

LA NUEVA PINTURA DEL EMPERADOR

Mark Wigley

El texto repasa la conocida "Ley de Ripolin" que Le Corbusier expone en su famoso texto L'art décoratif d'aujourd'hui, en el que el arquitecto suizo aspira a encontrar respuesta a la pregunta fundamental: ¿dónde está la arquitectura? A partir de una brillante reflexión sobre el papel de las paredes blancas en la arquitectura moderna, Wigley rescata el carácter textil y en consecuencia "superficial" de la condición moderna de la arquitectura. De este modo se muestra cómo la arquitectura de Le Corbusier enlaza con los argumentos de Loos y Semper, y más aun se ve con claridad la auténtica condición de la arquitectura como fenómeno visual que a su vez se localiza en el espacio de la comunicación. Como Wigley apunta, es necesario explorar con mucho detalle la fina capa blanca y para eso es preciso ahondar con mucha más profundidad en la superficie.

Palabras clave: *L'art décoratif d'aujourd'hui*, blanco, vestido y arquitectura

Keywords: *L'art décoratif d'aujourd'hui*, whiteness, dressing and architecture

¡Ah, esos griegos! Ellos sí que sabían vivir. Lo que se requiere es parar valientemente en la superficie, en el pliegue, en la piel, adorar la apariencia, creer en las formas, los tonos, las palabras, el Olimpo entero de la apariencia. Esos griegos eran superficiales –desde la profundidad.

Friedrich Nietzsche, prefacio de la segunda edición de *Die fröhliche Wissenschaft (La ciencia feliz)*, 1886.

En 1959 Le Corbusier añadió un prefacio a su menos conocido *L'art décoratif d'aujourd'hui* de 1925, en el que había introducido su teoría del muro blanco. En él se describe el libro como resultado de una larga búsqueda que comenzó al inicio de su carrera con la pregunta engañosamente simple *¿dónde está la arquitectura?*¹. Sea lo que sea el muro blanco, desempeña algún papel en la determinación del lugar de la arquitectura misma, en cómo es ubicada más que en que ella ubica, en cómo habita la cultura más que en que la cultura la habita, en cómo es ella misma acomodada. Lejos de un acabado nuevo sobre una estructura vieja, el muro blanco es presentado como un repensar la identidad misma de la arquitectura. *L'art décoratif d'aujourd'hui* tiene que ser entendido en los términos de la larga historia institucional que prescribe dónde puede ser vista la arquitectura, qué tipo de visión se requiere, y quién ve. Esta tradición presupone que la experiencia fundamental de la arquitectura es visual, que la arquitectura es un "arte visual". Ésta ubica la arquitectura en el campo visual antes de situarla en algún lugar determinado. El texto de Le Corbusier engancha con esta tradición y revisa alguna de sus premisas fundamentales. La arquitectura ya no es simplemente un objeto visual con ciertas propiedades. Ahora tiene que ver con la construcción de lo visual antes de ser ubicada dentro de lo visual. De hecho, la visión misma se convierte en un fenómeno arquitectónico. El lugar de la arquitectura se hace mucho más complicado. Un edificio ya no puede ser separado de la mirada que parece ser dirigida hacia él. Más que tener un cierto aspecto, el edificio es una cierta forma de mirar². El muro blanco es concebido para transformar radicalmente el estatus del edificar por medio de la transformación de la condición de la visualidad misma. La idea aparentemente simple de que la arquitectura moderna debe ser blanca contesta la pregunta "¿dónde está la arquitectura?" de tal forma que reconfigura los límites y las operaciones del discurso arquitectónico. El pequeño libro de Le Corbusier tiene un gran papel.

L'art décoratif d'aujourd'hui examina los objetos de la vida cotidiana contemporánea, condecorando los que tienen decoración y celebrando aquéllos sin ella. La mentira de la decoración es que es añadida a los objetos como un tipo de máscara. Es una forma de 'disfraz', una capa figurativa insertada entre la nueva realidad del objeto moderno que resulta de las técnicas modernas de producción y la nueva realidad de la vida moderna que esas técnicas hacen posible. Malinterpretando a ambas, produce una alienación histórica y espacial al sostener una fantasía

* Traducción a cargo de Brett Tippey. Revisión de texto y edición a cargo de Carlos Naya.

1. LE CORBUSIER, *L'art décoratif d'aujourd'hui*, Éditions G. Grès et Cie, Paris, 1925, p. 193. Traducido al inglés por James Dunnet como *The Decorative Art of Today*, MIT Press, Cambridge, 1987, p. xix.

2. Nota del traductor: Aquí el autor hace un juego de palabras entre el aspecto del edificio (*the look of the building*) y el acto de mirar (*a way of looking*).



Canadian Pacific
LE LAIT DE CHAUX
LA LOI DU RIPOLIN

Si la question de l'art décoratif semble cette année dans les cris de la foule, les gerbes des feux d'artifices, les palais de plâtre doré, prendre une place importante au sein de nos préoccupations,

Fig. 1. "Una lechada de cal: la Ley de Ripolin". (LE CORBUSIER, *L'art décoratif d'aujourd'hui*, 1925).

nostálgica frente a la cara de la modernidad. Como tantos objetos cotidianos, la arquitectura tiene que desechar los restos figurativos que abarrotan la superficie de sus estructuras y distraen al ojo de la modernidad.

Esta eliminación de la decoración es presentada como el gesto necesario de una sociedad civilizada. De hecho, la civilización es definida como la eliminación de lo "superfluo" en favor de lo "esencial" y el paradigma del exceso no esencial es la decoración. Su eliminación libera un nuevo orden visual. Haciendo eco de un argumento al menos tan antiguo como la filosofía occidental, Le Corbusier describe la civilización como un paso gradual de lo sensual a lo intelectual, desde lo táctil a lo visual. Las "caricias de los sentidos" de la decoración son abandonadas progresivamente en favor de la armonía visual de la proporción. La materialidad de la representación parece ser abandonada en favor de la inmaterialidad de la visión clara. El ojo finalmente trasciende el cuerpo que lo sostiene. La sensualidad es conquistada por la razón. O eso parece. Después de una lectura más detallada, el texto de Le Corbusier está lejos de ser sencillo. Subvierte astutamente la misma tradición de la que parece hacer eco y, al hacerlo, perturba el lugar de la arquitectura.

EL ASPECTO DE LA MODERNIDAD

El rechazo de la decoración a favor del ojo cultivado es entendido explícitamente como una forma de purificación. El argumento culmina con el capítulo titulado "Una lechada de cal: la ley de Ripolin", que propone reemplazar la capa degenerada de decoración que cubre los edificios por una lechada de cal. La cal libera la visualidad. Es una forma de higiene arquitectónica que ha de ser llevada a cabo en nombre de la verdad visible: "Su casa es limpia. Ya no hay más esquinas sucias y oscuras. *Cada cosa se muestra como es*"³. El verdadero estatus del objeto se muestra. Limpio de sus máscaras figurativas, se presenta simplemente en su estado puro, transparente al observador: "Ley de Ripolin, lechada de cal: eliminación del equívoco. Concentración de intención en su objeto propio. La atención concentrada sobre el objeto. Un objeto es elegido para ser hecho solo por su necesidad, para un propósito específico, y para ser hecho con perfección"⁴. El aspecto de la modernidad es aquél de la utilidad perfeccionada, la función sin exceso, el objeto liso limpio de toda textura figurativa.

La consecuencia aparente de este argumento es ensayada tácitamente en el interior de la interpretación tradicional de la primera obra de Le Corbusier. Sus villas son leídas repetidamente en términos de una lógica visual de transparencia a la estructura y a la función, una arquitectura abstracta que conecta con la edad de la máquina. Pero, sorprendentemente, la polémica blancura de las villas no es examinada como tal. Se la da por hecha. Los edificios son entendidos como objetos, máquinas para ser miradas, habitadas por un observador que está separado de ellas, habitadas precisamente al ser miradas, ya sea por el usuario, el visitante, el vecino, el crítico, o el lector de publicaciones de arquitectura. El encalado es entendido tácitamente como parte del aspecto, pero una parte tan fundamental que ni siquiera tiene que ser señalada. Los propios argumentos elaborados por Le Corbusier sobre la relación entre la superficie blanca y el acto mismo de mirar, argumentos que le permiten especular acerca del único estatus de la arquitectura en la sociedad industrializada, no son examinados⁵. La capacidad del encalado de repensar la definición fundamental de la arquitectura es ignorada. La tensión obvia entre la opacidad de la superficie blanca y la supuesta transparencia de la arquitectura moderna no se problematiza. Precisamente por ser hecho parte del aspecto, el muro blanco permite mirar a través de él⁶. Este hecho de privilegiar el aspecto parece ser soportado por los escritos de Le Corbusier que en todas partes parecen privilegiar lo visual. Pero la naturaleza de ese aspecto y el privilegio no son examinados. La teoría de la superficie blanca se vuelve tan transparente para los críticos como ellos imaginan ser la superficie. Los críticos tienen los famosos "ojos que no ven" de Le Corbusier. Pero ¿por qué es necesario que la blancura sea ignorada por los que manufacturan el canon? ¿Qué es preservado con esta ceguera estratégica?

Claramente, el argumento de Le Corbusier tiene que ser entendido en términos del papel central de la blancura en la historia amplia del concepto de limpieza. La arquitectura moderna se une a la bata blanca del médico, las baldosas blancas del baño, las paredes blancas del hospital, etc. Pero el argumento no trata de la higiene *per se*. Trata de un cierto aspecto de limpieza. O, más precisamente, una limpieza del aspecto, una higiene de la visión misma. La cal purifica el ojo en lugar del edificio. De hecho, revela el papel central de la visión en la higiene. Al fin y al cabo, la superficie blanca y "limpia" no es una cosa tan simple.

3. *Ibid.*, p. 188.

4. *Ibid.*, p. 192.

5. Para las referencias a la "Ley de Ripolin" en estudios recientes, ver la entrada de Lion Murand y Patrick Zylberman en "Decor (1925): Il s'agit d'une épaisseur de blanc" en *Le Corbusier, une encyclopédie*, ed. Jacques Lucan, Centre Georges Pompidou, París, 1987, pp. 116-118; y REICHLIN, Bruno, "La 'petite maison' à Corseaux. Une analyse structurale", en CHAROLLAIS, Isabelle y DUCRET, Andre, (Eds.) *Le Corbusier a Geneve 1922-1932; Projets et Realisations*, Payot, Lausanne, 1987, pp. 119-134.

6. Nota del traductor: De nuevo el autor plantea un juego de palabras entre el aspecto del edificio (*a look*) y el acto de mirar a través de algo (*look through*).

Las superficies blancas que tradicionalmente denotan limpieza hacen eso mismo, la denotan en lugar de hacerla efectiva. La blancura de los espacios supuestamente higiénicos tenía su origen en las ropas y los polvos cosméticos que eran cambiados periódicamente para hacer desaparecer el sudor del cuerpo de la vista pero no para eliminarlo. Ponerse una camisa blanca era equivalente a bañarse. Como sostiene Georges Vigarello: “fue el tratamiento de las ropas el que, desde el s. XVI, creó un nuevo espacio físico para la limpieza... el blanquear y renovar el lino tomó el lugar de limpiar la piel”⁷. Las prendas de lino que eran escondidas debajo de las capas de la ropa, salieron lentamente a la superficie para representar la condición del cuerpo que ellas ya ni siquiera tocan. El ideal de limpieza al que Le Corbusier apela originó un estilo de ropa y una cierta actitud hacia la ropa en general. Estableció un orden social más que uno físico. Incluso cuando se aprobaban leyes para controlar la cantidad de ornamentación en la ropa, la tela blanca era capaz de articular niveles de distinción social. La limpieza era el efecto visual que marcaba la pertenencia a una clase social más que el estado del cuerpo⁸.

Finalmente, la limpieza de la ropa sería suplementada por la limpieza del cuerpo. Hacia finales del s. XVIII, emergió una preocupación por lo que estaba “detrás de la apariencia y que podría poner en cuestión la larga relación entre aseo y vestido, imponiendo a las ropas otros criterios aparte de simplemente el de mostrarse. Superficies y perfumes ya nunca más podían permanecer solos”⁹. El simple aspecto blanco ya no era una garantía de higiene. Bañarse se convirtió en norma, una declaración social. Aun así, toda la economía de la higiene sigue siendo fundamentalmente visual más que sensual. Para ser más precisos, se trata de eliminar lo sensual en favor de lo visual. Cuando las telas blancas salieron a la superficie del traje, cuestionaron la lógica de lo visible, complicando la economía tradicional de la visión al forjar un nuevo tipo de espacio¹⁰. La superficie blanca “erige una pantalla” entre el cuerpo y el observador, estorbando el intento del ojo de agarrar el cuerpo. Elimina el cuerpo. Pero al mismo tiempo, hace entrar al cuerpo en lo imaginario al advertir un dominio inaccesible. La idea del cuerpo es sostenida sin dar ninguna información sensorial sobre el cuerpo particular que es imaginado. Lo que distingue la tela blanca de las formas del vestido que ha desplazado es la forma en que plantea la cuestión del cuerpo que cubre, suspendiéndose en alguna posición entre revelar y cubrir. La sensualidad de la superficie se ha reducido al mínimo para poner a prueba la condición general del mundo sensorial. En otras palabras, desempeña un papel crucial en la constitución misma de la categoría de lo sensual que parece eliminar. La prenda ligera blanca produce la imagen de un cuerpo físico detrás de ella, pero es un cuerpo que antes no existía como tal¹¹. Previamente, las superficies de las ropas de una persona desempeñaban el papel de su cuerpo. La camisa blanca abrió una brecha entre el cuerpo y su ropa. A pesar de no ser nada más que un cierto tipo de imagen, su superficie plantea la cuestión de un dominio físico más allá de las imágenes y, al hacerlo, define un nuevo tipo de espacio. De hecho, comienza a redefinir la condición misma del espacio. Como Vigarello explica, la historia del concepto de limpieza “consiste, en último término, en un tema dominante: el establecimiento, en la sociedad occidental, de una esfera física autosuficiente, su alargarse y el refuerzo de sus fronteras hasta el punto de excluir la mirada de otros”¹². La blancura juega un papel clave en la constitución del espacio, entendido en términos de una economía de visión tan cargada institucionalmente.

