PONENTE

31/85

TÍTULO

Leer entre líneas. Sobre la metodología de investigación a través del dibujo de la obra de Carlo Scarpa

AUTOR

Andrés Ros Campos

Universidad Cardenal Herrera-CEU, CEU Universities. Arquitecto desde 2001 ha trabajado en diversos estudios profesionales de Arquitectura, y desde el 2002 es profesor en la CEU-UCH en las áreas de Expresión Gráfica, Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos. En la CEU UCH ha desempeñado el cargo de Secretario Académico de la Escuela Superior de Enseñanzas Técnicas desde 2005 hasta 2010. También ha desempeñado el cargo de Secretario del Departamento de Expresión Gráfica, Proyectos y Urbanismo. Ha sido coordinador de Máster de Arquitectura y actualmente es Coordinador de Relaciones Internacionales y Coordinador Erasmus de la ESET. Doctor Arquitecto en 2016 por la Universidad Politécnica de Valencia con la tesis Carlo Scarpa: La abstracción como argumento de lo sublime, obtuvo la calificación de Cum laude.
roscampos@uchceu.es

 ISSN: 2531-1840 e-ISSN 2603-6592

Leer entre líneas. Sobre la metodología de investigación a través del dibujo de la obra de Carlo Scarpa. Read between the lines. On the methodology of research through drawing from the work of Carlo Scarpa

_Andrés Ros Campos

METODOLOGÍA

El proceso de construcción de un escrito es una tarea de ordenación de ideas suscitadas éstas por una inquietud intelectual. En este caso, con motivo de la temática del congreso, me proponía reflexionar sobre la importancia del dibujo en el trabajo de Carlo Scarpa, aunque esta dependencia del lenguaje gráfico podía hacerse extensible al resto de acontecimiento arquitectónicos. De este modo la secuencia que da forma al escrito parte de la consideración del lenguaje gráfico como fundamental. Algo que por otra parte, ya había tenido la oportunidad de comprobar durante la investigación de la obra del arquitecto y que arrojaba una conclusión clara sobre la dependencia y el valor que Scarpa daba al proceso creativo en torno al dibujo.

Surgía una cuestión; Cómo era posible que una arquitectura que transmitía tanto, no hubiera sido acompañada por una reflexión teórica escrita, igual de potente que la obra diseñada y construida por el arquitecto veneciano. Lo cierto es que los escritos de Scarpa son prácticamente inexistentes. Ante esta intranquilidad, la investigación de su archivo arrojaba una evidencia, la absoluta dependencia del dibujo para crear, definir y comunicar la arquitectura scarpiana. Se desvelaba aquí que el dibujo había sido medio, legado y manifiesto.

La conclusión es que en sus dibujos también era posible leer en la búsqueda de soluciones, los pensamientos contrastados y planteados, los descartes y las decisiones finales. Pero en el archivo de Treviso también descubrimos la multitud de documentos anexos a éstos, tales como cartas, apuntes, cálculos y mediciones sobre los proyectos que formaban parte de las decisiones del mismo o del proceso de gestión durante su construcción.

De la teoría del proyecto que es lo que se andaba buscando no había letra escrita sino línea. Poner necro sobre blanco era en este caso una misión de las líneas del dibujo más que de los caracteres del alfabeto.

No obstante quedaba la necesidad de extraer de los múltiples publicaciones sobre el maestro, aquellos aspectos teóricos de su arquitectura, que otros contaban sobre él. En este punto el descubrimiento del libro de Franca Semi supuso la transcripción de la palabra del maestro que se convertiría en el complemento teórico que sus dibujos necesitaban. La sorpresa fue que en esas transcripciones de las clases mantenidas con Carlo Scarpa, el maestro hablaba de todo. De sus proyectos, de historia, de arquitectura, pero sobre todo de dibujo.

El mensaje teórico transcrito, que Scarpa nos hacía llegar durante sus clases en el IUAV aludía de nuevo al dibujo, y una cita concreta que él solía repetir, nos trasladaba a la antigüedad clásica; “nulla die sine línea”. Esta referencia que parte de Scarpa nos presenta la filosofía del autor para con el trabajo diario del arquitecto vinculado al dibujo.

De este modo tirando del hilo de las referencias clásicas, la secuencia de la investigación recorre citas de varios autores como Plinio (y la leyenda de la creación del lenguaje gráfico), Diógenes Laercio o Aristóteles.

TEXTO DE REFERENCIA

Palabras clave

Carlo Scarpa., abstracción, dibujo, líneas, sublime, detalle, creativo.

Carlo Scarpa, abstraction drawing lines sublime, detail, creative.

Resumen

Muchos han sido los arquitectos que a lo largo de su vida flirtearon con las letras. Sin embargo el lenguaje del arquitecto ha sido siempre el dibujo. Las líneas, como expresión gráfica, constituyen la prosa y en algunos casos la poesía de la obra arquitectónica. De este modo el lenguaje gráfico es utilizado como transmisor de conocimiento e incluso como herramienta de reflexión durante el proceso creativo.

Los dibujos de Carlo Scarpa son una forma de expresión pero también un método de pensamiento y diseño. Su estilo de dibujo, único y peculiar da como resultado una arquitectura distintiva, que muestra la idiosincrasia del arquitecto.

