

El presente trabajo pretende ofrecer, a partir de algunas referencias puntuales, una visión general de la distinta valoración asignada al color en la arquitectura desde el neoclasicismo hasta la eclosión del movimiento moderno, partiendo de la base de que esta valoración no es un mero episodio accidental sino que se insiere en lo más fundamental de las opciones formales tomadas en el transcurso de la evolución de la arquitectura moderna.¹

La Blancura Neoclásica

La arquitectura del neoclasicismo asumió todas las consecuencias de la vieja polémica que, en la preceptiva del clasicismo y desde la *Poética* de Aristóteles, oponía lo conceptual a lo perceptivo y mostraba el dibujo y el modelado como superiores al color. En su magnífico libro *Transparence et opacité*² Philippe Junod analiza con detalle este tema y nos muestra, examinándolo principalmente desde la pintura, el origen y las implicaciones de la dicotomía dibujo-color. Manifestación ideológica a la postre de la oposición entre trabajo intelectual y trabajo manual, el predominio del dibujo sobre el color es, en la estética clásica, imagen y reflejo del predominio de lo inteligible sobre lo sensible, de la realidad sobre la apariencia, de la sustancia sobre el accidente, de lo general sobre lo particular. El color, por tanto, queda relegado a la categoría de elemento sensual, accidental y equívoco que debe ser usado con toda prevención, de tal manera que no pueda en ningún momento sobreponerse a la esencialidad del dibujo y del modelado y obstaculizar su comprensión.

El predominio del dibujo y el modelado sobre el color pueden analizarse asimismo —y Philippe Junod también lo insinúa en su obra— como una manifestación más de la dicotomía entre lo táctil y lo óptico. Los valores táctiles, que, según Riegl³ nos proporcionan la confortadora seguridad de lo objetivo, se manifestarán en el dibujo y el modelado mientras que lo óptico, lo visual, es decir lo ligado al caos de la multiplicidad de las sensaciones, a la reducción engañosa de todo relieve a su único plano, encuentra su manifestación cabal en el color. Todavía Josef Albers nos advierte al respecto que *en la percepción visual casi nunca se ve un color como es en realidad, como es físicamente. Este*

*hecho hace que el color sea el más relativo de los medios que emplea el arte. Si se quiere utilizarlo con acierto hay que tener presente que el color engaña continuamente.*⁴

No es casual, por tanto que la reflexión estética del clasicismo privilegiase al dibujo en cuanto expresión de la verdad, de la idea, a las cuales debía referirse la obra de arte mientras mostraba su prevención contra el color visto como manifestación de la turbadora ambigüedad del mundo fenoménico.

El rigorismo formal y anticromático que el clasicismo adoptó a partir del renacimiento fue sin duda transgredido abundantemente a nivel práctico y contestado a nivel teórico en alguna ocasión, pero asumió el predominio cada vez que se trató de arbitrar una preceptiva intelectualista y racionalista. Así, después de la heterodoxa atracción por el color que la sensualidad barroca logró desencadenar, el neoclasicismo constituye una llamada al orden.

La arquitectura no se halló nunca al margen de aquella prevención clásica con respecto al color que afectaba al conjunto de las *artes del diseño* y, consecuentemente, la arquitectura del neoclasicismo representa también un momento de exacerbación del viejo esencialismo de la forma.

Esencialismo de la forma que ya advertimos claramente en Laugier cuando este tratadista, adoptando una versión rigurosa del mito de la cabaña primitiva, afirma en su *Essai sur l'Architecture*⁵ que los órdenes son parte constitutiva y constructiva de la arquitectura. Al enfatizar el carácter estructural de las órdenes, Laugier plantea la arquitectura como la mera y neta combinación de unos elementos —columna, entablamento y frontón— esencialmente corpóreos y tridimensionales, desprovistos de cualidad plástica que la de su escultórica rotundidad. Es imposible imaginar de algún color especial los elementos de la arquitectura que nos muestra Laugier. Deben ser incoloros, blancos o teñidos accidentalmente del color del material con que son contruidos. Son, cabe recordarlo, troncos y ramas recreados en piedra y en los que, por tanto, sólo el común denominador entre el tronco y la columna pétrea, es decir su forma, sus proporciones y su función estructural, pueden ser tenidos en cuenta. Aquello que los diferencia, la textura y el color, deben negligirse como

COLOUR IN MODERN ARCHITECTURE

This work intends, beginning with some precise points of reference, to present a general view of the different evaluations given to colour in architecture from neoclassicism up to the opening up of the modern movement, starting from the base that such evaluation is not merely accidental but is found in the most fundamental of the decisions about form taken in the course of the evolution of modern architecture.¹

Neoclassical Whiteness

Neoclassical architecture took on all the consequences of the old controversy which according to the precepts of classicism from the *Poetica* of Aristoteles on, opposed the conceptual against the perceived and held up drawing, and what is formed, as superior to colour. In his magnificent book *Transparence et Opacité*² Philippe Junod minutely analyzes this subject and demonstrates, by examining principally painting, the origin and implications of the dichotomy between colour and form. An ideological manifestation of the estimation of the contrast between

intellectual and manual work, the predominance of form over colour is, in the classical aesthetic, the image and reflection of the predominance of the intelligible over the felt, of reality over appearance, of substance over the accidental, of the general over the specific. Colour, therefore, is relegated to the category of a sensual, accidental and equivocal element that must be used with utmost caution, never imposing itself on the essence of the form making it difficult to recognize.

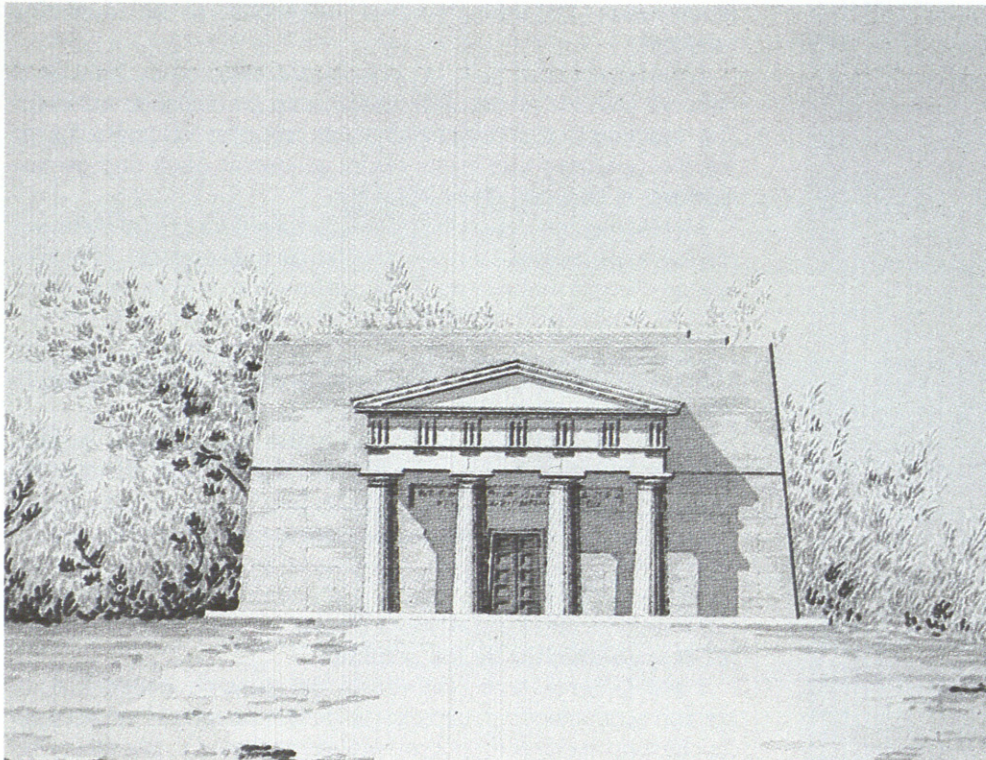
The predominance both design and form over colour can also be analyzed — both and Philippe Junod also implies this in his work — as another demonstration of the dichotomy between the tactile and the optical. The tactile values that, according to Riegl³ give us the comforting security of the object show themselves in form and the formed. Whereas the optical, the visual, (i.e. what is linked to the chaotic variety of sensation and to the deceiving reduction of relief to only one plane), finds its complete demonstration in colour. And Josef Albers draws our attention to the way in which *"in visual perception a colour is almost never seen*

*as it is in reality, physically. This means that colour is the most relative of the mediums that art uses. To use it accurately it is necessary to bear in mind that colour continually deceives".*⁴

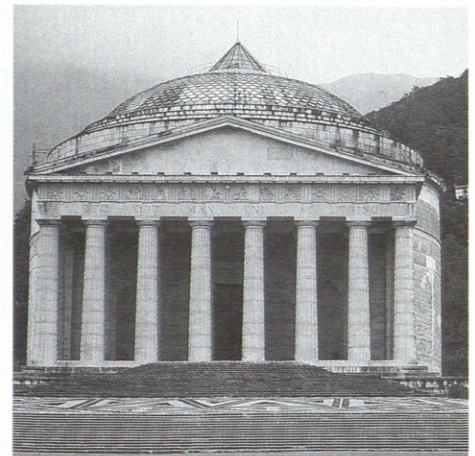
It was no an accident, therefore, that the aesthetic reflection of classicism rather form most highly for the expression of truth and of the idea (considered the concerns of art), while reserving judgement about colour, which was seen as evidence of the disturbing ambiguity within the world of phenomena.

The formal antichromatic strictness that classicism adopted from the renaissance onward was doubtless broken with frequently at a practical level and disputed sometimes on a theoretical level. However it won each time that an intellectual, methodical doctrine was being decided on. In this way, after the heterodox attraction for colour that baroque sensuality managed to set off, neoclassicism constituted a call for order.

Architecture never found itself outside the classical prejudice about colour that affected the group of the *arts of*



1.



2.

