

## ¿Por qué se concursa con colores y se construye sin ellos?

Juan Serra Lluch, Ana Torres Barchino, Ángela García Codoñer.  
*Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad Politécnica de Valencia.*

### Introducción

Los concursos de arquitectura se ganan con imágenes seductoras en las que el color juega a menudo un papel muy relevante. Conscientes de la capacidad del color para movilizar mecanismos irracionales o analógicos de pensamiento, y aún a sabiendas de la consabida *cromofobia* (Batchelor 2000) que padece gran parte de nuestro sector profesional, los concursantes intentan equilibrios difíciles para persuadir a un jurado formado tanto por arquitectos como por otras personalidades no expertas. De este modo, se observa un colorido que está al servicio de la expresión gráfica pero que no siempre se traslada a la forma arquitectónica construida, existiendo un hiato entre el atractivo del edificio que se anticipa y el resultado final, que recurre a otras variables plásticas. ¿Estamos haciendo un uso perverso del color?

Si los edificios de la modernidad se construyeron con color y se divulgaron en blanco y negro, como ocurrió con la obra de Le Corbusier de los años veinte, reconocemos en la actualidad procesos inversos, en los que la arquitectura se comunica con imágenes de vivos colores y se materializa con otras gamas, a menudo acromáticas.

Entonces ¿por qué concursamos con colores y construimos sin ellos? Proponemos tres respuestas posibles a la luz de lo que nos cuentan nuestros colegas: porque hay que cautivar a un jurado formado por expertos y no expertos, porque una cosa es la pintura y otra la arquitectura, y porque el color evoluciona a medida que el proyecto avanza.

En todo caso, compartimos el desinterés del arquitecto Juan Calatrava (2010) hacia esos coloridos con regusto postmoderno que pretenden “deslumbrar y convertirlo todo en un puro juego”, y queremos delatar el empleo del color como recurso expresivo de la imagen en sí misma y no como elemento integrador de la forma arquitectónica. Un divorcio entre la representación y la forma que en nada ayuda a recuperar uno de los valores más interesantes del color arquitectónico: su capacidad constructiva.

*...porque hay que cautivar a un jurado formado por expertos y no expertos*

El color tiene una gran capacidad para llamar la atención, algo nada desdeñable en las convocatorias de concursos de arquitectura a las que, hoy más que en el pasado, suelen concurrir gran número de propuestas.

Superar una primera selección supone cautivar al jurado en un golpe de vista, cuando no es posible todavía un estudio más cuidadoso del contenido

arquitectónico sino una criba de aquellas propuestas más atractivas.

A pesar de que Le Corbusier ([1923] 1994) afirmase que “La forma es preeminente y el color no es más que uno de sus accesorios”, lo cierto es que nuestra percepción se centra primero en lo accesorio y “antes que la forma, percibimos el color” (Swirnoff 2000). Y esto parece que los arquitectos lo sabemos, como asegura Ramón Fernández Alonso (2010): “El color dirige mucho la atención, polariza mucho el trabajo hacia un determinado objeto y esto es importante en la exposición de un trabajo como es una propuesta arquitectónica para un concurso”.

A partir de este punto es donde cada uno despliega sus propias estrategias. Existen maneras de introducir color en un concurso sin comprometer el color de la futura obra arquitectónica, mediante el empleo de códigos cromáticos a modo de leyenda gráfica.

Fernández Alonso nombra la propuesta de Rem Koolhaas para el edificio de Congresos de Córdoba, donde utilizó para la presentación de sus plantas un código de colores que dejaba muy clara su estructura. “Luego ese proyecto en su desarrollo no emplea el color, pero creo que es básico desde el punto de vista de la representación. Realmente un jurado de un concurso no dispone en exceso de tiempo, de modo que el uso del color simplifica el entendimiento de las propuestas”.



