

DEL BLANCO MÍTICO DE LAS “MÁQUINAS DE HABITAR” AL COLOR FUNCIONAL DE LAS “MEGAESTRUCTURAS”. COLOR Y ARQUITECTURA EN LOS INICIOS DE LA POSTMODERNIDAD.

Juan Serra
Profesor Ayudante
Departamento de Expresión Gráfica Arquitectónica
Escuela Técnica Superior de Arquitectura
Camino de Vera s/n
C.P.: 46026
Universidad Politécnica de Valencia
Correo-e: juaserl1@ega.upv.es
Teléfono +34 963877500

RESUMEN:

Aunque no existe consenso respecto al inicio de la postmodernidad, es a principios de los '60 cuando surgen una serie de propuestas utópicas que ponen en crisis principios fundamentales de la modernidad e imaginan futuros nómadas, desurbanizados, tecnológicos, etc. La arquitectura evoluciona desde la “máquina de habitar” de Le Corbusier hacia la estética maquinica de las “megaestructuras”, próxima a la ciencia ficción. Estas arquitecturas abandonan el mito del color blanco-moderno y proponen métodos compositivos que pueden calificarse como “cromático-funcionales”. Tal es el caso del *Centro Nacional de Arte y Cultura Georges Pompidou*, heredero de esta imaginaria utópica.

ABSTRACT:

Although there is no consensus regarding the date when postmodern period begins, in the early '60s there is a number of utopian proposals that call into crisis some principles of modernity and imagine a nomadic future, disurbanized, technological, etc. The architecture evolves from Le Corbusier's "machine to live" to the mechanic aesthetics of the "mega-structures", related to science fiction. These architectures distance from the myth of white-modern colour, and suggest compositional methods that may be described as "colour-functional." Such is the case of the *National Center of Art and Culture Georges Pompidou*, heir to this utopian imagery.

1. El inicio de la postmodernidad:

Los autores no se ponen de acuerdo a la hora de ubicar cronológicamente el inicio de la Postmodernidad. Como afirma J. A. Ramírez (Bozal Fernández, 1996), *“La postmodernidad es un cajón de sastre donde se mete todo aquello que se enfrenta críticamente a la modernidad, y todo lo que vino después de que ésta dejara de ser la doctrina dominante en los medios especializados y en los centros de decisión político-económicos”*. Por lo tanto, cualquier intento de clasificación u ordenación sólo puede aspirar a orientar en un mar de términos, contextos, personajes y arquitecturas singulares, pues la lectura de lo postmoderno no puede ser aún una lectura ordenada y sencilla.

Después de la Segunda Guerra Mundial, los principios practicados y defendidos por el Movimiento Moderno se extienden a la mayoría de la arquitectura occidental, desde las escuelas de arquitectura hasta las oficinas de diseño, pero descarnados de su componente utópica inicial.

A los años '50 corresponden los grandes planes urbanísticos basados en criterios modernos de zonificación y amnesia histórica, que alteran la calidad de algunos centros históricos europeos de gran valor tradicional. A finales de los años setenta empiezan a surgir voces clamorosas que reivindican una arquitectura alternativa, aunque no se habla todavía de una verdadera arquitectura postmoderna. Es en el año 1977, con la publicación del libro *“The language of Post-Modern Architecture”* (El lenguaje de la arquitectura postmoderna) cuando el historiador y arquitecto estadounidense Charles Jenks (1939-), sitúa el momento de la defunción de la arquitectura moderna. El capítulo uno del libro, que lleva por título *“la muerte de la arquitectura moderna”* comienza con las siguientes palabras:



Fig. 1. Demolición de los edificios de viviendas Pruitt-Igoe, Abril de 1972,

“Afortunadamente, la muerte de la arquitectura moderna se puede fechar con toda exactitud: se extinguió completa y definitivamente en 1972” (Ch. Jenks en Thoenes & Evers, 2006).

Jenks identifica el nacimiento de la postmodernidad con la fecha en que fueron dinamitados los edificios de viviendas *Pruitt-Igoe* en St. Louis (Missouri, USA) (fig. 1), obra del arquitecto Minoru Yamasaki, quien más tarde proyectaría el *World Trade Center* de Nueva York.