Igualmente, los argumentos de Le Corbusier sobre la cal son argumentos sobre la visualidad que reconfiguran las creencias tradicionales sobre la sensualidad y el espacio. Al apelar al aspecto de la higiene, apela a las operaciones enigmáticas de la camisa blanca. El muro blanco, como la camisa blanca, instituye la distinción misma que parece simplemente delimitar, tallando un espacio que antes no estaba ahí. La superficie blanca no solo limpia un espacio, ni da la impresión de un espacio limpio, sino que construye un nuevo tipo de espacio. O, por lo menos, restaura el tipo de espacio que supuestamente fue borrado por los interiores y fachadas decorados demasiado sensualmente de la arquitectura del s. XIX. Tales esquemas ornamentales bloquean la fantasía de un cuerpo detrás de ellos e incluso la sensación de un cuerpo concreto delante de ellos. El cuerpo del edificio y el cuerpo del observador desaparecen en los excesos sensoriales de la decoración. Mirar una decoración es ser absorbido por ella. La visión misma es tragada por la superficie sensual. La superficie blanca libera al ojo al reconstruir la idea de un cuerpo escondido detrás de ella, recuperando la sensación de espacio que se había perdido. Para Le Corbusier, el aspecto de la cal no es solamente el aspecto de la modernidad. Aunque frecuentemente emplea los muros blancos de un transatlántico como un modelo para la arquitectura, la cal no es la marca del siglo XX industrializado, sino de la civilización como tal:

7. VIGARELLO, Georges, *Concepts of Cleanliness: Changing Attitudes in France since the Middle Ages*, (traducido al inglés por Jean Birrell), Cambridge University, Press, Cambridge, 1988, p. 227.

8. “Las ropas conservaron, a cualquier coste, su habilidad para diferenciar. Un cierto tipo de blanco fue distintivo, confirmación de que el concepto de limpieza, gradualmente elaborado por esta arquitectura de lino, fue social... Mencionar el lino, entonces, y asociarlo con la blancura, fue asociarlo con una cierta condición... El efecto de lavar y el efecto del material fueron lo mismo. Juntos exudaron una limpieza que no era accesible para todos”. *Ibid.*, p. 72.

9. *Ibid.*, p. 136.

10. *Ibid.*, p. 70.

11. “La camisa había salido a través de la superficie de las ropas, habilitando al cuerpo físico para ser imaginado, indirectamente pero claramente. Esto supuso una sensibilidad que ya no se limitaba a lo visible. Cambiar el lino fue también limpiar la piel, incluso cuando la piel misma no era tocada por la mano limpiadora”. *Ibid.*, p. 60.

12. *Ibid.*, p. 231.

Fig. 2. Cartel de Ripolin, Eugene Vavasour, 1898.



El encalado existe en cualquier lugar donde la gente ha preservado intacta la estructura equilibrada de una cultura armoniosa. Una vez que un elemento opuesto a la armonía del sistema se ha introducido, el encalado desaparece.... El encalado se ha asociado con el habitar humano desde el nacimiento de la humanidad. Las piedras son quemadas, rotas y diluidas con agua –y los muros adquieren el blanco más puro, un blanco extraordinariamente bello¹³.

El colapso de la auténtica cultura popular, causado por la intrusión de prácticas foráneas, está marcado por la pérdida del encalado. Es la difusión global de las formas no auténticas a través de los nuevos canales de comunicación (trenes, aviones, películas, revistas, etc.) la que ha desconchado las superficies blancas y ha fomentado la degeneración hacia los excesos sensoriales de la decoración. Pero las paredes blancas del transatlántico marcan la madurez de la misma cultura industrial que una vez fue responsable de la “expulsión brutal” del encalado vernáculo. Es el estatus del objeto en el siglo XX el que es nuevo, no su revestimiento con cal. La modernidad puede recuperar la pureza de las culturas antiguas que ha profanado, restaurando las superficies blancas sobre las que se han pintado grafiti. La neutralidad de la cal es más histórica que formal.

Aun así, no es una neutralidad pasiva. El encalado no es simplemente lo que queda después de la eliminación de la decoración. Es el mecanismo activo del borrar. Más que una superficie limpia, es un agente de limpieza, que limpia la imagen del cuerpo para liberar el ojo. La cal hace visibles los objetos de la vida cotidiana como cualquier impureza, cualquier exceso decorativo, que dejarían una “mancha” en su superficie: “En los muros blancos de Ripolin estas acumulaciones de cosas muertas del pasado serían intolerables: dejarían una mancha. Por el contrario, las manchas no se ven en la mezcla de nuestros damascos y papeles pintados con adornos... Si la casa es toda blanca, el perfil de las cosas se destaca sobre ella sin ninguna posibilidad de transgresión; su volumen se percibe claramente, su color es distinto”¹⁴. Más que el ambiente apropiado para mirar¹⁵ (un fondo “neutro”, como la pared de un museo), y aun más que la eliminación activa de las distracciones del ojo, el encalado es en sí mismo un ojo: “Pon sobre él cualquier cosa engañosa o de mal gusto y te golpea en el ojo”. Es bastante parecido a una radiografía de la belleza. Es una corte penal en sesión permanente. Es el ojo de la verdad”¹⁶. No es simplemente el aspecto de limpieza, sino un limpiar el aspecto, un enfocar del ojo. No una máquina para ‘mirar a’ sino una máquina de mirar¹⁷.

Pero, este mecanismo para ver ¿enfoca solamente a los suplementos de los edificios: a los objetos y las personas ubicadas dentro, fuera o sobre sus superficies? ¿Qué ocurre cuando captura el edificio mismo en su propia mirada? ¿Qué ve en la arquitectura? Exactamente ¿qué cualidades de la arquitectura expone? ¿Pueden eliminarse todas las manchas sin destruir el tejido?

13. LE CORBUSIER, *The Decorative Art of Today*, cit., p. 189.

14. *Ibíd.*, p. 189, (traducción al inglés ligeramente modificada).

15. Nota del traductor: Aquí Wigley utiliza la palabra inglesa *look*, pero no está completamente claro si se refiere a la “mirada” o más bien al “aspecto”. A pesar de que el contexto indica que ambas interpretaciones son posibles, la traducción utiliza la palabra española mirar debido a que la frase siguiente menciona “las distracciones del ojo”.

16. *Ibíd.*, p. 190.

17. Nota del traductor: otra vez Wigley hace un juego de palabras en él que contrasta el acto de mirar (*look at*) con el aspecto (*the look*) del objeto.

EL VESTIDO DEL ESPACIO

El privilegio que Le Corbusier otorga al blanco proviene claramente de su propia experiencia del encalado vernáculo. Al final del largo viaje por el Este que comenzó a finales de 1910, describe su amor al blanco recientemente descubierto en una carta a su amigo William Ritter: “En su curso loco, rojo, azul y amarillo se han convertido en blanco. Estoy loco por el color blanco, el cubo, la esfera, el cilindro y la pirámide y el disco todos unidos y el gran abismo vacío”¹⁸. No por casualidad el prefacio de *L'art décoratif d'aujourd'hui*, cuyos ejemplos son tomados a menudo de este viaje, se refieren a él como el momento crítico en el que finalmente “descubrió la arquitectura” en respuesta a su pregunta “incesante” “¿Dónde está la arquitectura?”¹⁹ Cuando “sucumbió a la atracción irresistible del Mediterráneo”²⁰, como él lo llama, esta atracción tenía todo que ver con todos los muros blancos que repetidamente describe como algo “deslumbrante” “brillante” y “delicioso”. Este encuentro formativo con el muro blanco resultó claramente reforzado cuando sus primeras pinturas puristas ocho años después fueron abstracciones de casas encaladas en la campiña francesa. El llamamiento del arquitecto al estatus universal del blanco parece estar fundado sobre un conjunto altamente específico e idiosincrático de experiencias y fantasías personales.

Al mismo tiempo, la descripción de estos intensos encuentros es en sí misma parte de un discurso cultural muy particular sobre el encalado que había estado activo durante mucho tiempo. Este discurso claramente dio forma a los relatos que Le Corbusier hace de sus experiencias personales. De hecho, parece haber iniciado y organizado estas mismas experiencias. El encuentro amoroso del arquitecto con la casa encalada no es tanto una experiencia íntima, sino una construcción social con su propia historia y su agenda específica. La mitología genérica del arquitecto como artista-genio tiende a transformar la lechada de cal que deja de ser un artefacto producido e interpretado por discursos colectivos elaborados para ser un fenómeno primigenio que excede todo discurso y es experimentado personalmente por un individuo especialmente sensible. Esta transformación efectivamente sepulta las apuestas particulares por el muro blanco, ya sean colectivas o personales. El papel estratégico del muro casi desaparece en favor de un breve fogonazo de una sola imagen que muestra la arquitectura moderna como un simple eco de la supuesta pureza de lo vernacular mediterráneo. Aun así, podemos empezar a descubrir este papel por medio del escrutinio de las fuentes del argumento de Le Corbusier.

La descripción de la civilización como progreso desde la sensualidad de la decoración hasta la abstracción de la forma a través de la eliminación progresiva del ornamento está, por supuesto, tomada de la criminalización del ornamento que hace el arquitecto vienés Adolf Loos: “Cuanto más baja es la cultura, más aparente está el ornamento. El ornamento es algo que debe ser superado. El papú y el criminal ornamentan su piel. ... Pero la bicicleta y la máquina de vapor están libres del ornamento. La marcha de la civilización libera sistemáticamente objeto tras objeto de la ornamentación”²¹. El texto de Le Corbusier se apropia de los de Loos mucho más de lo que indican sus dos breves referencias a Loos²². De hecho, es por todas partes deudor de Loos²³. En el ensayo canónico de Loos “Ornament und Verbrechen” (Ornamento y delito) de 1908, que Le Corbusier publicó en el segundo número de *L'Esprit Nouveau* en 1920, la eliminación del ornamento es un proceso de purificación que termina en el encalado: “La evolución de la cultura es sinónimo de la eliminación del ornamento de los objetos de uso cotidiano... Nosotros hemos sobrepasado la edad del ornamento... Pronto las calles de las ciudades resplandecerán como los muros blancos!”²⁴. Este interés por el encalado puede ser rastreado en los escritos de Loos. La degeneración de la arquitectura contemporánea se opone repetitivamente a la construcción de la casa vernácula, que, como él pone de manifiesto en su ensayo “Architektur” de 1910, concluye cuando el campesino “hace un balde grande de pintura al temple y pinta la casa de un hermoso blanco”²⁵. La pureza estética de este gesto tradicional ahora está garantizada por los principios modernos de la higiene. Al igual que en Le Corbusier, la lechada de cal es entendida a la vez como marca de modernidad y de tradición. De hecho, como Stanislaus von Moos señala, Le Corbusier ya había citado extensamente de este mismo ensayo en 1913 sin reconocer la fuente, y *L'Esprit Nouveau* anunció que lo publicaría aunque nunca lo hizo²⁶. Por consiguiente, la “Ley de Ripolin” de Le Corbusier tiene que ser entendida en un contexto conceptual que socava los supuestos que organizan el discurso arquitectónico que la niega.

En mi opinión, la “Ley de Ripolin” de 1925 es una referencia específica a la “Ley del vestir” (*Gesetz der Bekleidung*) que Adolf Loos formula en 1898. Al hacerlo, Loos legisla contra cualquier “confusión” entre un material y su vestido. Los vestidos no deben simular los materiales que cubren. Solo deben “revelar claramente su propio significado como vestido para la superficie del



Fig. 3. Ilustración de un nudo extraída de SEMPER, Gottfried, *Der Stil in der technischen und tektonischen Künsten oder praktische Aesthetik*, 1860-1863.

18. Le Corbusier, una carta a William Ritter desde Pisa, 1911, en GRESLERI, Giuliano, *Le Corbusier Viaggio in Orient*, Marsilio Editori, Venecia, 1984, p. 401.

19. LE CORBUSIER, *The Decorative Art of Today*, cit., p. xix.

20. *Ibid.*, p. 207.

21. LOOS, Adolf, “Damenmode”, *Neue Freie Presse* (21 agosto 1898). Traducido como “Ladies Fashion” por Jane O. Newman y John H. Smith en LOOS, Adolf, *Spoken into the Void: Collected Essays 1897-1900*, MIT Press, Cambridge, 1982, pp. 99-103, 102. “Cuanto más bajo es el nivel cultural de la gente, más extravagante es con su ornamento, su decoración... Buscar la belleza solo en la forma y no en el ornamento es el objetivo hacia el cual se está esforzando toda la humanidad”. LOOS, A., “Das Luxusfuhrwerk”, *Neue Freie Presse* (3 julio 1898). Traducido como “The Luxury Vehicle” por Jane O. Newman y John H. Smith en op. cit., pp. 39-43, 40.

