

# Los valores del color aplicado a la reciente arquitectura

LAURA MUÑOZ PÉREZ

## RESUMEN

Color y arquitectura, en tanto es ésta una experiencia material, están ligados desde los orígenes de la práctica constructiva. Cada civilización ha expresado en sus edificios mensajes sin letra pero con voz, coadyuvando a su entendimiento la fuerza y el simbolismo del color. Si bien dicho lenguaje se mantiene, los usos dados al cromatismo en la reciente arquitectura se adaptan al devenir de esta época, muchos de cuyos valores difieren de los formulados desde la antigüedad. Este texto trata de aportar algo de luz al empleo vigente del color en la arquitectura internacional, recorriendo el arco iris al tiempo que desgranando algunos ejemplos que ilustran los propósitos pretendidos y observando qué mensajes son los que los maestros del siglo XXI quieren proyectar en sus trabajos cuando recurren en ellos al uso, masivo y protagonista, de un tono determinado. Si bien ciertos condicionantes observables (exclusividad, distinción, lujo...) obligan a volver la vista hacia tiempos pasados, otros aspectos (carácter icónico del edificio, respeto y mimetización con el medio natural, desparpajo y desenfado...) hablan el idioma del nuevo milenio y resultan contundentes expresiones plásticas de varios de los rasgos de personalidad de las sociedades desarrolladas en que estas creaciones florecen.

PALABRAS CLAVE: arquitectura contemporánea / siglo XX / siglo XXI / color.

## ABSTRACT

Colour and architecture are linked from the origins of constructive practice. Each civilization has expressed messages –without words but with a voice– in their buildings, helping to understand them the strength and the symbolism of colour. This use is maintained in the recent architecture so the uses of colours have to adapt to these days, many of whose values differ from those expressed since ancient times through the history of art. Thus, this text tries to provide some light at the current usage of colour in the international architecture, reeling off some of the examples that illustrate the intended purposes and noting, in conclusion, which are the messages that the XXI century masters want to project in their work when they rely on the use of a given pitch. While certain factors observable in these cases (exclusivity, distinction, luxury...) require to look back into the past, other aspects (iconic character of the building, respect and camouflage with the natural, carefree...) speak the language of the new millennium and are strong expressions of many of the personality traits of developed societies in which these constructions are created.

KEY WORDS: contemporary architecture / twentieth century / twenty-first century / colour.

Puesto que es la arquitectura, según el diccionario de la lengua de la Real Academia Española, el *arte de proyectar y construir edificios*<sup>1</sup>, el uso que al color demos en la misma no habrá sino de desempeñar tres funciones que no quedan ni explícita ni implícitamente cubiertas en la definición ofrecida, lo cual ha podido tender a minimizar o soslayar la importancia que su empleo, abuso o carencia ha llegado a tener a lo largo de la historia de la constructiva frente a otros factores más caracterizadores, imbricados en la explicación de la RAE y, por ende, determinantes, llámense éstos volumen, función, distribución, armonía o adecuación correspondiéndose, grosso modo, con los principios vitrubianos aplicados a la arquitectura, los cuales se han mantenido prácticamente inalterados durante centurias. Ahora bien, lograr la armonía en la proyección y construcción de un edificio puede pasar –y de hecho los ejemplos más recientes de la edificación actual así lo confirman– por conjugar combinaciones cromáticas concordantes o por dar prioridad a tonalidades que caractericen la esencia

---

1 *Diccionario de la lengua española. 22ª edición. Tomo I, Espasa-Calpe, Madrid, 2001, p. 209.*

de lo construido (siempre corriendo ciertos riesgos pues, pese a actuar como dinamizador y enriquecedor de la obra, el color puede ser mal aceptado por ciertos espectadores a quienes su presencia disturbe o canse)<sup>2</sup>. Así pues, la primera de las funciones a las que antes se hacía alusión, que es la decorativa, se define ya en este recorrido con una importancia que distingue al color como variable destacada del diseño edificatorio. Asociado a este uso se observa el afán por embellecer y singularizar el resultado o por marcar las diferencias de éste con sus convecinos a partir de su frescura, capacidad de sorpresa, refinamiento, originalidad, etcétera.

Frente a la importancia que la función estética (sea cual sea ésta y con independencia de cómo se entienda según las épocas, los gustos y las tendencias) tiene en la consecución de una auténtica arquitectura, esto es, un arte de la construcción, los otros dos usos asociados al empleo específico de ciertos colores o combinaciones de los mismos en la edificación resultan derivados del anterior y, por tanto, pueden desarrollarse con mayor o menor intensidad según los casos. Nos referimos a la función práctica ligada al color aplicado a la arquitectura (que sirve, por ejemplo, para enfriar o calentar los interiores de los espacios asociados a climas especialmente cálidos o inusualmente fríos según el mayor o menor grado de absorción de los rayos solares, lo que explica el encalado del litoral mediterráneo o la opacidad y oscuridad de, por ejemplo, los ambientes escandinavos)<sup>3</sup> y a la función simbólica, vinculada a los matices espirituales, intangibles, sensitivos e incluso psicológicos que a los distintos tonos ha ido otorgando, según el devenir de los tiempos, la historia de la humanidad. Hoy la cromoterapia no nos resulta ajena e incluso somos capaces de apreciar sus ventajas y potencialidades. Ello no es más que un exponente con el que confirmar los axiomas de los expertos en color o, si queremos frivolar algo más, de los especialistas en moda o en diseño de interiores, quienes saben del grado de incidencia que un determinado tono tiene, primero en los sentidos, luego en la psique y, por último, en la fisiología del hombre. Aunque para la mayoría de los ciudadanos, en la vorágine de su vida cotidiana, pasa desapercibido el mensaje subliminal que el color puede llegar a transmitir, lo cierto es que las grandes corporaciones manejan con soltura la capacidad cromática para provocar reacciones y modificar –aun de modo inconsciente– nuestro estado de ánimo, esto es, para tranquilizarnos y relajarnos con tonos pastel y neutros cuando volamos, para aumentar nuestra actividad cerebral y nuestra atención con rojos y amarillos si quieren que consumamos de modo convulso, para refrescarnos con verdes y azules en el verano, para despertar la nostalgia de la niñez y la inocencia con rosas y lilas, etcétera<sup>4</sup>. De este modo, tratándose de un uso tan extendido y común en la sociedad actual, al que los expertos del marketing dedican estudios de mercado, ¿por qué no iba la arquitectura del siglo XXI, tan mediatizada en ocasiones por los vaivenes de la sociedad de consumo, a aprovechar este arma y a explorarla y explotarla con resultados insólitos?

Sin embargo, pensar que es la constructiva actual pionera en este empleo poliédrico y rico del color significaría desconocer y simplificar la historia de la arquitectura universal que, con matices, desde sus orígenes ha recurrido a las ventajas del color en sus edificaciones tanto en materia decorativa como práctica o simbólica.

---

2 A. MOOR, *Los colores de la arquitectura. El cristal coloreado en los edificios contemporáneos*, Blume, Barcelona, 2008. Y eso sin tener presente que, tal como afirma Isaac Newton: *El color reside en nosotros*; esto es, que son los colores cualidades subjetivas percibidas por el ojo en función de la estructura molecular del objeto iluminado, que hará absorber y reflejar distintas partes del espectro luminoso. En ese sentido se expresa también Teresa Moreno Rivero cuando concluye que *en física sólo existe materia y energía y no tienen color*. Ver T. MORENO RIVERO, *El color. Historia, teoría y aplicaciones*, Ariel, Barcelona, 1996.

3 A esta cualidad hay que añadir las oscilaciones de temperatura entre el día y la noche que, de ser extremas, pueden desembocar en contracciones y dilataciones peligrosas para la estabilidad de la arquitectura, según sea el color empleado para cerrar sus paramentos. Sobre esto hablan K. GATZ y G. ACHTERBERG, *El color en la arquitectura actual*, Gustavo Gili, Barcelona, 1970.

4 Ver, por ejemplo, P. J. HAYTEN, *El color en las artes*, Leda, Barcelona, 1989; B. M. WHELAN, *La armonía en el color. Nuevas tendencias*, Somohano, México D. F., 1994; A. COLE, *Color*, Blume, Barcelona, 1994; P. ZELANSKI y M. P. FISHER, *Color*, Blume, Madrid, 2001 y M. PASTOREAU y D. SIMONNET, *Breve historia de los colores*, Paidós, Barcelona, 2006, entre otros muchos ejemplos.

Los templos egipcios o griegos<sup>5</sup>, los palacios micénicos o las catedrales góticas<sup>6</sup> son sólo la punta de lanza de la aplicación meditada y extensa del color a la estructura arquitectónica, con funciones que no difieren demasiado de las que puedan observarse hoy en algunas coloristas edificaciones.