“(…) Se trataba de construcciones radicalmente «modernas» que habían ganado un premio del Instituto Norteamericano de Arquitectos cuando se diseñaron en 1951. Veinte años después se consideraban inhabitables. Los largos y monótonos

pasillos de estos edificios y el carácter despersonalizado de su diseño habían fomentado tan peligrosamente la delincuencia que no se encontró mejor solución que demolerlos. La arquitectura, como vemos, fue culpabilizada de males sociales muy complejos. Puede ser exagerado atribuir en exclusiva a las viviendas la depresión o la agresividad de sus habitantes, pero tampoco conviene olvidar que los grandes profetas de la modernidad habían asociado con la nueva arquitectura un incremento nada despreciable de virtudes y sentimientos positivos” (Bozal Fernández, 1996).

Esta datación del nacimiento de la postmodernidad (1972), que puede resultar interesante desde un punto de vista historiográfico, nos advierte J. A. Ramírez que no necesariamente es una frontera definitiva entre lo moderno y lo postmoderno, y que deben diferenciarse componentes formales, ideológicos y económico-políticos involucrados en el asunto. Ya en los años '60 empiezan a alzarse voces críticas contra algunas verdades asumidas por la modernidad, en lo que el autor ha calificado como década de las “nuevas utopías”.

Si se atiende al color de la arquitectura postmoderna, en el año 1977 se concluye un edificio que va a marcar una novedad relevante respecto de la coloración moderna, falsamente vinculada al color blanco: el Centro de Arte y Cultura Georges Pompidou, en París. Si Le Corbusier propugnaba la concepción de los edificios como “máquinas de habitar”, con este edificio se asiste a la cristalización formal de la máquina habitada. Para comprender mejor su composición nos remitimos a los movimientos utópicos de los años sesenta.

2. Las nuevas utopías (años '60)

En el IX Congreso del CIAM (1953), empiezan a hacerse patentes las opiniones contrarias a la doctrina de la modernidad, sobre todo en lo relacionado con el urbanismo. Allí nace el "Team X", un grupo escindido de arquitectos que reclaman una arquitectura más abierta a la realidad de la ciudad y proponen unos sistemas formales que J.M. Montaner ha calificado como *clusters* (o racimos) y *mat-buildings* (Montaner, 2008). Los *clusters* son articulaciones de piezas arquitectónicas versátiles, abiertas y orgánicas, con un crecimiento en forma de racimo. Los *mat-buildings* son a modo de “edificios alfombra”, unas estructuras modulares que se repiten formando un entramado, a mitad camino entre una pequeña ciudad y un mega-edificio. Ambos sistemas compositivos evolucionan en los años sesenta, y tanto los *cluster* como los *mat-buildings* empiezan a desarrollarse en altura, en lugar de en extensión. Surgen los apilamientos, las estratificaciones y los mega-objetos que continúan practicando arquitectos contemporáneos como Richard Rogers, MVRD ó Rem Koolhaas.

Algunas de las propuestas utópicas de los sesenta están teñidas de un carácter romántico y desurbanizador, mientras que otras poseen un carácter tecnológico. En todos los casos, se trata de propuestas que se oponen a la simplicidad de sus predecesores modernos, aunque coinciden con ellos en el “*optimismo con el que abordaron las capacidades regeneracionistas de la arquitectura, y también en la voluntad totalizadora del diseño*” (Bozal Fernández, 1996).

En 1958, el artista austriaco Friedensreich Hundertwasser (1928-2000) presenta su controvertido “*Manifiesto del moho contra el racionalismo en la arquitectura*”, en el que aboga a favor de la autoconstrucción y en contra de la frialdad ortogonal de las viviendas modernas: “*Es tiempo de que la gente se rebele contra el hecho de ser confinados en edificios como cajas, de la misma manera que son confinados en jaulas los conejos y las gallinas*”. En su huida de la ortogonalidad y la pureza abstracta de la arquitectura moderna, sus diseños tienen como referente el modernismo de autores como Antoni Gaudí (1852-1926); los trabajos expresionistas de Egon Schiele (1890-1918) o Gustav Klimt (1862-1918); y los mundos oníricos surrealistas. Sus disposiciones cromáticas pueden ser calificadas como *naïve*: son abigarradas, espontáneas y parecen estar hechas por alguien no experimentado (fig. 2).

