

Concursos de arquitectura de Viaplana y Piñón: la construcción de un lenguaje gráfico singular.

Luis Bravo Farré, Gustavo Contepomi, Montserrat Bigas Vidal.
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona.
Escuela Técnica Superior de Arquitectura del Vallés.

En 1974, Albert Viaplana y Helio Piñón presentaron su propuesta al concurso para la ampliación del palacio de la Diputación de Huesca; entre los dibujos se encontraba un alzado minuciosamente trabajado con expresión de sombras, brillos, texturas y profundidades de los distintos paramentos paralelos a la fachada. Aparecían también las clásicas perspectivas, junto a plantas y secciones donde podía apreciarse cierta diferenciación jerárquica entre estructura, espacios, sólidos seccionados, revestimientos, etc. como es habitual en este tipo de representación. Desde ese momento en adelante, la práctica de estos arquitectos se centrará casi exclusivamente en presentar concursos. Irán así conformando una forma de dibujar que evolucionará progresivamente desde el preciosismo expresivo del proyecto de Huesca hasta conseguir pocos años después una acentuada estilización y minimización de los elementos gráficos necesarios para la transmisión de la información.

En los años ochenta, sus documentos gráficos comienzan a integrarse en un conjunto homogéneo, interrelacionando -utilizando un único valor de línea- plantas, alzados, secciones, detalles constructivos, planos de emplazamiento y hasta los caracteres de la rotulación.

Construyen así, progresivamente, todo un sistema gráfico cuya capacidad de comunicación es directamente proporcional a su nivel de austeridad en el empleo de recursos expresivos. Este lenguaje es especialmente indicado para su utilización en concursos de proyectos, no solamente por su indiscutible claridad y potencia, sino también porque responde a los mismos planteamientos que la arquitectura que expresa, con la ventaja añadida que supone el hecho de singularizarse y diferenciarse netamente del resto de propuestas en competición.

En el concurso del Palacio de la diputación de Huesca, en 1974, la propuesta de Viaplana y Piñón está articulada en torno a un gesto que se expresa con claridad en la sección, según escriben los arquitectos en la memoria presentada: "una fachada inclinada de cristal, recortada contra un cielo vertical, proporciona una luz irreal, de acuario. Superficies luminosas antes que iluminadas..." siguen alusiones a planos de mármol rosa traslúcidos, efectos de luz, transparencias y la continuidad con la fachada interior del viejo edificio. La importancia de las texturas y el reflejo de la luz en la propuesta exigen una técnica de representación adecuada. Curiosamente, es en el alzado (fig. 1) - que se presenta trabajado con la minuciosidad de las antiguas láminas Beaux Arts- donde se busca el

máximo realismo en la expresión de las cualidades visuales de las superficies bajo el efecto de la luz. La perspectiva, en cambio, renuncia al realismo del fotomontaje y nos muestra el contraste entre los edificios en una estilización lineal realizada a partir de una fotografía (fig. 2).

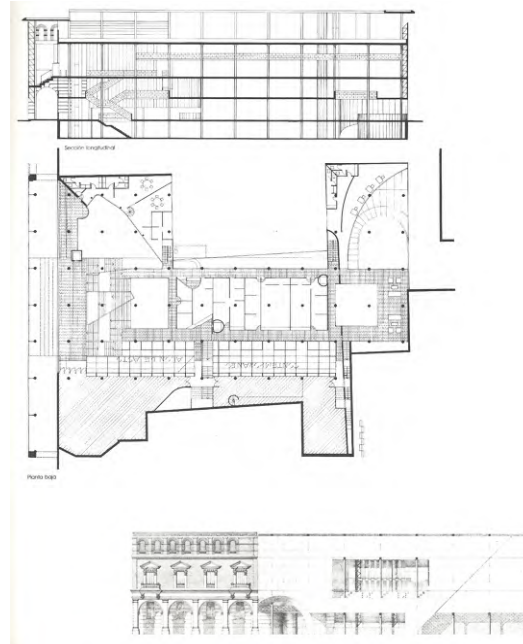


Figura 01.