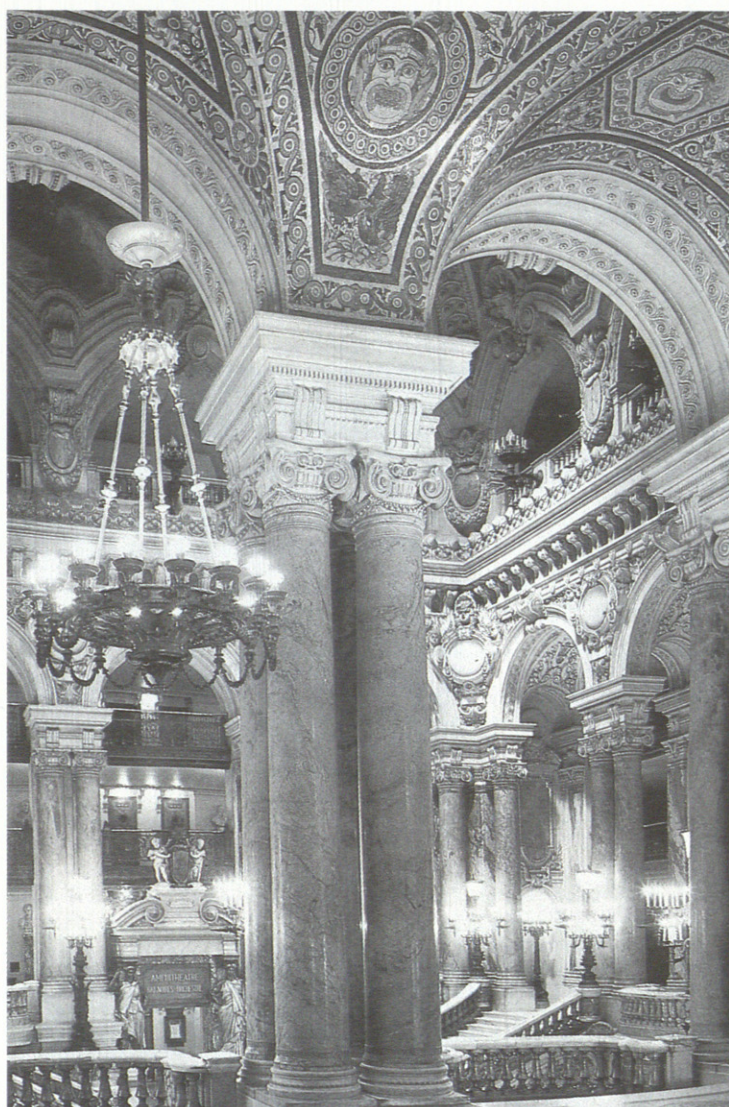
1. Friedrich Gilly Mausoleo. 1772-1800.
2. Antonio Cánova y Gianantonio Selva.
Templo Canoviano. Passague. Italia, 1819-80.
3. Portada Essai sur l'Arthitecture. H.A. Laugier,
2ª edición, 1755.

design and, in consequence, neoclassical architecture also represents a moment of heightening of the old quintessentialism of form.

Quintessentialism of form is something that we already notice clearly in Laugier when this essayist, states in his *Essai sur l'Arthitecture*⁵ that orders are a constituent and constructive part of architecture. In emphasising the structural character of the orders, Laugier puts forward architecture as the clear, net combination of elements — column, base and pediment — essentially corporal and three-dimensional, with no more plastic quality than their sculptural roundness. It is impossible to imagine the architectural elements that Laugier shows as being of any special colour. They must be colourless, white, or accidentally tinged with the colour of the material of which they are constructed. They are trunks and branches recreated in stone and, therefore, only the common denominators between the trunk and the stone column, i.e. their form, their proportions and their structural function, can be taken into account. What differentiates them —



3.



4. Opera de París. Charles Garnier, 1862-75.

apariencias impertinentemente adheridas a su auténtica realidad.

El neoclasicismo halla la perfecta expresión de su ideal en el mármol blanco. Inmaculado, desprovisto de cualquier adherencia cromática, el mármol blanco es tan sólo volumen, forma, diseño corpóreo que la luz realza al valorar cada uno de sus perfiles, la totalidad de su volumen.

La fascinación neoclásica por la arquitectura griega halla una de sus explicaciones en esa voluntad de esencialidad. El templo griego es visto como la perfecta sublimación de la cabaña primitiva, la conceptualización pura de lo construible y se juzga evidente que tal arquitectura en su momento de máximo esplendor tan sólo podía ofrecerse a la apariencia con la blancura impoluta del mármol penthélico.

Esta concepción ideal fue tan fuerte que permitió negligir durante bastante tiempo las abundantes pruebas de que los griegos habían coloreado su arquitectura. Tales pruebas fueron consideradas rarezas poco explicables, casos aislados, incongruencias no significativas, mientras la arquitectura contemporánea se afanaba por asumir la incolora pureza asignada al modelo ideal de la arquitectura griega.

El descubrimiento de los sentidos

Paralelamente a la concreción del purismo neoclásico se estaba produciendo el nacimiento de la más radical apertura de la plástica hacia el mundo de las sensaciones y, por tanto, del color. Una apertura que halló su paralelo así como su coherente conceptualización en la filosofía empirista inglesa.

Cuando Locke⁶, al oponerse al innatismo y al racionalismo cartesiano, afirma que nuestras ideas más complejas se producen como resultado de la combinación de ideas simples, las cuales, a su vez, nacen a partir de nuestras sensaciones, señala el papel originario de esas sensaciones en la totalidad del entramado de nuestra vida anímica.

A partir de los planteamientos de Locke, los filósofos empiristas ingleses acabarán presentando la relación del hombre con el mundo como un hecho esencialmente subjetivo que encuentra su posibilidad en el funcionamiento de nuestros sentidos y en los mecanismos de asociación que nuestro cerebro realiza.⁷

texture and colour — must be ignored as mere irrelevant appearance attached to their authentic reality.

Neoclassicism finds the perfect expression of its ideal in white marble. Immaculate, lacking any chromatic quality, white marble is merely volume, form, bodily design that light sets off by enhancing each of its reliefs, the totality of its volume.

The neoclassical fascination for Greek architecture is explained by the desire for the essential. The Greek temple is seen as the perfect sublimation of the primitive hut, the pure conceptualisation of the constructible and it is evident that such architecture, in its moment of greatest splendour, could only be represented by the unpolluted whiteness of penthelic marble.

This ideal conception was so strong that, for a long time, it allowed abundant evidence that the Greeks had coloured their architecture to be ignored. Such evidence was considered barely explicable oddities, isolated cases, insignificant incongruities, while the architecture of the time was striving to attain the colourless purity it assumed was

the ideal model of Greek architecture.

The discovery of the senses

At the same time as neoclassical purism was at its height, an extremely radical opening up of the plastic arts to the world of sensations, and therefore colour, was coming about. This opening found its parallel, as well as its coherent conceptualization, in the English philosophy of Empiricism.

When Locke, in opposing Naturalism and Cartesian Rationalism, states that our most complex ideas are produced as a result of simple ideas, which, in turn, derive from our sensations, he indicates the originating role of these sensations in the complete framework of our spiritual life.

From these premises of Locke, the English Empirical philosophers would end up presenting the relation of Man with the world as an essentially subjective phenomenon, that is made possible by the functioning of our senses and the mechanisms of association that our brain realizes.⁷

Reflecting this sensualism provoked by the Empiricist

philosophy, art would no longer appear as trying to reproduce the canons of an absolute beauty, the ultimate likeness of divine beauty, but rather would operate to reveal the mechanisms of our emotions. On one hand, the artist —that man of virgin outlook, uncontaminated by the conceptualization that practical life imposes — would take on the work of pure, clear shaping of the senses, with the end of making clear to the viewer of his work what is the authentic reality of form in the world. On the other hand, he would realize the valuable work of articulating sensory stimuli, in order to produce in the viewer a set order of sensations, framed by a background of emotions, feelings and ideas.

While the old aesthetic categories of the beautiful and the sublime were now explained by pleasure, or the ambiguous mixture of pleasure and pain,⁸ at that moment a new category was coming into being — the picturesque. The picturesque was to be that which, by provoking a high number of sensations — optical, tactile, auditive and even olfactory — stimulates in us an equivalently high number of

Como reflejo de ese sensualismo suscitado por la filosofía empirista, el arte ya no aparecerá dirigido a reproducir o aproximarse a los cánones de una belleza absoluta y objetiva, a la postre trasunto de la belleza divina, sino a descubrir las modalidades de nuestra percepción y los mecanismos de nuestras emociones. Por un lado será el trabajo de plasmación pura y nítida de las sensaciones que el artista —ese hombre de mirada virgen, no contaminada por la conceptualización que impone la vida práctica— emprende con el fin de aclarar al espectador de su obra cual es la auténtica realidad formal del mundo. Por otro lado, consistirá en la hábil labor de articulación de estímulos sensoriales que el artista realiza con el fin de producir en el espectador un determinado orden de sensaciones y en último término de emociones, sentimientos e ideas.

Si las antiguas categorías estéticas de lo bello y lo sublime aparecen ahora explicadas a partir del placer o de la ambigua mezcla de placer y dolor⁸, nace en este momento una nueva categoría, la de lo pintoresco. Será pintoresco aquello que al suscitar un elevado número de sensaciones —ópticas, táctiles, auditivas, incluso olfativas— genere en nosotros un número equivalentemente elevado de ideas simples las cuales, a la larga, asegurarán el incremento y enriquecimiento de la vida de nuestro espíritu. La multiplicidad de estímulos será buscada intensamente en la obra de arte. El color y la luz con todos sus matices e intensidades, la tactilidad en sus diversas manifestaciones, aparecerán como factores esenciales en la obra plástica.

Como sabemos, el paradigma de lo pintoresco es el jardín inglés. La recreación hecha realidad de los cuadros de Lorraine, Poussin y Rosa, la imitación de los jardines chinos y japoneses a partir de las descripciones y dibujos de los viajeros ingleses y holandeses, es excusa y motivo para generar unos ámbitos en los cuales la multiplicidad de las sensaciones quede asegurada por la variedad de las plantas, cursos de agua y objetivos artificiales, por el movimiento a que se ve sujeto el espectador, impulsado por hitos visuales que guían su deambular, por la movilidad de los cambios atmosféricos, horarios y estacionales que asegura la naturaleza.⁹

A partir de mediados del siglo XVIII la arquitectura inglesa aparece decisivamente influida por la estética pintoresquista. El edificio se concibe simultáneamente como un elemento del paisaje pintoresco sobre el que se insiere y como un paisaje pintoresco en sí mismo. Tomemos como ejemplo una obra temprana pero también paradigmática: Strawberry Hill. Su propietario y creador, Horace Walpole, escribía lo siguiente: *"está situada en un prado esmaltado, con setos de filigrana. La perspectiva es la más deleitosa posible y domina el río, la ciudad y Richmond Park; al estar situada sobre una colina, desciende hacia el Támesis a través de dos o tres pequeños prados donde tengo algunos corcos turcos y dos vacas, todos ellos de un color escogido para favorecer el panorama"*. Sobre este lugar encantador Walpole decidió construir un *pequeño castillo gótico* y justifica así su elección estilística: *"el estilo griego sólo es apropiado para edificios públicos y monumentales... Tiene poca variedad y no admite encantadoras irregularidades. El Sharawagi o falta de simetría china casi me gusta tanto en los edificios como en los jardines"*.¹⁰

El edificio se construyó a lo largo de un período de tiempo muy dilatado, entre 1753 y 1770 mediante sucesivas ampliaciones. Aprovechando esto Walpole cuidó mucho de que cada uno de los cuerpos añadidos mostrase claramente su autonomía e independencia con el fin de dar al conjunto aquella variedad, irregularidad y aspecto casual que él admiraba en los conjuntos medievales. Strawberry Hill ofrecía el aspecto abigarrado de una sucesión de cuerpos de dimensiones y formas distintas, combinadas con una abundante vegetación de árboles que lo ocultaban en parte. Los interiores del edificio se correspondían plenamente con su exterior. En ellos Walpole desarrolló una técnica plenamente ecléctica de mezcla de elementos estilísticos de muy diversa procedencia bajo una genérica orientación gótica. Piezas monumentales medievales, originales o copias, son utilizadas fuera de contexto como frentes de los hogares, como motivos ornamentales o como soportes. A su lado se situaba un profuso mobiliario rococó e, invadiéndolo todo aparecían por todas partes innumerables objetos de las colecciones de Walpole: antigüedades clásicas, monedas, medallas, esmaltes y pin-

simple ideas which, in the long run, would ensure the increase and enrichment of our spiritual life. The multiplicity of stimuli would be searched for intensely in art. Colour and light with all their shades and intensities, tactility in its various forms would appear as essential factors in the plastic arts.