En ese mismo año (1958), Guy Debord (1931-1994) y Constant Nieuwenhuys (1920-2005) presentan los primeros textos relevantes del movimiento Internacional Situacionista, que con un carácter anarquista y libertario, aspira a un nuevo concepto de ciudad en la que haya cabida para el juego, la casualidad y las experiencias sensoriales como la *deriva*, o las *psicogeografías*. El proyecto utópico para *New Babilón* (1974), una ciudad nómada fuertemente influida por la cultura gitana y estructurada a partir de una serie de plataformas móviles, se traduce formalmente en una megaestructura arquitectónica.

“Al igual que el pintor que con muy pocos colores crea una variedad infinita de formas, de contrastes, de estilos, los “New Babilonios” pueden cambiar continuamente su entorno, renovarlo, recrearlo, utilizando los instrumentos de la técnica” (Wigley, 1998).



Fig. 2



Fig. 3

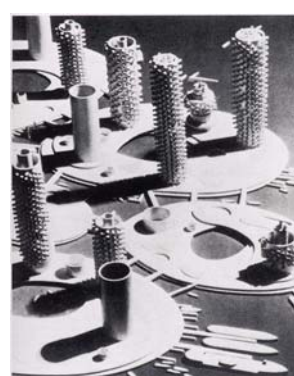


Fig. 4



Fig. 5

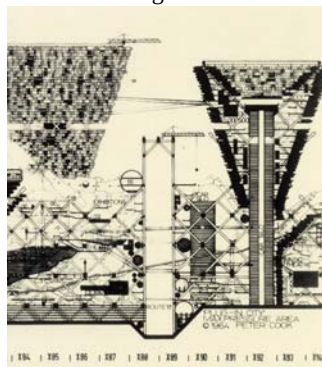


Fig. 6

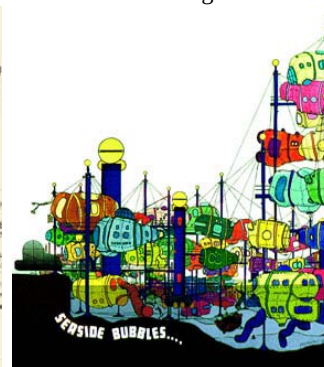


Fig. 7

- Fig. 2. Mansión Hundertwasser. Friedensreich Hundertwasser, Viena, 1977-1986.
 Fig. 3. Módulos apoyados unos sobre otros en equilibrio orgánico, Yona Friedman, 1956.
 Fig. 4. Marine city. Kiyonori Kikutake, 1960
 Fig. 5. Walking City. Archigram (Ron Herron), 1964
 Fig. 6. Plug in city. Archigram (Peter Cook), 1964
 Fig. 7. Seaside Bubbles, John Herron, 1966.

Otras propuestas utópicas radicales confiaban en un desarrollo tecnológico y económico prodigioso que permitiría emplear los esfuerzos destinados a la guerra en favor de la construcción de megaestructuras, enormemente complejas a nivel tecnológico y a la vez inspiradas en las naves espaciales de la ciencia ficción. Ejemplo de ello son las arquitecturas móviles de Yona Friedmann (1932-) (fig. 3) o las torres hiperdensas de Kiyonori Kikutake (1928-) (fig. 4).

Resultaron enormemente influyentes, así mismo, las utopías del grupo británico Archigram, fundado en 1961 y vinculado a la Architectural Association de Londres. A él pertenecieron arquitectos como Peter Cook (1937-1995) y Ron Herron (1930-1994), quienes mostraron más interés por el *glamour* de la máquina que por los temas sociales o ambientales. En *Walking Citie* (1964) (fig. 5), Ron Herron imaginaba máquinas-insecto gigantes que deambulaban por el territorio en busca de recursos, mientras que Peter Cook, en *Plug-in-City* (1964) imaginaba una mega-estructura¹ contenedor que alojaba en su interior celdas habitables estandarizadas (fig. 6).