22. La decoración: adornos, entretenimiento encantador para un salvaje... Parece justificado afirmar: cuanto más cultivado se hace un pueblo, más desaparece la decoración. (Seguramente fue Loos quien lo explicó tan netamente.) LE CORBUSIER, *The Decorative Art of Today*, cit., p. 85. “En otras partes, alrededor de 1912, Loos escribió ese artículo sensacional, Ornamento y delito.” *Ibid.*, p. 134.

23. Ver COLOMINA, Beatriz, “L'Esprit Nouveau, la arquitectura y Publicidad”, *Architectureproduction*, Princeton Architectural Press, New York, 1988, p. 77. VON MOOS, S., “Le Corbusier and Loos”, *Assemblage4*, 1987, pp. 25-38.

24. LOOS, A., “Ornament und Verbrechen”, ponencia de 1908. Traducido como “Ornament and Crime” por Wilfred Wang en *The Architecture of Adolf Loos*, The Arts Council, 1985, London, pp. 100-103, 100.

25. LOOS, A., “Architektur”, *Der Sturm* (15 diciembre 1910). Traducido como “Architecture” por Wilfred Wang en op. cit., pp. 104-109, 104.

26. VON MOOS, S., “Le Corbusier and Loos”, op. cit., p. 31.

muro”²⁷, identificando su independencia de una estructura sin identificar aquella estructura. La capa exterior de un edificio debe ser entendida como un accesorio que no revela aquello de lo que es accesorio. Loos no simplemente aboga por la eliminación de la decoración para revelar la condición material del edificio como objeto. Lo que es revelado es precisamente el accesorio como tal, no la estructura ni la decoración. La percepción de un edificio se convierte en la percepción de sus accesorios, su capa de cubrición.

El privilegio del encalado está ligado a esta idea de que la percepción de la arquitectura es la percepción de una capa de vestido que disimula la estructura a la que está añadida, una capa que puede ser tan delgada como una capa de pintura. De hecho, para Loos, la capa de pintura es el paradigma. La “Ley del vestir” emerge junto a una lectura del muro encalado tradicional. El argumento gira en torno a una anécdota sobre la percepción de la diferencia entre el marco de una ventana que ha sido teñido y uno que ha sido pintado de blanco. La invención en el siglo XX del tinte de madera se opone a la tradición campesina en la que los colores puros contrastan con el “muro recién encalado”. La transparencia del tinte se descarta en favor de la máscara opaca de la pintura blanca: “la madera puede ser pintada de cualquier color salvo uno –el color de la madera”²⁸. El argumento de Le Corbusier tiene que ser repensado en términos de una lógica del s. XIX de poner un velo más que en una de transparencia.

Además, la “Ley del vestir” de Loos es igualmente una referencia específica al “Principio del vestir” (*Prinzip der Bekleidung*) formulado a mediados del s. XIX por el arquitecto alemán Gottfried Semper. Semper define que la esencia de la arquitectura está más en la capa que la cubre que en su estructura material. Esta definición implica una transformación fundamental de la explicación del origen de la arquitectura en la que se basa tácita o explícitamente gran parte del discurso tradicional de la arquitectura. La arquitectura no es nunca más vista como originada en la construcción de la protección material, un simple refugio de madera que más tarde es suplementado y representado por sucesivas tradiciones ornamentales –de tal modo que el ornamento es siempre representativo de, y subordinado a, la estructura original. La historia de la arquitectura ya no es nunca más una historia de estructuras desnudas que gradualmente se visten con ornamento; “más bien fue, con toda la simplicidad de sus formas básicas, altamente decorada y resplandeciente desde el principio, desde su niñez”²⁹. La arquitectura comienza con el ornamento. No es simplemente que la arquitectura de un edificio se ha de encontrar en la decoración de su estructura. Hablando estrictamente, es solo la decoración la que es estructural. No hay edificio sin decoración. Es la decoración la que construye.

27. LOOS, A., “Das Prinzip der Bekleidung”, *Neue Freie Presse*, (4 septiembre 1898), traducido como “The Principle of Cladding” por Jane O. Newman y John H. Smith en NEWMAN, J.O.; SMITH, J.H., op. cit., pp. 66-69, 67. *Bekleidung* está siendo reproducido aquí como “vestido” según la traducción de Mallgrave y Herrmann, en lugar de la traducción de Newman y Smith como “revestimiento”. Para las respectivas notas sobre este asunto, véase SEMPER, G., *The Four Elements of Architecture and Other Writings*, traducido por Harry Francis Mallgrave y Wolfgang Hermann, Cambridge University Press, Cambridge, 1989, p. 293 y LOOS, A., op. cit., p. 139.

28. LOOS, A., “The Principle of Cladding”, op. cit., p. 67.

29. SEMPER, G., *Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architektur und Plastik bei den Alten* (Altona: Johann Friedrich Hammerich, 1834). Traducido como “Preliminary Remarks on Polychrome Architecture and Sculpture in Antiquity”, en MALLGRAVE, Harry Francis y HERRMANN, Wolfgang, *The Four Elements of Architecture and Other Writings*, op. cit., pp. 45-73, 52.

30. SEMPER, G., *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, oder Praktische Aesthetik* (Frankfurt: Verlag für Kunst und Wissenschaft, 1860). Traducido como “Style in the Technical and Technic Arts or Practical Aesthetics”, en MALLGRAVE, H.F., y HERRMANN, W., op. cit., pp. 181-263, 254.

31. SEMPER, G., *Die vier Elemente der Baukunst* (Braunschweig: Friedrich Vieweg und Sohn, 1851). Traducido como “The Four Elements of Architecture”, en MALLGRAVE, H.F., y HERRMANN, W., op. cit., pp. 74-129, 104.

Para Semper, el construir empezó con el uso de telas tejidas para definir el espacio social, concretamente, el espacio de la domesticidad. Pero los textiles no fueron simplemente colocados dentro del espacio para definir una cierta interioridad. No fueron simplemente organizados en el paisaje para dividir un pequeño espacio que podía ser ocupado por una familia particular. Más bien, son la producción del espacio mismo, que lanzan la idea misma de ocupación. Tejer fue utilizado “como un medio para hacer el ‘hogar’, la *vida interior* separada de la *vida exterior*, y como la creación formal de la idea de espacio”³⁰. Entonces, el alojar es un efecto de la decoración. No es que el tejido se ordene de una forma que proporcione el refugio físico. Más bien, su textura, su juego sensual, su textualidad, como la de los idiomas que Semper estudió, abren un espacio de intercambio. El tejido decorativo produce la idea misma de una familia que puede ocuparlo, del mismo modo que un lenguaje produce la idea de un grupo que lo habla. El espacio, la casa y la estructura social llegan con el ornamento. El interior no es definido por un cierre continuo de muros sino por los pliegues, vueltas y giros en una superficie ornamental a menudo discontinua.

Esta definición primordial de interior y, por lo tanto, por primera vez, de exterior, a partir de textiles precede no solo la construcción de muros sólidos sino que llega a organizar el edificio cuando tal construcción comienza. La estructura sólida sigue, y está subordinada a lo que parecen ser meramente sus accesorios:

Las alfombras colgadas permanecían como los verdaderos muros, los límites visibles del espacio. Los muros normalmente sólidos que están detrás de ellas fueron necesarios por razones que no tenían nada que ver con la creación del espacio; eran necesarios para la seguridad, para soportar una carga, para su permanencia, etc. Allí donde la necesidad de estas funciones secundarias no surgía, las alfombras permanecían como el medio original de separar el espacio. Incluso donde construir sólidos muros fue necesario, los últimos fueron solo la estructura interior invisible, escondida detrás de los verdaderos y legítimos representantes del muro, las coloristas alfombras tejidas³¹.

Lo textil es una máscara que disimula más que representa la estructura. El muro material no es nada más que un puntal, una pieza contingente de “andamio” que es “ajeno” a la producción del edificio, nada más un jugador de apoyo, que juega un papel de soporte, aguantando precisamente porque no juega. La arquitectura está situada dentro del juego de señales. El espacio es producido dentro de la sensualidad del lenguaje. Como su origen es disimulación, su esencia ya no es construcción sino el enmascarar la construcción. Al igual que la institución de la familia es hecha posible a través de la producción del espacio doméstico con una máscara tejida, la comunidad mayor lo es a través de la producción del espacio público a través de la mascarada. Los edificios públicos, en forma de arquitectura monumental, son vistos como derivados de la fijación en un lugar del anteriormente móvil “andamio improvisado” en el cual se cuelgan las telas estampadas y las decoraciones de los festivales que definían la vida social. El espacio del público es el de estos signos. La arquitectura literalmente viste el cuerpo político. La gente viste los edificios en lugar de simplemente ocuparlos.

Semper identifica la esencia textil de la arquitectura, el tejido que disimula, la fabricación de la arquitectura, con el vestir el cuerpo³². Su tratado monumental *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, oder praktische Aesthetik* (El estilo en las artes técnicas y tectónicas o estética práctica) de 1860 explora la identidad existente entre las palabras alemanas usadas para ‘muro’ (*Wand*) y ‘vestido’ (*Gewand*) para establecer el “principio del vestir” como la “verdadera esencia” de la arquitectura. El capítulo titulado “Correlación del traje con la arquitectura” explica la relación “íntima” entre la ropa y las artes y demuestra la “influencia directa” de los desarrollos en el vestir en los desarrollos en las artes. Pero la arquitectura no sigue o se asemeja a la ropa. Al contrario, la ropa sigue a la arquitectura. La definición de la interioridad doméstica precede a la definición de la interioridad del cuerpo³³. La ropa del individuo sigue a la ropa de la familia. El cuerpo solo es definido por ser cubierto en la semejanza del lenguaje, la piel suplente del edificio. La evolución de la piel, la superficie con la que la espacialidad es producida, es la evolución de lo social. El asunto social, como el cuerpo con el que es asociado, es un producto de las superficies decorativas. La idea del individuo solo puede emerger dentro del lenguaje. La interioridad no es simplemente física. Es un efecto social marcado sobre el cuerpo nuevamente constituido del individuo. La cultura no precede sus máscaras. Es solo enmascaramiento. En una nota de su tratado, Semper argumenta que la forma más alta de arte no es aquella que se desprende del uso primitivo de máscaras decorativas sino aquella que desarrolla más exitosamente esa práctica disimulando incluso los mecanismos de disimulación:

Creo que el vestido y la máscara son tan viejos como la civilización humana... La negación de la realidad, del material, es necesaria para que la forma emerja como un símbolo significativo, como una creación autónoma del hombre. Hagamos que se olviden los medios que necesitan ser usados para el deseado efecto artístico y no los proclamemos en voz alta, perdiendo así nuestra parte miserablemente. El sentimiento sin mancha llevó al hombre primitivo a la negación de la realidad en todas las primeras empresas artísticas; los grandes y verdaderos maestros del arte en todos los campos volvieron a ello –solo esos hombres de tiempos de alto desarrollo artístico también enmascararon el material de la máscara³⁴.

La subordinación y disimulación del material no implica la ignorancia o el descuido del material³⁵. Al contrario, es el “dominio” del material. La materialidad es escondida por ser dominada. Solo a través de un entendimiento detallado de la construcción éste puede ser borrado –reducido a un apoyo invisible. Se requiere el control técnico más sofisticado para que el mundo técnico pueda dar paso a la trama de ornamento³⁶.

Identificando repetidamente la arquitectura con la ropa, Loos sigue al argumento de Semper de cerca³⁷. En ningún sitio es más explícito que cuando formula la “Ley del vestir” en su ensayo de 1898 “Das Prinzip der Bekleidung” (El principio del vestido) en el que la arquitectura emerge de los textiles y la estructura solo es el andamio añadido para sostenerlos en pie:

La tarea general del arquitecto es proporcionar un espacio cálido y vivible. Las alfombras son cálidas y vivibles. Él decide por esta razón extender una alfombra sobre el suelo y colgar cuatro para formar cuatro paredes. Pero uno no puede construir una casa de alfombras. Tanto la alfombra sobre el suelo como el tapiz sobre la pared requieren un marco estructural para sostenerlos en la posición correcta. Inventar este marco es la segunda tarea del arquitecto.

Esta es el camino correcto y lógico a seguir en la arquitectura. El hombre aprendió cómo construir en esta secuencia. En el principio era el vestido³⁸.

El textil enmascara la estructura pero no la falsifica. Esconde el edificio pero no lo disfrazo. Siguiendo a Semper, Loos está en contra del mentir. El vestido disimula en nombre de la verdad.

32. Nota del traductor: Aquí Wigley hace un cierto juego de palabras entre *fabric* (tejido) y *fabrication* (fabricación).

33. “Es muy conocido que incluso ahora las tribus en una fase temprana de su desarrollo aplican su instinto artístico naciente al trenzar y tejer de esteras y fundas (incluso cuando todavía van completamente desnudos)”. *Ibid.*, p. 103. “El arte de vestir la desnudez del cuerpo (si no contamos la pintura ornamental de la propia piel comentada antes) es probablemente una invención tardía que sustituye el uso de revestimientos para campamentos y cierres espaciales”. SEMPER, G., “Style in the Technical and Techtonic Arts or Practical Aesthetics (1860)”, en *op. cit.*, p. 254.