Figura 02.

En el concurso para el Colegio de Arquitectos de Barcelona (fig. 3), dos años más tarde, el principal argumento de la obra es parecido: un gesto –un corte en diagonal- que atraviesa todo el proyecto y que toma prestados de otros arquitectos como Krier y Melnikov sus principales elementos: "...sí, también es la entrada al edificio, una tercera calle con perspectiva escenográfica, una gran y única ventana, el ojo de vidrio del cíclope. La llamada estaba hecha. El grito elemental al que debían acudir los que encontraran su lugar en la obra. Melnikov aportó la escalera del pabellón soviético de París, Krier la anécdota de unas cortinas al viento, los constructivistas rusos un orden en los muros laterales..."

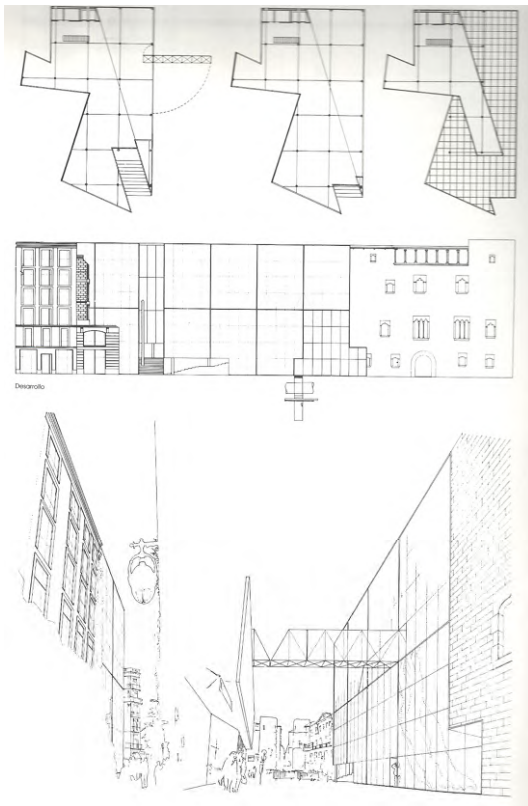


Figura 03.

Aparece aquí también un alzado desarrollado de la fachada de la nueva ampliación junto a los viejos edificios vecinos; en este caso, sin embargo, el nivel de detalle se reduce a conservar las líneas principales y a sugerir el despiece del vidrio de la fachada con un trazo discontinuo apenas perceptible.

En cualquier caso, encontramos el mismo escaso nivel de definición en el alzado que en las perspectivas. Por estos años, en el estudio de Viaplana y Piñón trabajaba como colaborador Enric Miralles, quién reivindica como aportación personal la realización de esta serie de dibujos sintéticos para los concursos (fig. 4).

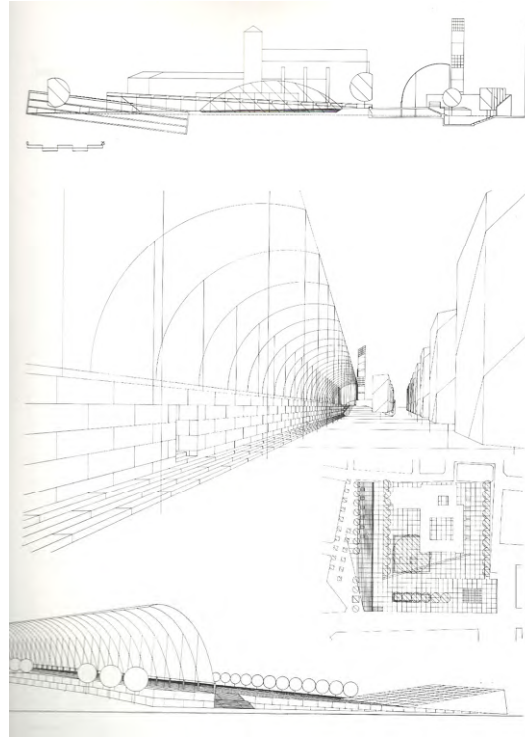


Figura 04.