El Renacimiento, con su afán de pureza y corrección, con la imagen sesgada que de la Antigüedad clásica ofrecía –motivada también por la proliferación de las excavaciones arqueológicas<sup>7</sup>–, unido al rechazo promovido por la Reforma protestante de cualquier signo de ostentación o riqueza, fue relegando el color, sobre todo en una disciplina como la arquitectura en la que se entendía como prescindible, a un plano secundario cada vez más invisible que sólo empieza a observar visos de recuperación, en principio en el plano teórico, durante la segunda mitad del siglo XIX. Las conclusiones de arqueólogos y estudiosos y los diseños de algunos proyectistas como el alemán Karl Friedrich Schinkel parecen animar el desabrido panorama si bien, a la postre, las exigencias de público y crítica y los prejuicios forjados durante siglos pesan más que la curiosidad suscitada en algunos, que siguen acomodando sus edificios a la formal estética neoclásica. Por desgracia para este estudio dicho reverdecimiento fue breve, pues la arquitectura del siglo XX posterior a la explosión sensorial del Art Nouveau se encargó, con su racionalismo y exceso de funcionalismo, de condenar al ostracismo<sup>8</sup> el empleo añadido del color a los específicamente propios de los materiales utilizados (hormigón, metal o vidrio, de modo fundamental), que debían observar su pureza en virtud del afán por dar primacía a la sobriedad, el uso y el formalismo frente a cualquier otro componente esteticista. Así pues, situarnos en la órbita del cambio de siglo y milenio y comenzar a sopesar el peso que el color va teniendo en la constructiva del siglo XXI se plantea como una interesante tarea, pues no cabe duda de que la situación del arquitecto y de sus diseños ha variado en las últimas décadas repercutiendo, entre otras cosas, en la nueva vida que se ha insuflado al color dentro del proyecto, al pasar a ser protagonista, y ya no mera comparsa, del resultado final.

En los ejemplos de los que se habla a continuación se insiste en el empleo que, del color, se realiza en sus paramentos externos y, por consiguiente, en la relación de éstos con cuanto los rodea, quedando para otra ocasión el estudio de las aplicaciones cromáticas de los espacios interiores y el mobiliario, donde los resultados son ligeramente diferentes pues son más los factores que pueden preverse y alterarse: la intensidad, dirección e incidencia de la luz, los cambios de uso o alteraciones de distribución, etcétera. Al exterior, una vez que el edificio entra en relación con su entorno, también puede verse afectado por las modificaciones que éste sufra tanto a nivel meteorológico como urbanístico o constructivo. De hecho, uno de los primeros factores que habría que valorar en el estudio del empleo del color en las superficies arquitectónicas sería el de la luminiscencia que van a recibir éstas, pues no interactúa igual con los tonos la fuerza, potencia y brillo del sol de latitudes más cercanas al trópico que la palidez, escasez y desleimiento de la claridad de los países de clima frío. Cuanto más intensa sea la luz que incida sobre un plano, más desapercibido quedará el color del mismo, pues un brillo fuerte tiende a disolver el vigor del color. Así se explica el uso histórico que ciertos pueblos africanos o sudamericanos dan a tonos vivos y contrastantes en sus construcciones frente al predominio de matices suaves en las regiones de, por ejemplo, el centro y norte de Europa, donde las condiciones de exposición son más neutras y ecuanímes a la hora

5 Con el fin de desarrollar imágenes policromas tanto en el interior como en el exterior de los edificios que proyectaba, el decimonónico arquitecto Jacques Ignace Hittorff se inspira en sus propios estudios sobre el uso del color en la arquitectura clásica; investigaciones e hipótesis pioneras que la ciencia ha ido corroborando con el paso del tiempo y que, en muchos aspectos, aún no se han visto superadas. Ver R. D. MIDDLETON, «Hittorff's polychrome campaign», en *The Beaux-Arts and nineteenth-century french architecture*, Thames and Hudson, Londres, 1984, pp. 175-196.

6 Sobre el uso del color en sus superficies ver *La couleur et la Pierre. Polychromie des portails gothiques (actes de colloque)*, Agence Régionale du Patrimoine de Picardie. Éditions A. et J. Picard, París y Amiens, 2000.

7 Donde, por la acción destructora del tiempo y los hombres, el color es lo primero en desaparecer.

8 Excepto excepciones como el neoplasticismo holandés de Gerrit Rietveld o el empleo de los colores, sobre todo primarios, por parte de Le Corbusier en obras como la Unidad de Habitación de Marsella.

de subrayar las características de un color. Sin embargo, como si de algo puede presumir la arquitectura actual es de su afán por romper los tabúes y las convenciones, es frecuente apreciar construcciones en frías localidades europeas donde rutila el rojo sangre, el azul turquesa o el verde manzana. Es obvio que, en esos casos, el arquitecto es consciente de las teorías sobre el adecuado empleo del color que venimos comentando y que, por tanto, sometidos a una luz sutil y suave, sus edificios van a destacar en su contexto como un chillido estridente. No hay duda pues de que es exactamente ese afán de protagonismo, ese deseo de llamar la atención, el que se convierte en uno de los objetivos prioritarios de la, en ocasiones, egocéntrica arquitectura contemporánea.

Una de las muestras –ya históricas– que marcó la pauta a los artífices actuales en el uso distinto que el color podía llegar a jugar como componente prioritario de una arquitectura fue el **Centro Georges Pompidou** de París, realizado al alimón por Richard Rogers y Renzo Piano en los años 70 (en concreto entre 1971 y 1977). De un modo que aún resulta sorprendente y arriesgado (y de cuya estela tratan de beber muchos de quienes los han seguido), estos autores optan no sólo por trasladar al exterior los equipamientos hasta entonces internos e insoslayables en cualquier edificación de sus características (aire acondicionado, ascensores, escaleras mecánicas y canalizaciones de luz y agua) sino que policroman dichos conductos hasta crear un complejo envesado de azules, rojos, verdes y amarillos que singularizan la imagen del conjunto, la hacen única e inconfundible en la elegante y sobria capital parisina y la proyectan hacia un futuro maquinista e industrial que todavía sigue considerando el resultado paradigmático y revolucionario (fig. 1). Además, así se responde al uso práctico que el distinto empleo de tonos puede traer acarreado y que ya se ha mencionado pues, en este caso y siguiendo la convención de las construcciones industriales, cada color identifica a un tipo de canalización específica, lo que resulta de utilidad a la hora de acometer el mantenimiento o la reparación de los distintos equipamientos del museo; eso sin entrar a valorar un rasgo ajeno a los matices cromáticos del edificio como es el hecho de que, gracias a tan personal aportación, el espacio interior es completamente diáfano, sin ningún tipo de traba visual o espacial, puesto al servicio, en su totalidad, del arte al que da acogida.



Fig. 1: Richard Rogers y Renzo Piano. *Centro Georges Pompidou (detalle del exterior)*. 1971-1977. París (Francia). (Fotografía: G. Wilson)

Desde aquella obra ha habido otras que se han encargado de ir dibujando la senda de la arquitectura a la que aquí se dedica atención, esto es, la que observa como componente específico de su diseño un uso consciente y llamativo del color en sus superficies externas, parte de cuya validez, originalidad o expresividad radica en la elección realizada por el autor de uno u otro tono. No cabe duda además que el avance experimentado hacia una sociedad tecnificada prima la recurrencia a la comunicación audiovisual, que hace que los estímulos sensoriales –especialmente los ligados a la vista y el oído– nos conviertan en seres que, pese a ser más evolucionados en algunos aspectos, hemos incrementado nuestra capacidad instintiva y animal de guiarnos por las señales que perciben nuestros sentidos, entre las cuales los mensajes mudos que puede comunicar el color son ineludibles. Así pues, la decoración de nuestros hogares, las revistas que leemos y la publicidad que las adorna, la ropa que seleccionamos o incluso la comida que elegimos, observan un matiz diferente según sea el color que presenten, si bien de darnos cuenta de esa subjetividad no siempre somos conscientes. No es extraño, por tanto, que parte de la velocidad, fuerza, osadía, locura y dinamismo que emanan los países desarrollados se refleje en sus formas de expresión artística, incluida la arquitectura.

Como manifestación del tiempo presente en que se diseñan y con una vocación de futuro cada vez más escueta en un mundo en constante cambio, evolución y sustitución, los nuevos edificios eligen morfologías inauditas que adornan con colores llamativos, asegurándose así la atención mediática y crítica, la sorpresa del público y la reacción extrema –tanto positiva como negativa– de éste además del reconocimiento de la originalidad entre los colegas arquitectos, impelidos a superarse a sí mismos con inéditas y aún más radicales propuestas. De entre todas las que se pueden subrayar en el ámbito internacional aquí sólo se ofrecen varias muestras que, eso sí, suponemos lo bastante elocuentes como para ser representativas del tema. Éstas pueden ser divididas en varias categorías para su estudio, respondiendo a motivaciones creativas diferentes y ascendiendo en la escala cromática desde aquellas que recurren a un único tono a las que llegan a presentar colores cambiantes pasando por las policromadas, en cuyos volúmenes el arco iris parece haberse dado un baño.