34. *Ibid.*, p. 257.

35. El artista no debe “violiar el material para cumplir a medio camino con un intento artístico que demanda lo imposible del material”. *Ibid.*, p. 189.

36. “El enmascaramiento no ayuda, no obstante, cuando detrás de la máscara la cosa es falsa o la máscara no sirve. Para que el material, lo indispensable (en el sentido normal de la expresión), sea completamente denegado en la creación artística, su dominio completo es la precondition imperativa. Solo por la completa perfección técnica, por el tratado juicioso y adecuado del material según sus propiedades, y por tomar estas propiedades en consideración mientras se crea la forma, el material puede ser olvidado”. *Ibid.*, p. 257.

37. “Pero, ¿alguna vez ha notado Vd. la correspondencia extraña entre el vestido exterior de la gente y el exterior de los edificios? ¿No es el manto con borlas apropiado al estilo gótico y la peluca al barroco? Pero, ¿corresponden nuestras casas contemporáneas con nuestra ropa?” LOOS, A., “Architecture (1910)”, en *op. cit.*, p. 107.

38. LOOS, A., “The Principle of Cladding (1898)”, en *op. cit.*, p. 66.

Debe registrar su independencia sin identificar aquello de lo que es independiente. Los materiales organizan formas pero el material del vestido es diferente del de la construcción, y la forma de un edificio es producida solo por su revestimiento. El apoyo estructural no es revelado, ni siquiera como apoyo.

Al prestar atención a la capa de pintura, Loos continúa siguiendo a Semper, cuyo argumento completo gira sobre el estatus de una capa de pintura. Semper produce una historia de la pintura dentro de la cual la adición de una capa de pintura a la superficie de un edificio es la manera en la que la tradición original textil fue mantenida en la edad de la construcción sólida. Así, la arquitectura, el “arte madre”, da a luz al nuevo arte de la pintura. Este textil simulado, el texto pintado, se convierte simultáneamente en el nuevo lenguaje social, el sistema contemporáneo de comunicación y el nuevo medio por el que el espacio es construido. La arquitectura está literalmente en la capa de pintura que sostiene la mascarada en la cara de la nueva solidez porque es “el recubrimiento más sutil, más incorpóreo. Fue el medio más perfecto para acabar con la realidad, porque mientras vestía al material, ella misma fue inmateral”³⁹. Semper se opone explícitamente a la tradición hegemónica de la superficie blanca, sea la práctica de los edificios blancos que él sostiene que fue instigada por Brunelleschi (en cuya obra “encontramos por primera vez una arquitectura no pintada, desnuda”) o la adoración de la superficie blanca por parte de la historia del arte, que él identifica con los influyentes escritos de Winckelmann. Para él, todo tiene que ver con el color. Es el color de la pintura que mantiene vivo el tejido de la alfombra, sustituyendo la pintura de las paredes por el teñido de las telas.

El argumento de Semper fue basado sobre la evidencia arqueológica emergente de que los edificios viejos de la antigüedad solo parecían ser de piedra blanca “desnuda” porque sus capas de pintura coloreada habían sido degradadas, incluyendo sus propios hallazgos en el Partenón. Él interpretó esto de una manera que reducía el estatus de la estructura del edificio a aquél de un mero apoyo para la capa de pintura, argumentando que el mármol blanco solo fue utilizado por los griegos precisamente porque era un mejor “material base” para pintar encima. El mármol es transformado del paradigma tradicional de la autenticidad en un “estuco natural”, una superficie lisa para pintar encima. Su lisura ya no fue identificada con la pureza de sus formas, sino como la posibilidad para una cierta textura. La arquitectura ya no es la decoración de una estructura desnuda. El sentido de lo desnudo solo es producido en el interior de la capa suplementaria misma. El cuerpo del edificio nunca llega a ser visible, ni siquiera donde coincide con la capa decorativa. Los lugares “donde el monumento debía aparecer blanco de ninguna manera fueron dejados desnudos, sino que fueron cubiertos con una pintura blanca”⁴⁰. Todas las diferencias están literalmente inscritas en la superficie.

Loos desarrolla el “Principio del vestir” hacia la “Ley del vestir” al prohibir cualquier coincidencia entre la estructura y su revestimiento. Mientras que esto tiene la consecuencia específica de disociar lo blanco y la estructura, el propósito general de la ley de Loos es mantener la distinción desnudo-vestido dentro de la economía textual sostenida por la capa de pintura en lugar de entre la capa y su apoyo. Es esta agenda la que organiza la mayoría de sus argumentos. Mientras que sus demandas para la eliminación del ornamento y la purificación de lo sensual en nombre del encalado parecen ser un rechazo del privilegio que Semper otorga al ornamento, son, en realidad, un mantenerlo. La capa de cal es la condición extrema, la prueba, del argumento de Semper. Loos no insiste simplemente en la abolición del ornamento sino en el colapso de la distinción entre estructura y ornamento en la capa de revestimiento, una capa entre estructura y ornamento en el interior de la cual se producen todas las distinciones al ser inscritas en la superficie.

39. SEMPER, G., *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, oder Praktische Aesthetik*, vol. 1, p. 445. Citado en MALLGRAVE, H.F., “Gottfried Semper: Architecture and the Primitive Hut”, en *Reflections* 3, n. 1, otoño 1985, pp. 60-71, 65.

40. *Ibid.*, p. 59.

41. LE CORBUSIER, *The Decorative Art of Today*, cit., p. 188. “El tiempo ya ha pasado cuando nosotros... podemos echarnos sobre escabeles y divanes entre las orquídeas en la atmósfera perfumada de serrallo y portarnos como tantos animales ornamentales o colibríes con un vestido de gala impecable, enclavado por el tronco como una colección de mariposas a las franjas de oro, laca o brocado que están en nuestros paneles de pared y tapices”. *Ibid.*, p. 192.

FABRICACIONES PROSTÉTICAS

Pero, ¿qué hay de la sugerencia de que Le Corbusier transforma la “Ley del vestir” en la “Ley de Ripolin”, en la que no hay un repaso explícito del argumento de Semper? De hecho, parece ser establecido en oposición directa a Semper. La lechada de cal de Le Corbusier elimina precisamente aquellos accesorios que Semper identifica como la esencia de la arquitectura: “Imagine los resultados de la Ley de Ripolin. Se requiere a cada ciudadano que reemplace sus colgajos, sus damascos, sus papeles pintados, sus patrones, por una simple capa de blanco Ripolin”⁴¹. La tradición textil parece ser abandonada. La textura de la superficie es borrada. De hecho, la decoración tiene que ser eliminada precisamente porque “viste” el suave objeto moderno. La decoración es descrita repetidamente como ropaje para ser descartada en el nombre de la verdad

desnuda. Mientras que Semper ubica la arquitectura en la capa suplementaria, la lechada de cal supuestamente purifica la arquitectura eliminando lo “superfluo” en favor de lo “esencial”. El infame *Vers une architecture* (Hacia una arquitectura) de Le Corbusier de 1923 ya había argumentado que la cultura que promueve es de “rechazo, poda, limpieza, el emerger claro y desnudo de lo Esencial”⁴². Para que progrese la civilización desde lo sensual hacia lo visual, la sensualidad de la ropa tiene que ser eliminada para revelar el perfil formal, la proporción visual, del cuerpo funcional.

Pero el cuerpo no puede estar completamente desnudo, porque eso sería una vuelta al reino mismo de lo sensual que ha sido abandonado. Es necesario algún tipo de pantalla que reorganice el cuerpo como proporción formal más que como animal sensual, un velo sin la sensualidad de la decoración ni la sensualidad del cuerpo. La lechada de cal se inserta entre dos amenazas con el fin de transformar el cuerpo en forma. El folclore comienza con “el hombre desnudo, vistiéndose a sí mismo”⁴³. El salvaje moderno no está desnudo. Al contrario, la purificación resulta en el “traje a medida”:

La decoración es de un orden sensorial y elemental, como lo es el color, y es adecuado para las razas simples, los campesinos y los salvajes... El campesino ama el ornamento y decora sus paredes. El hombre civilizado viste un traje a medida y posee pinturas de caballete y libros.

La decoración es la sobra esencial, lo valioso del campesino; y la proporción es el sobrante esencial, lo valioso del hombre cultivado⁴⁴.

Le Corbusier identifica la modernidad con la ropa moderna. Sus listas de objetos modernos ejemplares que han sido purificados de los excesos decorativos siempre incluyen la ropa. No es solo que las prendas forman parte de tales listas. El mismo acto de purificación es explicado en términos del corte de un traje. *L'art décoratif d'aujourd'hui* comienza por contrastar “el peinado de plumas de avestruz en rojo, canario y celeste; el armiño, la seda, el brocado y el encaje; un bastón de oro, ébano, marfil y diamantes” de Luis XIV y el “bombín y el cuello de camisa liso y blanco” de Lenin. Una fotografía del Presidente de la República con un traje moderno es sustituida sintomáticamente por una de Lenin⁴⁵. Las listas de objetos modernos casi siempre comienzan con ropa⁴⁶. El primer objeto en el museo “que contenga todas las cosas”, el archivo del siglo XX, es “una chaqueta simple, un bombín, un zapato bien hecho”⁴⁷. No es casualidad que la primera cosa que conocemos del hombre moderno, la primera evidencia de su elevación del reino degenerado de los sentidos hacia el reino de lo visual, son sus ropas. Incluso, Le Corbusier parece sugerir que la ropa fue el primer objeto de la vida cotidiana en perder su decoración: “Pero al mismo tiempo (que los objetos de la casa estaban decorados) las máquinas del ferrocarril, el comercio, el cálculo, la lucha por la precisión, ponían en cuestión sus adornos, y su ropa tendía a hacerse sencillamente negra, o moteada; el bombín aparecía en el horizonte”⁴⁸. La ropa marca el camino, actuando como el enlace entre la modernización de la cultura industrial que ya ha ocurrido y la modernización de la cultura arquitectónica que está a punto de ocurrir.

La ropa que es alabada aquí es sin ambigüedad la de hombre. El muro blanco sin textura es asociado con el traje genérico del hombre organizado alrededor de la “suave” camisa “blanca”. Su austeridad es tácitamente opuesta a las seducciones del vestido de mujer. En una doble página, Le Corbusier contrasta una imagen del vestido blanco ornamentado de una bailarina famosa con los muros blancos puros que aparecen en una imagen del mismo año de un transatlántico. Su conjunto se asocia con el interior ornamentado del barco. El motivo sinuoso del telón de fondo del teatro se repite en el barco, mostrando su interior tan teatral y sospechoso como un vestido de mujer. El vestido de la legendaria cantante Mistinguette (cuya multitud de plumas, como las de Luis XIV, parecen haber sido arrancadas del avestruz que se ve en las primeras imágenes del libro) se asocia con la arquitectura *Art Nouveau*. No es por casualidad que el texto identifica el *Art Nouveau* con la feminidad. En un lugar, señala que a través de la diseminación de esa arquitectura en las revistas “las señoritas se volvieron locas por el arte decorativo”, especulando que esta locura habría sido suficiente para acabar con el estilo si hubiera permanecido como locura solo de las mujeres⁴⁹. De hecho, es precisamente después de notar que los hombres también han sucumbido a la manía del ornamento del *Art Nouveau* cuando el libro hace su primer llamamiento a una “cruzada del encalado”. El muro blanco emula el traje austero de hombre que mantiene a raya las seducciones del vestido de mujer y ya participa del mundo moderno al que la arquitectura no se ha unido aún.

De hecho, la ropa es mucho más que un precedente histórico. Todo el pensamiento de Le Corbusier sobre el objeto moderno está organizado en términos de ropa. Los objetos son entendidos

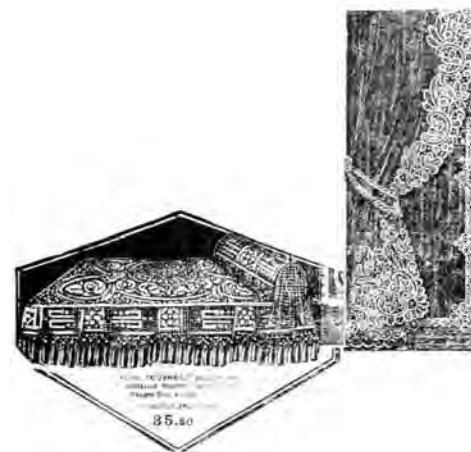


Fig. 4. Ilustración de telas inaceptables extraída de *L'art décoratif d'aujourd'hui*.

42. LE CORBUSIER, *Vers une architecture*, Éditions Crès, Paris, 1923, p. 110. Traducido por Frederick Etchells como *Towards a New Architecture*, John Rodker, London, 1931, p. 138.

43. “El estudio del folclore no nos da fórmulas mágicas para la resolución de los problemas de la arquitectura contemporánea. Enseña cariñosamente las necesidades profundas y naturales del hombre que nos son reveladas como soluciones que han resistido el paso del tiempo. El folclore nos muestra un ‘hombre desnudo’, vistiéndose, rodeándose con herramientas y objetos, con habitaciones y una casa, que satisface razonablemente sus requisitos mínimos y que llega a un acuerdo con el exceso para permitirse el gozo de un gran bienestar material y espiritual”. LE CORBUSIER, *Entretien avec les étudiants des écoles d'architecture*, Donoel, Paris, 1943. Traducido por Pierre Chase como *Le Corbusier Talks to Students*, Orion Press, New York, 1961, p. 60.