Figura 1. Centro de Congresos de Córdoba. Imagen del concurso. OMA, 2002.  
OMA © En:  
[http://www.oma.eu/index.php?option=com\\_projects&view=portal&id=134&Itemid=10](http://www.oma.eu/index.php?option=com_projects&view=portal&id=134&Itemid=10)

El propio Fernández Alonso emplea este recurso en el concurso que convocó la Fundación Campus de la Salud de Granada, donde su propuesta, que resultó ganadora, planteaba la estructura organizativa del edificio a través del color. “De hecho, a una parte de las

laminas de los techos, que ordenaban la planta de los laboratorios, se les asignaba un código de color que era la transcripción literal del utilizado por la propiedad para el plan de usos que nos dieron como información”

Aunque finalmente se prescindió de estas laminas de colores y se optó por un vidrio al ácido de color blanco. También los arquitectos Eva Luque y Alejandro Pascual (2010) disponen el color a partir del programa del edificio en los paneles con los que ganaron el concurso para el European 9:

“Si te fijas, color y programa van unidos, no se entienden por separado. Cada elemento dentro de estos paneles tenía su entidad: las letras, los módulos, representación de árboles y suelo...”

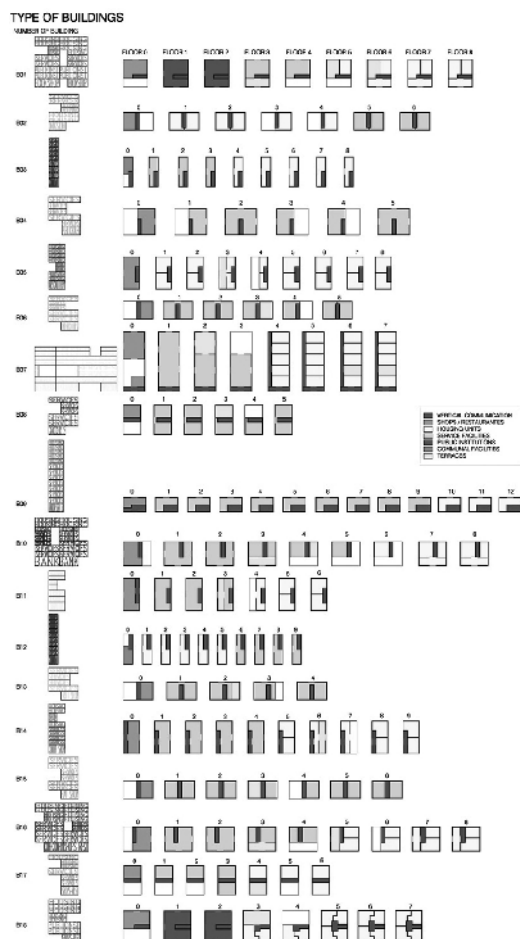
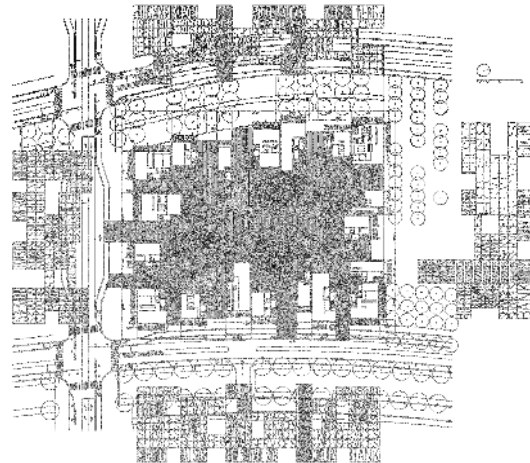
Lo que está claro es que el color está llamado a adquirir un tremendo protagonismo en nuestra manera contemporánea de experimentar la realidad. Una realidad que Koolhaas (2001) califica como *sobre-estimulada* a consecuencia de la increíble avalancha sensorial a la que estamos sometidos. La sociología también se ha ocupado de señalar cómo el *universo virtual* en el que nos desenvolvemos cada día está transformando nuestra forma de experimentar, de comunicar y representar (Castells, 1997).

El color forma parte esencial de los medios de experimentación, comunicación y representación de la arquitectura, de modo que necesariamente se está viendo transformado por el desarrollo de las tecnologías de *lo virtual*, como señala el arquitecto Ignacio Laguillo (2010) a propósito del color en los concursos de arquitectura:

“Ahora recibimos influencias a través de muchos vectores. El arte, la publicidad, la fotografía... Esto nos influye inevitablemente. O sea que la recepción de imágenes, de la cultura... cada vez es mayor. Entonces considero que el problema está en que un exceso de información puede llegar a confundir hasta no saber distinguir qué es lo realmente importante. Todo este uso de colores en concursos está relacionado con la forma en que recibimos los estímulos y la duración de estos en la memoria. Por otra parte, actualmente la difusión de la arquitectura es inmediata, vía publicidad, vía internet...”

