

C A R L O S C A R P A: LA ABSTRACCIÓN COMO ARGUMENTO DE LO SUBLIME



Tesis Doctoral

Doctorando: Andrés Ros Campos

Departamento de Composición Arquitectónica

Escuela Superior de Arquitectura de Valencia

Universidad Politécnica de Valencia.

Directores: Dr. D. Juan María Songel González & Dr. D. Alfonso Díaz Segura.

Depósito: Enero 2016



Dedico esta tesis a mi familia, porque siempre han sido un estímulo para leer más, andar más, ver más y saber más.

C A R L O S C A R P A: LA ABSTRACCIÓN COMO ARGUMENTO DE LO SUBLIME

Andrés Ros Campos



## Abstract

### CARLO SCARPA: THE ABSTRACTION AS ARGUMENT OF THE SUBLIME

The hypothesis of this research is the use of abstraction as an argument for the exceptional architecture, which throughout it is linked to avant-garde artistic tendencies. It alludes to the essence, in a philosophical attitude next to modern phenomenology, which translates to debug through the application of geometry. The mechanism of abstraction applied to the creative methodology, art, architecture and design, consists of a first decomposition into its basic elements, that will allow to rebuild the set, sometimes transgressing the original order, to obtain a new order compositional parts, in which compositives elements can be read with some autonomy. The result of abstraction is therefore a restructuring that results in clearance, allowing the initial set stripping from unit assembly, that hid its own elements.

Mastering this concept allows masters advances in architectural space, from the destruction of the box by Frank Lloyd Wright, the neoplasticists theories of Theo van Doesburg, to the theories of Le Corbusier. In this contribution it seemed fair and appropriate to recognize the work of Carlo Scarpa. His work conveys an emotion that goes beyond beauty, surpassing the magnitude of the scale. His intention was always to escape mediocrity and beat the beauty known. But how it can overcome the beauty known? This research aims to demonstrate the use of the abstract mechanism for this purpose. The objective is therefore to link their project to the elementary mechanisms of abstraction methodology.

While fleeing from the figurative, doesn't reject the ornamental, throughout a refined geometry that fits with the precepts of modern architecture, staying in the range of the decorum. The ability of analysis and deduction of the essence of designed, allowed him to intervene in architectural restorations and treat museography theme with exquisite sensitivity. Each solution is studied in detail, in order to enhance the qualities of both, the architectural work, and the piece of art to be exhibited. There is therefore a double meaning in this investigation. On the one hand the concept of the abstract, and the other, the application of it to the work of Carlo Scarpa in order to transcend beauty.



## Resum

CARLO SCARPA: L'ABSTRACCIÓ COM ARGUMENT DEL SUBLIME

La hipòtesi d'aquesta investigació és la utilització de l'abstracció com argument del que és excepcional en l'arquitectura, que a través d'ell es vincula a tendències artístiques d'avantguarda. Al·ludeix a l'essència, en una actitud filosòfica pròxima a la fenomenologia moderna, que es tradueix en acendrament, mitjançant l'aplicació de la geometria. El mecanisme de l'abstracció, aplicat a la metodologia creativa, de l'art, l'arquitectura o el disseny, consisteix en una primera descomposició en els seus elements fonamentals, que permetre recompondre el conjunt, transgredint a vegades l'orde original, per a obtenir un nou orde en el qual les parts compositives es poden llegir en certa autonomia. El resultat de l'abstracció és per tant una recomposició que es tradueix en acendrament, que permet despullar el conjunt inicial de la unitat, que amagava els seus elements propis.

Dominar aquest concepte permet als mestres avanços en l'espai arquitectònic, des de la ruptura de la caixa de Frank Lloyd Wright, a les teories Neoplasticistes de Theo van Doesburg, passant per les teories de Le Corbusier. En aquest aportament em semblava equànime i apropiat reconèixer la llavor de Carlo Scarpa. La seua obra transmet una emoció que va més enllà de la bellesa, superant la magnitud de l'escala. La seua intenció va ser sempre fugir de la mediocritat i superar la bellesa coneguda, però ¿Com s'aconsegueix superar la bellesa coneguda? Aquesta investigació pretén demostrar la utilització del mecanisme de l'abstracció per a aquest fi. L'objectiu és per tant, vincular la seua metodologia projectual als mecanismes elementals de l'abstracció.

Al mateix temps que fuig del figuratiu, no rebutja l'ornamental, a través d'una depurada geometria que encaixa en els preceptes de l'arquitectura moderna, mantenint-se en el ranc del decorós. La capacitat d'anàlisi i de deducció de l'essència del dissenyat li permet intervenir en restauracions arquitectòniques precursoras i tractar el tema Museogràfic amb exquisita sensibilitat. Cadascuna de les solucions s'estudia amb minuciositat, amb l'objectiu de realçar les qualitats, tant de l'obra arquitectònica, com de la peça d'art a exposar. Existeix puix una doble lectura en aquesta investigació. Per un costat el mateix concepte de l'abstracte i per altre, l'aplicació del mateix a l'obra de Carlo Scarpa amb l'objectiu de transcendir la bellesa.





## Resumen

### CARLO SCARPA: LA ABSTRACCIÓN COMO ARGUMENTO DE LO SUBLIME

La hipótesis de esta investigación es la utilización de la abstracción como argumento de lo excepcional en la arquitectura, que a través de él se vincula a tendencias artísticas de vanguardia. Alude a la esencia, en una actitud filosófica próxima a la fenomenología moderna, que se traduce en depuración, mediante la aplicación de la geometría. El mecanismo de la abstracción, aplicado a la metodología creativa, del arte, la arquitectura o el diseño, consiste en una primera descomposición en sus elementos fundamentales, que permitirá recomponer el conjunto, transgrediendo en ocasiones el orden original, para obtener un nuevo orden en el que las partes compositivas se pueden leer con cierta autonomía. El resultado de la abstracción es por tanto una recomposición que se traduce en depuración, que permite despojar, al conjunto inicial, de la unidad que ocultaba sus elementos propios.

Dominar este concepto permite a los maestros avances en el espacio arquitectónico, desde la ruptura de la caja de Frank Lloyd Wright, a las teorías neoplasticistas de Theo van Doesburg, pasando por las teorías de Le Corbusier. En esta aportación me parecía ecuánime y apropiado reconocer la labor de Carlo Scarpa. Su obra transmite una emoción que va más allá de la belleza, superando la magnitud de la escala. Su intención fue siempre huir de la mediocridad y superar la belleza conocida, pero ¿Cómo se consigue superar la belleza conocida? Esta investigación pretende demostrar la utilización del mecanismo de lo abstracto para este fin. El objetivo es por tanto, vincular su metodología proyectual a los mecanismos elementales de la abstracción.

A la vez que huye de lo figurativo, no rechaza lo ornamental, a través de una depurada geometría que encaja con los preceptos de la arquitectura moderna, manteniéndose en el rango de lo decoroso. La capacidad de análisis y de deducción de la esencia de lo diseñado le permitió intervenir en restauraciones arquitectónicas precursoras y tratar el tema museográfico con exquisita sensibilidad. Cada solución se estudia con minuciosidad, con el objetivo de realzar las cualidades, tanto de la obra arquitectónica, como de la pieza de arte a exponer. Existe pues una doble lectura en esta investigación. Por un lado el propio concepto de lo abstracto y por otro, la aplicación del mismo a la obra de Carlo Scarpa con el objetivo de trascender la belleza.

## NDICE DE CONTENIDOS

### Parte 1 INTRODUCCIÓN

<b>Introducción</b>	<b>15</b>
Objetivos de la investigación	16
Metodología de trabajo	19
Carlo Scarpa y la abstracción	21
<b>Lo Sublime como aspiración en el arte y la arquitectura</b>	<b>27</b>
La belleza y la abstracción	27
Lo sublime	33
<b>Etimología, definición y significado del término abstracción.</b>	<b>39</b>
<b>La influencia de la abstracción entre las diversas artes</b>	<b>45</b>
La abstracción en el arte	45
Abstracción Industria y Arquitectura	69
<b>La abstracción en Arquitectura</b>	<b>77</b>
<b>La nueva Arquitectura</b>	<b>89</b>

### Parte 2 CARLO SCARPA: ABSTRACCIÓN ECLECTICISMO Y MODERNIDAD

<b>Carlo Scarpa: La formación de un criterio arquitectónico propio.</b>	<b>107</b>
<b>Fragmentación y abstracción</b>	<b>121</b>
<b>Eclecticismo y abstracción</b>	<b>135</b>
<b>La abstracción en el contexto arquitectónico italiano de la 2ª modernidad</b>	<b>165</b>

### Parte 3 LA ABSTRACCIÓN EN EL DETALLE DE LA OBRA DE CARLO SCARPA

<b>Abstracción y ornamento</b>	<b>179</b>
<b>Abstracción y detalle</b>	<b>187</b>
<b>La alquimia del detalle</b>	<b>195</b>
El detalle entre lo clásico y lo moderno	201
Detalle abstracción y símbolo	207
<b>Abstracción y dualismo Tectónico-Estereotómico.</b>	<b>211</b>

#### Parte 4 MECANISMOS DE ABSTRACCIÓN EN LA OBRA DE CARLO SCARPA

<b>Mecanismos de abstracción arquitectónica</b>	<b>225</b>
Fragmentación y dialéctica	231
La materialización de la geometría	235
El color como separador de elementos	239
La percepción como estímulo	241
La sugerencia del límite como continuidad	245
La luz como reflejo del tiempo	247
La metáfora como poética del espacio	249
<b>La abstracción a través de las obras de Carlo Scarpa</b>	<b>253</b>
Jardín de las esculturas	255
Pabellón de Venezuela	265
Gipsoteca Canoviana	275
Tienda Olivetti	285
Tumba Brion	299
Casa Ottolengui	317

#### Parte 5 ARQUITECTURA, ABSTRACCIÓN Y MUSEOGRAFÍA EN LA OBRA DE CARLO SCARPA

<b>Arquitectura abstracción y museografía</b>	<b>331</b>
Museografía y abstracción	333
El nuevo modelo museográfico	341
Influencias museográficas coetáneas	349
La museografía de Carlo Scarpa	349
Palazzo Abatellis	359
Museo Cívico de Castelvecchio	363
Fondazione Querini Stampalia	367

#### Parte 6 SÍNTESIS Y CONCLUSIONES

Síntesis y conclusiones	370
Bibliografía	375

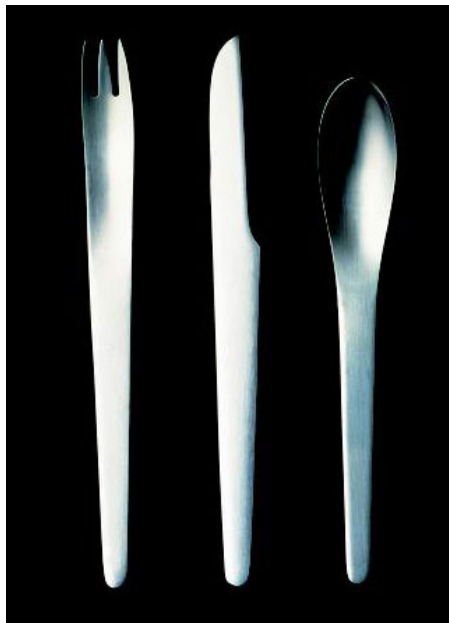


## CAPÍTULO I

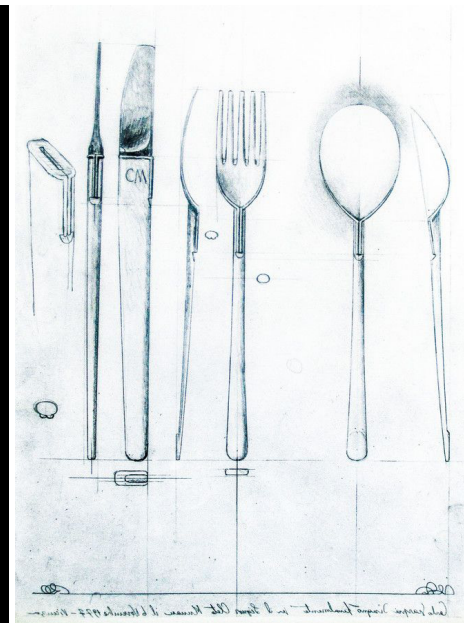
### INTRODUCCIÓN



01.



02.



03.

## Introducción

Es frecuente la costumbre, sobre todo del que comienza en la arquitectura, de caer en la tentación de incluir o añadir en cada proyecto que aborda, infinidad de elementos, gestos y muecas arquitectónicas que se recrean en la ordinarietà, como si se tratara de un repertorio de elementos arquitectónicos, contraviniendo por ello en ocasiones la verdadera esencia del proyecto. El objetivo del arquitecto debería ser el interés por la arquitectura despojada de alardes y dotada de sentido. La potenciación de las cualidades del propio proyecto de arquitectura se consigue en una búsqueda de la sobriedad, de la austeridad y de lo elemental en lo propuesto como solución.

En este argumento, me refiero a la arquitectura con el calificativo de abstracta que ha sido objeto de una investigación previa a esta tesis, en la que se ha profundizado en el significado del término. La cuestión es; ¿Qué queremos decir exactamente cuando aludimos a la abstracción arquitectónica?, ¿Qué significa que una arquitectura es abstracta? No estamos hablando ni encasillando determinada arquitectura en ningún estilo o Movimiento de Vanguardia (en la pintura sí existe un calificativo de abstracto ampliamente definido). Al utilizar éste término para referirnos a la arquitectura estamos destacando determinada condición o carácter de la misma.