44. LE CORBUSIER, *Towards a New Architecture*, cit., p. 143 (traducción al inglés ligeramente modificada).

45. LE CORBUSIER, *The Decorative Art of Today*, cit., p. 6. Cuando este capítulo fue publicado originalmente en *L'Esprit Nouveau* número 19 de diciembre de 1923, fue ilustrado con una fotografía del actual Presidente de la República en un traje menos moderno.

46. La ropa a veces ocupa tanto el comienzo como la parte mediana de la lista: “Nuestra vida moderna, cuando somos activos y salimos (dejando fuera los momentos cuando recorrimos a las gachas y la aspirina) ha creado sus propios objetos: su traje, su pluma estilográfica, su lápiz mecánico, su máquina de escribir, su teléfono, sus admirables muebles de oficina, su vidrio plano y sus baúles, su maquinilla de afeitarse y la pipa de brezo, el bombín y la limusina, el buque de vapor y el avión”. LE CORBUSIER, *Towards a New Architecture*, cit., p. 95.

47. Imaginemos un verdadero museo, uno que contiene todo, uno que puede presentar una imagen completa después del paso del tiempo, después de la destrucción por el tiempo... montemos un museo de nuestros días con objetos de nuestros días; para empezar: una chaqueta simple, un bombín, un zapato bien hecho. Una bombilla eléctrica con cierre de bayoneta; un radiador, un mantel de lino fino blanco...” LE CORBUSIER, *The Decorative Art of Today*, cit., p. 16.

48. *Ibid.*, p. 54.

49. “En este momento parecía que el arte decorativo fracasaría entre las jóvenes mujeres, si los exponentes del ensamblaje decorativo quisiesen demostrar, al hacer su renombre y establecer su profesión, que las habilidades masculinas eran indispensables en este campo: consideraciones del ensamble, organización, sentido de unidad, equilibrio, proporción, armonía”. *Ibid.*, p. 134.



5



6



7



8

Fig. 5. Luis XIV. (Ilustración extraída de *L'art décoratif d'aujourd'hui*).

Fig. 6. M. Gaston Doumergue, presidente de la República Francesa. (Ilustración extraída de *L'art décoratif d'aujourd'hui*).

Fig. 7. Mlle. Mistinguette. (Ilustración extraída de *L'art décoratif d'aujourd'hui*).

Fig. 8. El Barril de Diógenes. (Ilustración extraída de SEMPER, G., *Der Stil in der technischen und tektonischen Künsten oder praktische Aesthetik*, 1860-1863).

50. *Ibíd.*, 72.

51. *Ibíd.*, 69.

52. Nota del traductor: Aquí Wigley hace otro juego de palabras. La frase original, "coat of paint" (literalmente "abrigo de pintura"), aquí se ha traducido "capa de pintura". Si se entiende la palabra española capa como una prenda de vestir larga y suelta, el juego de palabras se traduce adecuadamente.

como "miembros auxiliares", "miembros artificiales", adiciones prostéticas que "suplementan" la estructura fija del cuerpo. Es sintomático que Le Corbusier cita la historia de Diógenes, que abandonó todos sus excesos, su ropa y sus posesiones, y vivía en un barril con el que se movía. Vestir el cuerpo desnudo con un barril es citado como "la célula primordial de la casa"⁵⁰. Es un modelo de purificación y de la identidad fundamental entre ropa y vivienda. El rechazo de la decoración no es un rechazo de la ropa. Al contrario, la arquitectura es ropa. La arquitectura moderna, como todas las ciencias de los miembros artificiales, es una forma de sastrería. El papel del artista es transformado: "Arroja las cornisas y los baldaquinos y se hace más útil como un cortador en un taller de sastrería, con un hombre de pie delante de él y él, con metro en la mano, tomando medidas... El arte decorativo se hace ortopédico, una actividad que gusta a la imaginación, a la invención, a la habilidad, pero un oficio análogo al sastrería: el cliente es un hombre, conocido por todos nosotros y precisamente definido"⁵¹. El arte decorativo es el "arte" prostético del sastrería, un arte centrado en el hombre, pero no humanismo. Es una ciencia de lo artificial, centrada sobre el cuerpo imperfecto, el cuerpo "inadecuado" e "insuficiente" necesitado de protección por "miembros portantes".

Es el suplemento prostético el que soporta el cuerpo, y no el cuerpo el que soporta los suplementos. Para Le Corbusier, todos los objetos útiles son ropa. La historia del encalado, como el final de partido de la historia del objeto moderno, es una historia de ropa. La capa de pintura es, al fin y al cabo, eso mismo, una capa⁵². Todavía es una forma de vestir, aunque sea el vestido más simple. El argumento de Semper no ha sido abandonado. Aun sin una textura visible, la superficie lisa blanca sigue siendo una tela. Todavía estamos en el dominio de lo textil. Le Corbusier hace una lectura de la ropa típica del siglo XX, un desplazamiento de lo que constituye la ropa más que un desplazamiento de la ropa como tal. De ahí la paradoja central del texto: "el arte decorativo moderno no es decorado". Habiendo sido despojada de la decoración, la misma superficie blanca asume la función del arte decorativo de definir el espacio.

Es sintomático que los comentaristas omitan la ropa de la lista de objetos cotidianos utilizados como modelos de la sensibilidad "purista" que informaron a las villas blancas canónicas de Le Corbusier a principios de los años veinte. A diferencia de los otros objetos, las ropas solo pueden ser entendidas como suplementos. Ellos hacen explícita la implicación purista con el suplemento perfeccionado que está en desacuerdo con el ideal del objeto auténtico, irreductible transparente a la mirada que es sostenido por la crítica tradicional como un modelo de la arqui-

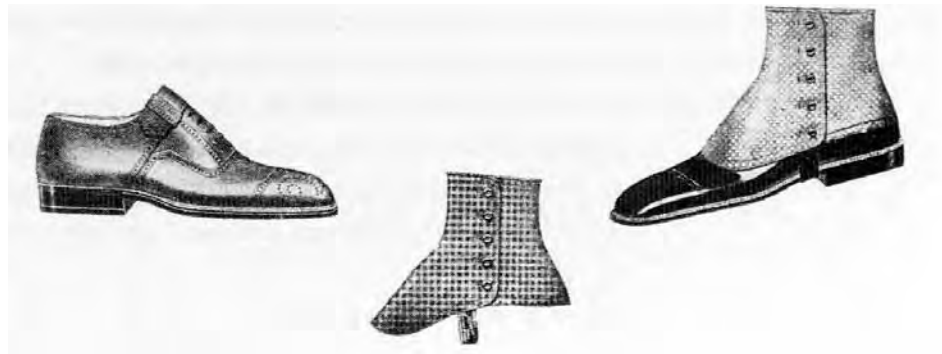
Fig. 9. Ilustración extraída de *L'art décoratif d'aujourd'hui*.

ectura moderna y por la historiografía solvente. Eliminar la ropa de la escena hace posible una cierta teoría arquitectónica, una teoría que se inspira y sostiene una tradición milenaria de supuestos que orquestan un régimen completo de prejuicios culturales. Este régimen, que está codificado en la tradición filosófica pero que conduce también gran parte de la práctica cultural cotidiana, subordina rutinariamente la ropa a un reino sospechoso de disimulación. Aun así, para Le Corbusier, es precisamente tal suplemento, el simple tejido, la posibilidad del pensar mismo: “El hombre desnudo no viste un chaleco bordado; ¡así es el dicho! ... El hombre desnudo, una vez alimentado y acomodado... y vestido, pone su mente a trabajar... El hombre desnudo no viste un chaleco bordado; desea pensar”⁵³. Del mismo modo en la modernidad, su ropaje original, la casa, no está bordada. Su superficie tejida ocupa el espacio entre el nuevo cuerpo salvaje de la estructura moderna y el viejo cuerpo seductor de la decoración. La capa delgada y opaca de la cal domina al cuerpo para liberar la mente. Este objeto discretamente vestido hace posible el pensamiento puro al eliminar la materialidad.

Le Corbusier sistemáticamente invierte su burla irónica de que “por el momento no estamos ciertamente en el ágora de los filósofos: solo estamos tratando el arte decorativo”⁵⁴. La arquitectura es más que simplemente un agente de cualquier teoría particular. Es la condición de posibilidad de la teoría. No es que la capacidad de una teoría racional de separar lo superfluo de lo esencial deje a la modernidad con simples ropas, la “sobra esencial”. Más bien, la distinción misma entre lo superfluo y lo esencial es hecha posible por aquellas ropas. Incluso, la distinción emerge en el texto a partir de la reflexión sobre la simplicidad del traje de Diógenes. La filosofía emerge de la ropa del filósofo. La alta teoría se hace posible por el arte menor de la ropa. Es superada privadamente por aquello a lo que públicamente se subordina. El aspecto de la lechada de cal no es simplemente aquél de la metafísica tradicional, en la que el ojo inmaterial de la razón precede, escudriña y subordina el mundo físico, a pesar de que la lechada de cal hace posible el efecto de tal subordinación. Al igual que la camisa blanca, el muro blanco subvierte la lógica tradicional al no ser ni estrictamente visual ni estrictamente sensorial, haciendo a la vez posible esa misma distinción, facilitando la dominación aparente de la razón sobre el mundo físico que él astutamente elude. El pensamiento racional emerge de la misma delgadez de la superficie.

Es importante señalar que aunque Le Corbusier apela a la razón y a las técnicas modernas para racionalizar el entorno construido, no simplemente aboga por una arquitectura racional. De hecho, se opuso a tal arquitectura a lo largo de los diversos giros en su práctica. La razón sigue al vestido que es la arquitectura pero no es su punto final. La arquitectura no se subordina ella misma simplemente al orden teórico que hace posible. Mientras que el encalado es el responsable de la emergencia de la razón que entonces puede ser aplicada a la estructura que cubre, él no exhibe la racionalidad de aquella estructura, ni es el resultado de aquella racionalidad. La verdad que es hecha visible por la cal no es aquella de los materiales estructurales o de la tecnología de la construcción sino la verdad de la vida moderna. La capa de pintura blanca expone la “estructura” del “edificio” de la cultura moderna en lugar de la estructura del edificio a la que es añadida⁵⁵. Le Corbusier se ocupa de la relación entre la ropa y la vida cotidiana más que de aquella entre la ropa y el cuerpo. Se opone al enmascaramiento de la vida cultural pero no al enmascaramiento del cuerpo. Las condiciones estructurales nunca son simplemente equiparadas con las de la vida cotidiana. Son las adiciones prostéticas al cuerpo las que son la posibilidad de la vida cotidiana, no el cuerpo mismo. La pantalla decorativa suplementaria de la cultura popular es “el espejo perfecto de su gente”, como él explica, porque expone lo que está delante de ella más que lo que la está sosteniendo. Refleja la verdad de la cultura en lugar de aquella del material físico. El hombre moderno solo puede existir en armonía con las realidades de la vida física moderna siendo aislado de ellas. El encalado es una forma de defensa. No es una adición extraordinaria a la vida cotidiana sino la representación de lo ordinario a un asunto cada vez más ansioso en la cara de la modernidad, disimulando la estructura para que la gente pueda sentir.

53. *Ibid.*, p. 22.54. *Ibid.*, p. 170.55. La decoración gratuita no solo cubre las imperfecciones en la estructura del objeto, sino también cubre las imperfecciones en la estructura de la vida contemporánea: “Entonces ruido de fondo para llenar los huecos, la vaciedad. Ruido musical, ruido bordado o ruido de batik”. *Ibid.*, p. 30.

Fig. 10. Ilustración extraída de *L'art décoratif d'aujourd'hui*.

La decoración no es eliminada a favor a la pura estructura. La expresión de la construcción es descrita solamente como una “moda” temporal que siguió a la separación que se produce en el siglo XIX entre decoración y estructura y que es sucedida por la preocupación verdaderamente moderna por la sencilla y simple ropa de trabajo. Para Le Corbusier la construcción es mera razón, la herramienta racional por la que el hombre es liberado. No es una cosa de interés en sí mismo⁵⁶. De hecho, debe ser enmascarada con una capa de pintura.

Este enmascaramiento es a menudo criticado como un apartarse de la teoría rigurosa de la arquitectura moderna que viola el ideal crítico de la transparencia hacia el estatus esencial de un objeto racionalizado. Un escritor, por ejemplo, describe la forma en que las primeras villas de Le Corbusier “se disfrazaron de formas blancas, homogéneas y hechas a máquina, mientras que de hecho fueron construidas de albañilería de bloques de hormigón sostenidos por una estructura de hormigón armado”, mientras que otro argumenta que en la “tradición de la caja de estuco blanco” de las obras tempranas, “la sensación de lo hecho a máquina fue más imagen que realidad... todas estucadas y pintadas para intentar otorgarles la precisión de los productos de la máquina... edificios tradicionales decorados para parecer hechos a máquina... la imagen de la era de la máquina”⁵⁷. Sin embargo, ya que la “Ley de Ripolin” traduce el “Principio del vestir” de Semper, el papel de la lechada de cal es precisamente eso —mascarada— y la realidad de la era de la máquina es precisamente la realidad de la imagen. Para Le Corbusier, la estructura solo puede empezar a ser expuesta cuando ha sido racionalizada hasta el mínimo, tan reducida que solo puede ser vista como un apoyo subordinado. Sus principios centrales de la “planta libre” y la “fachada libre” no son más que un intento de liberar el edificio de ser “esclavo de los muros estructurales”. Sus edificios son múltiples capas de pantallas suspendidas en el aire. Incluso donde la estructura parece ser expuesta, es realmente vestida por una capa de pintura, purificada. Incluso los huesos tienen piel, una piel humilde. Siguiendo a Loos, el objeto es, como todos los esclavos modernos, una prótesis “humilde”, con una “presencia muda”, marcada solo por la ausencia de decoración⁵⁸. Pero esto no es decir que el objeto es silencioso. De nuevo, está claro que el blanco no es neutro. La “estética de la pureza” habla del silencio en voz alta. Purista más que puro, el edificio exhibe el aspecto de lo desnudo, el vestido de la desnudez, las ropas que dicen “desnudo”. La desnudez es añadida y vestida como una máscara.