De modo que en una primera aproximación al problema, podemos decir que se concursa con colores porque se pretende despertar el interés de un jurado *variopinto* que, como todos nosotros, está muy acostumbrado a experimentar virtualidades virtuosas, en las que la irrealidad se presenta en ocasiones más intensa y fantástica que cualquier color real en superficies reales (Koolhaas 2001).

Esto no quiere decir que se tenga decidido el color definitivo del edificio, ni siquiera que se vayan a disponer colores relevantes en la materialización definitiva, pero el color puede ayudar a que la propuesta seduzca. Una estrategia para resolver esta aparente contradicción reside en emplear códigos de color a modo de leyendas gráficas.



Figuras 2 y 3. 3D Neighborhood. Propuesta ganadora concurso European 9. Orestad, Copenhagen, Dinamarca. ELAP arquitectos ingenieros slp. En: <http://elap.es>

...porque una cosa es la pintura y otra la arquitectura

Ciertamente una cosa es el espacio final arquitectónico y otra su representación bidimensional en los paneles de un concurso, y para representar determinados aspectos de la realidad arquitectónica que está por venir son válidas tanto las líneas como los colores. Y parece ser que en muchas ocasiones los colores que se emplean para expresar la arquitectura venidera sólo pretenden barruntar posibilidades en cuanto a iluminación, texturas, etc.

Al menos así es como explica Zaha Hadid la sorprendente pérdida de color que poseen sus edificios respecto de sus dibujos. En sus cuadros, determinados planos de pared se pintan con colores saturados sobre fondo negro, aunque finalmente dichos colores no se emplean en la construcción final del edificio. La arquitecta iraquí aclara que la intención de sus dibujos es la de manifestar el aspecto de la iluminación del edificio y no el de tomar decisiones respecto de los colores. Parece que los suyos son unos colores que permiten distinguir y reconocer en los dibujos distintos elementos arquitectónicos (muros, puertas, forjados), pero que responden más a la composición del cuadro en tanto que pintura, que a la composición final de la arquitectura. "Todo el mundo me preguntaba la misma cuestión. ¿Coloreaste el hormigón [en tus cuadros] porque resultaba excesivamente oscuro? Y yo dije que no, que todo él era del mismo color. Pero era interesante para nosotros también por el empleo de la pintura en la representación. Esto nos da información sobre la cualidad de la luz del edificio, no solamente el color. La gente siempre confundió esto y pensaba que los colores de los cuadros eran representativos, y nunca lo fueron. Tenían que ver con la calidad del edificio, porque no necesariamente tenía que construirse con colores brillantes" (Hadid y Futagawa 1995, 66-93).

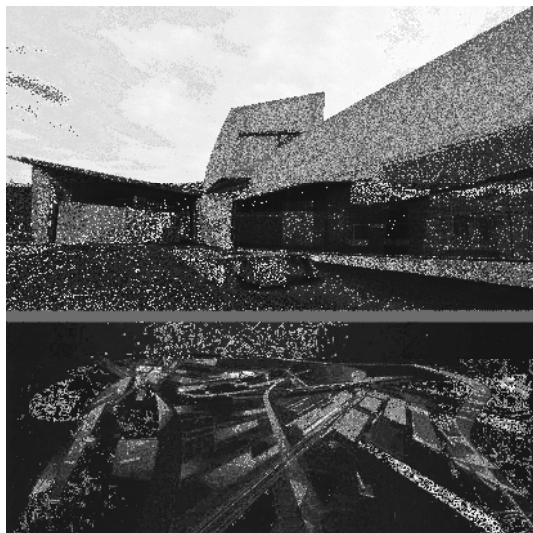


Figura 4. Edificio de bomberos para la fábrica Vitra en Weil am Rhein, Alemania, 1993. Foto del edificio construido y su representación gráfica previa (Zaha Hadid 2005).

Algunos autores señalan que el color ha ido perdiendo presencia con los años tanto en la arquitectura construida como en los cuadros de la arquitecta iraquí. Ella insiste en que la pintura nunca fue un laboratorio para investigar respecto al color, sino respecto a la calidad de la luz; así como una fuente de inspiración respecto a la solidez y transparencia de los elementos de la arquitectura: "[Mis cuadros] nunca tuvieron que ver con la representación. Tienen más que ver con la calidad del proyecto y también con la modulación de la luz en el edificio: qué muro debía ser un muro iluminado y cual no, y cómo se transforma el edificio del día a la noche. (...) También está la cuestión de cómo alcanzar la transparencia mediante materiales sólidos. Todo esto me vino mediante la pintura" (Hadid y Futagawa 1995,75).