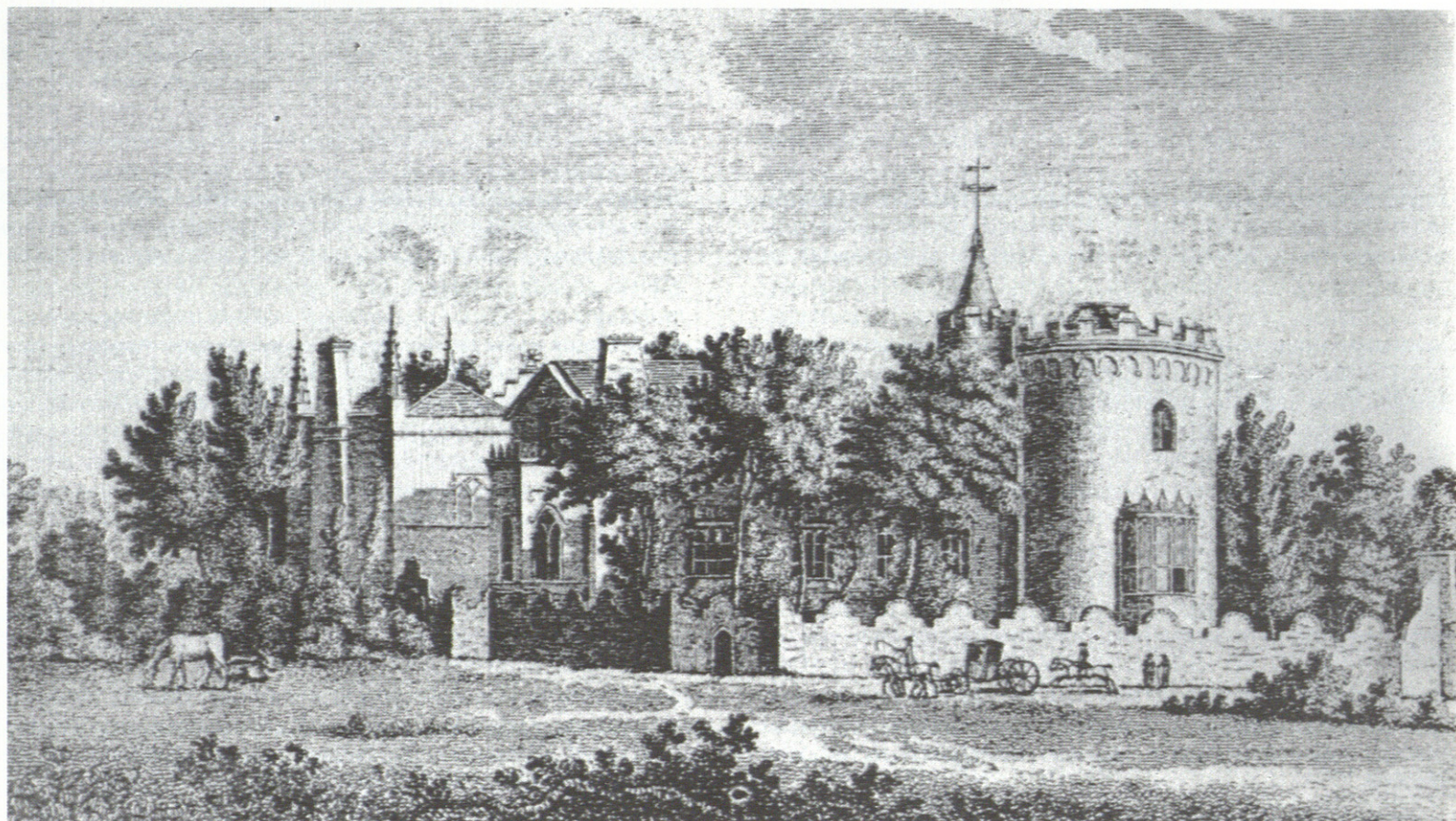
As we know, the model of the picturesque is the English garden. The model pictures of Lorraine, Poussin and Rosa, the imitation of Chinese and Japanese gardens from the descriptions and sketches of English and Dutch travellers were the inspiration, the excuse and the motive for creating ambiances in which the variety of plants, water courses and artificial objects assures a multiplicity of sensations, as does the movement to which the viewer is subject, impelled by visual landmarks that guide his wandering, by the variety of atmospheric, seasonal and hourly changes of nature.⁹

From the middle of the 18th century on, English architecture was decisively influenced by the picturesque aesthetic. The building was conceived simultaneously as an element of the picturesque landscape in which it was

situated and as picturesque, scenery in its own right. Let us take as an example an early, but also paradigmatic work: Strawberry Hill. In the words of its creator, Horace Walpole; *"it is situated in a lustrous meadow, with filigree hedges. The perspective is of the most delightful possible and dominates the river, the city and Richmond Park; being situated on a hill, it descends towards the Thames across two or three small meadows where I have some Turkish lambs and two cows, all of a colour chosen to favour the panorama"*. In this charming place Walpole decided to build *"a small Gothic castle"* and justified his choice of style like this: *"the Greek style is only suitable for public buildings and monuments... It has little variety and does not allow delightful irregularities. The Chinese Sharawagi or lack of symmetry pleases me almost as much in buildings as in gardens"*.¹⁰

The building was constructed over a very extended period of time, between 1753 and 1770, by virtue of successive extensions. Taking advantage of this, Walpole was very careful that each of the wings added clearly

showed its autonomy and independence in order to give the entirety that variety, irregularity and casual aspect that he admired in medieval groupings. Strawberry Hill offered the variegated appearance of a succession of wings of different shapes and sizes, combined with abundant tree vegetation that partly hid it. The interiors of the building were in perfect agreement with the exterior. In these, Walpole developed a totally eclectic technique of mixing stylistic elements of very varied origins within a general Gothic orientation. Medieval monumental, originals or copies, pieces were used out of context as fronts of fireplaces, ornamental motifs or supports. Against them, every a profusion of rococo furniture and, every where, countless objects from Walpole's collections appeared: classical antiques, coins, medals, enamels and paintings, jumbled up with snuff boxes, silk cushions, porcelain vases of the most diverse sources and quality, cages with canaries, pots of heliotropes and jasmines and saucers for the burning of incense. This atmosphere was characterized by a rich diversity of colours, of which the brightest and



5.

5.6. Strawberry Hill. Horace Walpole, 1753-70.

turas, todo ello mezclado con cajitas de rapé, almohadones de seda, jarrones de porcelana de la más diversa procedencia y cualidad, jaulas con canarios, tiestos con heliotropos y jazmines y platillos en donde se quemaba incienso. Este abigarrado ambiente venía caracterizado por la mayor diversidad de colo-

res, entre los cuales dominaban los más brillantes y conspícuos: el granate, el dorado, el azul...

Tanto en su relación con el entorno en que se asienta como en su propia organización exterior e interior, Strawberry Hill se genera a partir de una decidida voluntad de incentivar todos los meca-

most conspicuous dominated: pomegranate, gilt, blue...

In its relation with its setting as well as throughout its own exterior and interior organization, Strawberry Hill was developed exclusively to stimulate all the mechanisms of perception in a game dominated by sensibility and in a fundamentally picturesque, i.e., fundamentally visual, framework.

It is not surprising, therefore, that colour plays an essential, intensified part in this work, nor that it uses the most violent contrasts, the most conspicuous colours, the most shocking plays of light and shadow.

However, we can also observe that, in Strawberry Hill colour cannot be considered as an isolated factor, capable of individual analysis. The effect that the building produces comes from the interaction of all the impressions our senses receive, the result of all the sensations. Colour is, from here on in, an integral part of the group of stimuli that create the characteristic space of architecture, and therefore cannot be abstracted as an independent factor. Neither, from this moment on, would it be possible to think

of colour as an addition, a complement to cover architecture because colour, light and texture, together with volume, planes and surfaces would now be, in their own right, the essence of the architecture.

The part that colour plays within the framework of this desire for sensualism is an essential factor in understanding a great part of English architecture in the end of the 18th century and the 19th century.

The work of John Soane, John Nash, James Wyatt, William Butterfield and Edmond Street, among many others, shows the same desire to organize architectural space starting from an elaborate play on the sensations. The same attraction that many of the English architects of this time felt towards Gothic architecture can, in part, be explained by the affinity that they found between the luminous, coloured and illusionistic Gothic space, the variety, randomness and irrationality of the medieval, and their own plastic ambitions. At the same time, these architects found in the architecture and ornamentation of exotic cultures, — Arab, Indian, Chinese, etc. — as well as

in, popular culture, references and models to sustain their desire for colour, light and contrasts. Compared with the rationality and intellectualism of the classical, the medieval, the popular and the exotic seemed like examples of states of primitive innocence in which Man could uninhibitedly take pleasure in the game of sensorial rewards.

As a demonstration of the privileged part English Empiricism had played in sensuality, colour assumed an essential role in architecture and its theories. A role which would not remain limited to its country of origin but would spread throughout the whole of western architecture.

Colour at the height of eclecticism. Opulence for the eyes

The fact that works sent to the French Academy by Labrousse and Hittorf in 1828 and 1830 respectively, in which the important role played by pictorial decoration was emphasised, managed to raise an enthusiastic debate, while the reports on the same subject presented by Stuart and Revett in 1762 and by William Leake, William Wilkins, Edward Dodwell, L.F.S. Faurel and Leon Dufoury in the

nismos de percepción en un juego presidido por la sensibilidad y en un marco fundamentalmente pintoresco, es decir, fundamentalmente visual.

No es de extrañar, por tanto, que el color juegue en esta obra un papel esencial, exacerbado, y se asuman en ella los más violentos contrastes, los colores más conspicuos, los juegos de luces y sombras más chocantes.

Sin embargo, podemos también constatar en Strawberry Hill que el color no puede ser considerado como un hecho aislado, analizable individualmente. El efecto que produce el edificio se debe a la interacción de todos los impactos que nuestros sentidos reciben, a la resultante de todas las sensaciones. El color es, desde ahora, parte integrante del conjunto de estímulos que crean el espacio propio de la arquitectura y como parte integrante, no puede ser abstraído como un valor autónomo. Asimismo, de ahora en adelante, no se podrá pensar en el color como en un aditamento, un complemento con el que la arquitectura puede recubrirse, por qué el color, la luz y la textura, con los volúmenes, los planos y las superficies son ya, en sí mismos, arquitectura.

El papel del color en el marco de esa voluntad sensualista aparecerá como un dato decisivo para comprender gran parte de la arquitectura inglesa de finales del siglo XVIII y del XIX.