Utilizamos el término “*abstracción*” para referirnos a una forma de hacer arquitectura, a un proceso de elaboración, un mecanismo de reflexión intelectual que conlleva a la depuración formal, funcional y geométrica que nos permite desvelar la esencia de lo proyectado. Es preciso aclarar, previamente, a qué nos referimos cuando utilizamos este calificativo para la arquitectura, e investigar los mecanismos intelectuales de la abstracción aplicados a la misma. Para ello se han estudiado las relaciones de los movimientos artísticos de vanguardia, que tienen más claramente definido el concepto de abstracción, con la arquitectura, en la hipótesis de que existe un flujo de influencia desde las bellas artes hacia la arquitectura. Por lo tanto es necesario aclarar a qué nos referimos cuando utilizamos el término “*abstracción*”. La cuestión se centra en la abstracción como mecanismo intelectual de desarrollo del proyecto arquitectónico. Para sustentarla, se debe investigar sobre su alcance, definición y relación con la historia del arte y de la arquitectura del s. XX.

---

01. Cucharas de hueso del Neolítico antiguo. Cova de l'Or, Beniarriés, Alicante. Sabemos cómo funciona una cuchara entonces qué mas nos puede aportar un nuevo diseño. Estando la cuchara ya inventada, ¿es posible recrearse en una nueva creación?

---

02. Arne Jacobsen. 1957. Cubertería Flatwareun para la firma danesa Georg Jensen.

---

03. Carlo Scarpa. Diseño de cubertería de plata. Cleto Munari, Vicenza, Italia. 1977.

## Objetivos

Las aportaciones de la historia de la arquitectura a la abstracción se remontan a los mismos orígenes y a la comprensión de que una reducción lógica y racional de lo construido simplificaba los procesos de construcción y diseño, cuando todavía ni existían como tales dichos conceptos. El hombre fue abstracto por desconocimiento y miles de años después lo fue por habilidad y capacidad intelectual. Por tanto cabría preguntarse en qué momento de la historia se produce este despertar del intelecto racional en pro de lo abstracto y esencial. Lo curioso, tal y como ilustran las imágenes anteriores, estas abstracciones separadas por miles de años tienen en común la depuración de sus formas y el despojo total de decoración innecesaria, si bien es preciso aclarar que este hecho se debe en un primer caso al desconocimiento y en los otros dos a la elección consciente de la eliminación de lo superfluo.

Los avances intelectuales en el campo de la abstracción, cuyo origen se tratará a lo largo del texto, tuvieron su auge y culminación con las vanguardias artísticas de principios del siglo XX. Debido a este hecho, se justifica la hipótesis de trabajo consistente en la existencia del flujo de ideas entre las artes y la arquitectura de principios del siglo XX, generando una influencia interesante, en su estudio y comprensión. Esto supone la relación de artistas y arquitectos dándose el caso, en ocasiones, de aunar en un mismo personaje registros arquitectónicos y artísticos a la vez.

Actualmente en los procesos de proyecto se trabaja con esta premisa aún sin ser plenamente conscientes de la utilización de los mecanismos de la abstracción. Si bien parece consolidada la idea de que la ausencia de lo superfluo como se encargaron de postular y ejemplificar Loos o Mies, permanece vigente. La intuición ha llegado a asumir el mecanismo como propio y heredado de los conocimientos adquiridos gracias a las investigaciones de los maestros a lo largo del siglo XX.

En este contexto creí necesario concretar la hipótesis planteada en un exponente de la Historia de la Arquitectura que pudiera respaldar la teoría sostenida y servir de ejemplo a lo defendido. No obstante el personaje elegido permitía a su vez testimoniar el resultado del uso de los mecanismos abstractos en un ámbito tan especializado como el de la museografía. La figura de Scarpa, aunque tratada ya por muchos, seguía teniendo desde mi punto de vista una necesidad de profundidad investigadora explorada por no tantos autores.



Por lo tanto, esta investigación no pretende ser una versión más sobre la obra de Carlo Scarpa sino que quiere ser la aportación de un nuevo enfoque, sobre los criterios de diseño que constituían su trabajo a través de la utilización del mecanismo de la abstracción arquitectónica. Se pretende explorar el proceso seguido por el maestro, así como los motivos, referencias y criterios que le llevaron a tomar determinadas decisiones en sus proyectos. Así la definición y exposición de los mecanismos citados será parte del trabajo a realizar.

Paralelamente se relaciona la abstracción con lo sublime. Es conocido que Scarpa declaraba que su trabajo pretendía huir de la mediocridad, no en busca de la belleza, por ser ya conocida sino, con el afán de alcanzar lo sublime. Así se hace necesario pues aclarar cuál era el objetivo del maestro, qué entendemos por sublime y cómo, con los mecanicismos de la abstracción, se argumenta la consecución de lo sublime. Para ello la tesis se estructura bajo una triple hipótesis; el flujo de ideas entre la concepción del término en las Vanguardias y la arquitectura; la definición del término abstracción en la arquitectura; y la utilización de los mecanismos abstractos para resolver su arquitectura con el fin de alcanzar lo sublime.

Este trabajo pretende encontrar respuestas a las cuestiones planteadas anteriormente, y buscar por tanto una definición de lo que entendemos por arquitectura abstracta y visualizar a través de un maestro reconocido como Carlo Scarpa la aplicación de los mecanismos de la abstracción para conseguir alcanzar los objetivos que cada diseño requería. La motivación de esta investigación es también el esclarecimiento de si podemos hablar de una metodología proyectual basada en la abstracción arquitectónica. Si existe esta metodología ¿En qué consiste? Finalmente se pretende mirar a través de la arquitectura de Scarpa con un discurso que evita la descripción vacía de contenido para explorar la interpretación a través de los mecanismos abstractos de su arquitectura, obteniendo así una visión inédita que a su vez requiere de una búsqueda exclusiva de la información apropiada.



## Metodología de trabajo

Las publicaciones en torno a Carlo Scarpa así como la extensión de los fondos documentales de su trabajo proponían una labor de búsqueda intensa, con el fin de tratar los temas comentados; la abstracción, lo sublime y su obra. Así, la extensión del trabajo obliga a plantearse el mismo como una visión general que abarca necesariamente el ángulo de la primera mitad del siglo XX. No son tan importantes los acontecimientos intermedios como una visión generalista de cómo se fraguó el proceso de flujo conceptual de la abstracción artística a la arquitectónica, y una visión final de cual fue el resultado al concluir un siglo que supuso la maduración de un concepto, que de forma intuitiva se aplicaba y se aplica en la actualidad a la arquitectura.

Saber lo que buscar era fundamental para afinar en la investigación y búsqueda de documentos. La labor no se intuía fácil puesto que el término “abstracción” pertenece al mundo de las ideas y escasean las publicaciones monotemáticas sobre arquitectura que profundicen en el tema (al margen de un número de DPA<sup>1</sup> titulado precisamente “Abstracción”) Se hizo necesario pues recurrir a la búsqueda sistemática y pautada de referencias al término en su relación con la arquitectura y las artes, a través de obras de muy diversos autores, relacionados como se ha indicado, con el arte, la arquitectura e incluso la filosofía.

Seguidamente se hacía necesario extraer los contenidos adecuados de sus obras, que hacían referencia al tema tratado. Esos contenidos se desarrollan en los puntos de los que consta el índice planteado en este trabajo de investigación. Finalmente se ordenaban dichas referencias asignándoles su posición en el discurso a tratar. Muchas veces estos extractos han originado reflexiones que acompañan el texto. Además se ha querido que las imágenes incluidas en el mismo, supongan un refuerzo explicativo a lo que se mantiene como hipótesis en este trabajo. Frecuentemente estas imágenes han sido las inspiradoras de reflexiones, que se han plasmado en el texto. En definitiva han servido para analizar la hipótesis tratada, y por lo tanto son material inseparable y necesario del trabajo, permitiendo una lectura paralela al texto.

---

04. Los órdenes clásicos experimentaron un proceso de abstracción inverso. Fueron de lo sencillo a lo decorado, de lo abstracto a lo figurativo.

---

05. Como indica Wilghem Worringer, en la Grecia antigua se pasó de un proceso de abstracción geométrica del dórico a una figuración más evidente en el estilo jónico. Worringer, Wilhelm. *Abstraction and Empathy: A Contribution to the Psychology of Style*. Ivan R. Dee, 1997.

---

1 AA.VV. *Documents de Projectes D' Arquitectura*. DPA nº 16. “Abstracción”. Departament de Projectes Arquitectònics. ETSAB UPC. Barcelona 2000.

Son frecuentes las incursiones de artistas en el campo de la arquitectura o de forma inversa de arquitectos en el campo de las artes. Estas influencias recíprocas me llevan a la investigación de la relación de las experiencias artísticas de principios de s. XX, en lo relativo al mecanismo de abstracción, con la arquitectura del mismo periodo y que desembocará en la situación y experiencia actual. Esto supone establecer una relación entre las artes y la arquitectura a través de la abstracción.

En concreto lo que me ocupa es la connotación y significado en torno al concepto de lo abstracto en la arquitectura, pero debido a ese flujo de conocimiento, a esa relación entre los movimientos artísticos, es necesario buscar la genealogía del término en estos ámbitos. Los unos influyen en los otros. Así pues la metodología de trabajo exige una consulta de la bibliografía relacionada con el tema de la abstracción, lo sublime y Carlo Scarpa, la visita y el análisis de las obras seleccionadas, así como la investigación en los diferentes archivos con contenidos sobre Scarpa.<sup>2</sup>

Queda la intranquilidad del trabajo incompleto, ya que cabría desarrollar el concepto de abstracción mediante esquemas que esclarecieran los niveles compositivos abstractos que los maestros del Movimiento Moderno desarrollaron en sus obras. Estos esquemas en sí mismos podrían ser muy extensos, por lo que se ha tenido que prescindir de su presencia, centrándonos en las obras de Carlo Scarpa. La extensión de un estudio esquemático de las principales obras del Movimiento Moderno obligaría a desatender aspectos generales que en este contexto son fundamentales para la comprensión del enfoque dado a la investigación.

---

2 Archivo documental de proyectos de la fundación Carlo Scarpa en Treviso y demás fondos documentales: Fototecas Andrea Palladio y los fondos de la biblioteca y del archivo de proyectos del IUAV Instituto Universitario de Arquitectura de Venecia.

## Carlo Scarpa y la abstracción

Siempre me ha fascinado la habilidad con la que algunos arquitectos, escasos si los comparamos con el mar de figurantes, han resuelto sus espacios y han aportado sentido, criterio, sensación, sentimiento y pasión en las soluciones adoptadas. Aquellas arquitecturas, en cuya visita se experimenta un profundo sentimiento de emoción, encierran un misterioso halo de seducción que despierta el intelecto arquitectónico. Estos trabajos merecen siempre un recorrido pausado para descubrir en ellos la pasión con la que fueron creados. El tiempo se detiene en ellos, casi al ritmo de los pensamientos que los crearon, para percibir el proceso de reflexión que su autor siguió, las respuestas que ha dado a determinados problemas encontrados y la solvencia y maestría con la que se resuelven. La obra de Carlo Scarpa pertenece a este grupo de arquitectos que siempre sorprenden al que vive sus espacios.

*"...Si suprimiéramos... el carácter subjetivo de los sentidos en general, todo el carácter de los objetos, todas sus relaciones espaciales y temporales... Desaparecerían."  
I.Kant.<sup>3</sup>*

Las propuestas resolutivas de estos proyectos de arquitectura son siempre una fuente inagotable de sugerencias y enseñanzas que conforman la evolución y la consolidación de los conocimientos en la disciplina arquitectónica. Podríamos decir que contribuyen al crecimiento teórico y práctico de la misma. Frecuentemente estas proposiciones espaciales suponen a su vez un reto técnico o tecnológico nunca antes explorado y son por ello constitutivas de un planteamiento atrevido y visionario que en muchas ocasiones no se ha resuelto convenientemente por el propio planteamiento precursor del proyecto.

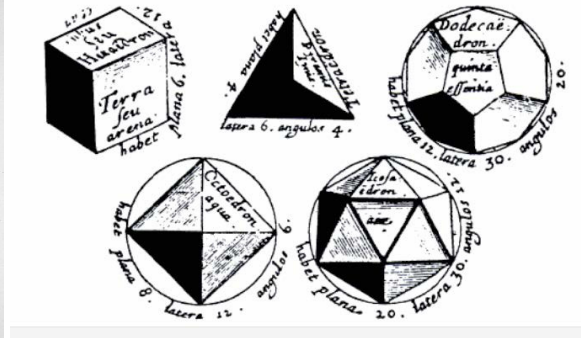
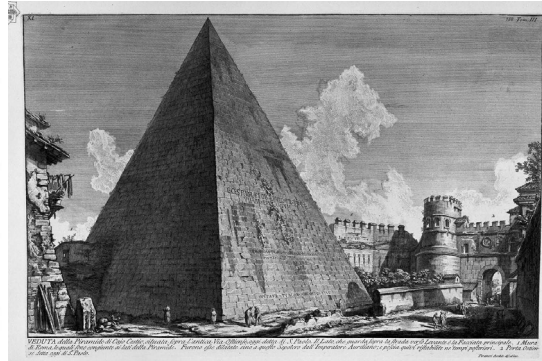
En la obra de Carlo Scarpa, detectamos multitud de proposiciones resueltas con la precisión del artesano, que sin duda fueron pensadas en un ejercicio de proposición intelectual. Muchas de estas soluciones requirieron un esfuerzo intangible de horas de trabajo, aunque fuera para resolver un detalle mínimo en el proyecto, por tamaño o por importancia.

---

3 Kant, Immanuel. Kritik der Reinen Vernunft. 1781. Traducción en español, Crítica de la razón pura. Alfaguara. Madrid, 1978.



06.



Lo perceptivo, como parámetro clave en la obra de Scarpa, requerirá de la abstracción como refuerzo de la percepción de las formas, de las figuras y potenciación de las soluciones adoptadas. En todos sus diseños, no se pretende decir más de lo estrictamente necesario. En ocasiones este criterio conlleva a la casi total “desnudez” del diseño, algo que por otra parte encontraría su auge al final del siglo XX con tendencias de eliminación, pero que tiene su origen al principio del mismo con la comprensión de los elementos que configuran la totalidad y los experimentos en disgregarlos. La vinculación con los sentidos y la potenciación de la percepción nos recuerda al resultado plástico del expresionismo alemán<sup>4</sup>.