También el arquitecto británico William Alsop asegura que "aunque pintar es un acto arquitectónico, algunas decisiones se toman para confeccionar una buena pintura, algo que nada tiene que ver con la arquitectura" (Serra 2010). Esto explica la presencia de colores en los dibujos que no se trasladan a la arquitectura.

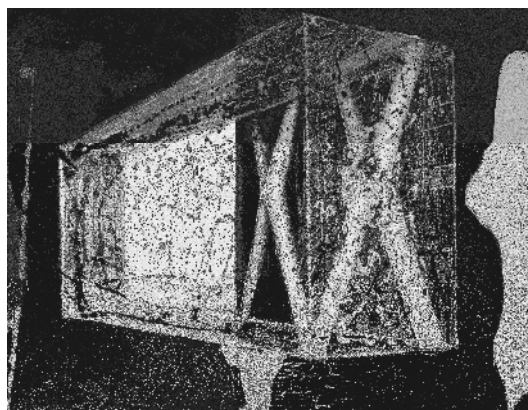


Figura 5. William Alsop. Boceto para Hotel du Department des Bouches-du-Rhône, Marsella, Francia, 1994. (Alsop y Powell 2002)

En todos los casos que estamos señalando el color sirve como medio de expresión gráfica en fase de ideación y no tiene por qué anticipar el resultado cromático del material. El estudio de arquitectura Sauerbruch Hutton empezó a interesarse por el color a propósito del concurso para el Foro Internacional de Tokio, donde intentaron reducir al máximo el número de medios expresivos para conseguir transmitir los conceptos arquitectónicos: "Nosotros intentábamos ver cuántas líneas y cuánto color debía haber en el dibujo para seguir comprendiendo el espacio, y alcanzar la idea.

A partir de la línea y el color empezamos a pensar en el color y el espacio" (Sauerbruch y Hutton 2006). De modo que para el estudio alemán, el concurso de arquitectura fue un laboratorio de experimentación del color como medio de expresión gráfica *per se* antes de haber construido sus interesantes arquitecturas coloreadas.

Por último, y con relación a su capacidad expresiva, debe señalarse que el color en los concursos desempeña un papel fundamental para transmitir sensaciones intangibles, o aspectos imprecisos que tienen que ver con el bienestar. Así lo manifiesta el arquitecto español Rafael Soler (2010): "El color se convierte en un instrumento valioso para intentar transmitir aquella búsqueda, aquel ambiente y el sentido de lo que queremos conseguir mediante la arquitectura".

De modo que en una segunda aproximación al problema podemos decir que se concursa con colores y se construye sin ellos porque una cosa es la pintura y otra la arquitectura. Una cosa son las posibilidades que el color permite para expresar aspectos arquitectónicos: iluminación, calidez, composición, etc. y otra bien distinta la percepción del espacio arquitectónico real en la que estos aspectos no hay por qué describirlos sino simplemente experimentarlos.

*...porque el color evoluciona a medida que el proyecto avanza.*

Desde que se gana un concurso de arquitectura hasta que se concluye su construcción pueden ocurrir muchas cosas a nivel de presupuesto, ejecución, evolución de las ideas germinales que había en el proyecto original, etc. Evidentemente todo esto afecta también al color, que muda y fluctúa como lo hacen tantas otras variables del proyecto durante su desarrollo, aunque con más facilidad porque apenas acarrea implicaciones estructurales ni funcionales.

Sara Giles y José Morales señalan que "es curioso, porque determinadas obras que se proyectan con color terminan teniendo una apariencia monocroma blanca, y otras obras que se proyectan en blanco terminan tintándose de color en el proceso de ejecución" (Morales, Giles y Mariscal 2010). Y tiene que ser así, porque hay aspectos que no se terminan de percibir correctamente hasta que no se ponen los colores *in situ*: las relaciones espaciales entre unos espacios y otros, la orientación y calidez de la iluminación, la interacción del color con el contexto, las interferencias entre colores cercanos, etc. "En el Espacio Escénico de Níjar, los cambios de planos de color se decidieron en obra. Lo malo de la arquitectura es que tardas mucho en experimentar y probar cualquier cosa".