En tal relato de la arquitectura, la tecnología de la construcción no simplemente produce nuevas formas sino apoyos más ligeros para la forma. El progreso tecnológico es la creciente reducción de la construcción. La estructura no es sino un armazón para una piel, una prenda, el vestido de la modernidad. La casa quizá es una máquina pero, ya que es arquitectura, no parece una máquina: “El arte no debe parecerse a la máquina (el error del *Constructivismo*). Más bien los medios del arte son liberados. Iluminados con claridad”⁵⁹. El aspecto de la máquina es transformado en la mirada al arte, un nuevo aspecto hecho posible por la máquina. La capa blanca es una “canalización de nuestra atención solamente hacia aquellas cosas que son dignas de ella”⁶⁰. Es realmente una forma de apartar la mirada de la estructura hacia el arte: “En este confort mecánico, discreto, silencioso y atento hay una pintura muy fina en la pared”⁶¹. Suspendido en el vacío entre la estructura y la decoración, el encalado es una nueva y extraña base, una “plataforma” flotante, como lo describe Le Corbusier, sobre la que los objetos “se destacan” como artísticos o utilitarios. El aspecto de la lechada de cal divide la mirada entrante hacia el aspecto utilitario de la teoría racional y hacia la aparentemente desinteresada mirada estética. Organiza el ojo, clasificando objetos y presentándolos a la vista apropiada. El habitante de la arquitectura blanca se convierte en un espectador que discrimina, ejerciendo un recién encon-

56. “La arquitectura tiene otro significado y otros fines distintos de mostrar la construcción y responder a las necesidades”, LE CORBUSIER, *Towards a New Architecture*, cit., p. 110. El Partenón, por ejemplo, se ve como la culminación del pasaje gradual “desde la construcción hacia la Arquitectura”. *Ibid.*, p. 139.

57. WINTER, John, “Le Corbusier’s Technological Dilemma”, en *The Open Hand: Essays on Le Corbusier*, editado por Russell Walden, MIT Press, Cambridge, 1977, pp. 322-349, 326.

58. “El objeto apéndice-humano es un sirviente dócil. Un buen sirviente es discreto y humilde para dejar libre a su amo”. LE CORBUSIER, *The Decorative Art of Today*, cit., p. 79. “Por el contrario, es una cuestión de ser vestido de una forma que uno sobresale lo mínimo”. LOOS, A., “Die Herrenmode”, *Neue Freie Presse* (22 mayo 1898). Traducido por Jane O. Newman y John H. Smith como “Men’s Fashion”, en LOOS, A., *Spoken into the Void: Collected Essays 1897-1900*, cit., pp. 10-14, 11.

59. LE CORBUSIER, *The Decorative Art of Today*, cit., p. 114.

60. *Ibid.*, p. 76.

61. *Ibid.*, p. 77.

trado sentido del juicio. Si, siguiendo a Semper, ocupar un edificio es vestirlo, entonces vestir un edificio moderno es vestir un nuevo par de ojos.

Le Corbusier repetidamente separa la utilidad de la estética e impide cualquier “confusión” situándolas en una jerarquía vertical en la que el arte domina la utilidad racional. Los objetos utilitarios son la “plataforma del arte” y la razón es el “soporte” de la estética, pero soporte en el sentido semperiano, un apoyo suplementario que viene después de, y está subordinado a lo que sostiene: “Incluso antes de la formulación de una teoría, se puede sentir la emoción que conduce a la acción: entonces la teoría da apoyo al sentimiento en una variedad de maneras aparentemente incontrovertibles”⁶². La teoría racional está organizada por y para el reino emocional del arte. El enclavado no reduce la materialidad para simplemente construir un espacio de pura racionalización. Cubre el objeto para hacer un espacio para el arte, que necesariamente emplea la teoría como un apoyo. Literalmente libera un ojo para el arte.

Pero ¿cuál es el estatus de esta mirada que precede a aquélla de la teoría racional? ¿Son la “separación”, el “desinterés” y la “distancia” de la materialidad que la lechada de cal produce simplemente los del esteta tradicional? Exactamente ¿qué es mirar al muro blanco?

ARQUITECTURA DESPUÉS DEL OJO

Debe señalarse que el argumento de Semper está explícitamente establecido en oposición a la versión de la arquitectura ofrecida por la filosofía del arte. La estética es vista como dominación del arte al aislarlo en un campo concreto. Para Semper, el arte y la filosofía fueron uno para el otro en la antigüedad. De hecho, “la filosofía fue, por decirlo así, un artista en sí mismo”⁶³. Pero se separa a sí mismo del arte al someter las prácticas artísticas a un régimen de categorías ajenas que proceden de una división original entre el objeto-arte y sus accesorios⁶⁴. El aislamiento de los accesorios conduce al aislamiento de todas las artes del resto de la cultura y unas de otras. La teoría se presenta a sí misma como la que decide lo que es esencial y lo que es accesorio. El arte es reducido a un accesorio, y después ese accesorio es él mismo dividido en artes esenciales y accesorias, y entonces cada uno de ellos es dividido en elementos esenciales y accesorios, y así sucesivamente. Semper insiste en que este régimen sospechoso de juicios en espiral interminable fue realmente puesto en marcha por una división original en la arquitectura entre la estructura material fundamental y los accesorios meramente contingentes, división que la atrapa: “En los tiempos antiguos y modernos la oferta de formas arquitectónicas ha sido a menudo presentada como mayormente condicionada por y procedente del material, aunque al considerar la construcción como la esencia de la arquitectura, creyendo liberarla de sus falsos accesorios, la hemos encadenado”⁶⁵. Irónicamente, la estructura de un edificio actúa como el modelo para la subordinación de los accesorios, pero dentro del dominio recién subordinado del arte los accesorios que fueron desprendidos de la estructura (como lo cuadros que asumieron el papel original de los tapices de definir el espacio pero que fueron entonces desprendidos del muro para convertirse en pinturas enmarcadas) son elevados hasta las artes “mayores”. De ahí el papel de la arquitectura de “organizar y a la vez subordinar” en el “hogar de las artes”⁶⁶. El régimen filosófico está basado en el control de la arquitectura. La teoría es liberada al limitar la arquitectura a un solo lugar.

A lo largo de sus escritos, Semper se opone al intento de situar la arquitectura en un lugar particular que es hecho posible por la distinción original entre estructura y decoración. Su estrategia es invertir la distinción entre arte mayor y arte menor que procede de ello⁶⁷. El tratado se opone a “la perversidad de las condiciones artísticas modernas, según las cuales una amplia brecha, desconocida para los griegos, separa las llamados artes menores de las llamadas artes mayores”⁶⁸. Mientras que la tradición filosófica emplea la imagen arquitectónica de una estructura decorada para subordinar el oficio como meramente “aplicado”, Semper rebate que el oficio no es arte aplicado. No es aplicado a algo ni ha sido desprendido de algo. El oficio comienza con el tejido que se origina simplemente como el edificar⁶⁹. Precede a la estructura sobre la que puede ser apoyado, y todos los demás oficios emergen de él. Semper basa su teoría de la arquitectura en estos artes decorativos “menores” más que en los monumentales artes “mayores”. Al hacerlo, invierte la tradición arquitectónica, subordinando la estructura a la decoración al demostrar que los “falsos” accesorios son realmente la “verdadera” esencia de la arquitectura.

Esta inversión necesariamente distorsiona la economía tradicional de la visión basada sobre una imagen cuidadosamente preservada de la arquitectura en la que lo que es visto desde fuera

62. *Ibid.*, 163. “Sentir domina. Sentir nunca es extinguido por la razón. La razón da al sentir los medios purificados que necesita para expresarse”. *Ibid.*, p. 168.

63. “Así, desde esta perspectiva, también, el arte parece aislado y desviado a un campo especialmente marcado para él. Lo opuesto era verdad en la antigüedad; entonces este campo era tanto una parte del mismo reino donde la filosofía dominaba. La filosofía era, por decirlo así, un artista en sí misma y un guía a los otros artes”. SEMPER, G., “Style in the Technical and Techtonic Arts or Practical Aesthetics (1860)”, cit., p. 194.

64. “¿Cuál es el propósito de esta constante separación y diferenciación que caracteriza nuestra presente teoría del arte? ¿No sería mejor y más útil enfatizar la integración ascendente y descendente de una obra en su entorno y con sus accesorios, en lugar de distinguir y dividir siempre? ¿Es necesario que otra vez le robemos sus accesorios necesarios?” SEMPER, G., “The Four Elements of Architecture (1851)”, cit., p. 89.

65. *Ibid.*, p. 102.

66. SEMPER, G., “Style in the Technical and Techtonic Arts or Practical Aesthetics (1860)”, 183. Semper se refiere al título “Household of Art” que von Rumohr utiliza para su Introducción en *Italienische Forschungen*, vol. 1, Berlín, 1827. Véase la nota editorial a SEMPER, G., *The Four Elements of Architecture and Other Writings*, cit., p. 304.

67. “Previamente a esta separación nuestras abuelas, de hecho, no eran miembros de la academia de bellas artes o coleccionistas de álbumes o un público para maestros de la estética, pero sabían qué hacer vino el momento de diseñar un bordado. ¡Ahí está el problema!” SEMPER, G., “Style in the Technical and Techtonic Arts or Practical Aesthetics (1860)”, cit., p. 234.

68. *Ibid.*, p. 184.

69. “Sigue siendo cierto que el origen del edificar coincide con el comienzo de los textiles”. *Ibid.*, p. 254.

supuestamente articula, y está subordinado a, alguna verdad interior: “Incluso donde los muros sólidos son necesarios siguen siendo solo la estructura interior invisible para los verdaderos y legítimos representantes de la idea espacial: en concreto, los muros textiles más o menos tejidos artificialmente y cosidos juntos... el límite espacial *visible*”⁷⁰. La verdad de la arquitectura está ahora ubicada en su exterior visible más que en su interior escondido. La sustitución que hacen los romanos de los materiales coloreados no pintados, en vez del uso griego de pinturas coloreadas, que permite al material “hablar por sí mismo”, es condenada como una pérdida de la “convicción griega... de que el contenido interior debe conformar la belleza exterior”⁷¹, más que su contrario. El interior se somete a la autoridad del exterior. De hecho, el interior es, como mucho, una extensión o un efecto de la superficie exterior. El muro “verdadero” es su superficie visible “artificial”. La estructura “invisible” es secundaria. Todo es invertido hasta el punto que la “arquitectura desnuda”, la ausencia de una capa de pintura, es descrita como un “disfraz”. Todo está en la superficie. La arquitectura termina siendo solamente la textura. Vestir un edificio, al entrar en él, es sentir su tejido. Mejor todavía, sentir la superficie es entrar. Ocupar un espacio no incluye pasar por alguna especie de abertura en su superficie, como una puerta, para encontrar su interior. Ocupar es involucrarse uno mismo con la superficie sensual.

La arquitectura ha de ser encontrada en el juego sensual de las superficies más que en las líneas que parecen marcar los límites de esas superficies. Mientras que el discurso tradicional subordina el ornamento y después, dentro del ornamento mismo, subordina el color a la forma, Semper privilegia el color sobre la forma, insistiendo en que vino primero antes de que se complicara radicalmente la distinción entre ellos y promoviendo así un sentido completamente diferente de la visualidad⁷². Rebatiendo a los esteticistas que insisten en que el color aplicado “debe confundir las formas y mimar el ojo”, él argumenta que la condición inmediatamente visible del muro “devuelve nuevamente el ojo a la manera natural de ver, que había perdido bajo la influencia de aquel modo de abstracción que sabe precisamente cómo separar las cualidades visibles e inseparables de los cuerpos, el color de la forma”⁷³. Una vez que la forma ya no puede ser separada del color, la figura institucionalmente preservada de la arquitectura es desplazada radicalmente. Las seducciones de la superficie desplazan la proporción formal adorada por las instituciones del arte mayor, produciendo una visualidad tan enredada con una sensualidad que los materiales de revestimiento son analizados en los términos de su sensación, su tacto, y el olor se convierte en parte de la esencia de un edificio⁷⁴.

70. *Ibid.*, 255.

71. SEMPER, G., “Preliminary Remarks on Polychrome Architecture and Sculpture in Antiquity (1834)”, *cit.*, p. 55.

72. “Está entre las invenciones más tempranas porque el instinto del placer, por decirlo así, inspiró al hombre. El deleite en el color fue desarrollado antes que el deleite en la forma”. SEMPER, G., “Style in the Technical and Tectonic Arts or Practical Aesthetics (1860)”, *cit.*, p. 234.