La obra de Carlo Scarpa es un sistema de relaciones, que como explica Giuseppe Zambonini<sup>5</sup>, contribuye a la construcción de significados a través de la interacción de sus elementos. En lo relativo a la abstracción Scarpa relaciona lo japonés con la tectónica neoplasticista y la tradición estereotómica.

Scarpa siempre trató de forma apasionada cualquier solución, independientemente de la escala, definiendo incluso los más pequeños detalles que configuran su obra y transmitiendo una emoción en sus soluciones que van más allá de la belleza. Su intención fue siempre huir de la mediocridad y superar la belleza conocida, que no le satisface en su búsqueda proyectual, transgredirla es acceder a lo sublime; pero ¿Cómo se consigue superar la belleza conocida? Las posibles respuestas y su análisis conformarán la hipótesis de esta investigación, centrada de la utilización de la abstracción como argumento de lo excepcional para la búsqueda de lo sublime en el diseño de su obra.

---

06. Página de L'Esprit Nouveau, de Ozenfant y Jeanneret en la que significaban que todo proviene de las geometrías elementales..

---

07. Pirámide de Caio Cestio. Roma 12 a C. Dibujada por Piranesi 1756.

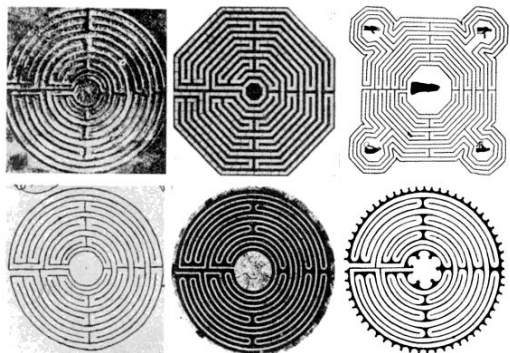
---

08. Los cinco sólidos regulares de Platón. Extraídos de los grabados de Davisson en “Philosophia Pirotecnica”. París 1642. También conocidos como los sólidos elementales.

---

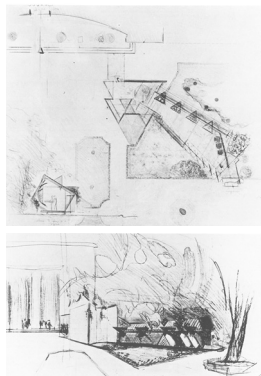
4 Movimiento artístico y cultural surgido a principios el s. XX en Alemania. Frente a la impresión de lo figurativo y natural defendían la expresión interior del artista a través de la obra de arte.

5 Zambonini, Giuseppe. Process and theme in the work of Carlo Scarpa. Conferencia presentada en la Ball State University's College of Architecture and Planning.

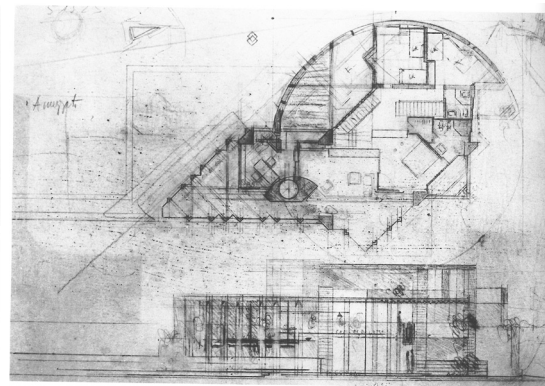


09.

10.



11.



12.



*“La tradición veneciana, el veneto y el clasicismo se reinterpretan en su obra. Antes, en efecto, de que la abstracción domine el lenguaje de las artes visuales, su espíritu gobierna la Arquitectura (siempre proclive a él en sus simetrías), como reconocerá en su día Auguste Perret y nos lo dejará dicho en sucintos y lacónicos aforismos. De suyo la Arquitectura es abstracta, siempre lo ha sido.”*  
Zambonini, Guisepe <sup>6</sup>

Licenciado en la academia de Bellas Artes de Venecia, en 1926, Scarpa no niega lo ornamental pero sí huye de la figuración, o la decoración irracional. El ornamento scarpiano se basa en la depuración geométrica y encaja con los postulados de la arquitectura moderna sin contradecir la postura Loosiana. A través de la abstracción se consigue ornamentar con decoro<sup>7</sup>. La capacidad de análisis y de deducción de la esencia de lo diseñado le permitió intervenir en restauraciones arquitectónicas precursoras y tratar el tema museográfico con exquisita sensibilidad. La solución se estudia con minuciosidad, con el objetivo de realzar las cualidades, tanto de la obra arquitectónica, como de la pieza de arte a exponer. El detalle arquitectónico se transforma en una especie de obra de arte. Para Scarpa ornamentar es, diseñar la arquitectura a la escala del detalle.

*“Minimal no es, menos es más . Abreviatura no es abstracción...”*  
Joaquín Arnau <sup>8</sup>

Existe pues una doble lectura en esta investigación. Por un lado el propio concepto de lo abstracto y por otro, la aplicación del mismo a la obra de Carlo Scarpa con el objetivo de trascender la belleza hacia lo sublime. Es por tanto una Tesis a tres bandas en donde se requiere una profundización en el término abstracción, en la idea de lo sublime y su relación con la arquitectura de Carlo Scarpa.

---

09. Estos dibujos expresan la geometrización del espacio. En este caso vemos cómo desde el s XIII se representa la perfección geométrica de lo construido, aunque sean jardines. Arriba: Plantas de los laberintos medievales de las catedrales de Lucca, Amiens, Reims.; del cuaderno de Villard de Honnecourt, del s XIII. Abajo: Laberintos en las catedrales de Sens y Chartes. Dibujos publicados en “L'architetto nella storia di Occidente. Luigi Vagnetti. 1974.

---

10. Carlo Scarpa. Pabellón del libro en la Bienal de Venecia de 1950. Estudio de la planta y de la sección. Centro Carlo Scarpa. Archivio di Stato di Treviso..

---

11. Carlo Scarpa. Pabellón del libro en la Bienal de Venecia de 1950. Boceto en perspectiva de la “sistemazione”. Centro Carlo Scarpa. Archivio di Stato di Treviso..

---

12. Carlo Scarpa. Casa Vertitti. Udine. 1955-61. Planta y sección. Centro Carlo Scarpa. Archivio di Stato di Treviso..

---

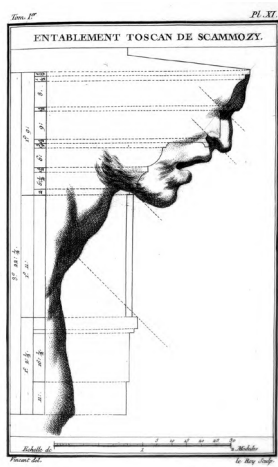
6 Ibíd. p.186.

7 Según la RAE, decoro: Del latín decōrum. Pureza , honestidad, recato.

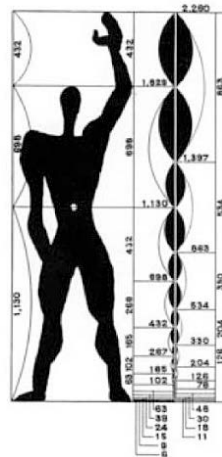
8 Arnau Amo, Joaquín. Arquitectura “Ritos y Ritmos”. 2014. p.37.



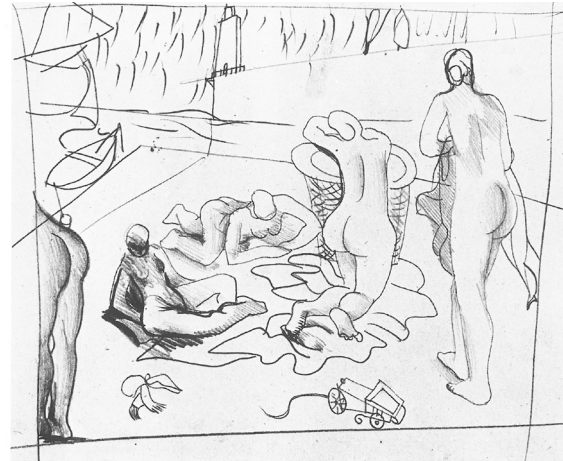
13.



14.



15.



16.

## Lo sublime como aspiración en el arte y la arquitectura.

### La belleza y la abstracción:

A principios del siglo XX, la arquitectura fue decantándose por lo elemental, lo esencial y lo rotundo, desplazando al “engalanamiento<sup>9</sup>” clásico. La abstracción permite encontrar la belleza en la sutileza de las formas, en la claridad de lectura de las superficies, en la coherencia de un desarrollo conceptual sustentado en la economía de recursos compositivos. La belleza radica en no querer decirlo todo, y saber elegir el mensaje apropiado en cada proyecto, mantener cierto decoro silencioso. En este contexto, surge incluso la atracción por la belleza de lo imperfecto, como cualidad abstracta de la arquitectura. Lo imperfecto se inspira en el paso del tiempo, en lo natural y en el propio ser humano. La “venustas” vitruviana ya no hay que buscarla sino que, simplemente como defiende Gropius, resolviendo la “firmittas” y la “utilitas” la belleza está garantizada.

*“[...] La arquitectura se complace en la abstracción y teme llegar a formas complejas o a complicar la formas [...] Muchos buenos arquitectos tendrán presente en toda circunstancia la abstracción”.  
John Ruskin <sup>10</sup>*

En las siete lámparas de la arquitectura de Ruskin, en el capítulo dedicado a la belleza, expone y dedica este razonamiento a la abstracción arquitectónica. Lo que Ruskin defiende es precisamente la abstracción como instrumento para alcanzar la belleza. Partiendo de esta idea, cobra sentido la afirmación de Scarpa de que la belleza es de sobra conocida y argumenta que lo que le arrastra a investigar sobre su arquitectura es precisamente el afán por alcanzar lo sublime. Pero lo sublime para Scarpa no se encuentra en las dimensiones, ni en la escala, sino en la utilización de la geometría, como mecanismo abstracto, que le ayudará a resolver cada parte del proyecto y a enlazar cada uno de sus elementos. Según esto se puede realizar una doble afirmación, las geometrías elementales ordenan el espacio y permiten su capacidad funcional, y a la vez la composición tiene su soporte en la geometría.

---

13. Cariátide. Erecteión, Acrópolis de Atenas, Grecia. s. IV a.C.

---

14. Entablamento Toscano de Scamozzy. Curso de arquitectura contenido en las lecciones impartidas en 1750, y años sucesivos por J. F. Blondel, arquitecto de l'Ecole des Arts. ETH Biblioteca. Suiza.

---

15. Le Corbusier. Modulor. Publicado en 1948 en el libro “Le Modulor”.

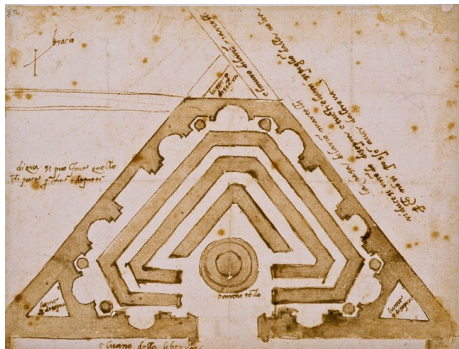
---

16. Carlo Scarpa. Figuras femeninas. ca. 1930. Extraído de: Co, Francesco Dal, and Giuseppe Mazzariol. Carlo Scarpa: Obra completa. Electa, 1985.

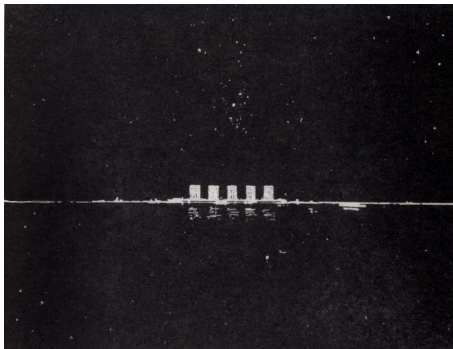
---

9 La palabra engalanamiento no está en el diccionario de la RAE. Se quiere significar la acción y efecto de engalanar. Vestir con elegancia.

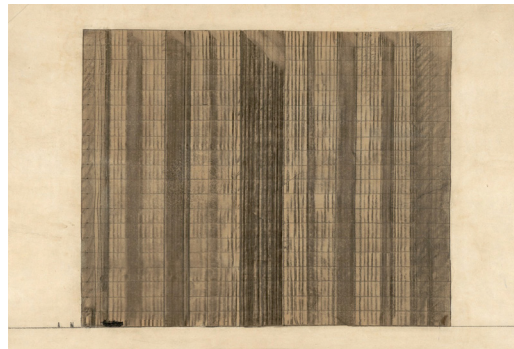
10 Ruskin, John. Las siete lámparas de la arquitectura. Alta Fulla, 2000. cap IV. p.122 y p.130.



17.



18.



19.

Desde el antiguo Egipto, se utilizó la geometría para resolver los problemas de parcelación del espacio inundado por las aguas del Nilo, y estos conocimientos fueron trascendiendo a la arquitectura hasta que en el siglo III a.C. se publicó “Los elementos” de Euclides, sobre el que se sientan las bases de la geometría Euclidiana que se aplicaría hasta el s. XIX, cuando Bolayi, Lobachevsky y Gauss demostraron la existencia de una geometría no Euclidiana, necesaria para definir las geometrías hiperbólicas y esféricas. A comienzos del s. XX. Albert Einstein hizo ver que para explicar el espacio-tiempo curvo era necesaria una geometría no Euclidiana. Esta explicación precede a la aclaración de que cuando nos referimos a geometría depurada no estamos hablando de regularidad. Como se ha demostrado en el S. XX, determinadas formas, que pueden parecer aleatorias y caprichosas, contienen un patrón geométrico fractal. En definitiva, tal como descubrió el matemático Mandelbrot<sup>11</sup>, padre de la geometría fractal, existe un modelo matemático que explica en muchos casos la aparente aleatoriedad. En conclusión, detrás de cada proyecto debe haber un fondo geométrico claro y definido, y el proceso de abstracción se hace verosímil bajo este soporte geométrico, imprescindible para el orden.