Estas imágenes de ciudades utópicas se representan a menudo mediante collage y fotomontajes que introducen colores propios de la cultura *pop* (tonos puros y contrastantes). El dibujo *Seaside Bubbles* (Herron, 1960) (fig. 7) es buen ejemplo de ello, aunque debe señalarse que en la mayoría de ocasiones se emplea casi exclusivamente la imagen en blanco y negro con algún acento cromático. La pretendida sofisticación tecnológica se traduce en composiciones formales muy complejas, pero con una disposición cromática sencilla. El color propio de las máquinas es, finalmente, el color propio de sus materiales: blanco, negro, gris, acabados metalizados o colores de código que identifican funcionalmente una determinada característica.

Tom Porter analiza las tendencias cromáticas de principios de los años sesenta, en las que pueden ubicarse la mayoría de las “nuevas utopías” reseñadas, y señala que están muy próximas al mundo de la ciencia ficción:

“Esta década [los 60] comienza con una fascinación hacia el negro, el blanco y los tonos metálicos neutrales (...) Esta manía por lo que acromático fue, por supuesto, un reflejo directo de la fantasía de la ciencia ficción- un tema recurrente en la moda y el diseño de producto en los cuales nos quedamos deslumbrados por el brillo de los dispositivos electrónicos negros y plateados. De hecho, los ambientes matemáticos y bien demarcados de la primera parte de la década [de los ‘60] responden simplemente a la llegada de los viajes espaciales y nuestra idea mental de los viajes al espacio exterior” (Porter, 1996).

La arquitectura *High Tech* de los años ochenta se ve muy influenciada por estas propuestas utópicas y hereda su misma parquedad cromática. Tal es el caso del arquitecto británico Sir Norman Foster ó Sir Richard Rogers.

¹ Rem Koolhaas retoma el término “megaestructura” para calificar a los llamados “espacios basura”, propios de nuestra sociedad de consumo contemporánea: “Los arquitectos pensaron por primera vez en el espacio basura y lo llamaron mega estructura, la solución final para superar su descomunal punto muerto. Como múltiples babeles, las enormes superestructuras perdurarían hasta la eternidad, rebosantes de subsistemas no permanentes que mutarían con el tiempo, fuera de su control. En el espacio basura se han vuelto las tornas: sólo hay subsistemas, sin superestructura, partículas huérfanas en busca de un almacén o pauta.” (Koolhaas, 2007)

En el ámbito español, algunos estudios de arquitectura proponen años más tarde edificios de viviendas que intentan ser pequeñas ciudades en altura y se basan en la idea de *mat-building*. Es el caso de *Walden 7*, en Sant Just Desvern (1970-75), obra del taller de arquitectura de Ricardo Bofill (1939-):

“Se trata de un complejo residencial en altura para unos mil habitantes con una estructura de módulos y mallas que se agrupan siguiendo las leyes geométricas de repetición y simetría, creando grandes patios y unas gigantescas aberturas a la manera de arcos. Las células de viviendas pueden conectarse y ampliarse, uniéndose en horizontal o en vertical. El conjunto sigue distintas leyes geométricas que eran el resultado de las investigaciones de la complejidad de las estructuras modulares de la tesis doctoral de la hermana del arquitecto Anna Bofill (1944-)” (Montaner, 2008, p.104).

Queremos destacar el empleo del color en esta obra del estudio catalán, que posee una fachada exterior de ladrillo cara-vista con un tono rojo bastante cromático y que se ve contrastado fuertemente mediante la disposición de una pintura de color verde saturado en los patios interiores. El contraste entre colores complementarios confiere dramatismo al conjunto y refuerza la distinción entre los espacios exteriores públicos y privados. Se trata de un colorido que se pone al servicio de la descripción del edificio. En este sentido, la suya es una disposición cromático-funcional, como la de otros arquitectos que desarrollan *mat-buildings* (Rogers, Foster, MVRDV, etc).

“Con respecto al edificio, el color puede servir como maquillaje, tapando la estructura, o puede limitarse a los intereses de la arquitectura y servir para enfatizarla, respondiendo a la conformación de distintos espacios.”

“Con respecto al entorno, el color puede ser empleado para armonizar con el paisaje o la ciudad, ya sea como un camuflaje o bien como un contraste con el entorno, alcanzando una armonía por confrontación” (Anna y Ricardo Bofill en Porter & Mikellides, 1976, p.149).