73. SEMPER, G., “Preliminary Remarks on Polychrome Architecture and Sculpture in Antiquity (1834)”, *cit.*, p. 61.

74. “Para completar la imagen de una residencia oriental uno tiene que imaginar el mobiliario costoso de sillones dorados y sillas, divanes, candelabros, todo tipo de jarrones, alfombras y el aroma del incienso.” SEMPER, G., capítulo 10 de *Vergleichende Baulehre* (1850) (La teoría comparativa del edificar), manuscrito 58 carpetas 94-120 en el Semper-Archiv. Traducido como “Structural Elements of Assyrian-Chaldean Architecture” en HERRMANN, Wolfgang, *Gottfried Semper: In Search of Architecture*, MIT Press, Cambridge, 1984, pp. 204-218, 216. Semper también cita a Bruno Kaiser sobre la estética especulativa: “Si la forma, el color y la cantidad solo pueden ser apreciados adecuadamente después de haber sido sublimados en una probeta de categorías, si lo sensual ya no tiene sentido, si el cuerpo (es decir en esta estética) primero debe suicidarse para revelar sus tesoros —¿esto no priva el arte del fundamento para su existencia independiente?” SEMPER, G., “Style in the Technical and Tectonic Arts or Practical Aesthetics (1860)”, *cit.*, p. 194.

75. Sobre el juego entre la vista y el tacto en Adolf Loos, véase COLOMINA, Beatriz, “Intimacy and Spectacle: The Interiors of Adolf Loos”, *AA Files* 19, spring 1990, pp. 5-15.

76. LE CORBUSIER, *The Decorative Art of Today*, *cit.* p. 76 (traducción al inglés ligeramente modificada).

El “límite espacial visible”, la textura de la superficie que constituye la arquitectura de la máscara, está producida por esta circunvolución de visión y sensualidad⁷⁵. La arquitectura ya no simplemente ocupa lo visual. Su sensualidad no es desplazada por la superficie blanca en nombre de un ojo no contaminado. La visualidad se convierte en una construcción de transacciones sociales necesariamente sensuales y el ojo es incapaz de desengancharse a sí mismo de lo que ve. Para Semper, lo social es sensual. El ojo siente la pintura coloreada al igual que el cuerpo siente el tejido de la ropa. Incluso, es el ojo el que sostiene el conjunto más grande de ropa constituido por el edificio cerca del cuerpo. Más allá de una forma incorpórea de percepción, el ojo ancla el cuerpo en el espacio.

Es en el contexto de este desplazamiento particular de lo visual donde tiene que ser reconsiderada la apropiación que efectúa Le Corbusier de los objetos culturales “menores”, como puede ser un almacén industrial, un traje masculino o un archivador. La circunvolución de la relación entre el objeto cotidiano y el objeto del arte distorsiona el lugar de la arquitectura y por tanto la visualidad que él construye. Hacia la mitad de *L'art décoratif d'aujourd'hui*, la ingeniería, que supuestamente es el reino de la pura estructura, es identificada como el nuevo arte decorativo y la cuestión original del libro, “¿dónde está la arquitectura?” es reformulada: “¿Puede uno entonces hablar de la arquitectura del arte decorativo, y considerarlo de valor permanente?” Le Corbusier intenta clarificar la cuestión separando el arte del arte decorativo y colocándolos en una jerarquía.

¿El valor permanente del arte decorativo? Digamos más exactamente, de los objetos que nos rodean. Aquí es donde ejercitamos nuestro juicio: ante todo la Capilla Sixtina, después las sillas y los archivadores; sin duda ésta es una cuestión del nivel secundario, igual que el corte de un traje de hombre es de una importancia secundaria en su vida. La jerarquía. Ante todo la Capilla Sixtina, es decir obras verdaderamente grabadas con pasión. Después las máquinas para sentarse, para archivar, para iluminar, las máquinas de escribir, el problema de la purificación, de la limpieza, de la precisión, antes que el problema de la poesía⁷⁶.

La forma-tipo genérica de los objetos estandarizados está subordinada a la obra de arte individual. Mientras que la forma-tipo prostética es universal, y hace posible una nueva forma de vida



al extender el cuerpo en nuevos modos, puede ser dejada atrás por un nuevo tipo, desechada a favor de extensiones cada vez más grandes. Pero la obra de arte hecha posible por un conjunto particular de objetos tipo, en un tiempo y un lugar determinados, es permanente.

Al igual que en la tradición estética, el arte está soportado por los objetos utilitarios que vienen “antes” que él pero siguen siendo secundarios al ojo desinteresado. El arte es el suplemento del suplemento. Decora los objetos-tipo que decoran el cuerpo. La tensión entre el arte y el arte decorativo está realmente entre dos tipos de decoración, dos tipos de ropa —o, más preciso, entre dos capas de ropa. Mientras que el modelo del arte decorativo es una vez más “el corte de una chaqueta de hombre”, el modelo para el arte, la Capilla Sixtina, es precisamente el paradigma de la superficie pintada, el vestir el espacio de Semper. De hecho, la diferencia entre ellos es social. Es una elección entre el “espejo” colectivo del arte decorativo y el “espejo” individual del arte, el traje vestido por un hombre cualquiera y los frescos sin tacha vestidos por un solo espacio⁷⁷. Lo que es tan intrigante del argumento de Le Corbusier es que la arquitectura no puede ser simplemente situada en uno u otro de estos dominios. Siempre identifica a la arquitectura con ambos: “La arquitectura está ahí, preocupada por nuestro hogar, nuestro confort, y nuestro corazón. Confort y proporción. Razón y estética. Máquina y forma plástica. Calma y belleza⁷⁸”. La arquitectura no es ni una cosa ni la otra. Es producida en el juego entre las dos, en los intercambios complejos que ocurren entre el traje tipo genérico y el traje singular de diseñador. La cuestión del lugar de la arquitectura no es contestada sistemáticamente. El texto no es capaz de situar la arquitectura simplemente dentro de sus propias categorías.

El mismo enigma se puede encontrar a lo largo de los escritos de Le Corbusier. El comienzo de su texto más famoso: *Vers une architecture*, por ejemplo, intenta situar la arquitectura separándola de la ingeniería como uno separaría el arte de la utilidad. Pero la división se confunde inmediatamente. Por un lado, la arquitectura excede la ingeniería: “LA ARQUITECTURA es una cosa de arte, un fenómeno de las emociones que están fuera de las cuestiones de la construcción y más allá de ellas⁷⁹” pero, por otro lado, “los ingenieros producen arquitectura”. Las estructuras industriales producidas por ingenieros son más poéticas que la obra de cualquier arquitecto. Irónicamente, el arte es producido por una cierta indiferencia al valor artístico. Una obsesión por las soluciones estándares produce un evento singular. Pero es precisamente en la cara de este desplazamiento de las prácticas institucionales del discurso arquitectónico por parte de la ingeniería que la posibilidad de la arquitectura, el “exceso esencia”, sea anunciada:

No obstante, efectivamente existe esta cosa llamada ARQUITECTURA. Cosa admirable, la más bella. El producto de gentes felices y que produce gentes felices. Las ciudades felices tienen arquitectura. La arquitectura está en el teléfono y en el Partenón. ¡Qué fácil podría sentirse en casa en nuestras casas!⁸⁰.

Internationell telefonkatalog.

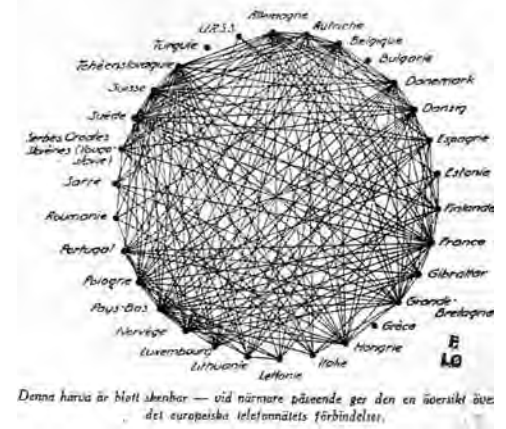


Fig. 11. Red telefónica internacional. Extraída de la colección de archivador de material para ilustraciones en *L'Esprit nouveau*. Fondation Le Corbusier.

Fig. 12. “Tejedores del habla”. Anuncio nacional de revista para Bell System, 1915.

77. “La obra de arte, la ‘doble vida’ de un ser, ya sea presente u oculto, o desconocido; ese espejo fiel de una pasión individual”. *Ibid.*, 118. Opuesto al arte decorativo, “en el que lo particular es absorbido en lo general”. *Ibid.*, p. 121.

78. *Ibid.*, p. 137.

79. LE CORBUSIER, *Towards a New Architecture*, cit., p. 19.

80. *Ibid.*, p. 15 (traducción al inglés modificada).

Estas frases, que fácilmente pueden ser pasadas por alto, del principio del primer capítulo del texto probablemente más influyente del discurso arquitectónico del siglo XX plantean y simultáneamente complican la cuestión del lugar de la arquitectura. La arquitectura es en sí misma alojada. Tiene un hogar. Pero más que eso, se aloja a sí misma. La nueva arquitectura del teléfono habita la vieja arquitectura de la casa. Las frases implican algo más que simplemente la yuxtaposición de artes mayores y artes menores. No es que el teléfono tenga ahora que ser pensado como un objeto bello disponible para la apropiación por el ojo desenganchado. Al contrario, el Partenón tiene que ser pensado como un sistema de comunicación como el teléfono. Y el teléfono tiene que ser pensado como un medio de producción de espacio como el Partenón. El teléfono, como todos los sistemas de comunicación, define una nueva espacialidad y puede ser habitado. Es el equivalente moderno del tejido de Semper. No es casual que el archivo del material visual de Le Corbusier para *L'Esprit Nouveau*, dentro del cual se publicaron inicialmente los ensayos que componen *Vers une architecture*, contenga un diagrama que muestra la estructura similar a un tejido de la red telefónica internacional. De hecho, las empresas telefónicas, desde el principio, habían presentado al operador telefónico como un tejedor de líneas telefónicas. Al igual que la capa de pintura, el teléfono es una forma de vestido que puede ser ocupada, pero no por cualquier cultura preexistente. Es un nuevo lenguaje que produce la cultura moderna más que representarla. El teléfono instituye una nueva comunidad de la misma manera que la alfombra tejida instituyó la familia. *L'art décoratif d'aujourd'hui* hace explícita esta transformación desde una tecnología de comunicación hacia otra: "Aquí, en el uso generalizado de libros, escuelas, periódicos y en el cine, está el lenguaje de nuestras emociones que estuvo en uso en las artes durante miles de años antes del siglo XX". Estamos en la aurora de la era de la máquina. Una nueva conciencia nos dispone a buscar una satisfacción estética diferente de aquella ofrecida por el botón tallado sobre los capiteles de las iglesias⁸¹.

En el modelo de Semper, la idea de individuo solo puede emerger en el interior de la institución de la domesticidad. Incluso el interior del cuerpo es producido por primera vez cuando su superficie es marcada con tatuajes y después con ropas, en respuesta a la definición de interioridad que es la familia, que está en sí misma constituida por la construcción de la superficie texturizada que es la casa. La idea de un orador individual con una vida interior solo emerge dentro del lenguaje. La interioridad no es simplemente física. Es un efecto social marcado sobre el cuerpo recién constituido del individuo. Al igual que el lenguaje del tapiz produce el sujeto hablante necesitado de representación a través de la ropa, los nuevos medios de comunicación producen un nuevo individuo necesitado de auto-definición por medio del arte. El arte, para Le Corbusier, es la señal del individuo. Es los sistemas de representación que, desconectados de la definición física de interior, realmente constituyen el refugio y hacen posible la "vida interior" que él identifica repetidamente como el fin de la arquitectura: El espíritu humano se encuentra más en casa detrás de nuestras frentes que debajo de los baldaquinos dorados y tallados⁸². El hogar es un efecto del arte decorativo apropiado, el arte que es, por definición, "algo que toca solamente la superficie"⁸³. El cerrar es un efecto de superficie. Mientras arquitectura es alojamiento –la producción de un refugio– para Le Corbusier, como lo fue para Semper y más tarde para Heidegger, esto es primariamente una cuestión de representación. Como él lo explica en *Quand les cathédrales étaient blanches* (Cuando las catedrales eran blancas): "La terminología empleada hoy ya no resulta exacta. La palabra "arquitectura" es hoy más entendible como una idea que como un hecho material; "arquitectura": ordenar, *poser en orden*"⁸⁴. La arquitectura construye mediante la clasificación. Las líneas que dibuja no son simplemente materiales. Más bien, son el encuadre, el "aspecto" de diferentes sistemas de representación. La lechada de cal no es más que un sistema de este tipo. No puede ser simplemente localizada ni en el equipamiento ni en el arte porque es el mecanismo para hacer la distinción entre ellos. Es un sistema de clasificación definido en su intersección con otros sistemas, cada uno de los cuales re-encuadra los otros. El aspecto tradicional del enladrado, la condición de límite del muro pintado, es transformado por su interacción con nuevos sistemas de comunicación, nuevas superficies en las que las gentes se envuelven a sí mismas.

En *Le voyage d'Orient*, el relato de Le Corbusier del tour original en el que se enamoró de los muros blancos, describe cómo el cine, la radio, la fotografía, los trenes y los discos de gramófono han expulsado violentamente el enladrado tradicional, exportando el gusto por las baratijas decorativas a un público internacional que pronto cubre y colorea los muros antes purificados de sus viejos edificios⁸⁵. Es solo "lejos de las grandes líneas de comunicación" donde "los muros son blancos" y "cada primavera, la casa que uno ama recibe su nueva capa: bri-

81. LE CORBUSIER, *The Decorative Art of Today*, cit., p. 125.

82. *Ibid.*, p. 77.

