, pareciera que le llegó el turno al blanco. Sin embargo, el discurso sigue intacto: también dicen que la arquitectura nace, se inspira y se medita desde el lugar, la vivencia, la realidad, el contexto, los sentidos. Inexplicable... Y entonces ahora pululan edificios blancos por toda la ciudad, pero no blancos naturales (de piedra caliza o algún material semejante): son de una blancura brillante, destellante, que se logra con pintura... Un blanco de revestimiento que cubre el gris del cemento con arena usado como pañete, que cubre el rojo-naranja del bloque aligerado de arcilla, como el blanco de las prendas lavadas con blanqueador a base de cloro... *Más blanco no se puede*

“El pigmento que más se produce ahora, por amplísimo margen, es el blanco. Una mirada a cualquier edificio público o comercial nos recordará que este ‘no color’ es el revestimiento predilecto de nuestro ambiente sintético.” (Ball, 2003: 422-423)

Habrà que imaginarse si eso es lo que quieren los nuevos adalides de la arquitectura colombiana. Debemos empezar a acomodarles alguna teorìa.

Conclusiones

Si bien el modelo a escala se concibe como un medio de representación imaginable únicamente por los proyectistas, como el usuario final es en poquísimos casos un arquitecto, vale la pena pensar que, aparte de ser necesariamente una construcción abstracta por su imposibilidad de representar en miniatura la grandiosidad de la arquitectura, la ciudad y la naturaleza, es también la única manera que tenemos de hacer inteligibles nuestras propuestas a un público no especializado.

Por eso, tal vez la inclusión de color y textura en nuestras maquetas no sea solamente un “pesebre”, sino la puerta para explorar nuevos materiales que ocasionalmente puedan ver la luz como edificios. Si el

objeto final sólo es comprensible desde la poética, si nuestro aporte a la modernidad es precisamente esa manera tan peculiar de vivir el espacio, no deberíamos resistirnos a mostrarlo. El problema es que no se enseña al estudiante a justificar por qué una maqueta con color puede ser una alternativa válida, siempre y cuando tenga en consideración todas y cada una de sus implicaciones. Por el contrario, el color en la maqueta se rechaza por no parecer moderno y su eventual poética queda reducida a lo evidente, se incita al alumno a pensar en abstracto y se le aleja de la materialidad de la arquitectura... Y después —sólo después— se le pide que no se le olvide el lugar, su memoria, sus raíces; que no se le olvide “apropiarse” del discurso moderno, que piense en los materiales no ya en abstracto sino en realidad. Y le citan algún autor:

“Vale decir que los mismos espacios o los mismos espesores, según se materialicen en piedra, ladrillo, madera o hierro, tienen potenciales distintos, energías sentimentales tan caracterizadas como sus energías físicas; y que, en suma, en este asunto de la arquitectura, el contacto permanente con la materia (los materiales) es una necesidad fundamental.” (Le Corbusier, 1935: 273)

Sería impensable, sin embargo, salvo que sea un modelo a escala casi real, que una maqueta pudiera tener piedra, ladrillo, madera o hierro. Se sabe que una de las limitaciones más grandes de la arquitectura como disciplina es precisamente acercarse a la realidad: representarla. El modelo a escala nunca podrá ser más real que lo real, pues lo real es solamente aquello que ha sido inscrito en el contexto.

No se trata, pues, de hacer una apología de las maquetas a color. Se trata de reconocer la ironía que existe detrás del *contextualismo* (moderno en su concepción y anti-moderno en su puesta en escena) y cómo dicha incompatibilidad termina por reflejarse en el paisaje urbano de nuestras ciudades; se trata de conseguir la coherencia en todas las fases de la proyectación de los objetos, para que la representación y la teoría sean un solo lenguaje, para que el color haga parte de la concepción de los edificios, para que los modelos a escala nos sirvan para imaginar la ciudad y no para que la ciudad sea el resultado de maquetas que no tienen nada que ver con la realidad, pues:

“El color es un elemento complementario a la vez que necesario en la arquitectura, que se utiliza en la construcción para ubicar debidamente al edificio en el medio que lo rodea, en contraste con el cielo y el sol que lo ilumina, y que ayuda a una mejor compenetración entre el individuo y su hogar, una compenetración de orden espiritual y no puramente material como algunos racionalistas pretenden.