En el edificio de apartamentos conocido como *La Muralla Roja* en Calpe (Alicante, 1973), Bofill dispone por la misma época una composición similar de colores rojos, rosas y azules, generando efectos de fuerte contraste cromático y mucha teatralidad. Son colores muy saturados que se ven relajados por la intensa luz del clima mediterráneo y que buscan destacar el edificio en el paisaje, a modo de gran recinto amurallado. Aunque formalmente responden a las ideas utópicas de los *mat-buildings*, consideramos que a nivel cromático, tanto *Walden 7* como *La Muralla Roja*, están más próximas a las propuestas de colores locales de los arquitectos mexicanos Luis Barragán (1902-1988) ó Ricardo Legorreta (1931-) que a las de los utópicos ingleses. La disposición de colores de Bofill es alegre y desenfadada. Recuerda a las gamas tonales propias de la cultura vernacular latinoamericana, trasladadas a una geografía con unas condiciones lumínicas muy similares de gran insolación.



Fig. 8



Fig. 9



Fig. 10



Fig. 11



Fig. 12

Fig. 8. Edificio "Walden 7", Ricardo Bofill, San Just Desvern, Barcelona, 1970-75.

Fig. 9. La Muralla Roja, Urbanización "La Castañeda", Ricardo Bofill, Calpe, Alicante (España), 1973.

Fig. 10. Conjunto residencial Zocalo I y II, Sta. Fe, Nuevo Mexico, Legorreta+Legorreta, 2002.

Fig. 11. Distintas imágenes de la fachada exterior del Centro Nacional de Arte y Cultura Georges Pompidou.

3. El Centro Nacional de Arte y Cultura Georges Pompidou Paris, 1977:

El edificio para el *Centro Nacional de Arte y Cultura Georges Pompidou* de París comienza a construirse en 1970, de modo que en sentido estricto no pertenece cronológicamente a los años sesenta. Sin embargo, su formalización se corresponde con estas utopías iniciales enmarcadas aún en una estética "maquinista" y re-presentadas por grupos como los británicos *Archigram*, con dibujos en los que abundan complejas estructuras de tubos y cables.

El edificio es entendido literalmente como una "máquina de habitar" lecorbusiana, lo que se traduce en una fascinación por mostrar los engranajes de la arquitectura, sus mecanismos internos. "*Creemos que los edificios son máquinas, como hicieron los arquitectos pioneros de la modernidad*", asegura Rogers (Rogers, 1976). Aunque comparten con Le Corbusier esta concepción mecánica de la arquitectura, se alejan de la que califican como coloración "elegante" y monocromática empleada por los arquitectos modernos. De hecho, Rogers critica la actitud de Mies de imponer un color que anule la variedad cromática del edificio:

"La tesis de Mies que dice: "todos tendréis persianas especiales marrones para que encaje con el color de mi edificio" es lo contrario a nuestra manera de

pensar. Nos gustaría pensar que uno puede desarrollar un edificio en forma de "patchwork" que podría seguir teniendo escala y posibilidades de convertirse en una arquitectura buena y clásica. (...)

(...) Volviendo a la palabra que encuentro tan preocupante -"elegancia"- una buena manera de alejarse del detalle elegante es emplear el color para describir lo que es importante, para definir los elementos que expresan nuestra aproximación a la arquitectura. Las posibilidades de hoy son increíbles y algunos de nosotros estamos investigando estas posibilidades a la hora de personalizar o identificar los espacios arquitectónicos" (Rogers, 1976).

De modo que el sistema compositivo empleado para la coloración del edificio responde a la lógica de su funcionamiento interno. Es un color descriptivo, codificado, e identifica las distintas partes e instalaciones del edificio mediante códigos convencionales como los empleados en la industria (P.ej. rojo para el agua caliente, azul para la fría, etc.): *"Nuestro trabajo tiene una fuerte influencia del modo en el que el color se emplea como elemento de seguridad en la codificación de los entornos industriales y las maquinaria"* (Rogers, 1976).