*“(...) Me he dedicado a la arquitectura “como un acto sublime de la imaginación poética”... En mi se premia.... A todo aquel que persigue la poesía y la belleza”.*

*Luis Barragán.<sup>12</sup> 1980.*

De la cita de Barragán se desprende la validez de las actitudes que persiguen el afán poético de la belleza, como camino hacia la buena arquitectura. En el caso de Carlo Scarpa se nos muestra este afán, por encima de aspiraciones remuneradas. y comerciales. El interés que despiertan en nosotros sus diseños, es la prueba evidente de su condición estética tal y como explica la siguiente cita.

*“La nueva belleza es, en primer término, lo interesante. Lo interesante se convierte en la categoría predilecta del esteticismo.”*

*Hans Sedlmayr.<sup>13</sup> 1955.*

---

17. Michelangelo Buonarroti. Estudio para la sala de libros raros de la Biblioteca Laurenziana. Michelangelo, Extraído de: Brothers, Cammy. Drawing, and the Invention of Architectur. Yale University Press. 2008.

---

18. Le Corbusier. Dibujo de su primer viaje a Buenos Aires. 1929.

---

19. Ludwig Mies van der Rohe. Proyecto de rascacielos en la Friedrichstrasse. Berlín. Alemania. 1921. Alzado. Carbón y grafito sobre papel montado sobre soporte rígido. 55.3 x 87.6 cm. Nº de referencia: 360.1966. MOMA. Nueva York.

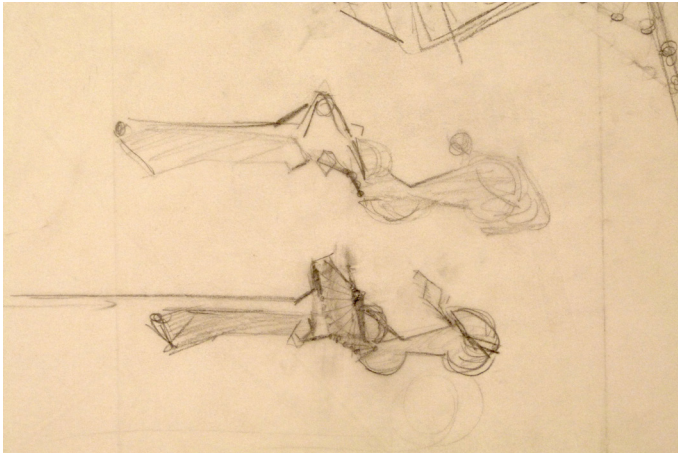
---

11 Mandelbrot, Benoît. Matemático. 1924-2010.

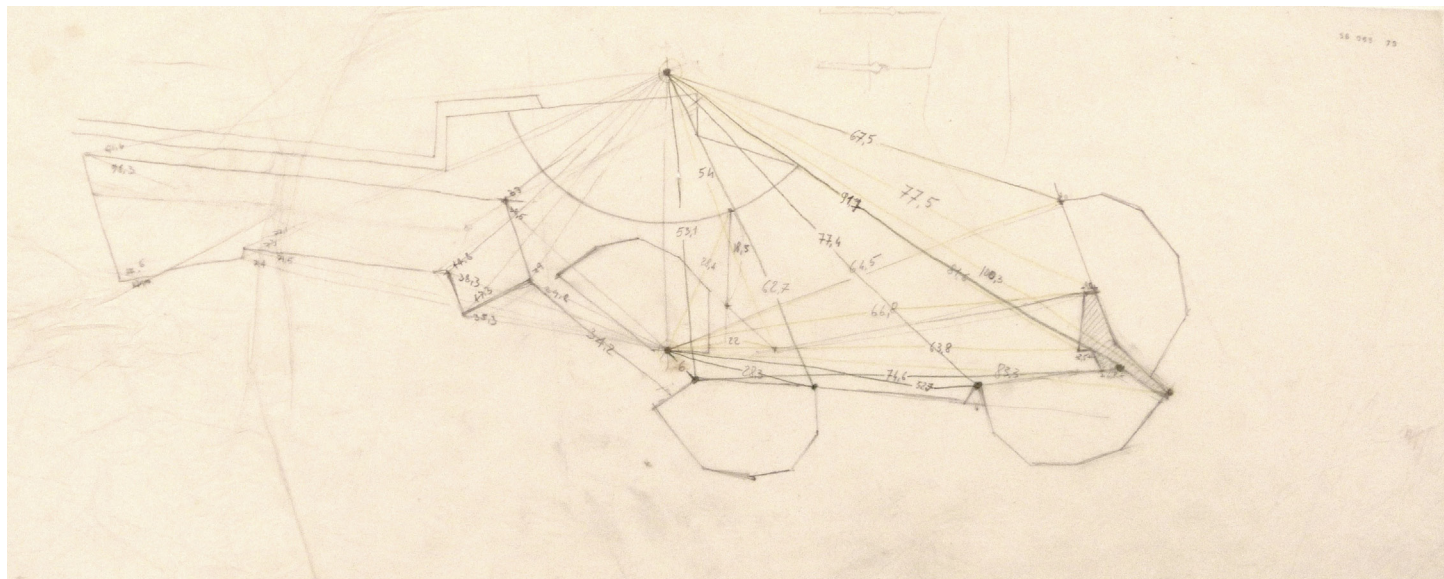
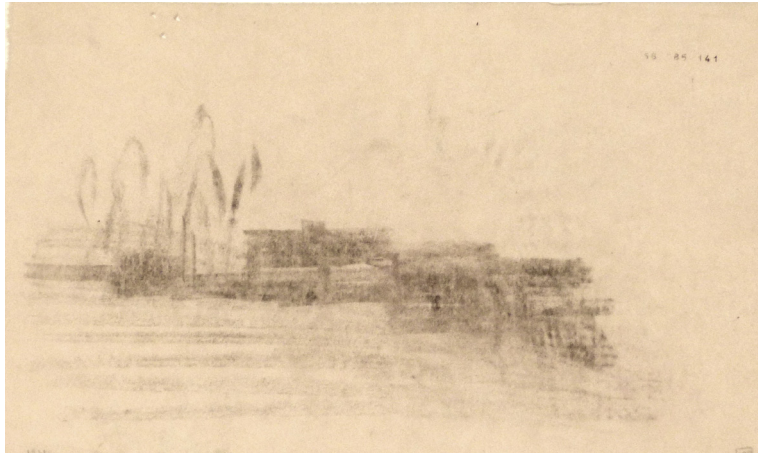
12 Barragán, Luis. Ensayos y apuntes para un bosquejo crítico. Discurso de la ceremonia del premio Pritzker 1980. p.12.

13 Sedlmayr, Hans. La revolución del arte moderno. Acatilado, 2008.

20.



21.



22.

Esta situación tuvo sus precedentes teóricos en el movimiento Arts and Crafts de William Morris y las teorías de John Ruskin que, como se ha comentado anteriormente en su obra *“las siete lámparas de la arquitectura”*, defendía que todas las líneas bellas provienen de las líneas de las formas naturales y el hombre no avanzará en la invención de la belleza sin imitarlas. Por lo tanto para Ruskin lo bello nace siempre de la naturaleza.

*“Las formas no son bellas por el mero hecho de estar copiadas de la naturaleza; pero no le es posible al hombre concebir la belleza sin su ayuda.”*  
John Ruskin<sup>14</sup>

En su *“lámpara de la belleza”* establece que para aplicar estos principios a la arquitectura se deben seguir necesariamente criterios de elección y disposición. Estos principios remiten a la necesidad del dibujo como herramienta de proyecto. Ruskin atribuye al dibujo la capacidad de resolver dos necesidades arquitectónicas fundamentales; la proporción y la abstracción.<sup>15</sup>

*“La belleza es la verdad. Platón.  
La belleza es el orden. San Agustín.  
La belleza es la forma. Santo Tomás.”*<sup>16</sup>

---

20. Carlo Scarpa. Concurso para la colonia de viviendas Olivetti en Brusson, Ivrea. 1956. Boceto de las plantas del proyecto. En este proyecto sobresale el aspecto orgánico con el que Scarpa trabajó, articulando diversas partes del complejo. Centro Carlo Scarpa. Archivo di Stato di Treviso.

---

21. Carlo Scarpa. Concurso para la colonia de viviendas Olivetti en Brusson, Ivrea. 1956. Boceto del alzado propuesto. Centro Carlo Scarpa. Archivo di Stato di Treviso.

---

22. Carlo Scarpa. Concurso para la colonia de viviendas Olivetti en Brusson, Ivrea. 1956. Estudio geométrico de la planta. Scarpa se preocupaba al máximo por el estudio compositivo y por la definición geométrica del espacio como se observa en esta serie de dibujos. Centro Carlo Scarpa. Archivo di Stato di Treviso..

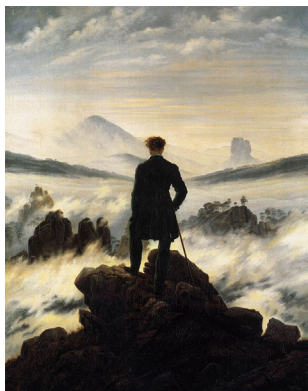
La belleza moderna, no desatiende estos parámetros de verdad, orden y forma, pero los complementa con la consideración de la técnica y la concepción maquinista de las vanguardias. Esta nueva concepción, nos relaciona con la estética industrial.

---

14 Ruskin, Op. Cit. La lámpara de la belleza. p.140.

15 Ibíd. p.165.

16 Apunte escrito por *“El Greco”* en una edición del libro de Vitruvio que formaba parte de su biblioteca. Citado por Alberto Campo Baeza en la conferencia celebrada en la Universidad CEU UCH. Valencia 23 de mayo de 2014. Exposición en el Museo del Prado. La biblioteca del Greco. 01.04.2014 - 29.06.2014. Comisario: Javier Docampo. Cuando El Greco murió en Toledo el 7 de abril de 1614, tenía entre sus enseres 130 libros que se conocen parcialmente por dos inventarios redactados por su hijo Jorge Manuel Theotocópuli. <https://www.museodelprado.es/actualidad/exposicion/la-biblioteca-del-greco/1cdc2758-5d99-4a59-bdad-da59a8813e9f>.



23.



24.



25.



## Lo sublime

La primera referencia a lo sublime, corresponde al texto datado del s. I a.C. de la obra “*Sobre lo sublime*” del escritor de época alejandrina<sup>17</sup> Longino (o Pseudo-Longino) y llegado hasta nuestros días a través de un manuscrito del s. X conservado en la Biblioteca Nacional de Francia<sup>18</sup>.

*Lo sublime no conduce a los que escuchan a la persuasión sino a la exaltación: porque la desviación imprevisible que provoca prevalece siempre sobre lo que convence o gusta.*

*Pseudo-Longino.*<sup>19</sup>

Lo sublime es un concepto estético que consiste fundamentalmente en una “grandeza” o belleza extrema, capaz de llevar al espectador a un éxtasis más allá de su racionalidad, o incluso de provocar dolor por ser imposible de asimilar. El concepto de lo “sublime” fue redescubierto durante el Renacimiento, y gozó de gran popularidad durante el Barroco, durante el siglo XVIII alemán e inglés y sobre todo durante el primer Romanticismo.

*Pseudo-Longino considera lo sublime como una expresión de grandes y nobles pasiones (como las que se expresan en los poemas homéricos o en las grandes tragedias clásicas), que implican una participación sentimental tanto del sujeto creador como del sujeto que goza de la obra de arte.*  
*Umberto Eco.*<sup>20</sup>

---

23. El caminante sobre el mar de nubes. Caspar David Friedrich. 1818. Su obra constituye la representación de lo sublime. “*Un pintor no sólo debe pintar lo que ve ante sí, sino también lo que ve en sí. Si nada viese en sí, mejor será que cese también de pintar lo que ve ante sí*”. Caspar David Friedrich. (1774-1840).

---

24. Der Mönch am Meer. Monje a la orilla del mar Caspar David Friedrich, 1808-10. “*Cuando un paisaje está cubierto por niebla, parece mucho más sublime ya que eleva y amplía nuestra imaginación*”. Caspar David Friedrich.

---

25. Karl Friedrich Schinkel: “Ciudad medieval junto al río” 1818.

---

17 Periodo comprendido entre el s. IV a.C. hasta el s. I d.C.

18 Bibliothèque nationale de France. Département des manuscrits. Ps.-Aristote, ps.-Longin. Grec 2036. Xe siècle.

19 Longino. Sobre lo sublime. De lo sublime I. Extraído de Historia de la belleza de Umberto Eco. p 278.

20 Eco, Umberto. Historia de la Belleza. 2004. Ed. Lumen. p. 278



26.



27.



28.

Tal y como explica Eco, para Longino lo sublime es un efecto del arte y no algo que se manifieste de forma natural. Sin embargo el siglo XVIII rescataría el concepto para asignarle otras connotaciones asociadas a la naturaleza. De esta forma el placer estético se divide según Eco en dos regiones, la de lo bello y la de lo sublime. La violenta naturaleza es considerada como algo sublime por despertar el sentido del terror, lo doloroso, lo catastrófico, la naturaleza ilimitada, el infinito y lo incontralable que rebasa los límites del dominio humano. El arte trágico, por tanto, desvela su capacidad de producir interés.