La arquitectura se extiende sobre un vasto dominio, donde se manifiestan todas las artes, donde se leen diferentes ideas, y el color es realmente un idioma de expresión para ella, quizás el más importante, el más puro.” (Borzaco, 1968: 28)

Referencias

- ◆ Arango, Silvia (1989), *Historia de la Arquitectura en Colombia*, Bogotá, Centro Editorial de Artes Universidad Nacional de Colombia.
- ◆ Arciniegas, Germán (1965), *El Continente de Siete Colores: Historia de la Cultura en América Latina*, Buenos Aires, Editorial Suramericana.
- ◆ Ball, Philip (2003), *La Invención del Color*, México D.F. – Madrid, Fondo de Cultura Económica –Turner.
- ◆ Bellanger, C. (1978), *Teoría de los Colores: los Colores y la Pintura*, Buenos Aires, Editorial Albatros.
- ◆ Burzaco, Raúl H. (1968), “El Color en la Arquitectura”, en Revista Proa No. 193, Abril 1968, pp. 28.
- ◆ Calvino, Italo (1972), *Las Ciudades Invisibles*, México D.F., Ediciones Minotauro, 1ª Reimpresión, 1993.
- ◆ Colomina, Beatriz (1996), *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media*, Cambridge (Massachusetts), MIT Press.
- ◆ Düttman, Martina et. Al (1980), *El Color en la Arquitectura*, Ed. Castellana 1982, Barcelona, Editorial Gustavo Gili.
- ◆ Fonseca, Lorenzo (1995), “Ladrillo Sí, pero con Buena Arquitectura e Identidad”, en Revista Proa No. 436, Julio – Agosto 1997, pp. 24-25.
- ◆ García, Beatriz (2000), *Región y Lugar: Arquitectura Latinoamericana Contemporánea*, Bogotá, Centro Editorial Javeriano.
- ◆ Gilbert-Rolfe, Jeremy (1999), *Beauty and the Contemporary Sublime*, New York, Allworth Press.
- ◆ Gutiérrez, Ramón (1983), “Arquitectura e Identidad”, *Seminario sobre Arquitectura e Identidad*, Revista Apuntes, Vol. 17, No. 20, pp. 45-46.
- ◆ Guiton, Jacques (Ed.) (1981), *The Ideas of Le Corbusier on Architecture and Urban Planning*, New York, George Brazillien.
- ◆ Jodidio, Philip (2008), *Meier: Richard Meier & Partners, Complete Works 1963-2008*, Taschen.
- ◆ Lancaster, Michael (1996), *Colourscape*, Londres, Academy Editions.
- ◆ Lang, Peter et. Al (2003), *Superstudio: Life Without Objects*, Skira.
- ◆ Le Corbusier (1935), *Cuando las Catedrales eran Blancas*, 2ª. Ed. Castellana 1979, Barcelona, Editorial Poseidón.
- ◆ López, Francisco (2003), “Prólogo”, en *Color en la Arquitectura Mexicana* (Alva, Ernesto), México D.F., COMEX, 1ª Ed.

- ◆ Loos, Adolf (1908), *Ornamento y Delito y Otros Escritos*, Ed. Castellana 1972, Barcelona, Editorial Gustavo Gili.
- ◆ Meier, Richard (1984), *Richard Meier, Arquitecto*, Ed. Castellana 1986, Barcelona, Editorial Gustavo Gili.
- ◆ Neutra, Richard (1954), *Survival through Design*, New York, Oxford University Press.
- ◆ Schjetnan, Mario (1985), “El Arte de Hacer o Cómo Hacer Arte” Entrevista a Luís Barragán, en *Ensayos y Apuntes para un Bosquejo Crítico*, México D.F., Publicación Museo Rufino Tamayo.
- ◆ Téllez, G. (2006), *Rogelio Salmons, Obra Completa 1959/2005*, Bogotá, Fondo Editorial Escala.
- ◆ Traba, Marta (1995), *Hombre Americano a Todo Color*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia.
- ◆ Vallejo, Fernando (1994), *La Virgen de los Sicarios*, Bogotá, Alfaguara.
- ◆ Van Doesburg, Theo (1925), “L’Architecture Vivante”, en *De Stijl*, París, Ediciones Albert Morancé.
- ◆ Von Moos, Stanislaus (1979), *Le Corbusier: Elements of a Synthesis*, Cambridge (Massachusetts), MIT Press.
- ◆ Zevi, Bruno (1960), *Poética de la Arquitectura Neoplástica*, Buenos Aires, Editorial Víctor Lerú.