El presente escrito pretende reivindicar el dibujo no solo como un medio útil, sino necesario para la investigación y exponer la posibilidad de leer entre sus líneas la información complementaria que acompaña a los textos. La poesía de Scarpa se lee previamente en sus dibujos. Consecuentemente, se defiende la importancia del dibujo en el proceso de investigación de la obra arquitectónica, ya sea a través de los croquis originales del arquitecto o a través del análisis dibujado del investigador, y la posibilidad de extender esta metodología a cualquier arquitectura.

Many have been the architects who throughout their life flirting with the writing. However, the language of the architect has always been the drawing. The lines, as graphic expression, constitute the prose and in some cases the poetry of the architectural work. In this way, the graphic language is used as a transmitter of knowledge and even as a tool of thinking during the creative process.

Carlo Scarpa's drawings are a form of expression but also a method of thought and design. His unique and peculiar drawing style results in a distinctive architecture, which shows the architect's idiosyncrasy. The present paper seeks to claim the drawing not only as a useful medium but also necessary for research and expose the possibility of reading among its lines the complementary information related to the texts. The poetry of Scarpa is read previously in his drawings. Consequently, the importance of drawing in the research process of the architectural work is defended, either through the architect's original sketches or through the researcher's drawn analysis, and the possibility of extending this methodology to any architecture.

Dibujo y Abstracción

Es oportuno indagar sobre la estrategia de pensamiento que rodea el proceso creativo de la arquitectura, y que utiliza el dibujo como herramienta de investigación. En concreto centraré la reflexión sobre uno de los arquitectos más geniales del s. XX, a la vez que, poco entendido por la complejidad de sus proyectos y por la particularidad de su proceso creativo. En los proyectos de Carlo Scarpa descubrimos una forma de hacer; personal, peculiar y única. Una variedad de manierismo perseverante y excepcional, que utiliza el dibujo como elemento fundamental del proceso creativo. Dibujar se convierte en una manera de abstracción, donde confluyen pensamiento e iconos, líneas e ideas, completando así el proceso cognitivo. Con esta reflexión no solo pretendo reivindicar la importancia del lenguaje gráfico como generador del proyecto sino también como fuente de información en la investigación sobre la arquitectura en general y sobre la obra de Carlo Sarpa en particular.

El dibujo ha sido recocido a lo largo de la historia como imprescindible para el conocimiento humano. Conviene por ello considerar sus orígenes. Sin embargo esta cuestión sobre los orígenes del dibujo, y por extensión de la pintura, no está clara, y tal circunstancia fue relatada por Plinio el viejo [1] en el siglo primero d.C. Escribió, que los citados orígenes disponen de varias versiones; para unos fue en Egipto, para otros en Grecia (repasando la sombra arrojada de un hombre). Plinio describe la leyenda de la joven griega que dibuja sobre la pared la sombra arrojada de su amado. Los pintores románticos adoptaron el mito y lo recrearon… la leyenda del origen de la pintura o del dibujo, quedaría desde entonces escrita… o pintada. Sin embargo lo que ha quedado constatado por la ciencia es que el origen del dibujo se remonta varias decenas de miles de años atrás. Los petroglifos, son interpretados como el intento de la humanidad de capturar un concepto, una superstición, una creencia, una interpretación o simplemente una información, y datan de hace más de 40.000 años. La intención de su creador, fue quizás la misma que la del creador arquitecto, expresar una idea a través de su representación abstracta **[1]** .

Conocemos que la geometría, que literalmente significa medida de la tierra, se utilizó para deslindar las propiedades de cultivos tras las crecidas del Nilo en el Antiguo Egipto, hace unos 3.000 años. Se relaciona en esta circunstancia la geometría, es decir las propiedades y magnitudes de la figuras, con el dibujo trazado sobre la arena. De la importancia de la geometría nos da una idea la leyenda que cuenta que en el frontispicio de la Academia Platónica en Atenas se podía leer una inscripción que anunciaba: "No entre nadie que no conozca la geometría" [2]. Así, Diógenes Laercio, cuenta una anécdota que muestra la importancia de la geometría en la enseñanza platónica: "Jenócrates, a uno que quería concurrir a su escuela sin haber aprendido música, geometría ni astronomía, le dijo: Anda vete de aquí, pues no tienes los asideros de la filosofía" [3]. Posteriormente en el s. IV a.C. Aristóteles, en su obra "Política" [4] , reconocía en el dibujo una de las cuatro disciplinas fundamentales para la educación: "Hoy la educación se compone ordinariamente de cuatro partes distintas: la gramática, la gimnástica, la música y, a veces, el dibujo; la primera y la última, por considerarlas de una utilidad tan positiva como variada en la vida". [5]

Constatada la vinculación entre dibujo y geometría, cabe reflexionar sobre la definición de ésta en el s. III a.C. cuando Euclides escribió "Los elementos", obra en la que se establecen las bases de la geometría que se aplicaría hasta el s. XIX, cuando se demostró la existencia de una geometría no euclidiana, necesaria para definir las geometrías hiperbólicas y esféricas. Sin embargo, y a pesar de que el nacimiento de la geometría euclidiana se remontaba siglos atrás, el conocimiento de la obra de Euclides tuvo que esperar a ser traducido al latín para empezar a ser popular en occidente a partir del s. XII. **[2]**