En el presente caso nos referiremos sólo (pues su número y calidad es significativo) a los edificios que podríamos denominar monocromáticos siendo aquellos que, por encima de volúmenes o formas, hacen a un único color el protagonista del diseño, normalmente relacionado con algún aspecto simbólico que el arquitecto quiere desarrollar, transmitir y resaltar. Como es de esperar, este tipo de realizaciones son las más frecuentes de las referidas a este ámbito de trabajo pues, con independencia de si existe o no un mensaje, es ineludible la imagen colorista de un edificio en cuanto volumen físico y tangible en un entorno. Sin embargo, para acotar y dar sentido al propósito pretendido en este escrito, se han eliminado aquellos ejemplos en los cuales se conserva la tonalidad natural del material empleado (ya sea metal, piedra, hormigón o ladrillo), aun pese a que ella pueda coadyuvar a los propósitos simbólicos del arquitecto y también se prescinde de las edificaciones de superficies blancas que, sin entrar en disquisiciones ópticas, físicas y químicas sobre si se trata o no de un color<sup>9</sup>, vienen a ser en exceso frecuentes –tanto a nivel popular como en el más elitista– como para que su autor logre transmitir a su través mensajes demasiado rompedores<sup>10</sup>, que quedarían desleídos entre la abundancia de ejemplos de características cromáticas similares.

Así pues, son aquí el único objeto de atención aquellos edificios en los cuales el diseñador selecciona un color como expresión de la obra y, para manifestarlo, se ve obligado a modificar explícitamente las superficies, ya sea pintándolas o cubriéndolas con placas plásticas, vítreas o metálicas teñidas. Sólo así será ese tono el protagonista y eje en torno al cual gire el resultado, no sometido a otro tipo de condicionantes y obligando al arquitecto a hacer claudicar el resto de factores del diseño al resultado final pretendido, conscientemente colorista y coloreado.

Para dar cierta coherencia a esta panorámica, comenzamos por los tonos más oscuros y fríos para desem-

9 Estudiadas en V. FINLAY, *Colores*, Océano, Barcelona, 2004.

10 No en vano es símbolo de abstención, esencia y universalidad. Ver M. PASTOREAU, op. cit., nota 4, pp. 47-61.

bocar en los claros y brillantes los cuales, sin llegar a la pureza del blanco, comparten con él ciertas sensaciones de ligereza o diafanidad.

Al igual que sucede con el blanco, el negro sigue suscitando en los especialistas la polémica de si realmente pertenece a la categoría de los colores o no es más que la ausencia total de luz y, en esa medida, habría de quedar fuera de este ensayo. Como discordante de ese conjunto, lógica resulta la problemática sobre su correcta ubicación en estas páginas. No pretendiendo responder a una disquisición centenaria, lo cierto es que el número de edificaciones que recurren al negro como cierre de sus superficies es reducido, siendo casos en los que el componente simbólico o expresivo es elocuente y, para lograrlo, el arquitecto ha de haber realizado un ejercicio consciente en el que la selección del tono no responde a una opción casual. Por su rareza, eficacia y porque, además, suelen ser obras llamativas y atractivas, merecen formar parte de esta categoría a que aquí nos referimos.

Quizá porque el negro sigue siendo aún un color que en occidente comporta componentes de tristeza, miedo, luto, maldad o extremo respeto<sup>11</sup>, no proliferan los edificios públicos o colectivos que recurren al mismo para caracterizar su presencia en el medio urbano, siendo el recurso que ciertos particulares, buscando la exclusividad o expresando su excentricidad, eligen para sus residencias privadas. Son muchas las casas unifamiliares que, en distintos rincones del planeta, eligen el negro como manera de singularizarse en un entorno, sin necesidad de recurrir a otras particularidades como volúmenes imposibles o materiales de última tecnología para llamar la atención sobre lo que se convierte, por su originalidad, en un objeto que diferencia, caracteriza y distingue a sus dueños. Ejemplos de ello son la casa de vacaciones que EM2N y Müller & Niggli construyen en la localidad suiza de Flumserberg, situada en el corazón de las montañas de los Alpes [2003-2004]<sup>12</sup>; la Casa Negra que Meredith Bowles, miembro de Mole Architects, se diseña en 2001 como residencia familiar<sup>13</sup> o el refugio en el bosque que rodea al Monte Fuji en Narusawa, dentro de la prefectura Yamanashi, creado en Japón por el arquitecto Satoshi Okada en 2000<sup>14</sup>.

Con un recubrimiento negro total también se plantea David Adjaye la **Casa Elektra**, erigida en 2000 en el londinense barrio del East End, zona ligada a una tradición industrial que se está reconviertiendo, como otros núcleos de la capital británica, en uno de los barrios de la moda, el arte y la vanguardia. Aprovechando que los precios de la vivienda en la zona aún no se han disparado como consecuencia de su pasado, jóvenes y artistas optan por mudarse a este lugar, donde se encuentran con facilidad espacios amplios en los que asentarse. En uno de ellos establece una pareja de creadores su taller que, como consecuencia de circunstancias familiares, se ven impelidos a ampliar y remodelar para acomodarlo también como vivienda. El planteamiento de Adjaye consiste en mantener los muros originales de la edificación –una fábrica de zapatos– y, en su interior, crear una segunda envoltura que alberga las dependencias. De este modo la piel exterior actúa únicamente como tal, lo cual explica que se pueda jugar con ella pues no es más que el recubrimiento sin uso de la auténtica casa, que queda escondida y en la que, por ejemplo, se abren los vanos y claraboyas que iluminan las habitaciones<sup>15</sup>. Así pues, el arquitecto decide preservar el aspecto superficial pero no así su cromatismo, que tiñe de un negro opaco convirtiendo a la obra en una especie de paquete de regalo gigantesco, abandonado en el barrio a la espera de desvelar sus secretos. El atractivo que lo desconocido juega en el espectador otorga parte de su valor a la vivienda con independencia de que, como en los ejemplos referidos, sea también un recurso con el que expresar la radicalidad, originalidad y deseo de ruptura de los dueños de la casa, conectados por su trabajo con las experiencias extremas del arte actual.

11 No obstante, ahí siguen en nuestro vocabulario expresiones como *ser la oveja negra* o *verlo todo negro* y referentes comunes como la bola negra del juego del billar o la bandera pirata.

12 «Negro contraste», *Arquitectura Viva*, 102, 2005, pp. 64-65.

13 «Mole Architects: bonito y barato», *Arquitectura Viva*, op. cit., nota 12, p. 17.

14 «Refugio en el bosque, Monte Fuji (Japón)», *AV Monografías*, 90, 2001, pp. 76-79 y <http://www.okada-archi.com/w28.html>.

15 «Casa Elektra, Londres (Reino Unido)», *AV Monografías*, op. cit., nota 14, pp. 4-7.

Lejos del ámbito doméstico<sup>16</sup> y, tal como se ha citado, pocos son los espacios que demuestran el arrojo necesario como para decorar sus superficies con una tonalidad tan agresiva como el negro. Quizá porque ser arriesgado, como símbolo de apertura y vanguardia, es consustancial al arte y la cultura, no debe extrañar que tres de los ejemplos que pueden subrayarse en este grupo correspondan a instalaciones culturales, impelidas además por la necesidad de atraer al público hacia ellas, lo cual se supone que conseguirá mejor un marco impactante y rotundo, teñido de negro, como los que representan el Centro Cultural del municipio gerundense de Riudaura, obra de Rafael Aranda, Carme Pigem y Ramón Vilalta [1994-1999]<sup>17</sup>, la Biblioteca Universitaria de Utrecht, infraestructura que Wiel Arets realiza entre 1997 y 2004<sup>18</sup> o el **Museo de Arte Contemporáneo** de Kalmar, en Suecia, consumado por Bolle Tham y Martin Videgård Hansson entre 2005 y 2007<sup>19</sup>. En este último caso, como corresponde a la finalidad de la obra, los autores desean elaborar un marco que, a sus especificidades y exigencias museísticas, añada una imagen robusta, impresionante y valiente al tiempo que armónica con el enclave natural que lo rodea. La conciencia medio-ambiental que sostiene al estudio se expresa así en cuatro volúmenes cúbicos de moderada elevación que, más allá de su aspecto compacto, se singularizan una vez más a través del color negro de sus superficies, contrastantes con el parque en que se sitúa el museo<sup>20</sup> y en absoluto discretas o desapercibidas pero tampoco estridentes o desagradables, pues virtud de los tonos oscuros es su elegancia, distinción y capacidad para llamar la atención sin histrionismos, tal y como se encarga de recordarnos cada temporada el mundo de la moda.