Esta exaltación de los efectos de la naturaleza deviene en la valoración del paso del tiempo sobre la acción construida del hombre. El resultado es la exaltación de las ruinas y de la colonización que la naturaleza hace de ellas, aspecto por cierto muy presente en la obra de Carlo Scarpa. La consideración de los elementos arquitectónicos como fragmentados del resto del edificio, es un recurso que aproxima su arquitectura a la idea de la ruina que ha sufrido el paso del tiempo. El tiempo es tratado como un parámetro permanente en los espacios que crea el maestro.

En el s. XVIII Edmund Burke publica *“Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas de lo sublime y de lo bello”*<sup>21</sup>. En esta obra Burke contrapone la idea de belleza a la de lo sublime y sorprende que atribuya cualidades dimensionales a los dos términos. El primero tiene como rasgo típico entre otros la pequeñez, mientras que lo sublime lo define como grandioso. Aborda el tema desde la atracción o repulsión que nos produce un objeto y concluye en que en la contemplación de lo sublime hace emerger la emoción. Según esta afirmación, tanto los sentidos como la espiritualidad son detonantes de las respuestas emocionales del ser humano, por lo que la concepción del espacio como sublime deberá potenciar y perseguir estos objetivos, la estimulación sensorial y espiritual del usuario de la arquitectura.

*“La función de la arquitectura debe resolver el problema material sin olvidarse de las necesidades espirituales del hombre”.*

*Luís Barragán*<sup>22</sup>

---

26. Amor y Psique. Antonio Cánova. 1793.

---

27. “Las tres Gracias” de Antonio Cánova. 1814. Detalle. Cánova talló dos versiones de esta escultura. Una en el Victoria & Albert Museum de Londres y la otra en el Museo del Hermitage de San Petersburgo en Rusia.

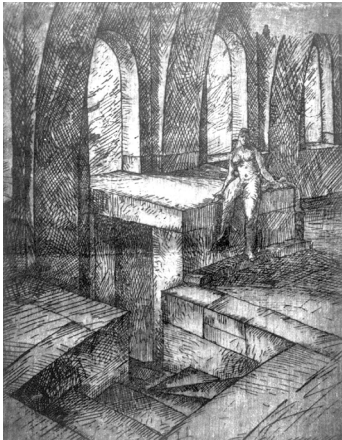
---

28. “Las tres Gracias” de Antonio Cánova. 1814. En la mitología griega, las Cárites o Gracias eran las hijas de Zeus y Eurinome y se les consideraba diosas. Aglaya (representa la belleza), Eufrosine (representa la alegría) y Talía (representa la fertilidad).

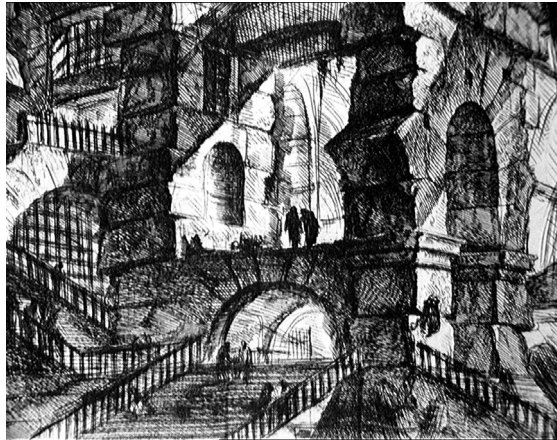
---

21 Burke, Edmund. *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas de lo sublime y de lo bello*. 1756.

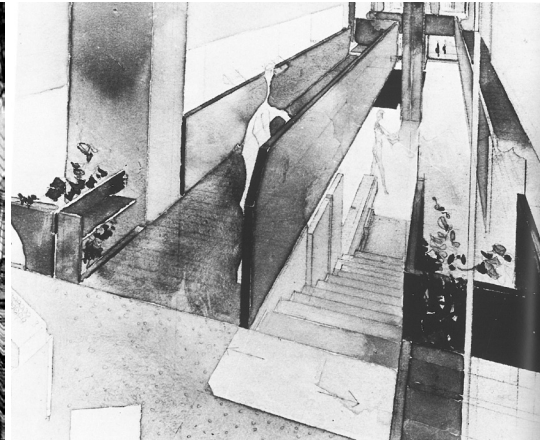
22 Op. cit.



29.



30.



31.

Lo sublime tiene que ver con lo misterioso e incontrolable. En este sentido es comprensible el recurso de la simbología que utiliza Scarpa en sus obras, con el fin de introducir en ellas ese halo de misticismo. Lo sublime está presente en la fuerte carga emotiva que encierra su arquitectura y el esmero con el que se han resuelto los más pequeños detalles. La presencia del concepto de lo sublime en esta tesis se argumenta por la propia afirmación de Carlo Scarpa sobre sus intenciones a la hora de diseñar, en búsqueda de lo sublime. Para él la belleza era ya conocida, por lo que se decanta por una tarea difícil y laboriosa consistente en la exploración del diseño que la abría un panorama de investigación que lo ya conocido le impedía.

*“Para Mies, lo sublime residía en la calidad del propio material, y en la revelación de su esencia a través de los detalles más cuidados.”*

*Kenneth Frampton<sup>23</sup>*

Para conseguirlo Scarpa profundiza en la naturaleza de los materiales y en la forma en la que éstos aparecen insistiendo en las soluciones geométricas que ordenan el espacio. Sus soluciones nos remiten a relaciones visuales y diálogos entre materiales y piezas. Al igual que Mies, lo sublime no se conseguía por la utilización de escalas megalómanas o sobrenaturales sino por el cuidado de los más mínimos detalles. La confianza en esta postura filosófica radica en la convicción del maestro veneciano en que la calidad espacial no necesita de alardes y actuaciones sobredimensionadas que muestren sus evidencias. Por el contrario, frente a los alardes, la discreción de su arquitectura será una virtud defendida y buscada bajo la consideración de que es innecesario que la consciencia de quien la usa le revele sus entresijos intelectuales, lo que se desvela en la siguiente cita.

*“Si la arquitectura es buena, quien la escucha y la mira, siente sus beneficios sin darse cuenta”*

*Carlo Scarpa<sup>24</sup>*

---

29. Carlo Scarpa. Desnudo en interior. 1922-23. Aguafuerte. Ca'Pesaro, Venecia. Extraído de: Co, Francesco Dal, and Giuseppe Mazzariol. Carlo Scarpa: Obra completa. Electa, 1985.

---

30. Giovanni Battista Piranesi. Grabado de cárcel nº 14. 1845-1850.

---

31. Carlo Scarpa. Perspectiva en acuarela de la Tienda Olivetti.1957-58. Extraído de: Co, Francesco Dal, and Giuseppe Mazzariol. Carlo Scarpa: Obra completa. Electa, 1985.

---

23 Frampton, Kenneth., 1999. Estudios sobre cultura tectónica. Ediciones AKAL. p.165

24 Rodeghiero, Benedetta. Arquitectura y hermenéutica. Editor Univ. Politècnica de Catalunya, 2004. pág. 79.. Extraído de la conferencia de Scarpa en Madrid en 1978.



32.



33.



34.

## **Etimología, definición y significado del término abstracción.**

En una primera acepción del término, los diccionarios señalan que la acción de abstraer puede tener significados contradictorios. Puede hacer referencia a una operación intelectual, es decir a un ejercicio mental, a la vez que puede referirse a entregarse a pensamientos profundos que nos hagan perder, en cierta medida, el grado de percepción de la realidad que nos rodea. Además el adjetivo abstracto tiene también varios significados. Lo abstracto hace referencia a lo raro, aunque también puede referirse a la cualidad esencial de algo. Estar abstraído tiene el sentido de estar distraído, pero a la vez también significa estar concentrado<sup>25</sup>. El concepto abstracto tiene múltiples afecciones dependiendo del contexto en que lo apliquemos.

En el diccionario de la Real Academia Española se define la abstracción<sup>26</sup> como la acción y el efecto de abstraer. En cuanto a la acción de abstraer se define como un mecanismo intelectual que permite aislar la esencia de las cualidades de un objeto<sup>27</sup>. Es especialmente interesante revisar la definición de abstracto en lo relativo al arte que no pretende representar nada concreto, es decir que huye de lo figurativo para centrarse en elementos de forma, color, estructura y proporción<sup>28</sup>. De las definiciones anteriores se deduce que cuando hablamos en abstracto lo hacemos de forma genérica, reduccionista y esencial sobre algo. Por abstracción entendemos aquello que pertenece al mundo de las ideas.

---

32. Henry Moore. Figura humana reclinada. 1938. En su etapa de la primera mitad del s XX trabaja sus figuras en madera y piedra, eligiendo como tema la figura humana. Tate Modern. Piedra. 889 x 1327 x 737 mm.

---

33. Alberto Giacometti. "Cabeza mirando", 1928. Entre 1926 y 1934 Giacometti abandona la representación escultórica convencional para adentrarse en la vanguardia artística y experimentar la abstracción en sus esculturas. Museo MOMA Nueva York. Yeso. 40 x 36 x 6 cm. N°. 236.2005.

---

34. Alberto Giacometti. "Craneo," 1934, escultura de yeso. A partir de 1934 experimentaría con el surrealismo. Museo MOMA Nueva York. Yeso. 18.5 x 20 x 22.5 cm. N°. 237.2005.

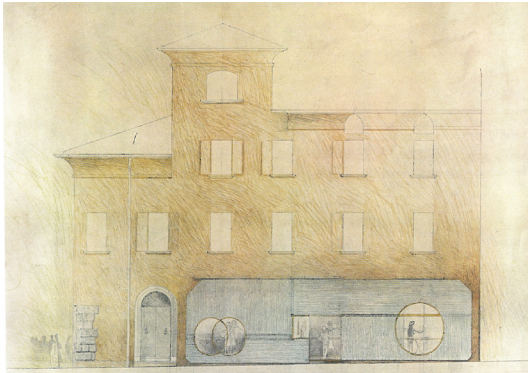
---

25 Al comparar en el Diccionario de Sinónimos las diferentes afecciones del término, se aprecia la contradicción de significados que encierra el término abstracción. <http://www.wordreference.com/sinonimos/>.

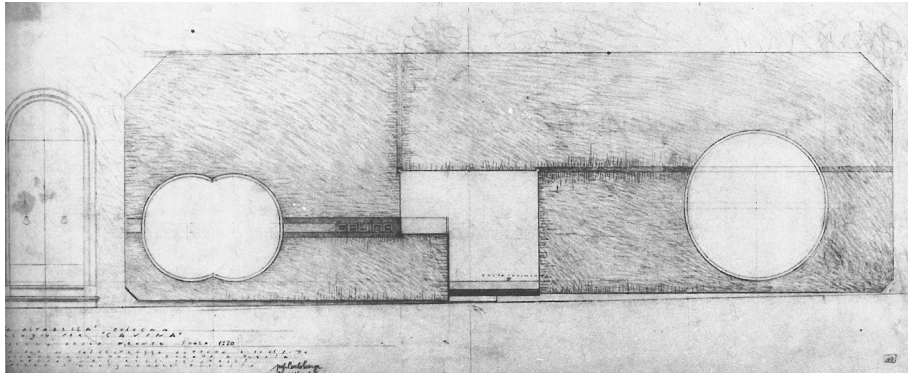
26 Diccionario de la Real Academia Española. Abstracción. (Del lat. abstractiō, -ōnis). 1. f. Acción y efecto de abstraer o abstraerse.

27 Diccionario de la Real Academia Española. Abstraer (Del lat. abstrahĕre). 1 Separar por medio de una operación intelectual las cualidades de un objeto para considerarlas aisladamente o para considerar el mismo objeto en su pura esencia o noción. 2 Prescindir, hacer caso omiso. Examinar la naturaleza de las cosas. 3 Enajenarse de los objetos sensibles, no atender a ellos por entregarse a la consideración de lo que se tiene en el pensamiento.

28 Diccionario de la Real Academia Española. Abstracto, ta. (Del lat. abstractus). 1 Que significa alguna cualidad con exclusión del sujeto. 2 Dicho del arte o de un artista: Que no pretende representar seres o cosas concretos y atiende solo a elementos de forma, color, estructura, proporción, etc.



35.



36.



Según De Prada el mecanismo intelectual al que hacía referencia se convierte en un acto de clarificación de la esencia de algo. Abstracto viene a significar “Extraído”<sup>29</sup>. La abstracción es por tanto el mecanismo que nos permite obtener lo abstracto. Para obtener lo abstracto necesitamos un esquema intelectual y geométrico que lo defina conceptual y formalmente, es decir, lo abstracto es una “esquemización geométrica idealizada”<sup>30</sup>.

La paradoja estriba en la dualidad del significado abstracto, es geometría pura e infirmitad a la vez. Es positivo y negativo al mismo tiempo. Estar abstraído supone estar concentrado o estar desorientado, en definitiva una contradicción.

Veamos ahora el significado del término abstracción en otras disciplinas. En filosofía la abstracción hace referencia a la operación mental que permite aislar conceptualmente la propiedad de un objeto sin tener en cuenta otros aspectos del mismo. El Diccionario Hispano-Americano define la abstracción en filosofía como una operación intelectual consistente en separar mentalmente lo que es inseparable en la realidad<sup>31</sup>. La abstracción tiene que ver con la percepción y con la operación mental que surge de ella.

---

35. Carlo Scarpa. Negocio Gavina. Bolonia. 1961-63. Alzado completo. Centro Carlo Scarpa. Archivo di Stato di Treviso.

36. Carlo Scarpa. Negocio Gavina. Bolonia. 1961-63. Detalle del alzado donde se aprecia el trabajo con el círculo. Centro Carlo Scarpa. Archivo di Stato di Treviso.

---

29 De Prada, Manuel. Arte y Composición. p.93: [...] Se puede interpretar como el acto de retirar de las cosas lo accidental para acceder a su esencia. De cualquier manera, abstracto significa separado o extraído, bien de la materia, de la experiencia o de los casos particulares. Lo abstracto, en cualquier caso, se opone siempre a lo concreto, lo circunstancial y lo particular.