La obra de John Soane, de John Nash, de James Wyatt, de William Butterfield, de Edmond Street, entre muchos otros, ofrece la misma intensa voluntad de organizar los espacios arquitectónicos a partir de un elaborado juego sobre las sensaciones. La misma atracción por la arquitectura gótica que muchos de los arquitectos ingleses de esta época demuestran puede, en parte, explicarse por la afinidad que descubren entre el luminoso, coloreado e ilusionístico espacio gótico, la variedad, aleatoriedad e irracionalidad de lo medieval y sus propias apetencias plásticas. Paralelamente, estos arquitectos hallarán en la arquitectura y la ornamentación de culturas exóticas —árabe, hindú, china, etc.— y en las manifestaciones del arte popular, referencias y modelos en los que sostener su voluntad de color, de luz y de contrastes. Frente a la racionalidad y el intelectualismo de lo clásico, lo medieval, lo popular y lo exótico aparecerán como paradigmas



6.

7. Michael Gottlieb Bindesbøll. Anteproyecto de la fachada. Museo Thorvaldsen de Copenhague, 1837.

8. Pabellón de Bellas Artes de la Exposición Universal. París, 1889.

last few years of the century had not received more than discreet curiosity, seems to indicate that in the interval between the earlier and later works an unheard of interest in colour had changed into a full frontal attack on the haughty neoclassical faith in the colourless purity of Greek architecture and of the architecture *tout court* (II). It seems evident that the *revolution of sensibility* that had been forged in England in the second half of the 18th century had crossed the Channel and influenced the taste and aesthetic reflection of the rest of Europe. Obviously, the works of Labrousse and Hittorf contained a highly polemical zeal that led them to emphasise in a radical way their conclusions about this pictorial decoration, but we can also suppose that this radicalism was a reflection of the spirit of the times. The Empiricist sensualism implicit in the utopian proposals of Boulée and Ledoux, and the ideas expressed by Le Camus de Mézières were already fledgling indicators of this spread.

L'Académie des Beaux Arts, directed by its jealous guardian Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy,

reacted to the new ideas with tenacious resistance which, by way of example, we can reconstruct from the writings in the *Secrétaire Perpetuel*. The concept of architecture that Quatremère de Quincy maintained was of the purest and clearest classical orthodoxy. In the first place for its content of strict intellectualism, and in the second for its complete adherence to the idea of mimicry as the universal explanation for the production of art; mimicry that, for architecture had its models in the primitive hut and in the human body.

For this reason, architecture found its field of action in the objectivity of the corporal. "There is a necessary sympathy between sculpture... and architecture. All the works of whichever country show us that when the art of drawing and design, or the expression of form as imitation, has not been able to reach the truth, neither has the art of building been able to escape from the limits of a coarse method".¹³ Colour, the pictorial, continued to be ignored or worse, conceptually exiled.

Nevertheless, the pressure of events was, little by little,

weakening academic resistance and colour was again finding its citizenship in architecture. The attacks of the young and the aforementioned works of Labrousse, Hittorf and others of their circle were managing to undermine the Neoclassical faith in the colourless purity of architecture.

While in the *"Encyclopédie Méthodique"* of 1788 Quatremère de Quincy spoke only briefly about colour, and then referring principally to aspects related with gardening, the entry *Couleurs* that Quatremère himself wrote for his *Dictionnaire Historique d'Architecture* in 1832 clearly demonstrates the collapse of neoclassical faith — at the same time as revealing the reserves about colour that the writer has, in spite of everything — by treating the theme in a detailed way and exclusively concerning itself with architecture.

The insistence on strict concepts with which this entry begins ("so that as architecture cannot represent anything natural... and its forms get their value from an order of things independent of the material, it does not, in any way, need colours to answer its true destiny") changes gradually

de unos estados de primigenia inocencia en los cuales el hombre podía complacerse sin inhibiciones en el juego de los incentivos sensoriales.

Como manifestación del privilegiado papel que el empirismo inglés había asignado a la sensibilidad, el color asume un papel esencial en la arquitectura y en su teorización. Un papel que no quedará limitado a su país de origen sino que se extenderá a la totalidad de la arquitectura occidental.

El color en el pleno eclecticismo. Los ojos opulentos

Si los trabajos enviados a la Academia Francesa por Labrouste y Hittorf en 1828 y 1830, respectivamente, en los cuales se destacaba el importante papel jugado por la ornamentación pictórica en los templos griegos, consiguieron levantar una encedida polémica mientras que las noticias sobre el mismo tema dadas por Stuart y Revett en 1762, por William Leake, William Wilkins, Edward Dodwell, L.F.S. Faurel y Leon Dufourny en los últimos años de la centuria, no habían conseguido más que una discreta curiosidad, ello parece indicar que en el intervalo producido entre unos y otros trabajos se había despertado un inédito interés por el color y que lo que en un principio no fue más que una irregularidad habíase trocado en un ataque frontal a la confiada fe neoclásica en la incolora pureza de la arquitectura griega y de la arquitectura *tour court*.¹¹ Parece evidente que aquella revolución de la sensibilidad que se había fraguado en la Inglaterra de la segunda mitad del XVIII había atravesado el canal de la Mancha e influido en el gusto y en la reflexión estética del resto de Europa. Evidentemente, los trabajos de Labrouste y Hittorf tenían un fuerte afán polémico que les llevaba a acentuar de forma radical sus apreciaciones sobre la ornamentación pictórica, pero esa misma radicalidad podemos también suponerla fruto del espíritu de la época. El sensualismo empirista implícito de las reflexiones y de las propuestas utópicas de Boulée y Ledoux o las ideas expresadas por Le Camus de Mezières ya eran indicios primerizos de aquella penetración.¹²

La Academia de Beaux Arts, dirigida por su celoso guardián Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy, opuso a las nuevas ideas una tenaz resistencia que, a guisa de ejemplo, podemos

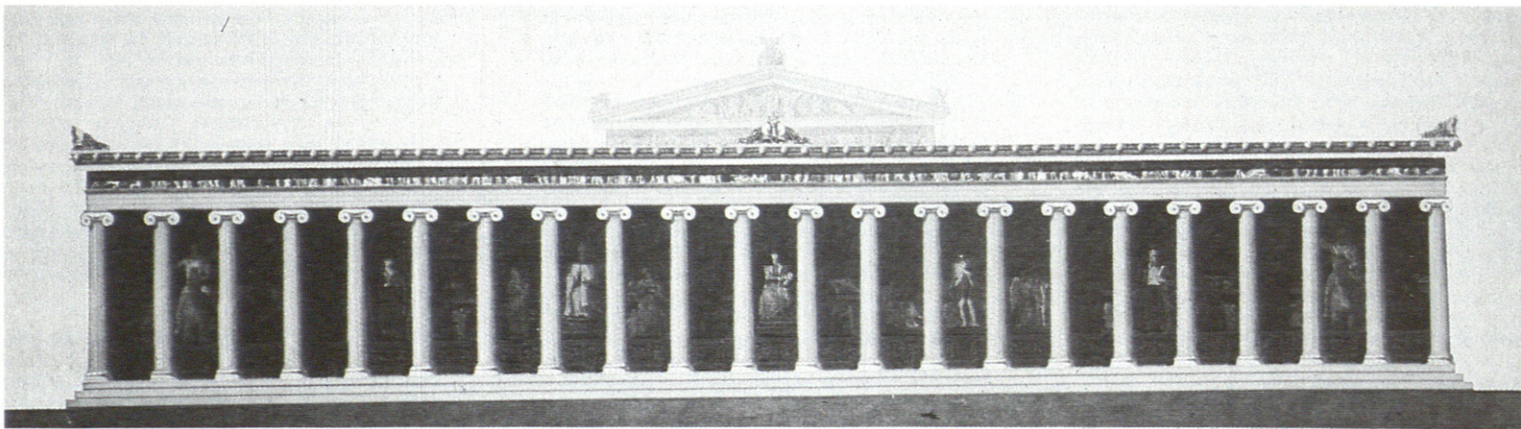
reconstruir a partir de los escritos del *Secrétaire perpétuel*. La noción de arquitectura que sostiene Quatremère de Quincy pertenece a la más pura y clara ortodoxia del clasicismo. En primer lugar por lo que tiene de riguroso intelectualismo, y luego, por su adhesión cerrada a la idea de la mimesis como explicación universal del hecho artístico. Una mimesis que para la arquitectura, tiene sus modelos en la cabaña primitiva y en el cuerpo humano.

La arquitectura, por ello encuentra en la objetividad de lo corpóreo su campo de actuación. *"Hay una simpatía necesaria entre la escultura... y la arquitectura. Todas las obras de cualquier país nos muestran que donde el arte del dibujo, también llamado la expresión de la forma en la imitación de los cuerpos, no ha podido alcanzar la verdad, tampoco el arte de construir ha podido salir de los términos de una práctica grosera"*.¹³ El color, lo pictórico, continúa siendo negligido o, peor, conceptualmente desterrado.

Sin embargo la presión de los acontecimientos fue debilitando poco a poco las resistencias académicas y el color fue adquiriendo de nuevo carta de naturaleza en la arquitectura. Los embates de los jóvenes, los trabajos antes mencionados de Labrouste, Hittorf y otros compañeros de su círculo, consiguieron socavar la fe neoclásica en la pureza incolora de la arquitectura.

Si en la *Encyclopédie Methodique* de 1788, Quatremère de Quincy hablaba del color sin excesivo detenimiento y refiriéndose principalmente a los aspectos relativos a la jardinería, la voz *Couleurs* que el mismo Quatremère desarrolla en su *Dictionnaire Historique d'Architecture* en 1832 ya manifiesta claramente aquella quiebra de la fe neoclásica— al mismo tiempo que deja traslucir las reservas que el autor, a pesar de todo, tiene ante el color— al tratar este tema de forma pormenorizada y exclusivamente dirigida a la arquitectura.

La insistencia en las concepciones rigoristas con que inicia esta voz (*"así como la arquitectura no puede representar nada natural... y sus formas extraen su valor de un orden de cosas independiente de la materia, no necesita en absoluto los colores para responder a su verdadero destino"*) va matizándose paulatinamente a lo largo del artículo al aceptar como algo natural el



uso del color en el interior de los edificios públicos o particulares y el uso de estucados de color en el acabado de fachadas, práctica ésta que parece admitir tan sólo en el caso de utilizarse mampostería en la construcción de los muros. Sin embargo algo más adelante debe confesar lo siguiente: *"Durante mucho tiempo no se le ocurrió a nadie la idea de colorear la arquitectura monumental en el exterior de los edificios. Las obras de la antigüedad, de las cuales nos contentábamos con consultar los ejemplos de Roma, no podían ciertamente inspirar una tal práctica. Pero cuando la esfera de los ejemplos se extendió a las regiones habitadas por los griegos, innumerables trazas de hechos desconocidos se presentaron a la crítica".* Estos hechos turbadores no eran otros que el uso del color en los templos del orden más puro de todos, es decir, el dórico y no sólo en Selinunte y Paestum, en donde podía ser comprensible dada la poca calidad de la piedra empleada, sino también en los más ricos templos atenienses, enteramente contruidos en mármol. De estos hechos Quatremère saca dos conclusiones curiosamente dispares: *"Una, que al no depender la belleza de la arquitectura de la cualidad de los materiales, ni de su color, ni de su precio, este arte sólo necesita el orden, la proporción, la armonía de la forma y la observación del carácter conveniente para proporcionar placer. La otra que, admitiendo la arquitectura, según en qué casos, el uso de los colores en el interior de los monumentos, tiene igualmente el derecho de usarlo en el exterior según la diversidad de los materiales y a la manera como pone en obra variedad de mármoles de todo color... siempre que uno y otro caso, justificado como medio expresivo del carácter, no produzca una extraña mezcolanza".*

Resignación ante una realidad que ha devenido incontestable, mantenimiento de la esencialidad de los principios y aceptación con todo tipo de reservas del uso del color. La ambigua conclusión de Quatremère expresa de manera clara la posición académica ante el color.