Fuera del negro extremo del que se ha hablado quedan los grises, gama variada, amplia –pues no es más que la inmensa barrera que existe entre el negro y el blanco– y de abundante presencia arquitectónica dada su capacidad para pasar desapercibida, mimetizarse con el medio como tono neutro que es<sup>21</sup> o, en el caso de las construcciones fabriles, empresariales o industriales (aunque actualmente también de las culturales, por ejemplo), transmitir merced a su aspecto un componente de modernidad, tecnificación y asepsia muy caro al libro de estilo de las grandes corporaciones del siglo XXI. El hecho de que el metal sea uno de los compuestos más empleados en la arquitectura contemporánea también contribuye a la proliferación de edificios de tonos grisáceos, más o menos brillantes según el tratamiento dado a sus superficies y siempre que se mantenga su textura natural, lo cual suele ser frecuente en un alto porcentaje de los casos dado que hablamos de un material que lleva implícita en su apariencia una expresividad y un lenguaje elocuentes. Es por ello que, sin dejar de citar obras de notable originalidad merced al uso que se hace de distintos tonos de gris en su exterior –tal y como sucede en el Hotel *Tryp* de Zaragoza (obra de Jesús Marco Llombart)<sup>22</sup>–, es más coherente a este estudio continuar con aquellos colores que, ajenos a los usuales en los compuestos frecuentes de la arquitectura, sí son visibles en ella, lo cual responde a la voluntad explícita del autor por emplearlos en sus trabajos.

Llegamos así a los marrones que, junto al negro, aumentan la parcela de los tonos oscuros y fríos de la escala cromática que aquí se recorre. Pese a su constante presencia en la naturaleza, no es este color uno de los más apreciados por el hombre, pues además de evocar la susedad o la fealdad<sup>23</sup> se asocia a la pobreza o falta

16 En el que también es posible citar la Casa K de Estocolmo, obra de Tham and Videgård Hansson Arkitekter (2004) o la Casa T de Maebashi, en la prefectura Gunma de Japón, trabajada por Sou Fujimoto en 2005.

17 Que destaca en el contexto merced a las placas metálicas y tintadas que cubren su horizontal volumen. Ver «Centro cultural, Riudaura (España)», *AV Monografías*, 83, 2000, pp. 14-17.

18 P. JODIDIO, *NL: architecture in the Netherlands*, Taschen, Colonia, 2006, pp. 19-20.

19 Tras hacerse ganadores del concurso internacional convocado en 2004.

20 «Naturaleza ilustrada», *Arquitectura Viva*, 101, 2005, p. 64; «Museo de Arte, Kalmar (Suecia)», *AV Monografías*, 128, 2007, pp. 112-115 y *The Phaidon Atlas of 21st century world architecture*, Phaidon Press, Londres, 2008, p. 258.

21 En las teorías cromáticas es un color aburrido, pese a que la materia gris sea símbolo de inteligencia y, por extensión, de sabiduría.

22 «Azar metálico», *Arquitectura Viva*, 99, 2004, pp. 52-55.

23 De ahí la coloquial expresión *comerse* o *tragarse un marrón*.

de ambición, aunque quizá ese componente de humildad sea el que lo caracterice también como ejemplo de desapercibimiento y modestia en su empleo arquitectónico. Precisamente en este sentido, entre las obras que lo utilizan destaca el aspecto que David Adjaye da a las fachadas de la **Casa Sucia**<sup>24</sup>, creada como taller y estudio de una pareja de artistas que decide establecerse en el East End londinense. Respondiendo a la idiosincrasia de este entorno fabril y en recuperación del que ya se ha hablado, Adjaye readapta a su actual uso un preexistente bloque masivo y rotundo, de connotaciones industriales pues era una antigua fábrica de madera (al que añade un nuevo volumen en la parte superior como zona de estar), singularizado en la peculiaridad de una zona donde pasaría desapercibido gracias al tono marrón oscuro, uniforme y global de sus muros externos, teñidos con una pintura resistente a los grafitos urbanos<sup>25</sup>.

Fuera del problemático negro –al menos en lo que a su categorización resulta (similar a lo que ocurre con el blanco, como se ha comentado)–, así como de los grises y marrones con los que comparte sobriedad, el resultado de la descomposición de la luz solar en colores da lugar a los siete del arco iris los cuales son: violeta, añil o índigo, azul, verde, amarillo, naranja y rojo<sup>26</sup>. El primero apenas observa representación en la edificatoria actual, quizá porque puede resultar incómodo en ciertos ámbitos<sup>27</sup>. Su simbólico componente de tristeza es posible que resulte pesado a la hora de emplearlo como tonalidad predominante –y pura, sin rebajar el tono– en una obra de arquitectura.

Por su parte, dentro de los diseños que tienen al índigo y al azul como protagonistas<sup>28</sup> merece una mención –por lo comentado del trabajo y la popularidad de sus artífices– el **Edificio Fórum**, creado por Jacques Herzog y Pierre de Meuron en Barcelona con motivo de la celebración en la ciudad del Fórum de las Culturas durante 2004 (fig. 2). El edificio, que comienza a tomar forma en 2001<sup>29</sup> busca, como otros de los ejemplos aquí referidos, subrayarse con vida propia en un enclave degradado de la capital merced a lo inusual de su aspecto y ofrecerse con la suficiente singularidad como para cumplir también funciones mediáticas y propagandísticas de autores, promotores y ciudad, cuyo ayuntamiento recibe réditos políticos de la operación al ser en esta ocasión el cliente. Todo ello, a la postre, observa efectos colaterales, consiguiendo darle una nueva entidad al industrial barrio en que se alza, relanzándolo a nivel urbanístico y constructivo (con los beneficios económicos que ello conlleva desde un punto de vista inmobiliario) y conectándolo con la imagen que Barcelona quiere transmitir al mundo del siglo XXI. Para cumplir tantas expectativas, Herzog y de Meuron no pueden optar por alguno de los diseños austeros y sobrios que, en ocasiones, ofrecen al universo de la constructiva sino que han de mostrarse como también expresan en otros casos: arriesgados, originales y sorprendentes, sin perder la pátina de profesionalidad y buen hacer que suele caracterizar a sus obras. Así pues, optan aquí por diseñar volúmenes y dibujar superficies que, de la mano, caminan hacia la radicalidad estética pues, no obstante, se trata de un gigantesco prisma triangular<sup>30</sup> cuyas rugosas caras, hechas en mortero de hormigón, presentan un llamativo color añil o azul Klein, más intenso y chocante que el de las aguas de la costa mediterránea que bañan las inmediaciones.

La recurrencia a tan especial conformación, caracterizada además por su escaso desarrollo en altura y su marcada tendencia horizontal, se explica por varios factores. El primero es el deseo de que sea ésta una obra

24 Cuyo nombre deriva de uno de los trabajos creados por la pareja propietaria y residente en la casa: *Dirty White Trash (with Gulls)*; obra, por cierto, realizada a partir de los desechos acumulados por los artistas durante meses.

25 «Dirty House, Londres (Reino Unido)», *AV Monografías*, 102, 2003, pp. 38-41.

26 Se sigue aquí la tesis desarrollada por Newton en 1704 a partir de sus experiencias acerca de la descomposición de la luz a través de un prisma que despliega un espectro cromático en el que llega a identificar siete colores (1666).

27 Se suele vincular a la magia, lo misterioso y lo esotérico pero también al misticismo y al sacrificio religioso, pues no en vano es identificativo de la Pasión de Cristo.

28 Para muchos estudiosos, entre ellos Goethe, los colores son en realidad seis al ser el añil una variación oscurecida del azul.

29 Tras ganar meses antes el primer premio en la competición pública convocada al efecto.

30 Mide ciento noventa metros de lado.



Fig. 2: Jacques Herzog y Pierre de Meuron. *Edificio Fórum (vista aérea)*. 2001-2004. Barcelona (España). (Fotografía: D. Schobert)

que, para la finalidad de encuentro con la que es creada (auditorio, salas de conferencias, zonas de exposición y restauración...), facilite la comunión, la interrelación y el diálogo entre los visitantes, resultando más acogedor para ello un edificio plano que se expande en superficie y que, con sus tres vértices, actúa como una ola que arrastra a cuantos se acercan a ella. Además, hay que tener presente que en los países mediterráneos es común desarrollar parte de la vida diaria en las calles, lo que hace a los ciudadanos partícipes de las actividades que se le ofrecen en ellas. *¿Por qué el edificio de un foro tiene que ser vertical, cuando la extensión horizontal permitiría el contacto entre la gente de un modo mucho más natural y objetivo?*<sup>31</sup>, se preguntan Herzog y de Meuron. De ese modo prevén que un espacio con las características de éste armonice mejor con el sentir de los barceloneses quienes, según la confianza suscitada, lo asimilarán como propio en poco tiempo, no viéndolo como un cuerpo ajeno levantado de manera artificial<sup>32</sup>. Si a esta premisa se añade el hecho de que el solar disponible presentaba, a priori, una disposición casi triangular, no es de extrañar el resultado visible, pese a que no deje de resultar una morfología curiosa y atípica tanto en Barcelona como en la nómina constructiva de los autores suizos.

Para reforzar el carácter extrovertido del edificio sus diseñadores no se conforman con crear un volumen amable sino que rasgan sus superficies –tanto verticales como horizontales– con grietas<sup>33</sup> que, merced a los

31 «Edificio y plaza para el Fórum 2004», *El Croquis*, 109-110, 2002, pp. 306-311 y «Edificio Fórum», *Quaderns d'arquitectura i urbanismo*, 240, 2004, p. 114.