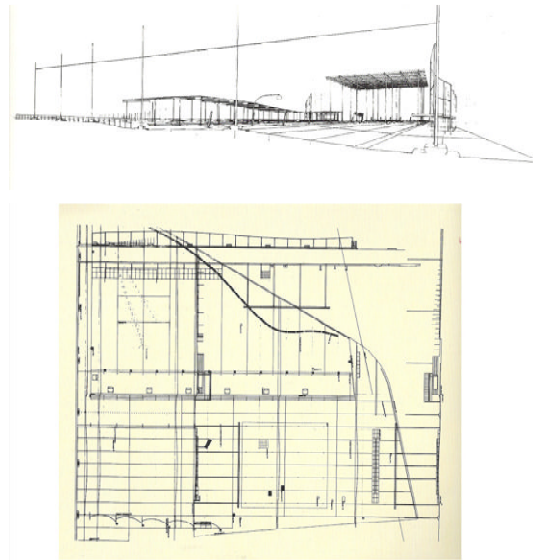


Figura 05.

Los dibujos de presentación del proyecto de la plaza de la estación de Sants –también reivindicados por Miralles- pueden considerarse como representativos de un avance significativo en la conformación de una manera de representar que tendría su continuidad más

tarde en los trabajos que Miralles realizaría después en su nueva etapa con Carme Pinós. Los dibujos de la plaza de Sants integran en un todo homogéneo interrelacionado –utilizando un único valor de línea-plantas, alzados, secciones, detalles constructivos, planos de emplazamiento y rotulación (fig. 5).

Los grafismos se superponen unos sobre otros en capas transparentes. Su posición –vertical o abatida- no responde a criterios de comprensión lectora, sino a una cierta relación orgánica entre todos los “personajes” de la obra dispuestos sobre el escenario. Ahí es ahora imposible deslindar lo constructivo de lo compositivo o la descripción métrica precisa, de la sugestión. Si consideramos aisladamente cualquiera de los elementos, veremos que no se aleja mucho de una representación convencional, pero la intrincada complejidad del conjunto expresa –indudablemente- un significado mucho más sugerente que la suma de todas las partes. Las perspectivas están ahora reducidas a unos pocos –muy pocos- bocetos elementales, mínimos gestos en cuyo laconismo residen –precisamente- su intensidad expresiva y la claridad de su comunicación.

De la misma época es la propuesta para el concurso del parque del Escorxador en Barcelona (fig. 6), donde presentan tan solo una planta y unos pocos bocetos a línea, suficientes para definir la que fuera, tal vez, la única propuesta de las presentadas que respondía satisfactoriamente al reto de diseñar por primera vez un espacio verde en el centro de Barcelona de acuerdo con la escala y las necesidades de la gran ciudad.

Una vez más, en la memoria escrita están las claves de una forma de proyectar que permite a sus autores afrontar cada nuevo concurso con conceptos e ideas que se van enriqueciendo al incorporar toda la experiencia del trabajo anterior:

“ En Murcia , en San Esteban, en el principio fue el plano y el plano debía estar horizontal. Pero solo al perder la horizontalidad el proyecto fue. Así encontró la ley a que someterse y de este modo se hizo posible la arquitectura. La ola fósil, la montaña semienterrada, los tres soles, la lluvia sin nubes, el paseo por el aire y cada una de las partes del proyecto entraron según aquella ley. En Barcelona, aquel plano original puro y por tanto estéril, se plegó según una ley matemática para convertirse en ola, montaña, paseo y cubierta, según las trazas de aquella parte de la ciudad. Tres pantallas vegetales serpentean sobre el solar formando paseos de perspectivas imposibles. Una alfombra de agua, vibrando en su propósito de adaptarse a una superficie que le es extraña, los interrumpe. El paso elevado, diagonal, da por bueno el proyecto.”