30 Miranda, Antonio. Ni robot ni bufón: Manual para la crítica de arquitectura. Universitat de València, 1999.

31 Diccionario Enciclopédico Hispano-Americano (1887-1910): “*Abstracción: Filosofía. Operación intelectual que consiste en separar mentalmente lo que es inseparable en la realidad... Toda idea generalizada es abstracta y posee realidad sólo inteligible... y no concreta, porque la abstracción no es función de la imaginación, sino propia de la razón discursiva que divide en la mente lo indivisible y separa lo inseparable... A lo abstracto se opone lo concreto.[...] Tenemos ideas abstractas porque nuestra percepción no llega nunca al fondo y al infinito detalle de las cosas*”.



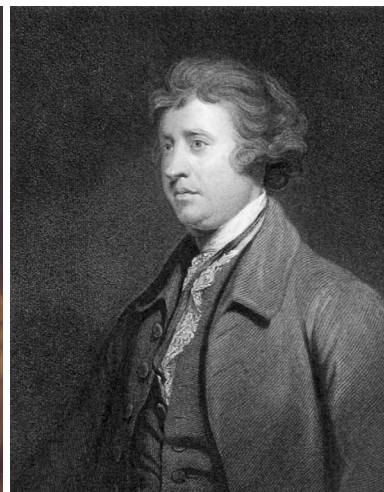
37.



38.



39.



40.

Como afirma Etienne Souriau, la abstracción en Filosofía tiene un significado técnico es, según explica, “la acción intelectual que aísla, en la realidad compleja, un carácter que la realidad no da nunca por separado”<sup>32</sup>. En una parte del texto podemos leer:

*“De esta manera, podemos pensar separadamente la idea de una forma rectangular, aunque no podamos nunca encontrar en la realidad un objeto que no sea más que rectangular, sin color, tamaño, materia, lugar en el espacio, etc. Se llama también abstracción a la entidad obtenida así.”*  
Etienne Souriau.

El filósofo inglés John Locke, en su “*Ensayo sobre el entendimiento humano*”, diferencia entre ideas simples e ideas complejas. Las ideas simples son las obtenidas a través de la sensación y la reflexión. Establece que la elaboración de las ideas complejas las realiza la mente con las ideas simples de tres formas diferentes. Combinando varias simples para formar una compleja. Juntando, sin llegar a unir las, dos ideas simples o complejas para obtener una idea de relación. Y por último, separando las ideas, en lo que llamaba abstracción, para formar una idea general. La abstracción consiste por tanto para Locke en la separación de ideas. Finalmente hace referencia a que las ideas simples se obtienen del mundo material y las complejas del intelectual<sup>33</sup>. Esto viene a acreditar que la acción de abstracción que estamos analizando es una operación intelectual.

---

37. Giorgio Vasari. Autoretrato. 1550-67. Óleo sobre lienzo. 101 x 80 cm. Galleria degli Uffizi. Florencia.

---

38. Portada de “Los más excelentes pintores, escultores y arquitectos” Giorgio Vasari. Florencia 1550.

---

39. John Locke pintado por Michael Dahl. Fecha desconocida. National Portrait Gallery, London.

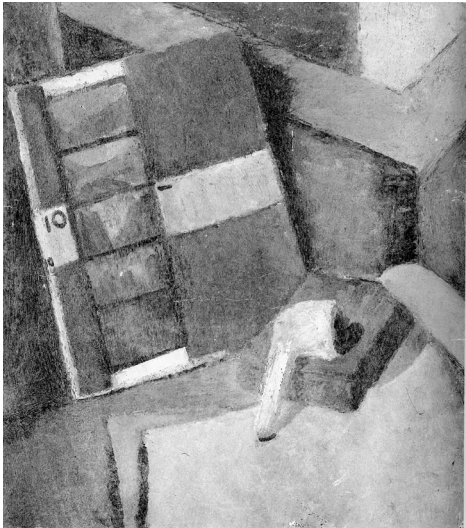
---

40. Grabado de Edmund Burke (1729-1797). Realizado por Joshua Reynolds, c.1767-1769.

---

32 Souriau, Etienne. *Vocabulaire d’esthétique*. Ediciones AKAL, 1990.

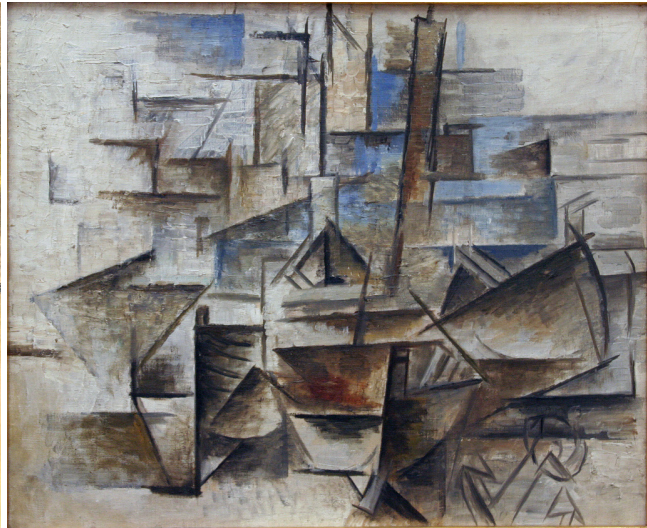
33 Locke, John. *Ensayo sobre el entendimiento humano*. Libro II de las ideas. 1690. Extraído de: *Textos de arquitectura de la modernidad*. Pere Hereu, Joseph María Montaner, Jordi Oliveras. Ed Nerea. Barcelona 1994.



41.



42.



43.

## La influencia de la abstracción entre las diversas artes

### La abstracción en el arte

Tratemos ahora el tema de la abstracción en el arte. Se habla de arte abstracto sobre todo en referencia a las artes plásticas; pintura, escultura, diseño, grabado y fotografía. Cabe indicar que la abstracción en la actualidad ha trascendido a las artes escénicas e incluso a las musicales. Si aplicamos la definición de abstracto al mundo de las artes, el arte abstracto será aquel que compone sus obras aislando de la realidad determinados elementos, cuya percepción no viene dada por separado. Souriau indica que la acción intelectual de abstraer ocurre con mucha frecuencia en el trabajo del escritor o del artista cuando “*disocian elementos de la realidad para transferirlos a su obra*”.<sup>34</sup>

Cuando el artista comienza a extraer de la realidad elementos autónomos de la misma para plasmarlos en su obra, está realizando un ejercicio intelectual, un proceso de abstracción. En este sentido el artista descompone la realidad en sus elementos esenciales para realizar una nueva composición rompiendo con las leyes que los ordenaban y generando unas nuevas leyes compositivas.

La pureza de lo construido se consigue, cuando los trazados responden a leyes geométricas elementales y esenciales. La abstracción revierte en estética. Se da la paradoja de que un espacio sencillo es profundamente laberíntico y complejo. Sencillez no es antónimo de complejidad. Lo complejo se entiende, como aquello formado por varios elementos y como aquello de difícil realización. Lo sencillo no es simple, sino complejo. Con esta afirmación se quiere llamar la atención sobre la idea de lo sencillo. Definiendo lo sencillo como aquello esencial, obtenido después de un proceso intelectual, más próximo a lo complejo que a lo simple. Como máxima podríamos establecer; lo sencillo es complejo, es decir difícil.

---

41. Carlo Scarpa. Naturaleza muerta con pipa. 1928. Óleo sobre cartón. 360x320 mm. Colección Nini Scarpa.

---

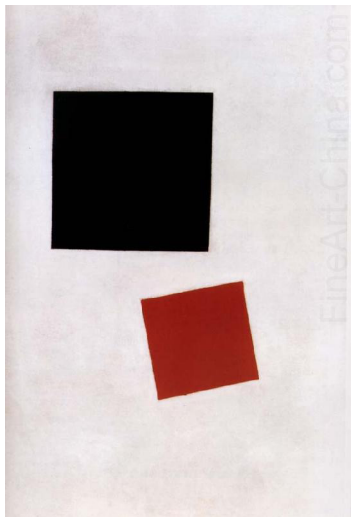
42. Picasso. Barca griega en Cadaqués. 1910

---

43. Picasso. Puerto de Cadaqués 1910. Etapa Cubista.

---

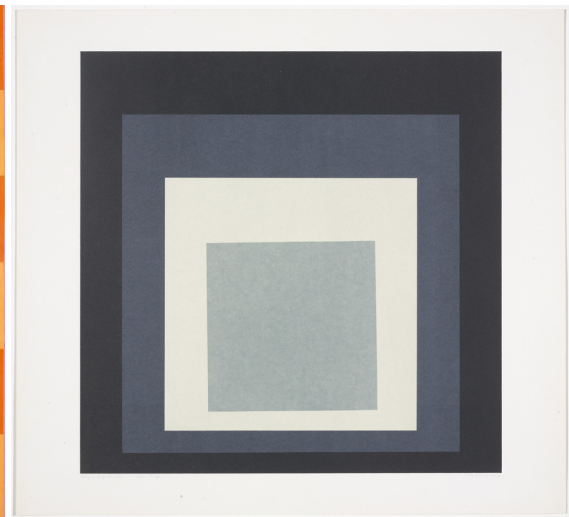
34 Souriau, Etienne. Vocabulaire d'esthétique. Ediciones AKAL, 1990. p.14.



44.



45.



46.

La abstracción persigue la obtención de los elementos esenciales de lo abstraído, sea objeto o idea. En las imágenes 42 y 43, observamos cómo Picasso, en ese proceso de abstracción, se queda con las formas más elementales que le sugieren las embarcaciones del puerto de Cadaqués. En el resultado de la obra, es imposible deducir el motivo que la inspira, a no ser por la información que aporta su título. De este modo existe una representación de la realidad, pero se ha impedido su reconocimiento con la simple observación.

Algunos autores defienden que la falta de representación es fundamental en el arte abstracto, lo cual equivale a afirmar que el arte abstracto no tiene como objetivo la representación de un objeto concreto. Sin embargo, como hemos observado, en las figuras anteriores existe un evidente proceso intelectual de abstracción a pesar de que el motivo de la obra esté presente en la realidad. La abstracción utiliza la realidad para descomponerla y entender los mecanismos geométricos y compositivos que permiten una nueva configuración.

Las imágenes 44, 45 y 46 representan esa reducción de elementos con la que trabajan los artistas abstractos. El resultado son las formas geométricas elementales. Aunque constatamos resultados muy diversos entre ellos, existe una analogía en cuanto a la utilización del elemento geométrico primordial, en este caso el cuadrado. La mayor diferencia en este caso es el atrevimiento de Malevich al girar los elementos de su composición, potenciando quizás la relación entre los dos cuadrados. En el caso de Josef Albers, los cuadrados representan la profundidad de una sugerente perspectiva.

El devenir de la experimentación pictórica de principios del s. XX, nos conducen a la descomposición de la realidad y a la pérdida de significado. El significado de las obras está ligado con la representación. En el mecanismo de la abstracción existen por tanto diferentes estrategias. Algunas de estas estrategias serían; los croquis, que seleccionan lo esencial de aquello representado, las interpretaciones estilizadas de la propia naturaleza (modernismo), la visión esquemática y geométrica, la concepción como síntesis, o la visión compuesta que combina varios puntos de vista de la realidad observada. Otra opción sería aislar la esencia de algo para presentar su concepto y no sus partes recibidas por los sentidos. Y por último, como estrategia de abstracción estaría la generación intelectual de un concepto manifestado artísticamente. Además como señala Souriau, estas diferentes clases de abstracción pueden combinarse entre sí.

---

44. Kasimir Malevitch. Realismo pictórico de un muchacho con una alforja. Masas de color en la Cuarta Dimensión. 1915. Óleo sobre lienzo. 71.1 x 44.5 cm. MOMA Nueva York. Código 816.1935.

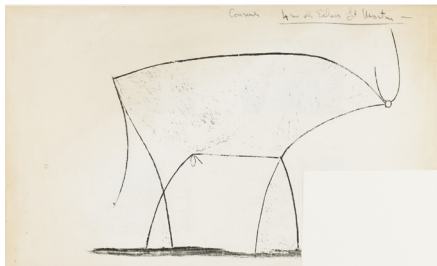
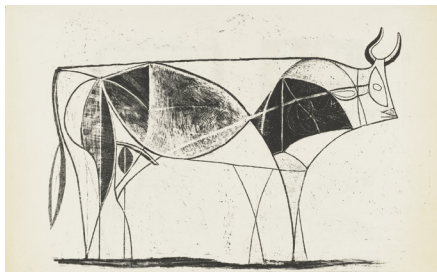
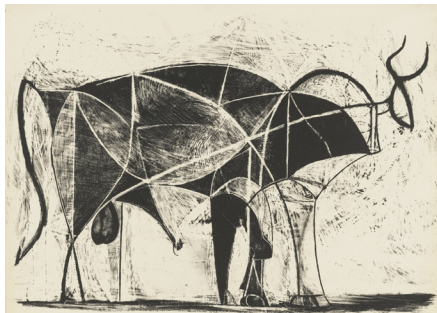
---

45. Max Bill. "1-8". Composición pictórica en óleo sobre lienzo. 1955. Óleo sobre lienzo. Dimensiones 80,3 x 80,3 cm. Nº de registro: DO01972. Colección Patricia Phelps de Cisneros, 2013.

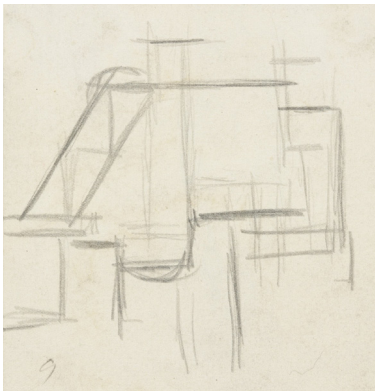
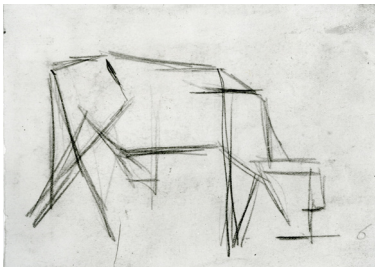
---

46. Josef Albers . "Día y noche VIII: Homenaje al cuadrado". 1963. Composición. 39.9 x 39.7 cm. hoja 47.7 x 51.8 cm. MOMA Nueva York. Código 1205.1967.8

47.