En otra interpretación, el dibujo se considera como medio transmisor de belleza. John Ruskin, en su obra "Las siete lámparas de la arquitectura" [6], defendía que todas las líneas bellas provienen de las líneas de las formas naturales y la imposibilidad de avanzar en la invención de la belleza sin imitarlas. Por lo tanto para Ruskin lo bello nace siempre de la naturaleza. En su "lámpara de la belleza" defiende el dibujo como herramienta de proyecto, y le atribuye la capacidad de resolver dos necesidades arquitectónicas fundamentales; la proporción y la abstracción. **[3]**

Analizando el dibujo en sus contextos históricos podemos deducir que su razón de ser es la captura de una forma, de una idea o de algo bello. El dibujo por tanto se define como un mecanismo cognitivo, de adquisición de conocimiento. Es por esta

razón que Carlo Scarpa adopta el dibujo como metodología fundamental para su investigación durante el proceso creativo, que se fundamenta en la abstracción como argumento de lo excepcional. A través de la abstracción y mediante el dibujo, huirá de la decoración irracional pero reconoce en el ornamento la necesidad de vestir su arquitectura, desarrollando una capacidad interpretativa que lo sitúa como contrapunto de la inercia de la vanguardia y del panorama moderno arquitectónico de principios de siglo XX. Su interpretación abstracta del ornamento, se basará en la depuración geométrica, la honestidad y el recato de lo diseñado, sin contradecir la postura loosiana [7] y encajando en los postulados de la arquitectura moderna, garantizando el decoro y evitando las estridencias de la decoración. [4]

Nulla dies sine linea

La dependencia de Scarpa del dibujo era total. No concebía el proceso de diseño sin la necesaria aparición de la herramienta gráfica, acreditando que "dibujo" y "diseño" son inseparables en el término italiano "disegnare". Esto explica la abundancia de apuntes y dibujos que integran su archivo [8]. Consecuentemente, como recoge Franca Semi [9] en "lecciones con Carlo Scarpa"; como profesor en el IUAV, solía utilizar la cita "Nulla dies sine línea" que provenía de la leyenda contada por Plinio el Viejo sobre el trabajo constante del gran pintor griego Apeles, en el s. IV a.C. según la cual, éste no dejaba pasar un día sin dedicarse a su labor, la pintura, lo que, como relata Plinio, dio origen al proverbio [10]. Nos sirve el aforismo para evidenciar la necesidad del trabajo cotidiano y constante, que el propio Scarpa ponía en práctica. [5]

En los documentos gráficos depositados en el Archivo Carlo Scarpa de la ciudad de Treviso podemos apreciar la filosofía de trabajo del maestro. Los bocetos de ideas, a grafito o carboncillo, se entremezclan con dibujos a escala realizados a tinta y lápices de color. El proceso de elaboración de los dibujos constituía un cuidadoso ritual, donde no se dejaba nada al azar. El cromatismo le permitía la codificación del diseño otorgando a cada color un significado. El dibujo para Scarpa, era generador de orden, apunte de ideas y herramienta de reflexión. "Para Scarpa el dibujo era un modo de pensar" [11] . [6]

El desarrollo del proyecto seguía un proceso único y personal, en el que el dibujo era el protagonista. Las técnicas empleadas en este proceso iban variando a medida que el proyecto se desarrollaba, codificando así su contenido. Un particular modo de proyectar en el que los dibujos se desarrollaban sobre un papel de alto gramaje de 100x70cm (de la marca Hammer) pegados a una tabla de madera para darles rigidez y durabilidad, ya que debían permanecer estables durante todo el proceso de diseño, para servir de base a otras propuestas. Otros dibujos se desarrollaban en formatos sueltos, de papel sulfurizado, para estudiar ideas más rápidamente utilizando como soporte los anteriores. Su antiguo colaborador, Sergio Los explica que en este dibujo base principal, se dibujaba con tinta diluida en agua destilada y los ejes compositivos del proyecto se dibujaban con tinta roja[12] asumiendo el color un protagonismo gráfico, como separador y codificador de elementos. Consecuentemente, los elementos constituyentes de la composición adquieren su autonomía gracias al color, permitiendo así su reconocimiento y una lectura independiente. Pero quizás lo más significativo del uso del color es el contraste que supone en comparación con la modernidad arquitectónica, obsesionada con la pureza del blanco, ya que en el caso de Scarpa, el cromatismo pasaba del papel a la realidad, trascendiendo a la arquitectura. [7]

Rafael Moneo [13] describió alegóricamente la obra de Carlo Scarpa en su artículo "La representación y la mirada", comparándola con una pintura. En cada instante, sugiere Moneo, el maestro Scarpa nos estimula con algo diferente, como si la percepción de la totalidad del ambiente creado fuera imprecisa y esquiva en cuanto a su definición, susceptible de revelarnos el verdadero significado a través de su realidad fragmentaria y despiezada, otorgando de este modo el protagonismo al elemento particular. En esta secuencia perceptiva encuentra Moneo analogías con la pintura, explicando que ante una obra pictórica se pasa de la interpretación de la escena al contenido del cuadro. Es decir de una observación general a otra particular, más minuciosa. Algo que podríamos traducir como la secuencia perceptiva que va desde la interpretación de la totalidad del espacio a la percepción de los detalles. En este aspecto adquiere especial importantica su capacidad de abstracción que le permite componer una idea unitaria de espacio arquitectónico, que paradójicamente está formado por matices (o pinceladas) muy diversas.