Con la intención de que la disposición del color sea lo más "técnica" posible y se aleje de las valoraciones subjetivas que pueda introducir el gusto, Rogers describe aquello que podemos calificar como "método cromático funcional", cuya operatividad se basa en tres criterios para elegir o descartar colores: emplear colores codificados con significados convencionales; emplear colores duraderos que no se deterioren ² y por último atender a la "escala y el ritmo" del edificio.

"Lo importante es señalar que estamos buscando reglas de modo que nuestras decisiones de color no se apoyen solamente en preferencias arbitrarias. Empezamos la elección de los colores, sin embargo, con un proceso de eliminación mediante la codificación del color (...).

Un segundo sistema de eliminación ha sido la cuestión del deterioro (...). Los colores metálicos tienden a ser excluidos porque se decoloran y son difíciles de combinar con posterioridad. El material que más empleamos es el acero y, cómo no puede dejarse desprotegido, estamos intentando aplicarle acabados tales como un recubrimiento plástico vinílico, especialmente en los conductos. (...)

Nuestro tercer sistema de eliminación llega después de preguntarse "¿este edificio de qué va?", especialmente en lo referido a su escala y ritmo -lo que Renzo Piano llama "el nervio de un edificio" (Rogers, 1976).

A pesar de emplear argumentos tan científicos para seleccionar los colores, Rogers reconoce que la elección es también una opción personal y subjetiva, que persigue dar un poco de alegría al edificio para que no deje indiferentes a los usuarios:

² Rogers viene a decir que utiliza el acero coloreado porque así tiene más durabilidad frente a la corrosión, lo cual ha sido un criterio muy habitual desde la antigüedad: emplear una pátina de pintura para proteger la madera, los metales u otros materiales de construcción frente a su deterioro. *"Los colores fuertes en el exterior están surgiendo por el hecho de que los nuevos materiales trabajan también, si no mejor, con pigmentos añadido sobre ellos"* (Rogers, 1976).

“¿Por qué debería emplear el negro, el marrón o el gris cuando el acero coloreado ofrece una gama tan amplia de colores? supongo que todo reside en la personalización -siempre hemos diseñado conscientemente con color por nuestro interés en lo que Renzo y yo hemos llamamos "edificios felices"- edificios ante los que la gente reaccione.

(...) Emplear la afirmación de Gropius de que “todos los colores son bonitos” es un punto de partida bastante bueno, pero uno debe utilizar algún proceso de eliminación o de control, y esto es parcialmente subjetivo” (Rogers, 1976).

En definitiva, el *Centro Nacional de Arte y Cultura Georges Pompidou*, es un edificio entendido compositivamente como una máquina que remite al pensamiento de Le Corbusier y a la imaginería de los ingleses Archigram. El método de coloración es coherente con tal concepción y puede ser calificado como un “método cromático-funcional”, basado en tres criterios: la codificación de los colores según significados convencionales y próximos a la industria; la durabilidad de los colores dispuestos y la atención a la escala y el ritmo del edificio. La finalidad última es la de alejarse del color “elegante”, e intentar que el edificio no resulte indiferente a sus visitantes.

4. La trayectoria posterior de R. Rogers y R. Piano

Después de los años en que trabajan juntos R. Piano y R. Rogers, la evolución individual de cada uno de los arquitectos respecto al color en su obra ha sido bastante distinta. R. Piano ha desarrollado una arquitectura con gamas muy escuetas de color, empleando tonos grises y materiales sin revestir (aluminio, madera natural, vidrio incoloro etc.). Por su parte, R. Rogers también está implicado en una estética *High Tech* en la que dominan las gamas neutras de color pero a las que el arquitecto británico suma muy a menudo interesantes “acentos cromáticos” que continúan el planteamiento funcional que habían investigado conjuntamente en el *Centro Georges Pompidou*. En este sentido, R. Rogers desenvuelve un cromatismo cercano al de su colega Norman Foster, teniendo siempre muy presente que sus diferencias son sutiles y que ambos arquitectos, junto con R. Piano, comparten una misma estética de colores escuetos.

Son varias las obras en las que R. Rogers explica el empleo del color para mejorar la “legibilidad” del edificio (*Escuela infantil Minami Yamashiro* en Kyoto, *Bordeaux Law Courts*, *the Antwerp Law Courts*, *Lloyd's Register* en Londres, la *Terminal 5* de Barajas ó el hotel *Hesperia* en Barcelona). En todas ellas la disposición cromática permite una mejor comprensión de la composición del objeto construido y de su funcionamiento.