48.



49.





---

47. Pablo Picasso. Abstracciones sucesivas a partir de la figura de un toro. 1945-46. En orden descendente:

The Bull (Le Taureau), state III. 1945. Litografía. 33.2 x 43.2 cm. Código: 149.1979. MOMA Nueva York.

The Bull (Le Taureau), state VI. 1945. Litografía. 32.8 x 44.4 cm. Código: 151.1979. MOMA Nueva York.

The Bull (Le Taureau), state XI. 1946. Litografía. 33 x 56.2 cm. Código: 154.1979. MOMA Nueva York.

The Bull (Le Taureau), state XI. 1946. Litografía. 33.5 x 56.1 cm. Código: 155.1979. MOMA Nueva York.

Si nos fijamos en la obra de Picasso comparada con la de Theo Van Doesburg, en ambos casos, la imagen de la vaca es el motivo de la obra. El enfoque abstracto adoptado les lleva a una descomposición de la forma seleccionando determinadas líneas de su geometría.

---

48. Theo van Doesburg. Abstracción de la imagen de una vaca. 1917. En orden descendente:

Composición (la vaca) 1917. Gouache, óleo y carboncillo. 39.7 x 57.7 cm. Código: 226.1948.a-b. MOMA Nueva York.

Composición (la vaca) 1917. Lápiz sobre papel. 11.7 x 15.9 cm. Código: 227.1948.6. MOMA Nueva York.

Composición (la vaca) 1917. Lápiz sobre papel. 11.7 x 15.9 cm. Código: 227.1948.5. MOMA Nueva York.

Composición (la vaca) 1917. Lápiz sobre papel. 15.9 x 11.7 cm. Código: 227.1948.8. MOMA Nueva York.

En el caso de la secuencia de Van Doesburg, la última composición parece no tener nada que ver con el objeto representado, se asemeja más a una composición geométrica sin significado representativo concreto.

---

49. Bóvido pintado en la cueva de Lascaux. Periodo Magdaleniense (15000-13000 a.C.). Su autor se ha esforzado en realizar una reproducción lo más fiel posible a la realidad. Sin embargo, la limitación le ha llevado a realizar una representación abstracta por desconocimiento de la técnica y la falta de capacidad. Es por tanto una abstracción involuntaria.

Todas estas formas de arte abstracto representan algo (ya sea; idea, forma, cosa, esencia, sentimiento, etc.) Pero de una forma diferente a como lo hace la percepción, sin caer en la figuración. Este es según Souriau el arte abstracto, que sería representativo pero no figurativo. En la pintura de principios del s. XX lo abstracto era lo contrario a la figuración, es decir era un calificativo que rechazaba la visión que hasta entonces había tenido el arte de la realidad. Lo figurativo plasmaba pictóricamente aquello que el artista veía en la realidad. Sin embargo, lo abstracto es una descomposición de ésta en sus partes más elementales para después configurar una nueva composición que distorsiona o mejor dicho reinterpreta la realidad, fijándose en aquellos aspectos más esenciales de la misma.

Advierte que el lenguaje común ha ampliado el término abstracto a todo aquello, representativo o no, que no sea figurativo. Por esta razón quizá se ha extendido el calificativo de abstracto a todo el arte no figurativo. Podríamos establecer una escala clasificatoria similar aplicada a la arquitectura. Para ello deberíamos preguntarnos: ¿Es la arquitectura representativa? Lo que equivale a preguntar si simboliza algo. Este simbolismo es en la mayoría de los casos etéreo, en el sentido de que es una representación conceptual y no figurativa. Sin embargo es cierto que la figuración también ha estado presente en la arquitectura en algún momento de la Historia.

*“Apenas se ha dado el último paso hacia la abstracción, el camino se bifurca. Una parte del arte no figurativo pretende ofrecer todavía algún significado, pero la otra ya no quiere”.*  
Hans Sedlmayr.<sup>35</sup> 1955.

Con la aparición de la fotografía, ésta sustituía a las técnicas pictóricas y esculturales en lo referente a la reproducción de la realidad. No obstante, es de mención la transformación que algunos artistas hacen de la realidad a través de la fotografía, destacando si cabe la importancia y el interés por la abstracción a pesar incluso de utilizar la herramienta fotográfica, aparentemente contradictoria con la misma. La aparición de la fotografía a finales del s. XIX hace poner en crisis el arte figurativo. La pintura pierde el terreno de la representación realista del mundo para pretender transmitir otro mensaje. Se abandona el realismo para profundizar en otra forma de representar la realidad del mundo.

---

35 Sedlmayr, Hans. La revolución del arte moderno. 1955. Ed Acanalado.



50.



51.



52.



53.

Este proceso llevará a los artistas a experimentar con la esencia de lo representado, sea color, forma, movimiento etc. En este contexto el arte “abstracto” de principios de siglo resalta el cromatismo y los aspectos estructurales y formales de la realidad representada. El Dadaísmo da uno de los primeros pasos de este camino, forzando la ruptura con las convenciones artísticas antiguas y la oposición al concepto de la razón formulado por el Positivismo<sup>36</sup>.

En este sentido el Movimiento Surrealista, aportará también una evasión de la realidad a través de la fotografía y del cine. El objetivo de los surrealistas es transgredir y deformar la realidad, presentándonos una idealización. Para ello el artista surrealista descompone los elementos de la realidad para posteriormente trabajar con ellos. Debe ser capaz de conocer los mecanismos internos de la misma, y esto exige un proceso de abstracción intelectual.

La fotografía se convierte así en un medio de expresión abstracto capaz de deformar la realidad y focalizar la atención en la esencia de lo representado. Esto se consigue sobre todo con la elección de puntos de vista inauditos hasta el momento, seleccionados en un alarde experimental sin precedentes, y con la consciencia de utilizar la fotografía como medio artístico. Un ejemplo de ello es Alexander Rodchenko, perteneciente al movimiento constructivista ruso, nos aporta, a través de su obra, un punto de vista fotográfico diferente y abstracto, sugiriendo una nueva estrategia para abordar la obra de arte. Rodchenko es sinónimo de encuadre innovador y artístico.

Otro exponente del nuevo arte fotográfico será László Moholy-Nagy que desde su posición de profesor de la Bauhaus, experimentó con la fotografía presentándonos encuadres sorprendentes a la vez que abstractos que nos hacen reconocer los elementos imprescindibles de la composición. Los elementos presentes en las imágenes citadas ofrecen una lectura estructuralista que sugieren lo que ocurrirá coetáneamente en la arquitectura.

---

50. László Moholy-Nagy. Perspectiva de gusano de los balcones del edificio de la Bauhaus en Dessau. 1926..

---

51. Aleksandr Rodchenko. “Chica con Leica” 1934. un juego de luces y sombras ambienta la escena, produciendo un entramado que se ha girado por el gesto del fotógrafo, posibilitando una composición transgresora con la ortogonalidad, a pesar de utilizar una malla regular como motivo. La perspectiva de la fotografía ayuda a deformar el sistema compositivo, en una desfiguración de la realidad llena de significado.

---

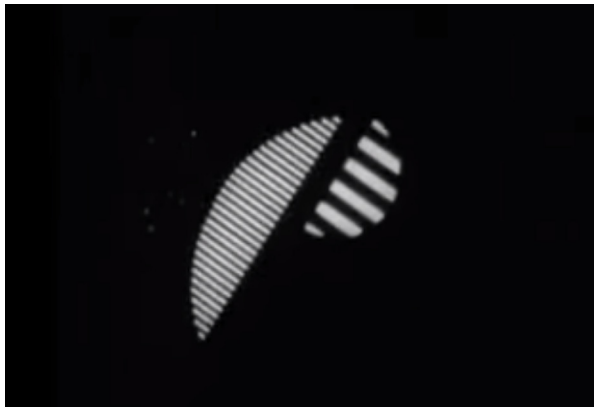
52. Cartel de la película “Metrópolis” 1927.

---

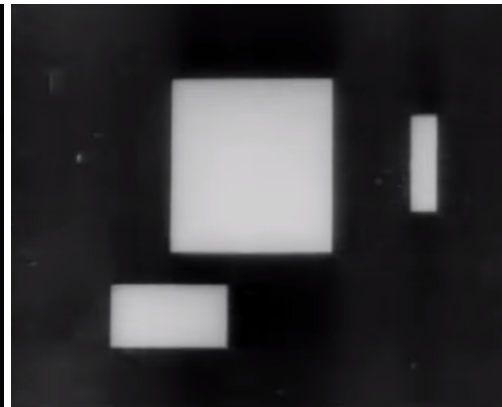
53. Fotograma de la película “ El Gabinete del Doctor Caligari”. 1919. Cine expresionista.de Robert Wiene.

---

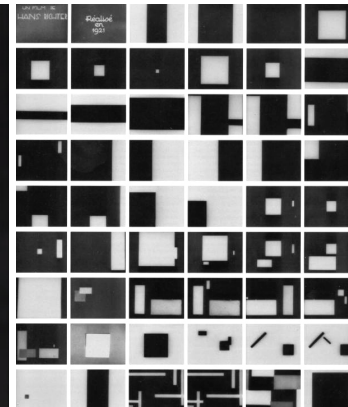
36 Corriente filosófica que afirma que el verdadero conocimiento es el científico.



54.



55.



56.

En otro registro el cine también se adentra en la corriente experimentalista y aborda el tema de la abstracción en varias obras de los años veinte. En estos años destacan Hans Richter y Viking Eggeling. En sus cortas películas, se presentan figuras geométricas elementales que sugieren un proceso de abstracción en su realización. En la Película “Rithmus 21” de Hans Richter, se nos presentan figuras geométricas simples, cuadrados y rectángulos que se acercan y se alejan constantemente del observador. Aparecen y desaparecen en un juego compositivo de velocidad y perspectiva. Ya no son tan importantes las figuras, sino la relación entre ellas. De este modo se consigue profundidad y movimiento con elementos simples.

La posición de los artistas de las vanguardias fue contraria a lo que durante muchos siglos había supuesto una representación realista de escenas que en muchos casos eran incluso idealizadas para mejorar la realidad. Las vanguardias optan por una abstracción pura sin la intención de reproducción de la realidad ni la de mejorarla idealizándola. Se rechaza la representación naturalista y objetiva para explorar una representación más subjetiva que descompone y desfigura la realidad para experimentar con la forma.

En este contexto surgen las vanguardias integradoras como De Stijl, el Constructivismo, el Purismo, o entidades docentes como la propia Bauhaus, que pretenden la unificación de procesos y el traspaso del flujo del conocimiento y la experimentación de unas disciplinas a otras. ¿Pero cómo se traduce esto a la arquitectura? ¿Tiene algo que ver la abstracción artística con el concepto de arquitectura abstracta? Si la abstracción es un polo de la sensibilidad, como sostenía Worringer, debió estar presente en el arte de todas las épocas y culturas. Al afirmar esta posibilidad no se pretende negar la importancia de la moderna abstracción sino, por el contrario, concederle todo su valor.”<sup>37</sup>

---

54. Hans Richter. Fotograma de “Ritmo 21”. 1921.  
[https://www.youtube.com/watch?v=fe\\_Vs4BSVQ8](https://www.youtube.com/watch?v=fe_Vs4BSVQ8)

---

55. Fotogramas de la película “Sinfonía Diagonal” de Viking Eggeling 1924. <https://www.youtube.com/watch?v=MtBjFv46XLQ>

---

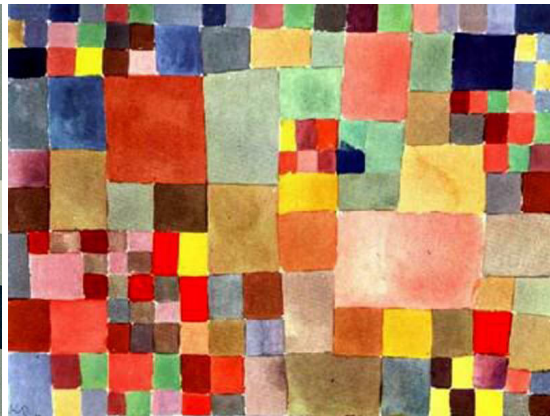
56. Hans Richter. Fotogramas de “Ritmo 21”. 1921.

---

37 De Prada. Op. Cit. p.95.



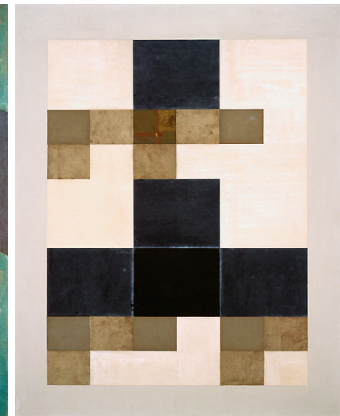
57.



58.



59.



60.

*"[...] Matemática, construcción y mecanización son los elementos, y el poder y el dinero los dictadores de los modernos fenómenos de hierro, hormigón, vidrio y electricidad. Velocidad de la materia rígida, desmaterialización de la materia, organización de lo inorgánico producen el milagro de la abstracción."*

*Oskar Schlemmer.<sup>38</sup> 1923*

La Bauhaus aglutina las experiencias y avances en artes plásticas y por lo tanto es el medio adecuado de inspiración y trasiego de información hacia la arquitectura. Las artes plásticas ya no se encuentran subordinadas a la arquitectura. Los estudiantes de la Bauhaus iniciaban sus estudios trabajando con formas abstractas, sin ninguna referencia a las funciones del edificio o a la resistencia de los materiales, solamente con el propósito de conseguir una apariencia estética en términos de forma significativa.