La forma en la que Scarpa nos sitúa frente a su obra, revela el método pictórico al que alude Moneo. Cuando aborda un proyecto lo hace como lo haría un artista, atraído por el efecto producido en el cuadro por la última pincelada o por el tono cromático utilizado. Es decir en el ámbito arquitectónico está atraído por la aportación de los detalles al conjunto del espacio. La relación que establece Moneo entre Carlo Scarpa, su obra y la pintura, responde a las sensaciones que transmite su método, y lo relata así: "Ortogonalidad que, finalmente, es prueba de la coherencia interna de una obra que en la actualidad parece fruto de un largo e intenso esfuerzo perseguido con dedicación para ampliar el alcance de lo que, por definición, hemos establecido en llamar arquitectura, hasta un límite tal que nos permite decir que el arquitecto Scarpa fue un pintor Veneciano" [14]. Podemos concluir por tanto tras los portado por Moneo, que en sus espacios, o en sus dibujos mirar es una invitación, observar es recrearse en el paso del tiempo y ver es deleitarse en el detalle intelectual de su arquitectura. "Ver es pensar" es el axioma del psicólogo gestáltico Rudolph Arnheim [15] aplicable a la arquitectura de Carlo Scarpa.

Para entender mejor la presencia de la geometría en su arquitectura, es útil conocer la admiración de Scarpa por referentes como; Frank Lloyd Wright de quién apreciaría la riqueza de los detalles y el trabajo con un módulo geométrico, de la arquitectura tradicional japonesa le influyó la sutileza, la sensibilidad y la relación de la arquitectura con la naturaleza y de los neoplasticistas valoró la importancia de la línea y la abstracción de las formas y las superficies. En algunos proyectos como el de la Colonia Olivetti en 1956, descubrimos unos trazados que tienden a lo orgánico, influenciados quizás por su predilección hacia Wright. Sin embargo frente a la aparente aleatoriedad del planteamiento, la geometría es irrenunciable como se aprecia en los dibujos acotados del proyecto. Descubrimos en ellos un riguroso estudio de relaciones, direcciones, líneas y figuras que definen la forma y ayudan a tomar decisiones de diseño. De estos vínculos y afinidades entre pintura y arquitectura dan fe los volúmenes encontrados en su biblioteca [15] personal, compuesta por más de 4.000 volúmenes entre los que se encontraban más de 300 dedicados a la pintura, lo que demostraría que Scarpa estaba muy interesado por ella. En alguna ocasión explicó el porqué de la importancia del dibujo en su trabajo: “Voglio vedere e perciò disegno; posso vedere le cose solo se le disegno”. Quiero ver y por eso dibujo; únicamente puedo ver las cosas si las dibujo [10].

Arquitectura y dibujo. El jardín de las esculturas

Para ilustrar la importancia del dibujo en la obra de Scarpa y la necesidad del análisis gráfico para una mejor comprensión de su arquitectura, me centraré en un pequeño proyecto de 1952, un patio-jardín que Scarpa diseñó en el pabellón de Italia en los jardines de la Bienal de Venecia, y que pretendía destinarse a la exposición de esculturas. Para ello, tal y como explica Robert McCarter [17], Scarpa intervino sobre el edificio eliminando algunas salas con el fin de generar un patio rectangular, de paso obligado para el visitante de la exposición. El espacio resultante de 11x18 metros de planta rodeado por muros de 6 metros de altura, potencia la idea de límite por su verticalidad. Debido a esto procurará compensar esta verticalidad con una operación que limita la prolongación del espacio acotando la altura del patio a una escala humana.

Siguiendo esta intención de control del limite y de la prolongación del espacio, Scarpa elimina el revestimiento original para reconstruir unos planos verticales de ladrillo, sobre los que, gracias a un cambio de tonalidad del material, va dibujando unas bandas horizontales que recorren todo el perímetro intentando contrarrestar la verticalidad del mismo con el dibujo de estas líneas horizontales formadas por ladrillos. **[8]**

Otra operación se centrará en la prolongación desde el plano del suelo, a cota cero, que se realizará tanto en positivo, hacia arriba, como en negativo, hacia abajo, configurando una serie de estanques de profundidad variable. Scarpa estudia la elección de un plano base de apoyo a partir del cual puedan crecer otros elementos, en positivo y que servirán para generar desniveles en el pavimento, constituir los pedestales de apoyo de las esculturas a distintos niveles, generar los soportes de la cubierta y disponer unas bancadas para que los visitantes pudieran descansar contemplando las esculturas. Por el contrario en negativo, el suelo se deprime generando distintos niveles de profundidad en los estanques, desde una lámina de agua de apenas 11 cm a depresiones de mayor profundidad que aportan un oscurecimiento del estanque. La idea a la que había que ser fiel para extraerle todo su potencial era la de prolongar el límite del plano de apoyo, considerando las cotas negativas. Por esta razón y para destacar la diversidad de cotas, cada pedestal generado posee una elevación distinta. **[9]**