La arquitecta Simone Solina confirma lo impredecible del color durante el desarrollo del proyecto: "Ahora los proyectos que hacemos empiezan a tener color desde sus comienzos, aunque en ocasiones no tiene nada que ver con lo que acabará realizándose. La maqueta del concurso de la embajada de Alemania en Varsovia empezó a aportar color a ese medio de representación.

Utilizamos el cobre como material de trabajo, y no sabemos si se hubiera llegado a materializar así. Se trata de un tema de evolución. Si hubiéramos hecho el mismo concurso tiempo atrás, la maqueta hubiera sido blanca. La maqueta del teatro de Vícar era totalmente blanca, pero la sala la realizamos tallando una pastilla de jabón de glicerina de color naranja. Al final la sala se ejecutó con paneles a los que se les aplicó una resina del mismo color que tenía la maqueta. (...) El teatro de

Vícar se proyectó en blanco con hormigón visto blanco con acabado de tablilla, esto aportaría vibración a los grandes lienzos de fachada. De todas maneras, no recuerdo si durante el concurso o en proyecto estaba abierta la opción del color, sólo teníamos seguro el acabado de la sala".



Figura 6. Interior coloreado del Espacio Escénico de Níjar, Almería. MGM arquitectos, 2006.

El color para el edificio de Bomberos de Vitra, que puede ser considerado monocromático, también sufre una evolución interesante a lo largo de su desarrollo. Inicialmente, Zaha Hadid se plantea que el exterior del edificio sería de hormigón visto de color gris, mientras que el interior estaría coloreado, pero cambia de opinión una vez se construye el edificio, disponiéndolo todo en gamas de grises. La disposición cromática inicial entraba en contradicción con la idea de confundir interior y exterior, y también interfería en la percepción volumétrica del espacio, que parecía más pequeño:

Establecimos desde muy pronto que la estructura y el edificio serían de hormigón visto gris, mientras que el interior sería coloreado... pero entonces cambié mi manera de verlo y decidí que el interior debería tener muy poco color. Lo probamos, y el color introdujo una especie de compresión del espacio, y también lo hizo mucho más plano. Quise que el espacio del interior fluyera al exterior en la habitación alargada. La idea consiste en que te sientas parte del exterior cuando estas en la habitación... la línea entre estos dos espacios es, literalmente, muy delgada.

La estación de bomberos, originalmente, se pensó con unos espacios interiores muy luminosos. Lo que

queríamos hacer era conseguir una primera lectura del espacio sin color, de modo que si observas el edificio por un lado no se observa color, mientras que si lo observas desde otro está coloreado. Era otro juego sobre los elementos. Pero cuando el hormigón estaba terminado, me gustó la lisura que tenía en los interiores. Me di cuenta de que la cualidad de las paredes debía ser bastante fría, y decidí dejarla como estaba.

(...) Le dimos muchas vueltas pero al final decidimos no disponer color. Siempre fui escéptica respecto de este contraste. Siempre pensé que debía haber paredes externas que debían estar coloreadas porque cuando estuvieses en el interior podrías ver una pared de color en el exterior, pero no en el interior del edificio. De modo que mantuve una tonalidad muy fría excepto para algunas pequeñas paredes.  
(Hadid & Futagawa, 1995, p.75)

Decidir el color a última hora tampoco tiene por qué estar mal considerado, siempre que mantenga una coherencia con el resto de aspectos compositivos de la arquitectura. El mismo Le Corbusier, a pesar de sus esfuerzos por controlar el color introduciendo reglas compositivas, seleccionando gamas, experimentando en sus pinturas, etc., cuenta con numerosos ejemplos donde el color se altera una vez construido el edificio. Y por cierto, con mucho acierto. Son ejemplo de ello la *Unité d'Habitation* o las viviendas en Pessac, donde se decide introducir el color *a posteriori*, para corregir aspectos "dimensionales", es decir para alterar la sensación perceptiva de las proporciones. En las *Unité* para corregir unos módulos mal ejecutados con respecto al modulator, en Pessac para ganar espacio a unas viviendas que habían quedado excesivamente apretadas (Ruegg 1997). En otros ejemplos como el pabellón Suizo de la Ciudad Universitaria de París o la Villa Saboya, Le Corbusier desarrolla incluso dos intervenciones cromáticas distintas a lo largo de la vida del edificio, aunque en el caso de la Villa Saboya parece ser que ésta segunda no llegó a materializarse.