Esta posición perdurará largo tiempo. Todavía Charles Blanc en 1867, en su *Grammaire des Arts du Dessin* afirma: *"El dibujo es el sexo masculino; el color (la couleur) es el sexo femenino... sujeto al dibujo como el sentimiento debe estarlo a la razón,*

afronta el encanto, la expresión y la gracia" y sostiene que el color es el *"lenguaje de la naturaleza inorgánica"*, que caracteriza a la *"naturaleza inferior"* y que pierde su importancia *"a medida que nos elevamos en la escala de los seres"*. Más adelante añade que el color pertenece al arte decorativo y que está ligado al interior de los edificios, del mismo modo que el cuerpo humano presenta violentas coloraciones interiores escondidas por la blancura de ese ropaje exterior que es la piel.¹⁴

A pesar de todas estas reservas teóricas, a partir del primer tercio del siglo XIX, la práctica de la arquitectura, tanto en Francia como en el resto del continente aparece lanzada a una creciente y jubilosa explotación de los recursos del color y, en general de los incentivos sensoriales. Evidentemente es en los interiores donde este triunfo del color alcanza su máxima expresión mientras que en el exterior de los edificios se mantendrá siempre una contención muy superior. Sin embargo también en el exterior la pasión colorista es patente tanto en el enriquecimiento propiamente cromático en el que crecen los mosaicos, los materiales de colores vivos —mármoles, ladrillos, etc.— y la pintura, como en la adopción de estilos históricos que rehúyen la rigurosa corporeidad del neoclasicismo y buscan una más rica valoración pictórica de la superficie. El neobarroco adoptado muy frecuentemente por los arquitectos beauxartianos tiene sin duda una de sus razones en la exaltación de lo sensible del —color, pero también de la luz y de lo táctil— que ese estilo posibilita.

Tomemos el ejemplo de ese magnífico edificio que es la Ópera de París de Charles Garnier. Su exterior, fundamentalmente su fachada principal nos aparece animada colorísticamente. En primer lugar por el potente claroscuro que las puertas de la planta baja, los balcones y los óculos de la Galería crean sobre la superficie del cuerpo delantero, así como el claroscuro de grano más fino generado por los relieves y ornamentos que lo tapizan en su casi totalidad y lo dotan además de una tactilidad, al mismo tiempo mullida y rugosa, de una gran riqueza. En segundo lugar por los colores conspicuos de los mármoles de las columnas, del cobre oxidado de la cubierta, del bronce de los apliques. Es en el interior, sin embargo, donde el juego con los

in the course of the article, accepting as natural the use of colour in the interior of public or private buildings and the use of coloured stucco in the finish of façades. The latter is a practice which he seems only to accept in the case of masonry being used in the construction of the walls. However, further on, he has to accept the following: *For a long time, the idea of colouring monumental architecture on the exterior of buildings did not occur to anyone. The ancient works that we have been content to examine, those of Rome, could certainly not have inspired such a move. But since the area examined was extended to cover the regions inhabited by the Greeks, countless traces of previously unknown facts have come to light.* These disturbing facts were precisely the use of colour in the order *"the purest of all, that is, the Doric"*, and not only in Selinunte and Paestum, where it could have been explained by the low quality of the stone used, but also in the richest Athenian temples, entirely constructed of marble. From this evidence Quatremère draws two, curiously different, conclusions: *"First, that as the beauty of*

architecture does not depend on the quality of materials used, nor their colour, nor their price, this art only needs order, proportion, harmony of form and due regard for setting in order to give pleasure. The other, that as architecture allows, according to the circumstances, the use of colour in the interior of monuments, it has an equal right to use it for the exterior, according to the diversity of materials and as if using coloured varieties of marble... so long as the intention of expressing character does not produce a strange hotchpotch."

Resignation to a reality that had become undeniable, insistence on the basic principles and acceptance, with all kinds of reserves, of the use of colour: Quatremère's ambiguous conclusion expresses the academic position on colour.

This position was to last a long time. Even in 1867, Charles Blanc declared in his *Grammaire des Arts du Dessin*: *"Drawing is the masculine gender; colour (la couleur) is the feminine gender... subject to drawing in the same way as feeling should be to reason, it defies charm,*



estímulos sensoriales se exagera para crear unos espacios de una brutal pero extremadamente acogedora riqueza. En esos interiores la individualidad de cada uno de los elementos que los componen —las columnas y baluastres de mármol, los pavimentos, los mosaicos, los grupos escultóricos, las composiciones pictóricas, las tapicerías y también los espectadores que los habitan— se disuelven en una arrebatada sinfonía para ser tan sólo colores, luces, reflejos, rugosidades y sonidos. Resulta ya tópica la comparación de la Opera de París con la pintura de Delacroix o con el Impresionismo, sin embargo esa comparación es necesaria. Al contemplar la Opera, su interior sobre todo, pronto perdemos la capacidad de valorar individualmente cada uno de los elementos que intervienen en el panorama que nuestros ojos divisan. Son demasiados, son, también, poco significativos en sí mismos, incluso son a menudo de poca calidad. Tan sólo importan por las interrelaciones sensibles que establecen con el resto de los elementos del conjunto. Aquel baluastro de mármol —de un mármol verdoso que nos puede parecer en sí mismo inquietantemente feo— no importa como baluastro sino como mancha de color que juega en contraste con el rojo de un parámetro, con el blanco de la escalinata, con el reflejo dorado de una moldura y que, unido a todos ellos contribuye a crear una atmósfera de un brillo y densidad extraordinarios.

Al hablar del espacio de la gran escalinata el propio Charles Garnier nos deja clara su juego:

*“La luz que brillará, las telas que resplandecerán, las caras que estarán animadas y sonrientes, los encuentros que se producirán, las saluciones que se intercambiarán, todo tendrá un aire de fiesta y de placer y, sin percatarse de la parte que le corresponde a la arquitectura en este efecto mágico, todos lo disfrutarán, todos, por su impresión feliz, rendirán homenaje a este gran arte, tan potente en sus manifestaciones, tan elevado en sus resultados”.*¹⁵

Charles Garnier busca dotar al edificio de la Opera del máximo carácter y para ello intenta suscitar en los espectadores las más poderosas sensaciones de lujo, placer y alegría y el medio empleado no es otro que la hábil articulación de los estímulos sensoriales. La percepción del espectador ya no tendrá que ser

una percepción racional, movida por el reconocimiento de unos cánones o la lectura de unas claves alegóricas o simbólicas, sino esa percepción distraída, abierta a todos los estímulos, no susceptible de ser pensada sino tan sólo de ser sentida. La misma percepción en último término que Benjamín descubre en el *flâneur* o que Simmel teoriza como propia del habitante de la metrópolis.

La decidida concepción impresionista de Charles Garnier hallará su máxima expresión en los movimientos arquitectónicos de finales de siglo. La voluntad de renovación estilística del Art Nouveau, Modernisme, Jugendstil, Secession, etc., consagra y exagera aquella voluntad cromática para hacer del color uno de los factores esenciales del impacto que debe producir la arquitectura.

Opciones de la vanguardia

“Los decenios pasados, con el relieve dado a la técnica y a la ciencia, han desplazado el placer visual. Grises caserones de piedra han ocupado el lugar de las casas coloreadas y pintadas... Ya no queremos construir ni ver construir caras tristes... queremos despertar de nuevo en los constructores, en los usuarios, el gusto por los colores en el exterior y en el interior de las casas a fin de que también ellos apoyen nuestras opciones. El color no es costoso como la decoración plástica historicista en relieve: el color es alegría de vivir. En lugar de aquellas casas gris-sucio se ha de imponer finalmente la casa azul, rosa, amarilla, verde, negra, blanca, en una armonía de colores puros y luminosos”.

“El burgués teme en el color la elementariedad, la inmediatez, la falta de velos”.

*“El color es un elemento alegre, de naturaleza antimonumental por excelencia...”*¹⁶

La pasión colorista de finales del siglo XIX se exagera en el Expresionismo. El sentido del amor al color ha cambiado o, al menos, ha mudado de justificaciones. No se trata ya de posibilitar ricas atmósferas burguesas o de ensayar nuevas configuraciones estilísticas sino de crear una nueva vida. De hallar una jubilosa y desinhibidora manifestación de las pulsiones vitales profundas del individuo, ahogadas hasta ahora por las conven-

expression and grace” and maintains that colour is the “language of inorganic nature” which characterizes “the lower order of nature” so that it loses importance as “we climb the scale of beings”. Further on he adds that colour belongs to the decorative arts and that it is linked to the interior of buildings, in the same way that the human body has violent interior colourations concealed by the whiteness of the exterior clothing that is the skin.¹⁴

In spite of these reserves, from the first part of the 19th century on, architectural practice in France, as well as the rest of the Continent, was launched on an increasingly jubilant exploitation of the resources of colour, and, in general, of sensory rewards. Obviously, it is in interiors where the triumph of colour finds its highest expression while for the exteriors, much more self-restraints was exercised. Nevertheless, the passion for colour is also evident in exteriors, in growing chromatic enrichment such as mosaics, materials of living — colour marbles, bricks, etc. — and painting, as well as in the adoption of historical styles that reject the strict corporeality of neoclassicism

and look for a richer pictorial valuation of the surface. The neobaroque frequently adopted by the *beauxartian* architects doubtless had as one of its explanations the exaltation of the sensual — colour, but also light and the tactile — that this style makes possible.

Let's take as an example that magnificent building, the Opera de Paris by Charles Garnier. Its exterior, fundamentally the main façade, seems vivid with colour. There is both a powerful *chiaroscuro* created on the surface of the front by the ground floor doors, the balconies and the eyes of the Gallery, as well as a finer, granular *chiaroscuro* generated by the reliefs and ornaments that almost totally cover it and endow it with a tactility, at the same time soft and rugged, of great richness. Note also the conspicuous colours of the marble columns, the copper oxide of the roof and the bronze of the wall lamps. It is in the interior, however, where the play on the senses is heightened to create spaces of a sudden, but extremely welcoming richness. In these interiors the individuality of each of the elements that comprise them — the marble columns and

banisters, the pavings, the mosaics, the sculptural groups, the pictorial compositions, the tapestries and also the spectators found there — dissolves into a whirling symphony of colours, lights, reflections, shapes and sounds. It may seem a little clichéd to compare the Opera de Paris with the painting of Delacroix or with Impressionism, but it is an apt comparison. Looking at the Opera, especially the interior, we soon lose the ability to individually take in the elements of the panorama in front of our eyes. There are too many, and, furthermore, they are not especially significant in themselves; in many cases they are even of rather poor quality. They are only important for the sensory interrelations they establish with the other elements of the whole. That marble bannister —made of a greenish marble that, isolated, might strike one as disturbingly ugly — is not important as a bannister but as a patch of colour that interplays with the red of an ornament, the white of the staircase, the gilt reflection of a moulding, and that, together with all of these, contributes towards creating an atmosphere of extraordinary bright-

ciones burguesas, como medio para alcanzar una sociedad en la verdad y la autenticidad.