Finalmente la idea de verticalidad se refuerza con los surtidores que contribuyen a aportar sonido al espacio, resaltando la presencia del agua. La subida y bajada del surtidor aporta un ambiente musical convirtiendo el espacio en una caja de resonancia con materiales acústicamente reflectantes como el ladrillo o el hormigón y materia acústicamente seca como el agua. La utilización del agua como material fundamental deja entrever la alegoría del proyecto con la ciudad. Fija como plano horizontal principal, el plano acuoso que aparece en cada uno de los cuatro estanques, que poseen el mismo nivel. Convierte así el proyecto en la metáfora donde el plano del agua es el plano base sobre el que todo flota. Se entenderá que el agua anega la totalidad del espacio y sobre él se van disponiendo las plataformas de pavimento que permiten atravesar el patio generando la acción simbólica de andar sobre el agua, que al fin y al cabo se da en toda la ciudad de Venecia. Todo contribuye a paliar la rotundidad del límite del espacio preexistente. **[10]**

La revisión de los planos originales del arquitecto permite descifrar la relación geométrica entre los elementos que forman la planta del espacio. La cubierta se genera por la substracción de tres círculos de un rectángulo, el mayor de los cuales se centra en el eje de simetría del mismo, mientras los otros dos tienen su centro en los vértices, tal y como se aprecia en las marcas del compás sobre los dibujos originales del maestro. Esta operación rompe los límites de la cubierta, reforzando la idea de la ruptura del límite hacia la única dirección infinita, la vista del cielo. Como resultado, la morfología de la cubierta es dinámica e inquietante y permite la prolongación de la vista. Su expresividad le hace asumir un protagonismo que acota la verticalidad del espacio. A todo ello se suman unos huecos de formas variadas, que aumentan la sensación de ligereza de la misma y que aportan un juego de luces y sombras cambiantes a lo largo del día, contribuyendo a enriquecer el espacio expositivo. La cubierta permite por tanto introducir una escala más humana y aliviar la sensación de enclaustramiento del recinto a lo que contribuye también el agua como plano de reflexión de toda la escena. **[11]**

Los tres pesados apoyos de la cubierta, de masa estructuralmente excesiva mantienen una doble función; estructural y compositiva. Estos fustes de planta almendrada recuerdan a la "versica piscis", como símbolo recurrente en su obra. Los soportes másicos aportan una visión estereotómica del espacio que se combina con la delicadeza del apoyo de la cubierta resuelto en su parte superior a través de una pequeña pieza metálica de condición tectónica, sugiriendo una ambigüedad interpretativa. Por tanto, la casi totalidad del fuste del pilar tiene una envergadura y una masividad exagerada frente al encuentro sutil y delicado de la recepción de la cubierta que se realiza en un apoyo metálico esbelto, tectónico e imperceptible para el que camina y que consigue el efecto premeditado de levitación de la cubierta. Una dualidad de significado que también es una constante en el gusto de Scarpa por lo misterioso y las dobles interpretaciones. Estamos ante una paradoja del proyecto, y es que la estructura portante sobre-dimensionada parece enfrentarse a la intención de disolución de la estructura que defendía la arquitectura de vanguardia, lo que sitúa a Scarpa en una constante reinterpretación de postulados modernos, que no le hacen sin embargo perder autoridad innovadora. Así la disposición de los soportes seguirá una estructura compositiva que unirá mediante una línea virtual, que incluye dos de los pilares y la puerta de salida y entrada del patio. La expresión escultórica de los soportes acompaña a la temática expositiva del espacio. **[12]**

Conclusiones

Podemos diferenciar dos momentos en los que el dibujo se revela como fundamental en la investigación. El primero corresponde a los dibujos del arquitecto [18] durante el proceso creativo del proyecto y la definición del mismo, que arroja claridad en cuanto a las preguntas, dudas, problemas y soluciones planteadas. En ellos se refleja el proceso mental de Carlo Scarpa, la abstracción de sus ideas y la búsqueda de sus inquietudes. El segundo consiste en el redibujo de su legado arquitectónico, que arroja conocimiento, comprensión e interpretación de las relaciones semióticas de los elementos que componen su arquitectura. Analizar sus dibujos se considera como una etapa necesaria en el conocimiento final de su obra. En el resultado (excepcional) contribuye en buena medida el proceso (original).

Tras un análisis gráfico del ejemplo propuesto, encontramos la recurrente dualidad interpretativa de la arquitectura scarpiana; la luz y la sombra, el límite y lo infinito, lo líquido y lo sólido, lo tectónico frente a lo estereotómico. La abstracción constituirá el nexo de unión entre todas estas duplicidades. Esta argumentación arroja la comprensión necesaria para poder dictar un juicio de valor; y es que en la actualidad hay que lamentar la distorsión del espacio debido al abandono que sufrió durante muchos años y a una restauración que eliminó los pedestales para las esculturas, alterando en parte la esencia de la intenciones de Scarpa, que eran jugar con la variación de niveles, a lo que los mismos pedestales contribuían.