#### REFERENCIAS.

- ALSOP, William y POWELL, Kenneth. 2002. *Will Alsop: 1990-2000*. Laurence King. Londres.
- BATCHELOR, David. 2000. *Chromophobia*. Reaktion Books. Londres.
- CALATRAVA ESCOBAR, Juan. 2010. "Tiempo, Contexto, Enfoques". *Ibid* Marina 2010.

- CASTELLS, Manuel. 1997. *La era de la información*, vol. 1. Alianza. Madrid.
- FERNÁNDEZ ALONSO, Ramón. 2010. "Enseñar el Color". *Ibid* Marina 2010.
- HADID, Zaha and FUTAGAWA, Yukio. 1995. *Zaha M. Hadid*. A.D.A. Tokyo, 1995.
- HADID, Zaha. 2003. "Paintings as Architectural Storyboards". *Architectural Design*, vol. 73, nº 3:14. Londres.
- HADID, Zaha, SCHUMACHER, Patrik y FONTANA-GIUSTI, Gordana. 2005. *Obras Completas De Zaha Hadid*. Akal. Madrid.
- KOOLHAAS, Rem. 2001. "The Future of Color is Looking Bright" en KOOLHAAS, Rem, et al. *Colours*. Birkhäuser. Basel.
- LAGUILLLO, Ignacio y EDDEA. 2010. "Experimentación". *Ibid* Marina 2010
- LE CORBUSIER y OZENFANT, Amedée. [1923] 1994. *Apres le cubisme*. El croquis. Madrid
- LE CORBUSIER, [1931] 1997. "Polychromie Architecturale". En RÜEGG, Arthur (ed.). *Le Corbusier's Color Keyboards from 1931 and 1959*. Birkhäuser. Basel.
- LUQUE, Eva y PASCUAL Alejandro. 2010. "Los del desierto". *Ibid* Marina 2010.
- MARINA, Jesús y MORÓN, Elena (Ed.). 2010. *Tras el muro blanco*. Lampreave. Madrid.
- MORALES, Juan y DE GILES, Sara. 2010. "Inquietudes, argumentos, estrategias". *Ibid* Marina 2010.
- SAUERBRUCH, Matthias y HUTTON, Louisa. 2006. *Sauerbruch Hutton Archive*. Lars Müller. Baden.
- SERRA LLUCH, Juan. 2010. "Colores que alumbran proyectos". *EGA: revista de expresión gráfica arquitectónica*, 15: 21.
- SOLER, Rafael. 2010. "Material y color". *Ibid* Marina 2010.
- SOLINAS, Simone y SOLINAS+VERD.2010. "Perspectivas". *Ibid* Marina 2010.
- SWIRNOFF, Lois. 2000. *The Color of Cities: an International Perspective*. McGraw-Hill. New York, London.
- WIGLEY, Mark. 1995. *White Walls, Designer Dresses: The Fashioning of Modern Architecture*. MIT Press. Cambridge.

#### DATOS SOBRE LOS AUTORES.

**JUAN SERRA LLUCH**, Arquitecto, profesor contratado doctor por la Universidad politécnica de Valencia (UPV), profesor de la asignatura Análisis de Formas Arquitectónicas, miembro del Equipo de Investigación del Color (EIC) del Instituto de Restauración de Patrimonio de la UPV. [juaser11@ega.upv.es](mailto:juaser11@ega.upv.es)

**ANA TORRES BARCHINO**, Licenciada en Bellas Artes, profesora titular de Análisis de Formas Arquitectónicas por la Universidad Politécnica de Valencia (UPV), miembro del Equipo de Investigación del Color (EIC) del Instituto de Restauración de Patrimonio de la UPV. [atorresb@ega.upv.es](mailto:atorresb@ega.upv.es)

**ÁNGELA GARCÍA CODOÑER**, Licenciada en Bellas Artes, catedrática de Análisis de Formas Arquitectónicas por la Universidad Politécnica de Valencia (UPV). Ostenta y ha ostentado cargos de responsabilidad como editora de la revista EGA. [angarcia@ega.upv.es](mailto:angarcia@ega.upv.es)