Un único proyecto, pues, un cierto ideal arquitectónico, que evoluciona, crece y se transforma para responder a cada nueva situación. Esa será también la estrategia de trabajo de Miralles como lo fue antes de otros, permitiendo afrontar inmediatamente cada concurso sin apenas dudar, con todo el bagaje disponible de los trabajos previos y escuchando al lugar y a las circunstancias de cada contexto y de cada nuevo momento para detectar su especificidad.

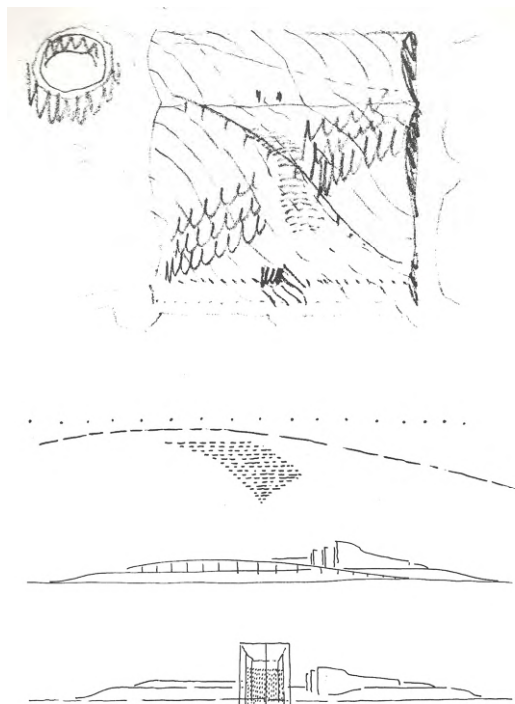


Figura 06.

Los bocetos perspectivas resultan familiares; la referencia a Le Corbusier, Siza, Niemeyer, De la Sota y tantos otros es evidente.

Posteriormente, no tan solo Miralles sino también otros que como él formaron parte del equipo docente de Viaplana en la Escuela de Arquitectura de Barcelona, utilizaran esa forma de explicar las propuestas. Miralles cultivará y desarrollará este código incluyendo el diseño de una tipografía que se incorpora a los planos en igualdad de rango con cualquier elemento arquitectónico dibujado; se refuerza así la expresión de una concepción de la arquitectura donde no hay jerarquías, donde cada personaje o parte del “organismo” concebido es igualmente necesaria. La perspectiva será también progresivamente relegada - en Miralles- a favor de las maquetas y los mosaicos fotográficos. También la forma de escribir los textos, entrecortada, sugerente, sin final ni principio, tienen su origen en las breves y enigmáticas memorias con que Viaplana ilustra sus dibujos.

En realidad, cada visión de la arquitectura, ese “único proyecto” inacabable para cada arquitecto del que hablamos y la forma de decirlo, expresarlo y dibujarlo, no solamente evoluciona en la trayectoria de cada autor, también puede entenderse como un tema de trabajo que se pasa a quienes estén dispuestos a tomar el relevo para seguir creciendo con su transformación.

REFERENCIAS

-VIAPLANA, Albert y PIÑÓN, Helio. 1996. *Obra. Viaplana/Piñón*. Col.legi d'Arquitectes de Catalunya. Barcelona.

-VIAPLANA, Albert y PIÑÓN, Helio. 1987. *Albert Viaplana/Helio Piñón*. El Croquis nº 28. Editorial El Croquis s. a. Madrid.

-LAHUERTA, Juan José y PIZZA, Antonio. 1987. *A. Viaplana H. Piñón. Cinco y cuarto*. C.R.C. Galería de Arquitectura. Barcelona.

DATOS SOBRE EL AUTOR

lbravofarre@gmail.com