Consecuentemente, se defiende la importancia del dibujo en el proceso de investigación de la obra arquitectónica, ya sea a través de los croquis originales del arquitecto o a través del análisis dibujado del investigador, y la posibilidad de extender esta metodología a cualquier arquitectura. Reivindicar el dibujo no solo como un medio útil, sino necesario para la investigación, y leer entre sus líneas la información complementaria que se nos explica en los textos. La poesía de Scarpa se lee en sus dibujos. En alguna ocasión, Scarpa aludía en sus clases a su gusto por la pintura, haciendo referencia a una esquina de un cuadro de Lorenzo Lotto, pintado en 1527, en el que se aprecia un lejano paisaje veneciano a través de una ventana de jambas abocinadas. "Me parece haber llevado dentro la pintura veneciana, y que aquí hay un aspecto de aquello que podríamos llamar el Veneto" [19].

Notas:

[1] Plinio Segundo, Cayo, 23-79 d. C. Naturalis historia. Edición de Luís Sánchez. Madrid. 1624. Historia natural de Cayo Plinio Segundo. Traducida por el licenciado Gerónimo de Huerta. Reproducción digital del original conservado en la Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense de Madrid. Libro XXXV. Capítulo III . Pág. 632.

[2] Amo, Joaquín Arnau. 24 ideas de arquitectura. Universidad Politécnica, Servicio de Publicaciones, 1994. Pág. 35.

[3] Laercio, Diógenes. Vida, opiniones y sentencias de los filósofos más ilustres. [s.l.] [s.n.] ca. 1907, 197?. Libro IV. Pág. 234. Laercio, Diógenes. Los Diez libros de Diógenes Laercio sobre las vidas, opiniones y sentencias de los filósofos más ilustres. Tomo 1. en la Imprenta Real, 1792.

[4] Aristóteles. Política. Ediciones AKAL, 2005

[5] Íbid. Libro VIII. Capítulo III. Pág 399.

[6] Ruskin, John. Las siete lámparas de la arquitectura. Alta Fulla, 2000. cap IV. Pág.122 y 130. Ruskin, John. The Seven Lamps of Architecture. Wiley & Halsted, 1857.

[7] Se hace referencia a Loos, Adolf. Ornamento y delito. 1908.

[8] Centro Carlo Scarpa. c/o Archivio di Stato di Treviso, via Pietro di Dante 11. 31100 Treviso. https://www.carloscarpa.it/

[9] Semi, Franca. A lezione con Carlo Scarpa. 2010 Cicero editore, Venezia. Pág. 32 y 41.

[10] Íbid. Capítulo X . Pág. 643.

[11] Video entrevista. Sergio Los. Treviso, Centro Carlo Scarpa. data: 15 maggio 2009 intervista i: Vitale Zanchettin durata: 01:42:27 biografie: Sergio Los, Vitale Zanchettin. http://mediateca.palladiomuseum.org/scarpa/web/videointervista.php?id=4

[12] Texto original: Sulla tavola generale gli assi erano riportati in rosso, il resto del disegno veniva disegnato con china diluita con acqua distillata in modo da sembrare un segno di matita, meno invasivo del nero della china.

[13] Moneo, Rafael. La rappresentazione e lo sguardo. Co, F.D., Mazzariol, G., 1985. Carlo Scarpa: The Complete Works. Electa. Pág. 236.

[14] Ibídem.

[15] Arnheim, Rudolf. Visual Thinking. University of California Press, 2004. Pág.14.

[16] Co, Francesco Dal, and Giuseppe Mazzariol. Carlo Scarpa: The Complete Works. Electa, 1985. Pág. 307.

[17] McCarter, Robert. Carlo Scarpa. Phaidon Press, 2013.

[18] Los dibujos de Carlo Scarpa se encuentra depositados en el archivo que lleva su nombre en la ciudad de Treviso. El Ministerio Italiano de Cultura, requiere la presencia permanente del 2% de los fondos del archivo en el museo MAXXI de Roma para su escaneado, catalogación y exposición.

[19] Scarpa, Carlo. Cita recogida por: Semi, Franca. A lezione con Carlo Scarpa. Cicero Editore, 2010. Pág. 14. “Mi sembra di aver portato dentro la pittura veneta e che qui ci :sia un aspetto di quello che si può dire “il Veneto”.

Bibliografía:

ALBERTINI, Bianca. Carlo Scarpa, Architecture in Details. Mit Press, 1988.

ARISTÓTELES. Política. Ediciones AKAL, 2005.

ARNHEIM, Rudolf. Visual Thinking. University of California Press, 1969.

BURKE, Edmund. De lo sublime y de lo bello. 1757. Alianza Editorial, 2005.

CO, Francesco Dal, Mazzariol, Giuseppe. Carlo Scarpa Opera Completa. Milán: Electa, 1984.

FRAMPTON, Kenneth, John Cava, and Graham Foundation for Advanced Studies in the Fine Arts. Studies in Tectonic Culture: The Poetics of Construction in Nineteenth and Twentieth Century Architecture. Graham Foundation for Advanced Studies in the Fine Arts, 1995.