32 Ello explica que, junto al edificio, Herzog y de Meuron se hagan también cargo del diseño de la plaza que lo antecede, la cual anima al visitante a experimentar el Fórum y a dejarse llevar no sólo por sus propuestas culturales sino por la fuerza de la construcción. Ver, por ejemplo, «Edificio y plaza del Fórum 2004», *El Croquis*, 129-130, 2006, pp. 236-271 o HERZOG & DE MEURON, «Plaza y edificio Fórum 2004», *A+T*, 23, 2004, pp. 82-83.

33 Las cuales, además, liberan de pesadez a las extensas y continuas paredes del bloque.

crisales que las cubren, conectan interior y exterior e irradian multitud de azules cuyos reflejos penetran en el edificio: los cambiantes de la atmósfera y los no menos volubles de las paredes<sup>34</sup>. De este modo, y a pesar de lo inusual de sus hechuras, no son pocos quienes se dejan llevar por el atractivo que emana y comparan el diseño con una esponja<sup>35</sup>, *un iceberg separado del bloque de hielo y abandonado a la deriva*<sup>36</sup> o un fragmento de cielo caído que no ha llegado a aterrizar en la tierra y que flota sobre ella gracias a la ligereza del metal que conforma la estructura sustentante, dejando el resultado levemente sobre-elevado con respecto al suelo<sup>37</sup>.

El añil del edificio Fórum es un azul con un grado de saturación alto, lo que amplifica el efecto llamativo pero también frío que transmite (a pesar de lo cual resulta provocador en un entorno mayoritariamente plomizo de hormigón gris y ladrillo sucio)<sup>38</sup>. Hay que recordar que, para los estudiosos de la simbología del color, es éste un tono que se asocia con la inteligencia, la medida, la paz, la conciliación, la reflexión y el diálogo, la vida interior pero también la comunión pacífica con el entorno<sup>39</sup>. Sin embargo, dentro de él existen variantes que, cuanto más se aclaran, más acercan las sensaciones que transmite hacia la frescura, libertad, desenfado e infinitud del cielo o del mar. En ese sentido el turquesa o el celeste, aun siendo azules, no comunican las mismas sensaciones que el marino, el azul pavo, el azul noche o el Klein ya observado en Barcelona.

Hacia el expansionismo de la forma a través del color, incidiendo en su atractivo y en el reposo que transmite, se encaminan otros edificios azulados tan distintos y distantes como el Centro de Salud de A Silva en Cerceda (La Coruña) [2000]<sup>40</sup>, la Iglesia del Sagrado Corazón de Munich [creada entre 1996 y 2000 por Markus Allmann, Amandus Sattler y Ludwig Wappner]<sup>41</sup> o la Didden Village de Rotterdam, del estudio MVRDV [2002-2006]<sup>42</sup>. En todos los casos –y aun tratándose de infraestructuras con usos y funciones dispares, lo que explica la diversidad de sus desarrollos– los resultados comulgan en un fin común: proporcionar descanso y relajación a sus usuarios, ya sean los habitantes de la vivienda holandesa, que encuentran en ella su refugio y su espacio de relax; ya los fieles que oran en la iglesia y buscan su nido de reflexión y descanso espiritual, ya los pacientes del consultorio gallego, quienes se supone que experimentarán la casi siempre indeseada visita médica con menos angustia y ansiedad gracias al uso consciente del color hecho por el arquitecto del centro, José Ramón Garitaonandía, en los muros del edificio.

El simbolismo que el azul busca expresar en los ejemplos supra escritos resulta más o menos explícito (en muchos casos pretende ser real pero no evidente; esto es, efectista incluso aunque el espectador sea inconsciente de la “manipulación” a que el arquitecto lo somete). Sin embargo, existe otra muestra de empleo del color

34 «Edificio Fórum, Barcelona», *AV Monografías*, 111-112, 2005, pp. 36-45 y L. FERNÁNDEZ GALIANO, «Triángulos virtuosos», *Arquitectura Viva*, 94-95, 2004, pp. 34-35.

35 «El umbral ingrávito», *Arquitectura Viva*, op. cit., nota 34, p. 56 y ss.

36 D. COHN, «Magma Diagonal», *Arquitectura Viva*, op. cit., nota 34, pp. 40-43.

37 «Plaza y edificio Fórum», *AV Monografías*, 114, 2005, pp. 116-127 y *The Phaidon Atlas...*, op. cit., nota 20, p. 382.

38 Algo que también ocurre en el Centro Comercial *Selfridges* de Birmingham (2003), creado por Future Systems a partir de un continuo de placas circulares metálicas que dibujan un volumen hinchado y de apariencia esponjosa sobre un fondo azul Klein uniforme. También le sucede al Teatro Guthrie de Minneapolis, imaginado en 2006 por Jean Nouvel o a la Torre residencial azul que Bernard Tschumi crea en Nueva York en 2007.

39 De hecho, es el color identificativo de asociaciones gubernamentales globales de cooperación, desarrollo y ayuda como la Organización de las Naciones Unidas (incluidas sus fuerzas de paz: los *cascos azules*) y muchas de sus agencias (Unesco, Unicef, FAO u OMS), así como de comunidades económico-políticas y militares de integración de estados como la Unión Europea o la OTAN. Ver M. PASTOREAU, op. cit., nota 4, pp. 15-29.

40 «Radiografía rural», *Arquitectura Viva*, 92, 2003, pp. 66-67.

41 Ver P. JODIDIO, *Architecture now! Volumen 2*, Taschen, Colonia, 2004, pp. 44-47 e «Iglesia del Sagrado Corazón, Múnich (Alemania)», *AV Monografías*, 95, 2002, p. 46 y ss.

42 «Habitación celeste», *Arquitectura Viva*, 112, 2007, pp. 56-59.

azul en la arquitectura actual que se asocia de manera tan natural y lógica a este tono que la elección de cualquier otro para animar sus fachadas hubiera resultado incomprensible. Nos referimos al **Centro Nacional de Natación** de Pekín, realizado por el estudio PTW<sup>43</sup> a partir de 2003 para albergar las instalaciones de los deportes acuáticos de los Juegos Olímpicos celebrados en la capital china durante el verano de 2008 (fig. 3). Como se ha anticipado, partiendo de la premisa de anhelar un edificio coloreado, un tono que no fuera el turquesa no tendría sentido cuando es éste el que predomina en un interior salpicado de piscinas. Pero precisamente porque el agua de esos recintos no es estanca sino móvil y cambiante, los arquitectos no se limitan a teñir de azul la superficie exterior y a buscar la fácil identificación del edificio en el campus deportivo en que se asienta. Así, tratan de que exprese en sus muros externos ese mismo aspecto esponjoso y fresco que se vive en cada competición acuática a través de la reproducción de cuatro mil burbujas transparentes que, en diferentes tamaños<sup>44</sup>, cubren por completo el espacio, tanto las paredes como la cubierta. Lograr esto con los medios tecnológicos de que dispone en la actualidad la arquitectura no es complejo pero sí original y rompedor, ofreciendo un resultado tan llamativo como el aquí comentado. En efecto, se trata de una estructura prismática que, desde su escasa altura, se dibuja como una tesela azulada o una burbuja paralelepípedica en cuyo interior hubiera quedado atrapada una molécula de agua. Este *watercube* o cubo de agua, pues así también se conoce al centro, traza una geometría estricta, sólida y regular de un azul vibrante y lleno de vitalidad. Ello se logra utilizando un compuesto cada día más frecuente en la arquitectura del siglo XXI gracias a los avances técnicos existentes en cuestión de materiales. Es el polímero *etfe*, un tipo de teflón del que se recortan dos membranas, una interna y otra externa sujetas a una estructura metálica invisible para, entre ellas, jugar con la luz solar y la iluminación artificial nocturna además de regular las condiciones de temperatura, humedad y habitabilidad del interior<sup>45</sup>; todo ello sin olvidar la imagen global de atrevimiento y convulsión acuática que identifica la función del complejo, matiz éste debido a la recurrencia al turquesa como color distintivo.