El color, esa apetencia del hombre que sólo ha podido mostrarse en toda su pureza en las manifestaciones del arte popular y primitivo, ha de tomar la calle y transformar la ciudad moderna.

Dejando de lado la carga ideológica que aparece fuertemente destacada en los manifiestos y programas, podemos observar que si la ciudad coloreada, la ciudad transformada por la actividad de los artistas unidos *bajo las alas de una gran arquitectura*, aparece como el lugar de la nueva civilidad, es en la medida en que la apetencia de los expresivistas por el color se funda en dos convicciones fundamentales: por un lado en que existe una directa trabazón que articula estímulos sensoriales, sensaciones y emociones de tal manera que la conveniente organización formal de la realidad puede redundar en la comunicación adecuada de los nuevos ideales; por otro, en que el deseable papel liberador del arte se dirige ineluctablemente a retornar a los hombres su perdida inocencia perceptiva, su capacidad de sentir el mundo con aquella vital intensidad que sólo poseen los niños y los primitivos. Es decir, los incontaminados.

Desde el punto de vista formal no hallamos pues cuestiones esencialmente renovadoras en esta furibunda pasión por el color. Se trata más bien, desde nuestro punto de vista, de la exacerbación extrema del papel de lo sensible y de la fe en la capacidad comunicativa del arte, las características que hemos intentado mostrar como centrales y omnipresentes en el arte de la modernidad.

Serán otros movimientos los que profundizarán en la investigación plástica al señalar como el espacio constituye la determinación esencial y más profunda del mundo que percibimos y a la cual deben referirse el color y la forma. Este descubrimiento, anunciado teóricamente con bastante antelación por Alois Riegl¹⁷, será asumido como estricta tarea artística por el neoplasticismo. Escuchemos a Theo Van Doesburg:

"El color es de extrema importancia para la nueva arquitectura. Representa una parte intrínseca del material expresivo. El color hace visible el efecto espacial hacia el cual tiende la arquitectura... En esta fase de arquitectura plástica, el color es un mate-



ness and density.

Speaking of the grand staircase, Charles Caunier himself makes his intentions clear:

"The light that will sparkle, the fabrics that will shine, the faces that will be lively and smiling, the meetings that will be produced, the waves that will be exchanged, all will have an air of festivity and pleasure and, without being conscious of the part architecture plays in this magical effect, all will, by their happiness, pay homage to this great art, so powerful in its manifestations, so elevated in its results".¹⁵

Charles Gaunier wished to endow the Opera with the maximum of character and to this end he tried to arouse in the viewers the most powerful feelings of luxury, pleasure and happiness; the medium employed is none other than the able use of sensory stimuli. From now on, the perception of the viewer would have to be not a rational perceptions, based on the recognition of canons or the reading of allegorical or symbolic keys, but a perception open to all stimuli, not to be thought but only felt. This is the same perception that Benjamin describes in the *Laneur* or

that Simmuel theorizes as characteristic of the inhabitant of the metropolis.

The impressionist conception of Charles Garnier would reach its greatest expression in the architectural movements of the end of the century. The desire for stylistic renovation of Art Nouveau, Modernisme, Jugendstil, Secession, etc. would consecrate and exaggerate the desire for chromaticism, making colour one of the essential factors in the impact architecture should produce.

Avant-Garde Directions

"Past decades, with forms given over to science and the technical, have displaced visual pleasure. Grey, stone houses have taken the place of coloured, painted homes. We no longer wish to construct, nor to see, sad façades... we would like to reawaken in constructors and in users the taste for colours in houses, inside and out, so that they, too, will support our direction. Colour is not costly like the historical plastic decoration in relief: colour is pleasure in living. In place of those dirty grey houses, we must impose blue, pink, yellow, green, black, and white houses in pure,

luminous harmony of colours".

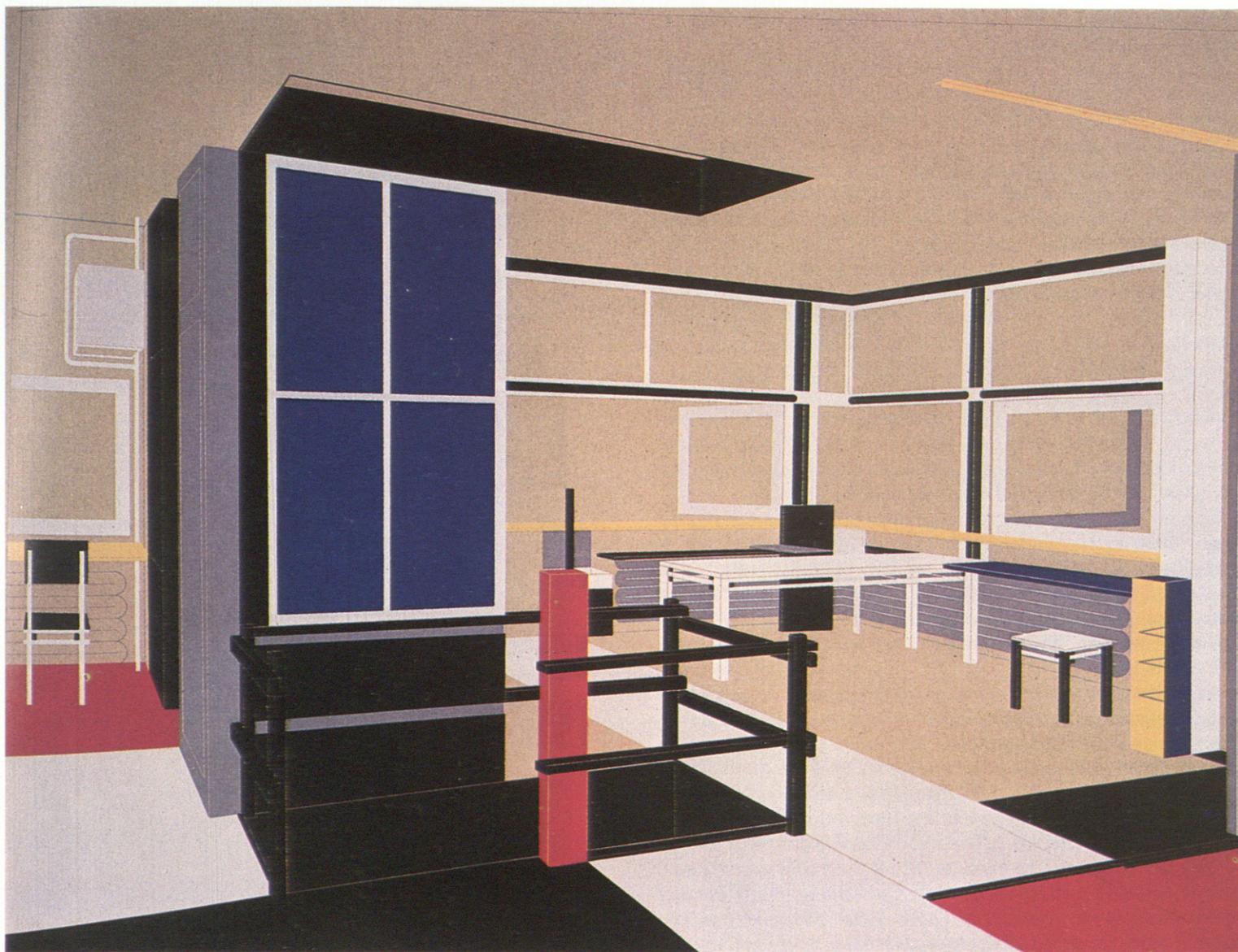
"The bourgeois is afraid of the simplicity, the immediacy, the lack of mystery of colour".

"Colour is a happy element, of a nature antimonumental par excellence...".¹⁶

The passion for colour of the end of the 19th century was heightened in Expressionism. The feeling of love of colour had changed, or at least, its justification had. It was no longer a matter of making rich bourgeois atmospheres or trying out new stylistic configurations but of creating a new life. Of finding a joyful, uninhibited manifestation of the profound, vital pulsations of the individual, up to now suffocated by bourgeois convention, as a way to reach a society based on truth and authenticity.

Colour, that appetite that had only been able to show itself in all its purity in popular or primitive art, would have to take to the streets and transform the modern city.

Leaving to one side the ideological elements that heavily stand out in the manifestos and programmes, we can observe that if the colourful city, the city transformed by the



activity of artists united "under the wings of a grand architecture", appeared as the site of the new civicism, it is to the extent that the expressivists craving for colour was based on two, fundamental convictions. On one hand, that there exists a direct link between sensory stimuli, sensations and emotions so that opportune, formal organization of reality might express itself in suitable communication of the new ideals; on the other, that the desirable, liberating role of art is unavouably directed towards returning to people their lost perceptive innocence, their capacity to feel the world with that vital intensity that is only possessed by children and primitives, with unpolluted view.

From a formal point of view then, we do not find essentially revolutionary questions in this frenzied passion for colour. It is more a question, from our point of view, of taking to the extreme the role of the sensory, and of faith in the communicative capacity of art, characteristics that we have tried to show are central and ubiquitous in modern art.