LAERCIO, Diógenes. Los Diez libros de Diógenes Laercio sobre las vidas, opiniones y sentencias de los filósofos más ilustres, 1. en la Imprenta Real, 1792.

MC CARTER, Robert. Carlo Scarpa. Phaidon Press, 2013.

RUSKIN, John. The Seven Lamps of Architecture. Wiley & Halsted, 1857.

SEMI, Franca. A lezione con Carlo Scarpa. Con CD Audio. Cicero Editore, 2010.

Pies de foto:

[1] Joseph-Benoît Suvée. Butades o el origen de la pintura. Óleo sobre lienzo. 267 x 131.5 cm. 1791. Groeninge Museum, Brujas.

[2] Boceto de alzado para el concurso de la colonia Olivetti. Carlo Scarpa. 1956. Archivo Carlo Scarpa. Treviso.

[3] Boceto del proyecto para el concurso de la colonia Olivetti. Carlo Scarpa. 1956. Archivo Carlo Scarpa. Treviso.

[4] Boceto del proyecto para el concurso de la colonia Olivetti. Carlo Scarpa. 1956. Archivo Carlo Scarpa. Treviso.

[5] Estudio de proporciones para el concurso de la colonia Olivetti. Carlo Scarpa. 1956. Archivo Carlo Scarpa. Treviso.

[6] Boceto de la planta del pabellón de la meditación en la tumba Brion. Carlo Scarpa. 1969-78. Archivo Carlo Scarpa. Treviso.

[7] Estudio de proporciones de la planta del pabellón de la meditación en la tumba Brion. Carlo Scarpa. 1969-78. Archivo Carlo Scarpa. Treviso.

[8] Boceto de la planta del jardín de las esculturas. Pabellón de Italia en la Bienal de Venecia. Carlo Scarpa. 1952. Archivo Carlo Scarpa. Treviso.

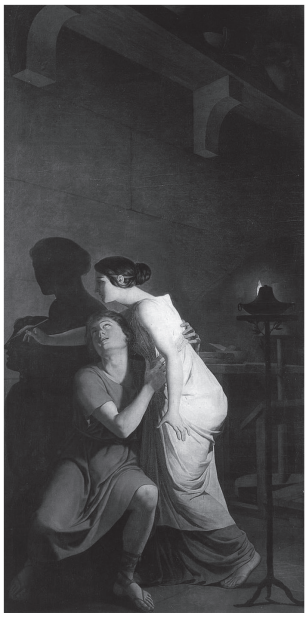
[9] Planta del jardín de las esculturas. Pabellón de Italia en la Bienal de Venecia. 1952. Dibujo de Andrés Ros.

[10] Planta de cubiertas del jardín de las esculturas. Pabellón de Italia en la Bienal de Venecia. 1952. Dibujo de Andrés Ros.

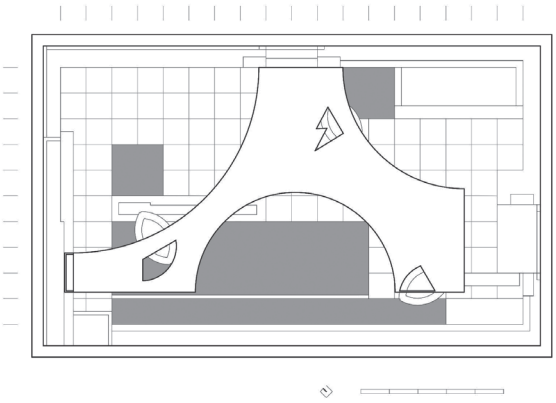
[11] Perspectiva del jardín de las esculturas. Pabellón de Italia en la Bienal de Venecia. 1952. Dibujo de Andrés Ros.

[12] Perspectiva del jardín de las esculturas. Pabellón de Italia en la Bienal de Venecia. 1952. Dibujo de Andrés Ros.

ISSN: 2531-1840 e-ISSN 2603-6592

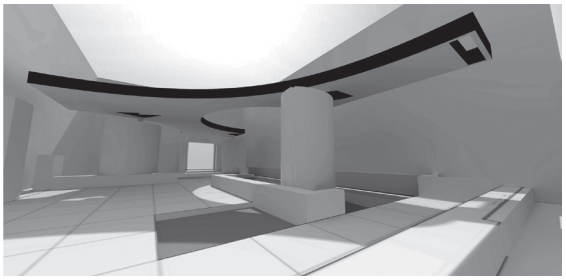


[1]

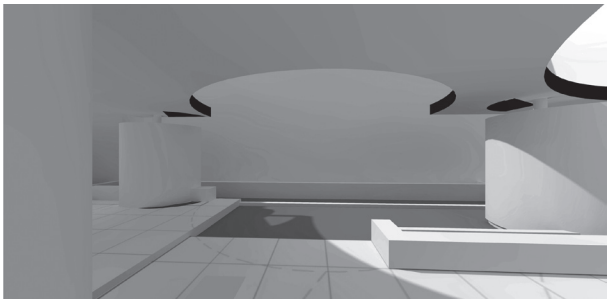


[2]