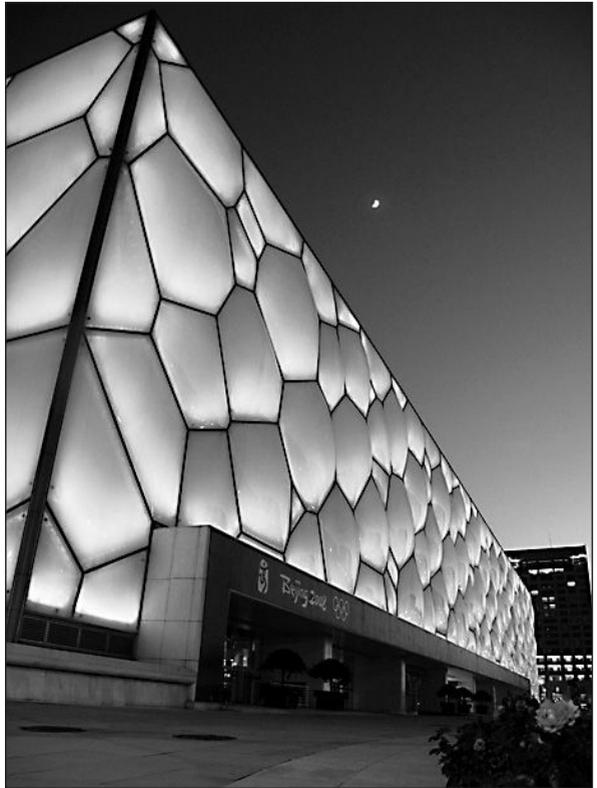


Fig. 3: Estudio PTW. *Centro Nacional de Natación* (detalle del exterior). 2003-2008. Pekín (China). (Fotografía: K. Simourd)

43 En colaboración con los ingenieros estructurales de Arup.

44 Algunas de ellas alcanzan los nueve metros de altura.

45 Convirtiéndolo en un centro respetuoso con el medio ambiente y eficiente a nivel ecológico, pues el 90% de la energía solar acumulada es empleada para calentar tanto las piscinas como el interior del recinto. «Centro nacional de natación, Pekín», *AV Monografías*, 109-110, 2004, p. 98 y ss. y *The Phaidon Atlas...*, op. cit., nota 20, p. 104.

Compartiendo fresca con el azul se encuentra el verde, otro de los tonos fríos de la escala cromática al cual apelan los proyectistas actuales para diseñar una notable variedad de trabajos. Obras privadas<sup>46</sup> y públicas se benefician de las características de este color que, por encima de simbolismos complicados y no útiles a los propósitos aquí pretendidos<sup>47</sup>, se resumen en humedad, limpieza, libertad, frondosidad y fragancia de la naturaleza<sup>48</sup>; sensaciones que a casi nadie incomodan.

Entre las edificaciones públicas que a este tono se pueden asociar destacan dos, diferentes en uso y ubicación geográfica, como son el Centro de Datos y el de Servicios de la Biblioteca de la Universidad de Rice en Houston (Texas) [2001-2007]<sup>49</sup> y el **Centro de Piragüismo** de la localidad pontevedresa de Verducido [2006] (fig. 4).



Fig. 4: José Ramón Garitaonandía. *Centro de Piragüismo*. 2006. Verducido, Pontevedra (España). (Fotografía: R. Samaniego)

46 Como la Casa MR erigida en Pomponne (Francia), cuyos paramentos de distintos tonos verdes se disuelven en la frondosidad de los bosques que le dan acogida y permiten a la naturaleza penetrar en el interior (ver «Casa MR, Pomponne (Francia)», *AV Monografías*, op. cit., nota 25, pp. 32-35); la también gala Casa Barak, hecha en Somières durante 2001 por el estudio R & Sie («Somnières. Casa Barak», *Quaderns d'arquitectura i urbanisme*, 237, 2003, pp. 166-167); la Casa Laminata, vivienda vítrea de color esmeralda que Gerard Kruunenberg y Paul van der Erve construyen en Leerdam (Holanda) entre 1995 y 1999 (J. SAINZ, «Espesura esmeralda», *Arquitectura Viva*, 86, 2002, pp. 25-29) o la Casa Medhurst, erigida en dicha localidad australiana en 2007 por Denton Corker Marshall.

47 No en vano, como nace de la combinación del tranquilo azul y el vibrante amarillo, es un color algo ambiguo o desequilibrado, de ahí que se haya asociado históricamente a sensaciones positivas pero también a facetas oscuras de la personalidad humana como los celos o la envidia.

48 Si bien estos matices han sido asumidos por la tradición cultural musulmana (en cuyo Corán el paraíso es una tierra frondosa en la que brillan los verdes, ausentes del monótono y anaranjado desierto), en occidente la asociación de este color y la naturaleza es más tardía, pues no hay que olvidar que desde antiguo esta última se identificaba con sus compuestos: tierra, agua, fuego y aire (marrón, azul, naranja, rojo, amarillo, blanco... sin nada de verde). Ver M. PASTOREAU, op. cit., nota 4, pp. 63-77.

49 «Orden universitario», *Arquitectura Viva*, 120, 2008, pp. 34-37.

Tras observar el acierto formal y expresivo que el color supuso en el consultorio de A Silva, José Ramón Garitaonandía sustituye el azul por el verde para dar forma a las instalaciones deportivas que, destinadas a los amantes del piragüismo, se erigen en Verducido. Las condiciones topográficas y la abundancia de agua en la zona explican la demanda que complejos como éstos tienen en Galicia, a los cuales el autor desea dar respuesta con este ejemplo: una obra puesta al servicio de dichas peculiaridades geográficas y que, en la medida de lo posible, las exalta y exacerba. El respeto pues al entorno natural, a su conservación y mantenimiento resulta importante en el diseño, razón por la cual la recurrencia a volúmenes sobrios, parcialmente enterrados en algunos casos o adosados a las colinas en otros y de escaso apercibimiento, así como de la madera como material clave con el que desarrollar los escenarios (pues no deja de ser un compuesto abundante, barato y cómodo con el que trabajar), se observan aquí elecciones lógicas y coherentes con las premisas dadas. Otro tanto sucede con la selección de distintas gamas de verde como las que envuelven esta construcción, utilizando para ello lamas verticales de vidrio de diferentes tamaños y morfologías. La opción del verde resulta en este punto tan elocuente y obvia como la del turquesa del caso pekinés antes descrito pues, tal y como confirman los críticos de la obra de Garitaonandía, no hace más que contribuir a la integración de los distintos cuerpos entre sí y de éstos en el marco de los alrededores, además de favorecer su desleimiento en el medio natural que, con intervenciones como éstas, continúa siendo el protagonista de la geografía gallega<sup>50</sup>.



Fig. 5: Mike Guyer y Annette Gigon. *Museo del Legado Albers-Honegger*. 2001-2003. Mouans-Sartoux (Francia). (Fotografía: T. Gill)

Tras el verde es el amarillo el color que continúa la escala cromática definida en el arco iris y precisamente de la transición entre ambos tonos dibujan Mike Guyer y Annette Gigon el **Museo del Legado Albers-Honegger** para el arte concreto, merecedor del primer premio en el concurso convocado al efecto en 1999 (fig. 5). Entre 2001 y 2003 la pareja de arquitectos recrea, en los jardines del francés castillo de Mouans-Sartoux (siglo XVI), un espacio vertical y cúbico que, cual pequeña torre, reinventa el modelo fortificado junto al que se erige. Sin embargo, el respeto por la tradición emanada del entorno no concluye con la forma y volumetría del

50 «Centro de Piragüismo, Verducido (Pontevedra)», *AV Monografías*, 123-124, 2007, pp. 156-161.

diseño sino que impregna las superficies externas del mismo, cuyo hormigón se tiñe de un tono amarillo verdoso que quiere asimilarse al de la vegetación del contexto y, en particular, a la del musgo que, antes o después, se cree cubrirá estas superficies, camuflando a la obra como un referente natural más. Sin embargo, hasta que eso ocurra la obra brillará sobre el tono mate de la espesura y durante años manifestará su originalidad y vanguardia, a pesar de que tanto el amarillo como el verde sean matices que los árboles que enmarcan el bloque manifiestan en sus hojas a lo largo de las estaciones del año<sup>51</sup>.

El amarillo puro, lejos de contaminaciones o mixturas, es el color del sol y, por tanto, el de la vida y su calor, el de la acción y la actividad, el de la energía, el movimiento y el poder o la riqueza a él asociados. Sin embargo, es también el representante de las más bajas pasiones humanas: la envidia, la ira, la mentira, la infamia, la cobardía o la traición (recordemos a Judas). Si a ello se une su capacidad para, en altas dosis, resultar molesto e irritante a la vista por su intensa luminiscencia (como lo es mirar de frente al astro rey), no es de extrañar que no sea uno de los colores predilectos de los arquitectos actuales que, o bien rebajan su saturación mezclándolo con otros tonos (hasta crear, por ejemplo, el vainilla) o directamente lo eliminan de su paleta. Más frecuente es encontrar al naranja, que sigue al amarillo en la serie de colores, como protagonista de algunas obras de la constructiva reciente, en especial en aquellas destinadas al entretenimiento popular, ya sea en forma de teatros o en salas de conciertos y espectáculos. No hay que olvidar que el naranja es un tono cargado de energía, excitante, vital y estimulante, que transmite entusiasmo, alegría y fuerza pero que, al tiempo, resulta acogedor y confortable, implicando ciertas dosis de seguridad<sup>52</sup>. Así pues, si bien es atrevido como alternativa arquitectónica e incluso algo agresivo, por su combinación equilibrada entre ímpetu y control se considera adecuado en espacios públicos y de comunión colectiva como los mencionados, en los que la confianza y protección de sus usuarios no dejan de ser también importantes factores a tener en cuenta. Partiendo de estas premisas destacan en esta catalogación el teatro y sala de conciertos de Pont-Audemer [Dominique Jakob y Brendan MacFarlane, 2000-2001]<sup>53</sup> y el Zénith de Estrasburgo, ambos en tierras francesas, y el Teatro Agora de Lelystad, en Holanda [UNStudio (integrado por Ben van Berkel y Gerard Loozekoot), 2002-2007], en el que el naranja no sólo se asocia a los valores comentados sino que homenajea al país y lo retrata a través del color identificativo de la dinastía Orange-Nassau que lo gobierna<sup>54</sup>.