Other movements were to go deeper in investigation of

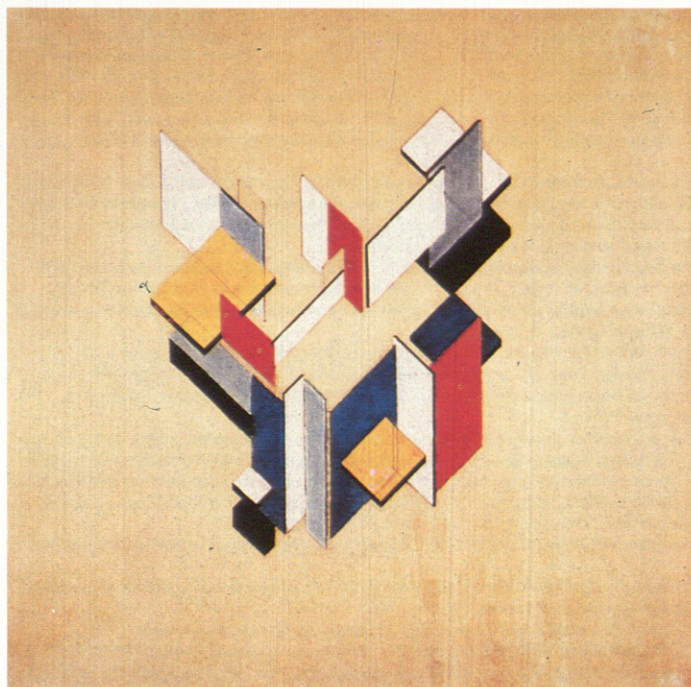
the plastic by indicating how space constitutes the deepest, most essential determining element of the world we see and is the one that colour and form should be referred to. This discovery, announced theoretically quite some time before by Alois Riegl,¹⁷ would be assumed as a strict artistic dogma by neoplasticism. This is what Theo Van Doesburg has to say:

"Colour is of extreme importance for the new architecture. It represents an intrinsic part of the expressive material. Colour makes visible the spatial effect towards which architecture tends... In this phase of plastic architecture, colour is an expressive material equivalent to other materials like stone, iron or glass. This being the case, colour does not serve only to orientate, or visually communicate distances, positions and directions in relation to space... but also serves fundamentally to satisfy the need for visualization of the reciprocal relations in the space in terms of proportion, relations and directions".¹⁸

The architecture of neoplasticism assumed definitely the essential entity of space and, in the same way that

Mondrian organized painting by way of the opposition of pure colours (red, yellow, and blue) and *not colours* (white, black and grey) in a plane, architects looked for the statement of the architectural space in the chromatic valuation of the planes — walls, ceilings, roofs and floors — that determine this space. Colour allows the space to be visualized, and contrasts with the *not colour* that would neutralize the space and make it inactive. Colour is, therefore, the quality that brings life and the possibility of being seen to the space.

That troubling duality of exterior and interior that had lasted throughout the 19th century, allowing the persistence of a kind of double standard that fully authorized the use of colour in interiors while restricting it for exteriors, also disappeared at that time. When the indivisible unity of space was accepted, interior and exterior as opposed concepts no longer made sense. Walls, roofs, ground, ceilings and floors are only planes that shape specifically this homogenous, isotropic space, and, in consequence, there is no sense in giving, a special importance to one side



11.

9. Paul Goesh. Composición arquitectónica. 1920.

10. Gerrit Rietveld. Casa Schroeder. Utrecht. 1923-24.

11. Theo von Doesburg. Composición. 1923.

rial expresivo equivalente a otros materiales como la piedra, el hierro o el vidrio. En tal caso el color no sirve sólo para orientar, término con el cual se pretende decir que comunica visualmente distancias, posiciones y direcciones en relación con el espacio... sino que sirve fundamentalmente para satisfacer la necesidad de visualización de las relaciones recíprocas del espacio en términos de proporción, relaciones y direcciones".¹⁸

La arquitectura del neoplasticismo asume decididamente la esencial entidad del espacio y, de la misma forma que Mondrian organiza el equilibrio en la pintura mediante la oposición de colores puros (rojo, amarillo, azul) y *no colores* (blanco, negro, gris) en el plano, los arquitectos buscan la afirmación del espacio arquitectónico mediante la valoración cromática de los planos —paredes, techos, suelos— que determinan este espacio. El color permite visualizar el espacio y se opone al *no color* que neutralizaría el espacio y lo haría no activo. El color es, por tanto, la cualidad vivificadora del espacio, su posibilidad de ser percibido.

Desaparece asimismo aquella embarazosa dualidad entre exterior e interior que se había prolongado a través de todo el siglo XIX, permitiendo la pervivencia de una especie de doble moral que autorizaba ampliamente el uso del color en el interior mientras lo restringía en los exteriores. Interior y exterior no tendrán ahora sentido como entidades opuestas en tanto es aceptada la unidad indivisible del espacio. Paredes, techos y suelos no son más que planos que configuran una determinada particulación de ese espacio homogéneo e isótropo y, en consecuencia, carece de sentido el privilegiar a priori una de las caras de este plano.

Sin embargo, el esencialismo de la vanguardia planteará de inmediato un interrogante: ¿Es el color el medio único, incluso el más adecuado, para determinar el espacio? Las dudas aparecen de inmediato en cuanto se vislumbra la sospecha de que el color pueda ser algo añadido —no esencial— y que, en definitiva su esplendor pueda obstaculizar la percepción de esa última y profunda cualidad de lo visible que es el espacio. Tales dudas pueden adivinarse ya en los propios teóricos del neoplasticismo, así, el mismo Van Doesburg, afirma:

of a plane.

Nevertheless, the essentialism of the vanguard would immediately raise a question: —Is colour the only, even the best, way to define space? Doubts appear as soon as it is suspected that colour might be something added — not essential — and that its resplendence might, after all, impede the perception of that ultimately profound visual quality that is space. Such doubts could already be glimpsed even in the theories of neoplasticism, so that Van Doesburg himself stated:

"The balance of architectural relationships becomes visual reality by means of, in the first place, colour. It is the task of the modern painter to organize it into a harmonious whole. In a subsequent stage of evolution, colour should be substituted by synthetic materials endowed with colours intrinsically of their own".¹⁹

The possibility is thus clearly indicated that the sensual qualities of the materials of which architecture is constructed could be sufficient to make space perceivable.

The Constructivists, and, after them, the most ideolo-

gically committed of the avant-garde, went further and further along this path. The space became, in concept, where the new life would find its possibility, and was to be defined by the materials of construction, with their integral qualities of colour, light and texture, as well as by the individual and social relationships that people establish within their environment. In this context, enthusiasm for the technological managed to displace definitively the primacy of the expressive in favour of the formative qualities of the new materials produced by industry, and to grant to the texture and colour of concrete, the shine of chrome, the luminous transparency of glass, and the gleaming gloss of synthetic materials, the role of privileged shapers of plastic relationships in the modern world.

Conceptual discipline substituted for the intoxication of the senses. Once again appeared a call for order, after that progressive sensualist craving that began with the picturesque and culminated in Expressionism.

If this call does not fundamentally undermine that belief in the subjective nature of the aesthetic in which we find the

essential characteristic of modern art, it nevertheless points towards a rationalization and reduction to objectivity of the constructive means which architecture uses to express the world and form a new reality.

It is not surprising that, in the context of this discipline, there should appear calls which remind us of the old neoclassical aspirations:

"White, this is the colour of the new epoch, the colour that represents a whole era: ours, the age of perfection, purity and certainty".²⁰

It is a somewhat tardy Van Doesburg who makes this statement.

Notes

1. An article about colour in modern architecture should be undertaken beginning with works architecture that have supplied information and analysis of great value. It is vital to consider the several articles that appeared in the monographic issue on the subject of colour published by the magazine *Rassegna* nº 23/3, September 1985, and the chapters *Hittorf's Polychrome Campaign* by R.D. Middleton and *Architectural Polychromy: Life in Architecture* by

“El equilibrio de relaciones arquitectónicas deviene realidad visible en primer lugar a través del color. Es tarea del pintor moderno organizarlo en un todo armónico. En un ulterior estadio de evolución, el color debe ser sustituido por materiales sintéticos dotados de color propio”.¹⁹

La posibilidad de que las cualidades sensibles de los materiales con que se construye la arquitectura sean suficientes para hacer perceptible el espacio queda ya claramente apuntada.

Por esa vía ahondaron profundamente los constructivistas y, a partir de ellos la vanguardia más comprometida ideológicamente. El espacio fue apareciendo como aquella entidad en la que la nueva vida halla su posibilidad y que viene definido tanto por los materiales constructivos con sus íntegras cualidades de color, luz y textura, como por las relaciones individuales y sociales que establece el hombre con el ámbito que lo acoge. En este contexto la ilusión maquinista y tecnológica consiguió desplazar definitivamente la primacía de lo expresivo a las cualidades formales de los nuevos materiales generados por la industria y a conceder a la textura y color del hormigón, al brillo del cromado, a la transparencia luminosa del cristal, al pulimento satinado de los materiales sintéticos el papel de configuradores privilegiados de las relaciones plásticas de la modernidad.

El rigor conceptual había sustituido a la embriaguez de los sentidos. Aparece de nuevo una llamada al orden tras aquella progresiva apatencia sensualista que parte de lo pintoresco y culmina en el expresionismo.

Si esa llamada no subvierte en el fondo aquella convicción en la naturaleza subjetiva de lo estético en la que nos parece descubrir el rasgo esencial del arte moderno, apunta sin embargo a una racionalización y a una reducción a la objetividad de los medios constructivos de que se vale la arquitectura para expresar el mundo y configurar una realidad nueva.

No es de extrañar que en el contexto de este rigorismo aparezcan llamadas que nos recuerdan las antiguas aspiraciones neoclásicas:

“Blanco, he aquí el color de la nueva época, el color que significa toda una época: la nuestra, la de la perfección, de la pureza y de la certeza”.²⁰

Es un tardío Van Doesburg quien hace estas afirmaciones.

1. Un artículo sobre el color en la arquitectura de la modernidad debe emprenderse a partir de unos cuantos trabajos que han suministrado datos y criterios de gran valor sobre el tema. Es imprescindible tener en cuenta los diversos artículos que aparecen en el número monográfico sobre el tema del color publicado por la revista *Rassegna*, nº 23/3, Septiembre de 1985, y los capítulos *Hittorff's polychrome campaign* de R.D. Middleton y *Architectural polychromy: life in architecture* de David Van Zanten, los cuales forman parte del libro editado por Robin Middleton *The Beaux-Arts and nineteenth-century French Architecture*, Thames and Hudson, London, 1982.

2. Philippe Junod. *Transparence et opacité*. Editions l'Age de l'Homme. Lausanne 1975. Sobre el tema de la oposición color — dibujo, fundamentalmente en páginas 126-129.

3. Alois Riegl. *Spätromische Kunstindustrie*. Traducción italiana *Arte Tardoromana* — Giulio Einaudi Editore. Torino s/f, segunda edición.

4. Josef Albers. *La interacción del color*. Alianza Editorial. Madrid 1979, página 13.

5. M.A. Laugier. *Essai sur l'Architecture*. Paris 1755. Ed. Facsimil - Mardaga, 1979.

6. J. Locke. Versión castellana. *Ensayo sobre el entendimiento humano*. Aguilar Argentina. Buenos Aires, 1977.

7. Sobre la estética generada por el empirismo inglés es interesante la obra de Lia Formagiari *L'Estética del Gusto nel settecento inglese* G.C. Sansoni. Editore Firenze. Roma 1962.

8. E. Burke. *A Philosophical Enquiry into the origin of our ideas of the Sublime and Beautiful*. Traducción castellana. *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo Sublime y lo Bello*. Colección de Arquitectura 2.19. Valencia 1985.

9. M.M. Martinet *Art et nature en Grand Bretagne au XVIII^e siècle*. Aubier Montaigne. Paris. 1986.

10. Citado por D. Watkin. *The English Vision. The Picturesque in Architecture, Landscape and Garden Design*. John Hurray. London. 1982.

11. Veanse los trabajos de R.D. Middleton y D. van Zanten citados en nota 1.

12. E. Boulée. *Essai sur l'Art*. Publicado por Perouse de Monclos. Herman. Paris. 1968.

13. C.N. Ledoux. *L'architecture considérée dans le rapport de l'art des moeurs et de la législation*. Paris 1789. Ed. Facsimil. Paris 1981.