La *Terminal 5* del aeropuerto madrileño de Barajas (2005) es un buen ejemplo de esta evolución (fig. 11). En una extensa sala compuesta a partir de un módulo estructural que se repite hasta el infinito, R. Rogers dispone una gradación de colores que recorre todo el espectro de tonos desde el azul hasta el bermellón, coloreando los pilares sustentantes. Parece que Rogers continúa atendiendo a los tres criterios cromáticos que planteó en 1976 y que hemos calificado como “método cromático-funcional”. En primer lugar el color desempeña un papel funcional: ayuda a describir el

edificio al identificar los elementos estructurales principales y facilitar la orientación en su interior. Gracias al color, los usuarios pueden identificar la puerta de embarque a la que han de dirigirse y hacer una estimación visual de la distancia aproximada que deben recorrer. En segundo lugar, la pintura de color asegura el mantenimiento de la estructura de acero frente al deterioro. En tercer lugar, se introduce un ritmo nuevo y necesario en una composición repetitiva que de otro modo hubiera resultado mucho más monótona. El arquitecto ha acertado plenamente con una disposición cromática racional y a la vez sugerente, una disposición que recurre al empleo de distintas estrategias plásticas simultáneas, que consiguen aunar distintas inquietudes y resolverlas todas ellas de una manera aparentemente sencilla.



Fig. 11. Terminal T5 del aeropuerto de Barajas, Richard Rogers Partnership, Madrid, 2005

El empleo de este método de coloración funcional que ha posibilitado resultados tan interesantes, no ha supuesto una constricción creativa. R. Rogers se suma a la inquietud de otros muchos arquitectos contemporáneos que persiguen la versatilidad del color, es decir, que el color se difumine, que pierda materialidad y establezca relaciones nuevas de transparencia, superposiciones y reflejos:

“El color se emplea por varias razones, incluyendo la de afectar al ambiente del edificio, humanizar y cambiar la naturaleza aparente de los materiales.

Estamos investigando un ámbito más sutil entre lo sólido y lo transparente, una secuencia de espacios donde el ojo se dirija hacia estratos superpuestos, donde la luz y las sombras alcancen la impresión de transparencia“ (Rogers, 2009).

Es en esta búsqueda de la versatilidad cromática donde propuestas aparentemente tan lejanas como las de Jean Nouvel, Herzog & de Meuron y Richard Rogers se dan la mano.

BIBLIOGRAFÍA:

Bozal Fernández, Valeriano. *Historia De Las Ideas Estéticas y De Las Teorías Artísticas Contemporáneas*. Ed. Visor. Madrid, 1996. pp. 384. ISBN: 8477745811.

Thoenes, Christof; y Evers, Bernd. *Teoría De La Arquitectura: Del Renacimiento a La Actualidad*. Ed. Taschen. Köln, 2006. pp. 575. ISBN: 3822850837.

Montaner, Josep M. *Sistemas Arquitectónicos Contemporáneos*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 2008. pp. 223. ISBN: 9788425221903.

Wigley, Mark. *Constant's New Babylon: The Hyper-Architecture of Desire*. Ed. 010 Publishers. Rotterdam, 1998. pp. 253. ISBN: 9064503435.

Porter, Tom. "Colour in the Looking Glass" en. Toy, Maggie ed., *AD: Colour in Architecture*. Ed. Architectural Design. Great Britain, 1996. pp. 8-10. ISBN: 1854902563.

Porter, Tom; y Mikellides, Byron. *Colour for Architecture*. Ed. Studio Vista. Londres, 1976. ISBN: 0289706114

Rogers, Richard. "The Colour Approach of Piano y Rogers" en. Porter, Tom; y Mikellides, Byron eds., *Colour for architecture*. Ed. Studio Vista. Londres, 1976. ISBN: 0289706114:

Rogers, Richard. En: www.richardrogers.co.uk/, 2009.

Koolhaas, Rem. *Espacio Basura*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 2007. pp. 62. ISBN: 9788425221910