Lo agudo y cortante define la morfología del foro de Lelystad mientras que en suaves y redondeadas se dibuja el **Zénith de Estrasburgo**, con el que pese a las diferencias el teatro holandés no sólo comparte un uso público y cultural<sup>55</sup> sino también una cierta entidad escultórica así como el colorido naranja de su exterior. El diseño definitivo es debido a Massimiliano y Doriana Fuksas, quienes con él vencen en el concurso celebrado en 2003 en la localidad francesa<sup>56</sup> (fig. 6). Aun tratándose de un volumen compacto y unitario, los autores prefieren jugar con la elipse y dibujar con ella secciones de distinta orientación y tamaño que acaban dibujando una forma centrífuga en el exterior, volcada en el entorno que la rodea, pero centrípeta cuando se vive desde dentro, pues los movimientos y sensaciones generadas en ella parecen envolver al público como parte de un solo cuerpo. Éste se concibe a partir de una estructura metálica recubierta de una textil capa naranja que, pese a su tonalidad, resulta translúcida, lo que amplifica los matices cromáticos y de contraste que el conjunto transmite en las diferentes horas del día y en la medida en que se celebran espectáculos en su interior. De hecho, en este matiz insisten quienes analizan el edificio, haciendo ver cómo su *sólida plasticidad diurna* se transforma en la *imagen*

51 «Legado Albers-Honeger para el arte concreto», *El Croquis*, 143, 2009, pp. 30-45 y *The Phaidon Atlas...*, op. cit., nota 20, p. 367.

52 Lo que explica su empleo en botes y chalecos salvavidas.

53 «Subido de tono», *Arquitectura Viva*, 81, 2001, pp. 94-97.

54 «Artificio plegado», *Arquitectura Viva*, 117, 2007, pp. 90-95 y *The Phaidon Atlas...*, op. cit., nota 20, p. 332.

55 Aunque orientado aquí a la celebración de conciertos de música pop y rock así como a citas deportivas.

56 El trabajo concluye en 2008.



Fig. 6: Massimiliano Fuksas y Dorian Fuksas. *Zénith*. 2003-2008. Estrasburgo (Francia). (Fotografía: F. Schell)

*de una lámpara encendida a partir del atardecer, sobre cuya superficie se proyectan videos y textos*<sup>57</sup>. Pese a que, a partir de lo comentado, parece evidente el deseo de los autores por crear una obra icónica, seductora y sugerente, en Estrasburgo es la ausencia de cualquier referencia cercana, tanto positiva como negativa, la que polariza el proyecto, cuyo atractivo no se pone tanto al servicio de necesidades externas como de la propia reivindicación del edificio frente a la desabrida autovía junto a la que se construye. Formas y colores materializan iconos y singularizan el espacio, si bien lo que podría parecer un modo de reactivar un dinamismo perdido aquí no es más que la necesidad de no resultar engullido por un contexto inexistente.

Fuera de lo público y global de estos escenarios el naranja arrastra a algunos ejemplos constructivos más domésticos como el **estudio Thonik** de Amsterdam, que el colectivo MVRDV erige en la holandesa ciudad de los canales entre 1998 y 2001<sup>58</sup>. La explicación a la recurrencia a tan llamativo color en un ejemplo arquitectónico privado se explica aquí en la medida en que es dicho tono el corporativo de la empresa de diseñadores gráficos que tiene su despacho de trabajo en el lugar, además de homenaje explícito al país de los tulipanes a través del naranja simbólico que identifica a la monarquía (casa de Orange-Nassau), creándose pues un discreto pero real nexo de unión con el predicho teatro Agora de Lylestad. Por ende hay que subrayar, en lo que a selecciones cromáticas se refiere, que la repetitiva armonía de las calles de la capital holandesa impele a las jóvenes generaciones de arquitectos a buscar la personalización e individualización de los nuevos espacios urbanos que crean no tanto a través de sus volúmenes, alturas o tamaños (condicionados por los estrechos y alargados solares entre medianeras de la planificación de Amsterdam) como mediante las texturas, vanos, materiales o, como en este ejemplo, colores de sus fachadas.

MVRDV trata de independizar el prisma del resto de las viviendas adyacentes y de otras construcciones industriales vecinas recurriendo a un esquema sencillo que, condicionado por una planta rectangular y una altura máxima de siete niveles, hace recaer la atención en la cobertura de poliuretano naranja que unifica las superficies visibles desde la calle<sup>59</sup>. No cabe duda de que, en un caso más aunque con un color distinto, el deseo de contraste pretendido por los autores y el afán por atraer las miradas sobre el resultado –y, a su través, demostrar la originalidad y/o exclusividad del edificio frente al enclave en que se asienta– vuelve a revelarse como condicionante prioritario del diseño<sup>60</sup>.

57 «Un Zénith de Fuksas para Estrasburgo», *Arquitectura Viva*, 114, 2007, p. 7 y, en el número 117 de la misma revista, «Elipses excéntricas», op. cit., nota 54, pp. 96-99.

58 O el edificio de ciento cincuenta apartamentos que el estudio Ian Moore Architects erige en Sydney en 2003.

59 Y que afecta incluso a los bancos, las vallas, el buzón de correos o la piscina y la mesa de ping-pong existentes en la azotea del bloque. Ver «Casa-estudio, Amsterdam (Holanda)», *AV Monografías*, op. cit., nota 14, pp. 72-75.

60 Es interesante conocer el devenir del edificio una vez terminado y es que, como refieren los arquitectos, suscitó opuestas reacciones en el vecindario entre aquellos que lo encontraban divertido y refrescante y quienes lo veían como un ataque al barrio y a sus habitantes. Las disputas llegaron al extremo de que uno de los miembros del estudio fue agredido por un indignado vecino. Así las cosas, la cuestión hubo de llegar a conciliación en los tribunales, donde el juez determinó repintar los muros de un tono menos

A pesar de tratarse de un color más agresivo que el naranja y que, por su calidez, fatiga y excita a quien lo contempla durante mucho tiempo, resulta curioso el uso que se da actualmente al rojo en las superficies de ciertas viviendas tanto unifamiliares como colectivas<sup>61</sup>. Bien es evidente la vitalidad y fuerza que imprime el rojo a cuanto salpica<sup>62</sup> pero también —o quizá como consecuencia de lo anterior— es conocida su asociación con lo impulsivo, llamativo e irreflexivo<sup>63</sup>, no pareciendo el tono más adecuado para caracterizar a una residencia, donde el hombre busca un refugio en el que relajarse, meditar, desconectar y descansar de lo que queda fuera de sus paredes: un mundo aturdidor, material y agobiante, éste sí rojo si hubiera que identificarlo con un color.

Rojas conciben sus obras Manuel Herz, autor de un bloque de casas en Colonia (*Arquitectura legal/ilegal*)<sup>64</sup>; el estudio de Matija Bevk y Vasa Perovic en las viviendas sociales que construyen en la localidad eslovaca de Ljubljana<sup>65</sup>; Marianne Burkhalter y Christian Sumi en las diez residencias que proyectan en el barrio de Witikon, en Zurich<sup>66</sup>; Coop Himmelb(l)au en el edificio de oficinas y apartamentos Schlachthausgasse que diseña en 2005 para la ciudad de Viena o Joan Nogué, Txema Onzain y Jordi Roig en las viviendas sociales pensadas para Viladecans (Barcelona)<sup>67</sup>.

En todos los casos se trata de arquitectos que, por encima de un contexto urbano predeterminado y más o menos definido, tratan de hacer resaltar su obra con un lenguaje propio. Si además, como en el caso de Viladecans o Colonia, los márgenes de maniobra del diseño, a nivel de planificación, están determinados por cuanto va a rodear a las nuevas intervenciones, es comprensible la recurrencia a una apariencia llamativa para así singularizar la obra con un único y primer golpe de vista.

Estos ejemplos, por el hecho de formar parte de conjuntos de viviendas hacen que, pese a ser un color tan vigoroso como el rojo el denominador común que los aglutina, el componente de exclusividad y, con él, de impacto y sorpresa, se disuelva en la globalidad que acaban formando las propias casas, convertidas casi en colonias autónomas a las que su pequeño poder colectivo les da la fuerza para aislarse de las arremetidas críticas del exterior. Sin embargo, recurrir al rojo como bandera en una vivienda unifamiliar, que ya no goza de la protección del grupo, resulta más arriesgado e inusual, razón por la cual son menores las intervenciones de estas características aunque, eso sí, vinculadas a promotores o arquitectos que persiguen de manera palmaria la provocación, el diseño excepcional y lujoso (entendido por tal no tanto el costoso a nivel económico como el fastuoso y único de lo inédito y excéntrico) o la audacia del “campanazo” mediático y crítico. La Casa Walther, creada por Valentin Bearth y Andrea Deplazes en la localidad suiza de Malans [2001]<sup>68</sup>; la Casa Paulino de Ma-

conflictivo (el verde que ahora lucen), repartiéndose los gastos al 50% entre los organismos municipales y los dueños de la propiedad (quienes, a cambio de costear el dispendio económico, recibieron de la administración una célula de habitabilidad para convertir el lugar, además de en estudio, en vivienda; pretensión anhelada en primera instancia y, también en principio, negada).