14. N. Le Camus de Mézières. *Le Génie de l'Architecture, ou l'analogie de cet art avec nos sensations*. 1780.

15. A.C. Quatremère de Quincy. *Encyclopédie Méthodique. Architecture, par M. Quatremère de Quincy, dédiée et présentée à Monseigneur de Lamoignon, Garde des Sceaux de France, etc.* tome premier. Paris, 1788.

16. *Dictionnaire historique d'architecture, comprenant dans son plan les notions historiques, descriptives, archéologiques, biographiques, théoriques, didactiques et pratiques de cet art, par M. Quatremère de Quincy, de l'Institut Royal de France*. Paris: 1832. Ver voces *Architecture* y *couleurs*.

17. Ch. Blanc. *Grammaire des Arts du dessin*. Lorens. Paris. 1880, p. 22 y siguientes.

18. Ch. Garnier. *Le Theatre*. Hachette, Paris. 1871.

19. Textos de: H. Zehder *Aufzug zur farbigen in Die Bauwelt*, 18 Sept. 1919; A. Behne *Biederkehr der Kunst*. Berlin 1919; Bruno Taut *Zur Farbenfrage* Das schlesische Heim, 1925. Citados por Kristina Hartmann y Francisca Bollerey en *Il caso Taut* *Rassegna* nº 23/3 - Septiembre 1985.

20. A. Riegl. *Spätromische Kunstindustrie*. Op. cit.

21. T. Van Doesburg. *De Betekenis van de Kleur in Binnen-en Buitenarchitectuur*. (La importancia del color en la arquitectura interior y exterior) en *Bouwkundig Weekblad*, 1923, XLIV nº 21, 26 de Mayo, pp. 232-234. De Sergio Polano *Theo van Doesburg. Scritti di arte e di architettura* p. 405. Oficina Edizioni. Roma, 1979.

22. T. van Doesburg. *Vers la peinture blanche en Art Concert*, 1930, número introductorio, abril pp. 11-12. De Sergio Polano, op. cit. p. 508.

David Van Zanten which are included in the book edited by Robin Middleton *The Beaux-Arts and Nineteenth century French Architecture*, Thames and Hudson, London, 1982.

These works together have high-lighted the interest shown in colour, especially in French architecture of the last century, and the interest and liveliness of the debate stirred up by the taking into consideration of the traces of pictorial ornamentation found in the remains of Greek architecture.

2. Philippe Junod. *Transparence et Opacité*. Editions l'Age de l'Homme. Lausanne 1975.

On the subject of the opposition between colour and form, especially on pages 126-129.

3. Alois Riegl. *Spätromische Kunstindustrie*. Italian translation *Arte Tardoromana* — Giulio Einaudi Editore, Torino s/f, second edition.

4. Josef Albers. *La interacción del color* (Interaction in colour). Alianza Editorial. Madrid 1979, page 13.

5. M.A. Laugier. *Essai sur l'Architecture*. Paris 1755. Facsimile edition — Mardaga, 1979.

6. J. Locke. Version in Spanish of *Essay on Human Understanding*, Aguilar Argentina. Buenos Aires, 1977.

7. The work of Lia Formagiari *L'Estética del Gusto nel settecento inglese* is interesting on the subject of the aesthetic created by

English Empiricism. G.C. Sansoni. Editore Firenze. Roma, 1962.

8. E. Burke. *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*. Spanish translation. *Architecture Collection* 2.19. Valencia, 1985.

9. M.M. Martinet *Art et nature en Grand Bretagne au XVIII^e siècle*. Aubier Montaigne. Paris, 1986.

10. Quoted by D. Watkin. *The English Vision. The Picturesque in Architecture, Landscape and Garden Design*. John Hurray. London, 1982.

11. C.f. the works of R.D. Middleton and D. van Zanten referred to in note (1).

12. E. Boulée. *Essai sur l'Art*. Publicado by Perouse de Monclos. Paris, 1968.

C.N. Ledoux. *L'architecture considérée dans le rapport de l'art des moeurs et de la législation*. Paris, 1789. Facsimile Edition. Paris, 1981.

N. Le Camus de Mézières. *Le Génie de l'Architecture, ou l'analogie de cet art avec nos sensations*. 1780.

13. A.C. Quatremère de Quincy. *Encyclopédie Méthodique Architecture, par M. Quatremère de Quincy, dédiée et présentée à Monseigneur de Lamoignon, Garde des Sceaux de France, etc.* tome premier. Paris, 1788.

Dictionnaire historique d'architecture, comprenant dans son plan les notions historiques, descriptives, archéologiques, biographiques, théoriques, didactiques et pratiques de cet art, par M. Quatremère de Quincy, de l'Institut Royal de France. Paris, 1832. See entries *Architecture* and *Couleurs*.

14. C. Blanc. *Grammaire des Arts du Dessin*. Lorens. Paris, 1880, p.p. 22 and after.

15. Ch. Garnier. *Le Theatre*. Hachette, Paris. 1871.

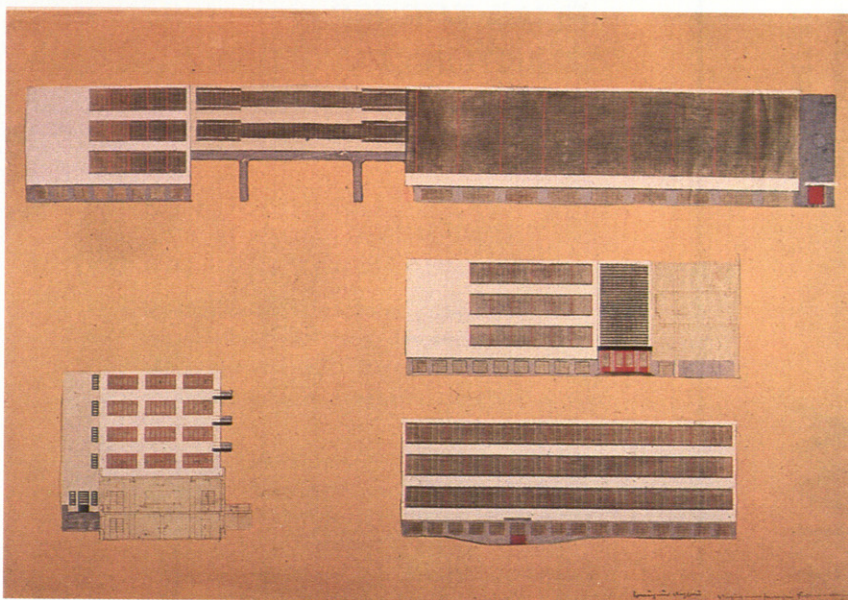
16. Extracts from: H. Zehder *Aufzug zur farbigen in Die Bauwelt*, 18th Sept. 1919; A. Behne *Biederkehr der Kunst*. Berlin 1919; Bruno Taut *Zur Farbenfrage* Das schlesische Heim, 1925.

Quoted by Kristina Hartmann and Francisca Bollerey in *Il caso Taut*. *Rassegna* number 23/3 - September 1985.

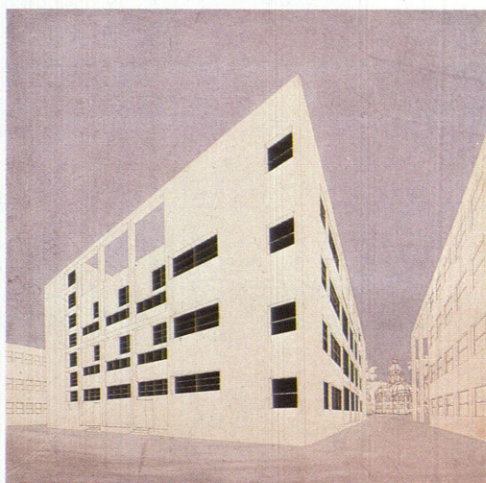
17. A. Riegl. *Spätromische Kunstindustrie*. See above.

18. T. Van Doesburg. *De Betekenis van de Kleur in Binnen-en Buiten - architectuur* (The importance of colour in interior and exterior architecture) in *Bouwkundig Weekblad*, 1923, XLIV number 21, 26th May, p.p. 232-234. From Sergio Polano *Theo van Doesburg. Scritti di arte e di architettura* p. 405. Oficina Edizioni. Roma, 1979.

19. T. van Doesburg. *Vers la peinture blanche in Art Concert*, April, 1930, introductory issue, p.p. 11-12. From Sergio Polano, c.f. above, p. 508.



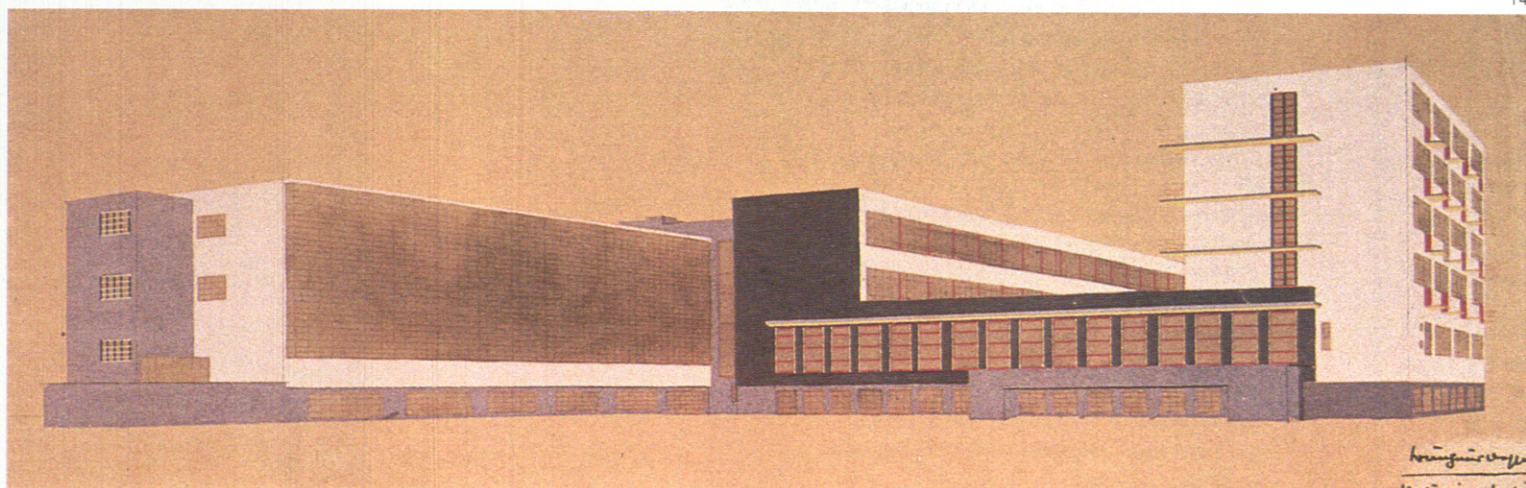
12.



13.

12,14. Walter Gropius. Bauhaus. Dessau. Pruebas de color para fachadas. 1926.

13. Giuseppe Terragni. Casa del Fascio. Como. 1934.



14.