83. *Ibid.*, p. 118.

84. LE CORBUSIER, *Quand les cathédrales étaient blanches: Voyage au pays des timides*, Plon, Paris, 1937, traducido al inglés por Francis E. Hyslop como *When the Cathedrals Were White*, Reynal and Hitchcock, New York, 1947, p. 202.

85. El argumento es repetido en *The Decorative Art of Today*: "El ferrocarril le trajo vagones llenos de porcelana delicada cubierta con rosas tan finas como las mismas flores, con conchas y zarcillos frondosos del oro más brillante. El campesino del Danubio fue inmediatamente deslumbrado, bastante abrumado, y perdió la fe en su cultura popular: lo dejó caer como una carga de ladrillos, dondequiera que alcanzan los ferrocarriles –en todas partes del mundo... Más tarde, el cine finalizaría la tarea de los ferrocarriles. El campesino del Danubio ha elegido. La cultura popular ya no existe, solo el ornamento en las baratijas producidas en masa. ¡En todos los sitios!" LE CORBUSIER, *The Decorative Art of Today*, cit., p. 57.

llantemente blanca, sonrío al verano completo a través del follaje y las flores que le deben su esplendor”⁸⁶. *L'art décoratif d'aujourd'hui* simplemente elabora esta observación para formular la “Ley de Ripolin”:

En el curso de mis viajes encontré el encalado donde sea que el siglo XX aún no había llegado. Pero todos estos países estaban en vías de adquirir, uno tras otro, la cultura de las ciudades, y el encalado, que era todavía tradicional, iba a ser echado fuera con seguridad en unos pocos años por el papel pintado, la porcelana dorada, el latón estañado, la decoración de hierro fundido –echados fuera por Pathé-Ciné y Pathé-Phono, brutalmente echados fuera por la industria, que trajo completa confusión a sus almas tranquilas.

Una vez que llega el latón hecho en fábrica, o la porcelana decorada con conchas de mar doradas, el encalado no puede perdurar. Es reemplazado por el papel pintado, que está en el espíritu de los recién llegados. O bien, mientras el encalado perdura, esto indica que el latón aún no ha llegado, porque el encalado lo desluciría. El Pathé-Ciné o el Phono, que son la marca de los tiempos, no son odiosos –lejos de serlo– pero el Pathé encarna, en estos países que viven sobre la moralidad de siglos de tradición, el virus disolvente que en cuestión de unos años lo descompondrá todo⁸⁷.

Pero ahora los mismos sistemas de comunicación pueden ser utilizados para restaurar el encalado perdido. Habiendo sido destruido por ellos, el encalado regresa para que la arquitectura implícita en aquellos sistemas de comunicación pueda emerger. Lejos de cubrir viejas formas, el encalado facilita el desarrollo de nuevas formas, entendidas como nuevas maneras de ver el mundo.

El encalado es capaz de efectuar esta transformación al ser insertado en la brecha entre la estructura y la decoración de una manera que construye un espacio para la arquitectura que no es simplemente corpórea ni abstracta. Ocupa la brecha como en la imagen de dibujos animados de la arquitectura que organiza los estados de la cuestión tradicionales de la visión. Una tela casi inmaterial que traza las líneas complicadas que cosen lo táctil y lo visual, su visualidad no es aquélla de la estética tradicional. Al igual que el revestimiento de muros policromados que describe Semper, el encalado es producido donde lo visual no puede ser simplemente desconectado de lo sensual y cada uno es transformado. Como explica Le Corbusier: “Nuestra mano lo alcanza (el objeto moderno) y nuestro sentido del tacto mira a su propia manera mientras los dedos se cierran alrededor de él”⁸⁸. La arquitectura es compactada en el grosor de la máscara que hace posible esta visión sensual.

El ojo del encalado, al igual que el arte decorativo del pasado, es primero y sobre todo un sistema de representación. Tales sistemas cambian de la misma manera que las tecnologías son transformadas. La modernidad es la producción de las nuevas maneras de mirar previamente a ser la producción de nuevas formas. Le Corbusier encuentra lo que él llama una “nueva visión” en los edificios industrializados y los estilos de ropa que la arquitectura, como un arte superior, un arte “visual” en el sentido tradicional, resiste activamente. Esta reconfiguración de la visión es apoyada por la delgadez de la pintura en la que es comprimida la arquitectura, la “superficie incorpórea” de Semper entre interior y exterior. Aplastada, es pura imagen, una proyección bidimensional de la vida moderna. El muro blanco es una pantalla sobre la que la cultura es proyectada: “el blanco del encalado es absoluto: todo se destaca en él y es grabado absolutamente, negro sobre blanco; es honesto y digno de confianza”⁸⁹. Es un aparato de grabar en el que son registradas otras textualidades, y con el cual son acomodadas.

La arquitectura ha de ser encontrada en estos nuevos textiles. Responde a las transformaciones en los sistemas de comunicación –el ferrocarril, el automóvil, el avión, el gramófono, la radio, la cámara, el cine y el teléfono– antes que a los objetos aislados de la vida industrializada cotidiana⁹⁰. Le Corbusier reinterpreta el encalado de la cultura vernácula en los términos de estos mecanismos contemporáneos, nuevos lenguajes que parecen funcionar cada vez más independientemente de los edificios. Él ubica la arquitectura dentro de sistemas que no requieren un apoyo estructural.

El encalado desmaterializa el edificio para hacer un espacio para estos sistemas, un espacio para nuevos espaciamentos, nuevas sensualidades. Es un doble gesto. La arquitectura acomoda los nuevos sistemas y es, a la vez, acomodada dentro de ellos. El muro blanco aparentemente franco y claramente articulado participa en una geometría radicalmente complicada que elude el análisis convencional de la forma visual. Es plegada en otras telas menos visibles, en nudos intrincados, cuyos giros hacen eco de los que Semper estudió tan de cerca.

Al final, el encalado promocionado en *L'art décoratif d'aujourd'hui* contesta la cuestión principal de la juventud de Le Corbusier –“¿Dónde está la arquitectura?”– al ubicar la arquitectura

86. LE CORBUSIER, *Le Voyage d'Orient*, Éditions Force Vives, Paris, 1966. Traducido al inglés por Ivan Zaknic como *Journey to the East*, MIT Press, Cambridge, 1987, p. 59.

87. LE CORBUSIER, *The Decorative Art of Today*, cit., p. 189.

88. *Ibid.*, p. 112.

89. *Ibid.*, p. 190.

90. COLOMINA, Beatriz, *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media*, MIT Press, Cambridge, 1994.

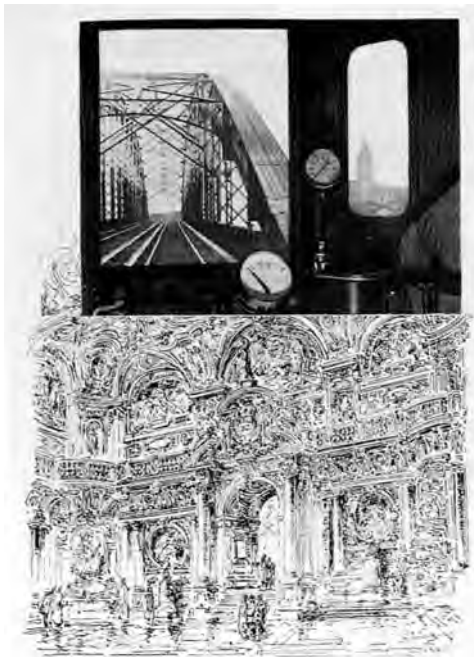


Fig. 13. Ilustración extraída de LE CORBUSIER, *Croisade, ou le crépuscule des académies*, 1933.

91. LE CORBUSIER, “Où en est l’architecture?”, *L’architecture vivante*, 1927, pp. 7-11, 11.

92. “¿Qué es la arquitectura? ¿Dónde está la arquitectura? En palacios adornados con esculturas y pinturas: así es la doctrina que a ellos se les ha enseñado... Para colmo de la ‘Politécnica’, las escuelas más reconocidas del país, la mente no ha emitido una ondulación que ilumine el país. ¡Cero! ... ¿Dónde está la arquitectura? Si la doctrina es: ordenar, agrupar, ligar, organizar según una intención altanera, dotar las obras con la técnica, la unidad, el lustre y la gracia que en todos los sitios la naturaleza manifiesta en sus creaciones. Las creaciones de la naturaleza: la geología, la vida orgánica, la semilla, la raíz, el tronco, las ramas, las hojas, las flores y las frutas, los fenómenos químicos y físicos, los fenómenos puramente técnicos guiados por los caminos más puros hacia su expresión coordinada y armoniosa —a partir de ese punto, el politécnico es un demiurgo”. LE CORBUSIER, *Croisade, ou le crépuscule des académies*, Crès, París, 1944, p. 20.

93. LE CORBUSIER, *When the Cathedrals...*, cit., p. 118.

en el espacio aparentemente elusivo de la comunicación, un espacio que solo es parcialmente visible como tal. En el mismo año, reabre la cuestión en un ensayo titulado literalmente “Où en est l’architecture?” que confronta su definición anterior de la casa como una “máquina de habitar”, viendo tal mecanismo como solo una parada en el camino hacia la arquitectura y concluyendo: “¿Dónde está la arquitectura? Está más allá que la máquina”⁹¹. La cuestión no desaparece. De hecho, se abre más con cada intento de cerrarla. *Croisade, ou le crépuscule des académies* (Cruzada, o el crepúsculo de las academias) de 1933 vuelve a preguntar “¿Dónde está la arquitectura? ¿Dónde está la arquitectura?” y contesta que la arquitectura está en el orden del mundo material, ejemplificado en el orden de la naturaleza, más que en los edificios monumentales altamente decorados que son promovidos por las academias⁹². Las superficies lisas metálicas de las estructuras de la ingeniería moderna son arquitectónicas en cuanto establecen un orden único y por tanto hacen disponibles un nuevo mundo y una nueva manera de enganchar con aquel mundo. En una ilustración polémica, la vista estática de las superficies decoradas de un palacio es literalmente desplazada por la vista móvil de la parte frontal de un tren, una que re-encuadra tanto los viejos edificios de la ciudad como las nuevas estructuras de ingeniería que ahora habitan aquella ciudad. Para Le Corbusier, la nueva arquitectura no ha de ser encontrada tanto en las superficies lisas metálicas del tren sino en la visión que aquellas superficies hacen disponible. Un sistema de comunicación es desplazado por otro. La arquitectura es una manera de mirar, una manera de hacer preguntas más que un fenómeno que ha de ser encontrado en un lugar determinado.

Veinticinco años después de que Le Corbusier “descubriera” la arquitectura en los muros blancos de lo vernacular mediterráneo, su último discurso extenso sobre el estatus único de los muros blancos, de 1937, regresa a la misma cuestión. Al ser el gesto de ubicar, la arquitectura no tiene un lugar intrínseco: “¿A dónde pertenece la arquitectura? ¿Está en cualquier sitio!”⁹³. Solo puede ser localizado por una arquitectura específica, un ensamblaje de técnicas de representación que preserva los objetivos institucionales específicos. Los argumentos de Le Corbusier sobre el encalado estorban tales objetivos y movilizan nuevas técnicas. Traducen el argumento de Semper a la superficie de los sistemas de representación emergentes en el siglo XX, subvirtiéndolo el estado de cuentas de la arquitectura con el que el discurso tradicional ha organizado tácitamente su sentido de la visualidad mucho antes de que intentara explícitamente ubicar la arquitectura dentro de lo visual. El arquitecto esboza no tanto un nuevo tipo de objeto con un aspecto particular, sino una arquitectura por la cual la institución del discurso arquitectónico puede resultar el arte decorativo de hoy, el espacio sensual de la comunicación —una arquitectura que es casi invisible para los sirvientes histórico-artísticos de la filosofía. No es solamente la capa blanca la que es pasada por alto tan rutinariamente por el discurso, sino también estas prendas menos obvias con las que el arquitecto moderno nos haría vestir. Tan solo para comprender sus funciones arquitectónicas, y así plantear la pregunta “¿dónde está la arquitectura?” que se ha vuelto aun más urgente en una época electrónica, es necesario regresar a la lógica antigua de la ropa que apuntala el muro blanco. La capa blanca necesita ser explorada mucho más lentamente y en mucho más detalle. Es cuestión de ir más al fondo dentro de la superficie.

Mark Wigley. Sch Arch Plann/Press; Professor. Dean de la Graduate School of Architecture, Planning and Preservation (GSAPP) de Columbia University desde 2004. Es además co-fundador, con Rem Koolhaas y Ole Bouman de *Volume Magazine*. Ha escrito profusamente sobre teoría y la práctica de la Arquitectura, autor entre otros de *Constant’s New Babylon: The Hyper-Architecture of Desire* (1998); *White Walls, Designer Dresses: The Fashioning of Modern Architecture* (1995); y *The Architecture of Deconstruction: Derrida’s Haunt* (1993) y co-editor de *The Activist Drawing: Retracting Situationalist Architectures from Constant’s New Babylon to Beyond* (2010). Wigley ha comisariado varias exposiciones en el MoMA, New York; The Drawing Center, New York; el Canadian Centre for Architecture, Montreal; y el Witte de With Museum, Rotterdam.