Que *la arquitectura funciona y puede ser peligrosa*, como MVRDV afirma a través de su página web, resulta elocuente cuando se estudia el proceso de creación y evolución de este trabajo. Ver al respecto <http://www.mvrdv.nl/#/projects/nl/074studiothonik>.

61 Así como en espacios de distinta función como el Museo del Chocolate *Nestlé* de la ciudad de Toluca (México), obra de Michel Rojkind. El edificio, cubierto con una metálica piel de color rojo, de manera instintiva trae al recuerdo el aspecto de las famosas *cajas rojas* de bombones de la marca suiza. Ver «Rojkind: una “caja roja” mexicana», *Arquitectura Viva*, op. cit., nota 42, p. 9.

62 No en vano es el color de la sangre y del fuego, símbolo de la pasión física y amorosa, de la ambición y el poder, de la revolución y de la acción.

63 De hecho, es Marte el dios de la guerra y el rojo su color, como el de la ira, la venganza o el de quien condensa esas reacciones: Satanás.

64 M. HERZ, «Edificio entre medianeras en Colonia», *Tectónica*, 19, 2005, pp. 32-43.

65 «Viviendas sociales, Ljubljana (Eslovenia)», *AV Monografías*, 126, 2007, pp. 14-19.

66 «10 viviendas en Witikon, Zürich», *AV Monografías*, 97, 2002, pp. 20-23.

67 «Viviendas sociales, Viladecans (Barcelona)», *AV Monografías*, op. cit., nota 25, pp. 182-185.

68 «Un insinuante vestido rojo de Bearth & Deplazes», *Arquitectura Viva*, op. cit., nota 12, p. 17.

puto, en Mozambique, diseñada por José ABP Forjaz en 2004; la Casa Roja de Thomas Radczuweit, visible en Ascona (Suiza) desde 2007; la Casa Pr 34 de México D. F., obra de 2003 de Michel Rojkind o la también **Casa Roja**, erigida en Londres entre 1998 y 2001 por Tony Fretton, responden a esta tipología.

La obra inglesa es el encargo que Alex Sainsbury, coleccionista de arte, realiza a Fretton en el deseo de atesorar, con su vivienda, un nuevo y preciado objeto para su repertorio. Como es de suponer el cliente, versado en las leyes del mercado artístico, sabe que el éxito de su negocio depende tanto de la calidad del producto adquirido como de su exclusividad y rareza, siendo estos aspectos los que, incluso por encima de cualquier otro, resultan determinantes a la hora de valorar la pieza y la perspicacia de quien ha sabido hacerse con ella. Así pues, construir una residencia para tan único promotor nace condicionada por factores definidos que, en parte, explican las particularidades vividas. Y decimos en parte porque a lo anterior hay que sumar el hecho de que la vivienda se erige en el barrio de Chelsea, caracterizado por su bohemia, la heterogeneidad de sus habitantes, el gusto por el arte y la creación que ha poblado sus calles y también por la disparidad constructiva de las casas realizadas en la zona a lo largo de los años en un espacio en constante expansión y renovación.

Ante tamaños condicionantes –pero también gozando de una inusitada libertad de actuación– Fretton se implica en el diseño creando un bloque de original planificación que juega con los entrantes y salientes de los cúbicos cuerpos que le dan forma<sup>69</sup> hasta generar un resultado cuyo volumen entra en confrontación con los de las viviendas que rodean a ésta. A ello hay que unir los paramentos de caliza roja francesa<sup>70</sup> que cubren las fachadas con una apariencia fría y unitaria, al tiempo que elegante, suave y rotunda que quizá es la peculiaridad que más sorprende e impacta a los transeúntes.

Terminar el recorrido por la colorista arquitectura actual es en este punto posible y necesario (por cuestiones de extensión) aunque, sin duda, parcial y subjetivo, pues el hecho de que los actuales estudios recurran a casi todos los tonos del arco iris para, con ellos, ilustrar sus creaciones, oculta un uso más rico, variado y complejo que el monocromático apreciado aquí<sup>71</sup>. Los edificios con que sorprende la actual constructiva van más allá de los juegos desplegados hasta el momento y se enriquecen con creaciones dicromáticas, policromas, cambiantes, figurativas o abstractas que singularizan aún más esta polimórfica categoría. Su deseo de maravillar y sorprender al espectador mediante un resultado original y exclusivo a la par que poderoso, visualmente hablando, en realidad viene a añadirse a las ya vetustas aportaciones que la historia de la arquitectura ha fraguado durante siglos con el color como subyugante atractivo, si bien los valores a transmitir en cada periodo han ido modulándose con el paso del tiempo según el carácter del mensaje. La riqueza o la exhibición del lujo y, con él, del poder o de la gloria divina, manifestadas en imágenes imperialistas y teocéntricas propias del pasado, se han ido atemperando a medida que la posición del hombre en su contexto cambiaba y éste, de sujeto pasivo y sumiso de una realidad a la que someterse, ha ido ganando en entidad e individualidad hasta absorber el color aplicado a la arquitectura como un recurso más con el que demostrar a su sociedad su fuerza o influencia, capaz de correr contracorriente. Sin embargo, el exceso de protagonismo o el alarde formal en un mundo desequilibrado no está del todo bien considerado en las culturas democráticas actuales; razón por la cual el empleo de vistosos colores sobre las superficies arquitectónicas para llamar la atención hacia ellas se explica, además de lo anterior, en razón a otro tipo de objetivos menos egocéntricos tales como convertir a la arquitectura en luminaria de una zona, potente faro que atrae a su alrededor la atención y que, por consiguiente, es capaz de colaborar en la gestación de nuevos recursos y beneficios para dicho entorno, ya sean éstos de tipo urbanístico, cultural, inmobiliario, económico, social, etcétera. Del mismo modo, potenciando ciertos aspectos estas manifestaciones

69 Especialmente de una gran tribuna-mirador que se abre en el salón de la primera planta.

70 «Casa Roja, Londres (Reino Unido)», *AV Monografías*, op. cit., nota 25, pp. 42-47 y «Casa Roja, Londres», 2G: *Revista Internacional de Arquitectura*, 46, 2008, pp. 20-29.

71 Ver, por ejemplo, «Colour in architecture», *Architectural design*, vol. 66, nº 3-4, 1996; *In full colour: recent buildings and interiors*, Braun, Berlín, 2008 y *Colour for architecture today*, Taylor & Francis, Abingdon; Oxon, 2009.

constructivas tan coloristas también consiguen algo más: camuflar aquellos puntos negros que lastran un contexto y conseguir así minimizarlos visualmente. El resumen de las virtudes que manifiesta el color como foco del diseño arquitectónico ha de aludir también a otras observadas en los ejemplos supra escritos, tales como la capacidad mimética de ciertos tonos con su alrededor (verde, amarillo...), generando resultados armónicos y no agresivos a la par que insólitos y a sus no menos despreciables cualidades simbólicas, como aquellas que asocian, por ejemplo, la tranquilidad, el reposo o la relajación al azul (empleado así tanto en viviendas como en centros médicos o de recuperación física y mental) y la elegancia, la austeridad y la sobriedad al gris o al negro, tarjetas de presentación de algunas lujosas y exclusivas mansiones.

Con éstas y otras muchas muestras susceptibles de merecer nuestro juicio, resulta evidente que el papel que el color desempeña en la arquitectura de las últimas décadas no ha hecho más que ganar enteros con el paso de los años y, de ser el complemento o el colofón de un proyecto cuidado en sus volúmenes, funciones o formas, ha ido aglutinando un protagonismo que, sin olvidar el resto de factores inherentes al diseño constructivo, lo convierte en el sustento, no físico pero sí virtual, de algunos de los ejemplos más impactantes pero también válidos de la reciente historia de la edificación. Queda ahora por observar si este proceso de reivindicación y uso, basado en algunos de los valores aquí citados, no se desequilibra hacia la faceta de espectacularidad, sorpresa y efectismo que muchos de estos trabajos también arrastran, enfatizando aspectos superficiales y vacuos que no convienen a la historia del arte pero que parecen consustanciales a la misma, máxime en la polimórfica sociedad actual, afectada por cierto alarmante déficit de atención. Sin resultar agoreros, la constancia de que el mundo de la arquitectura mantiene altas las cotas de interés con recursos válidos y atemporales aunque reconducidos a través de la senda de la contemporaneidad, ofrece expectativas optimistas y obliga a mantener la atención concentrada en un ámbito artístico que aún ha de proporcionar novedades atractivas tanto a usuarios como a aficionados y especialistas.