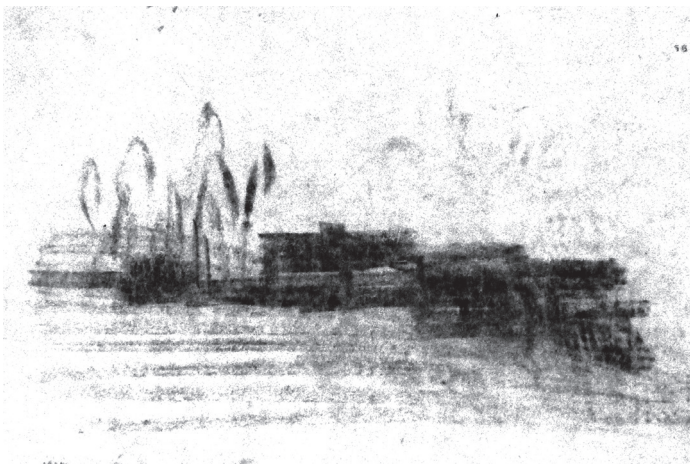
[3]



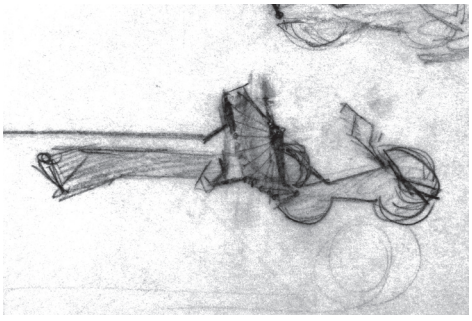
[4]

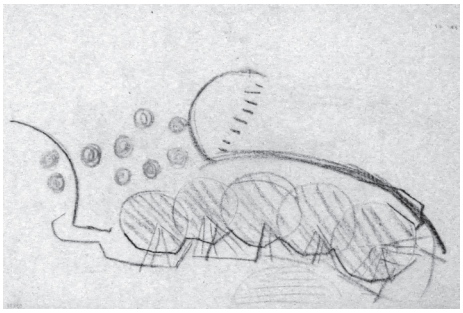


[5]



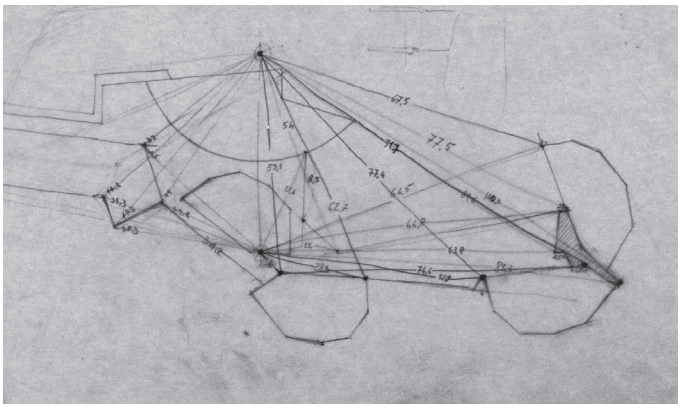
[6]



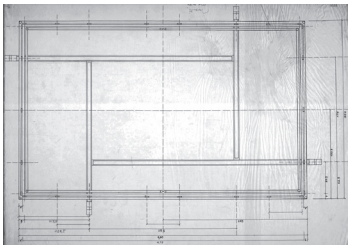


[7]

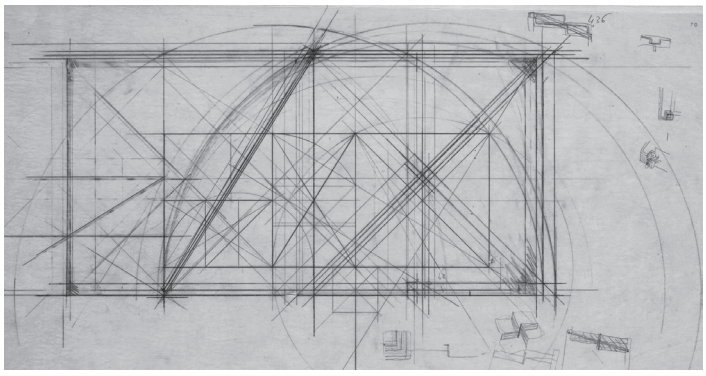
[8]



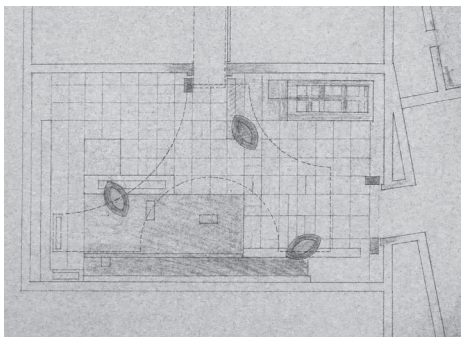
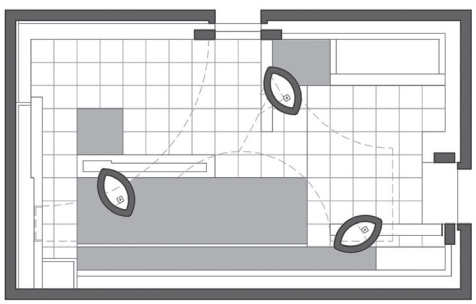
[9]



[10]



[11]



[12]