*"Por este medio, el "arte de la arquitectura" se convirtió en una escultura abstracta a gran escala y en el arte de utilizar el vocabulario de las nuevas formas escultóricas de moda en ese momento, para servir a las exigencias funcionales y estructurales de un programa arquitectónico específico. En ambos casos, este diseño tridimensional escultórico tenía la ventaja de no necesitar ornamento adicional, ya que constituía un planteamiento estético completo por sí mismo."* <sup>39</sup>

---

57. Jean (Hans) Arp: Collage 1916-1917. 48.5 x 34.6 cm. Moma Nueva York. Referencia: 457.1937.

---

58. Paul Klee. "flora sobre la arena". 1925. Composición abstracta. Se reconocen formas planas, geométricas y elementales.

---

59. Frank Kupka (1871-1957), "planos verticales I". 1912-1913.

---

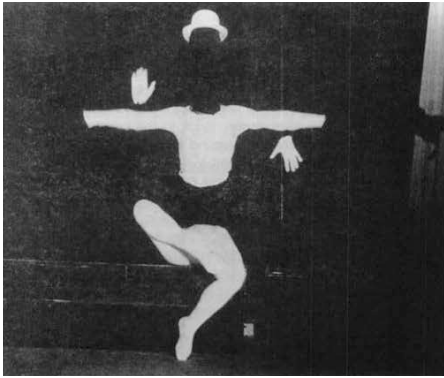
60. Jean Arp. Collage (Grand collage), 1955. Reconstrucción del original ca. 1918. Papel collage, acuarela, metal y óleo sobre mansonita. 97.6 x 77.8 cm. Peggy Guggenheim Collection.

Gropius supuso el control del intercambio teórico y práctico entre las artes el diseño y la arquitectura. A través de la Bauhaus posibilitó este caldo de cultivo de la abstracción arquitectónica, como se manifestaría en el propio edificio de la Escuela de Dessau. La geometría se puso al servicio del arte y éste al servicio de la abstracción, y estos experimentos artísticos se trasladarían a la arquitectura posteriormente.

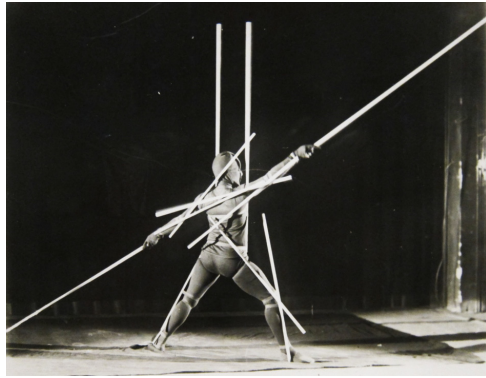
---

38 Schlemmer, Oskar. Manifiesto para la primera exposición de la Bauhaus. 1923. Extraído de: Programas y manifiestos de la arquitectura del s XX. De Ulrich Conrad. Ed. Lumen. Berlin 1964.

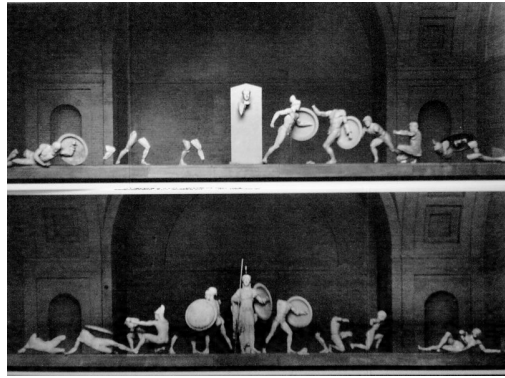
39 Collins, Peter. Op. Cit. Cap 23. P 280



61.



62.



63.



Schlemmer investigó y desarrollo estructuras adaptables al cuerpo para aplicar a diferentes escenografías. El cuerpo humano se descomponía en las líneas o masas más elementales en un proceso de abstracción formal. La geometría se unía a lo orgánico. Se regularizaba la naturaleza y se reducía a la esencia de lo abstracto. Como se aprecia en la imagen 62, el diseño antropomórfico investigado por Schlemmer para la “*danza de los bastones*”, el cuerpo humano descomponía sus elementos en abstracciones lineales.<sup>40</sup>

La Bauhaus experimentó con el arte abstracto vinculado, por no decir inspirado, al constructivismo, elementalismo y supematismo, no obstante prestó poca atención al cine, aunque defendía la unidad de las artes con la técnica. A pesar de ello se realizaron contactos con pioneros del cine abstracto y experimental como Hans Richter y Walter Ruttmann<sup>41</sup> de los que se han ilustrado varios fotogramas en las hojas anteriores por considerarlos relevantes para explicar este vínculo.

Peter Collins<sup>42</sup> indica que el cubismo no era estrictamente arte abstracto, ya que continuaba representando objetos reales. Esta vanguardia trabaja más la distorsión de la figura y la forma que la abstracción. Según esta teoría, con lo visto anteriormente, el concepto de abstracción para Collins difiere del de Souriau, ya que para éste el arte abstracto era no figurativo pero sí representativo. Sin embargo para Collins el arte abstracto es no figurativo y además debe dejar de representar la realidad, por lo tanto sería no representativo.

---

61. Teatro de Oskar Schlemmer en la Bauhaus. “Blanco y negro”. 1921.

---

62. Oskar Schlemmers. Bauhaus. Vestuario para representación de la danza de los bastones. 1920.

---

63. Frontones del templo de Afaia . 480-490 a.C. Se conservan en Munich. Arriba el frontón este. Abajo el oeste.

---

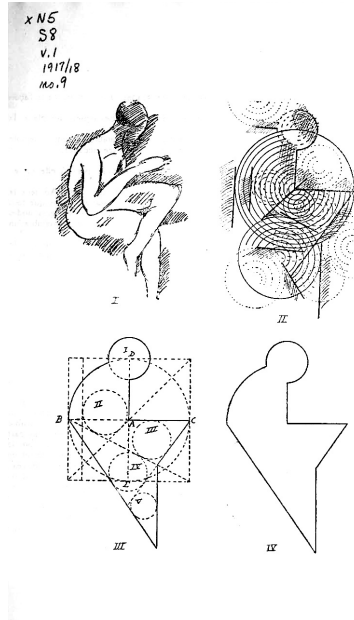
40 Schlemmer, Oskar. Danza de los bastones. 1928-29. cap: El teatro de la Bauhaus. Por Arnd Wesemann. en Friedler, Jeannine. Bauhaus. Ed Konemann. 2006.

41 Friedler, Jeannine. Bauhaus. Ed Konemann. 2006. cap. El cine de Moholy o por qué la Bauhaus no cultivó el séptmo arte. Por Norbert H. Schmitz.

42 Collins, Peter. Los ideales de la arquitectura Moderna; su evolución 1759, 1950. Ed GG 1998.



64.



65.

En el seno de la tendencia abstracta pictórica de principios del s. XX, Wasili Kandinsky, en 1910 plantea a través de su “primera acuarela abstracta” lo que constituiría la abstracción lírica. Con su obra defiende una abstracción, donde el arte expresa el sentimiento del artista. Se inspiró en uno de sus cuadros naturalistas, al observarlo del revés, para pintar su primer cuadro abstracto, que no representaba nada en absoluto, pero que era capaz de sensibilizar al observador. La idea surgida era que no era necesario representar ni reproducir nada concreto para generar una obra de arte con capacidad de afección hacia el espectador. Además esta idea era de aplicación a todas las disciplinas artísticas. Cuando Kandinsky escribe en 1910 “*De lo espiritual en el arte*” defiende, desde mi punto de vista, esa impresión intelectual del artista en lo esencial de la obra. Para Kandinsky, el arte irá de la mimesis a la abstracción, abandonando lo material para acercarse a lo espiritual.

Lo importante de la abstracción no es si el resultado es fruto de una representación, sino el mecanismo intelectual que produce esa separación de elementos esenciales para luego utilizarlos, de forma representativo o no, en una nueva composición. En este punto es procedente preguntarse si existe un flujo conceptual entre las artes y la arquitectura en el momento en que se dan estos fenómenos de abstracción en los inicios del s. XX. Para ello lo primero es fijarse en la relación entre la arquitectura y los procesos de abstracción en las otras artes, ya que en estas está ampliamente definido el término. La estética de la abstracción traspasaría las fronteras entre arte y arquitectura para influir en la nueva arquitectura como símbolo de la modernidad. A. Martínez Muñoz, lo define así:

*“En la lógica revolucionaria había una analogía entre la implantación de la abstracción como sustituto de la estética burguesa y la concepción de la arquitectura que simbolizara el nuevo orden social.”*<sup>43</sup>

---

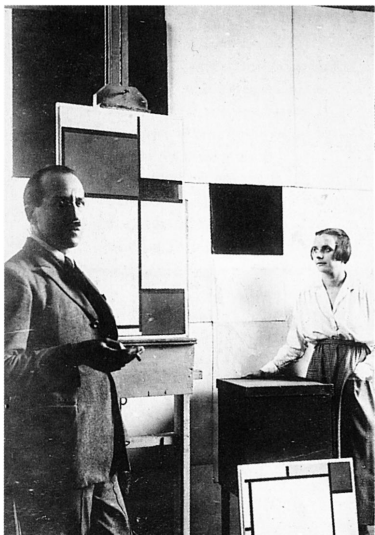
64. Alberto Giacometti. L'Homme Qui Marche I. 1961. Museo Carnegie de Arte en Pitsburg, Pensilvania. EEUU.

---

65. Estudio de figura humana de Theo van Doesburg. Publicado en De Stijl vol.1 nº 9 p 99. 1918. [http://sdr.lib.uiowa.edu/dada/De\\_Stijl/001/009/index.htm](http://sdr.lib.uiowa.edu/dada/De_Stijl/001/009/index.htm).

---

43 Martínez Muñoz, Amalia. Arte y arquitectura del s XX. 2001. Editorial Montesinos.



66.



67.



68.

Reyner Banham en “Teoría y diseño arquitectónico en la era de la máquina”, se centra en los movimientos artísticos de Italia, Holanda, Alemania y Francia para explicar la evolución del diseño en los albores del s. XX. En Holanda, De Stijl, fue fundada por Piet Mondrian y Theo van Doesburg en 1919, fue la primera revista de vanguardia dedicada a la abstracción del arte y la arquitectura<sup>44</sup>. En su primer número aparecieron publicadas las teorías neoplasticistas. Los neoplasticistas proponían despojar el arte de todo elemento innecesario con el fin de potenciar la esencia del mismo. Estos planteamientos eran absolutamente abstractos. Inspirados por las obras cubistas de Braque y Picasso, defendían un proceso de abstracción que desembocaba en composiciones lineales y ortogonales junto con colores primarios más el negro y el blanco.

En 1924 van Doesburg introduce la diagonal en sus composiciones, situación que provocó roces con Mondrian por el “atreimiento” de aquel de romper la ortogonalidad. Posteriormente esta circunstancia se trasladaría a la arquitectura, donde el propio van Doesburg experimenta con la introducción de diagonales en el espacio cartesiano. La traslación de las teorías neoplasticistas a las tres dimensiones (como en el café Aubette) planteaba el trabajo con planos más que con volúmenes. La caja espacial arquitectónica encontraba un sistema compositivo que la destrozaba, lo que nos remite a idea original de romper la caja de Frank Lloyd Wright<sup>45</sup>, conocido en Holanda por su monografía publicada en 1910.

La experimentación que desarrollaron los soviéticos después de la revolución aportó un gran avance a la arquitectura moderna. A través del suprematismo, Lissitzky junto con Malevich desarrollaron composiciones de rigor geométrico. En concreto, los rascacielos horizontales de 1925 transmiten depuración formal, en una búsqueda de la abstracción arquitectónica.

---

66. Piet Mondrian y Pétro (Nelly) van Doesburg en el estudio de la Rue du Départ en París. 1923.

---

67. Theo van Doesburg. Boceto de Krishna tocando la flauta. Principios del siglo XX.

---

68. Theo y Nelly van Doesburg. 1923.

---

44 Arte desde 1900: Modernidad, antimodernidad, posmodernidad. Escrito por Hal Foster, Rosalind E. Krauss, Yves-Alain Bois. p 148.

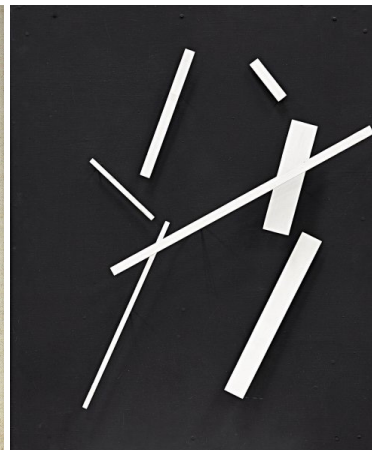
45 Greenberg, MacCormac, VandeBeek, Padovan. Espacio fluido vs espacio sistemático. UPC 1995. capítulos: Anatomía de la estética de Wright.



69.



70.



71.

Como nos aclara Collins, los teóricos de la arquitectura habían recurrido a ciertas analogías biológicas y mecánicas con el fin de liberar la arquitectura del historicismo, pero fueron precisamente las analogías funcionales, provenientes del diseño, las que consiguieron, definitivamente, romper los lazos entre academicismo y arquitectura moderna. Collins sitúa la influencia determinante de la escultura y la pintura en el segundo cuarto del siglo XX.

*“A principios de este periodo (1920-1935) el uso de diseños pictóricos y escultóricos abstractos como medio de crear formas arquitectónicas fue explotado solo por arquitectos que construían poco, y cuya única recompensa era ser los iniciadores del movimiento moderno.”<sup>46</sup>*

Como afirma Collins la afinidad entre pintura escultura y arquitectura provoca cierta reciprocidad, y por lo tanto influencia. Antes de 1910 solo existían la escultura y la pintura naturalista (figura humana y paisajes) y la no representativa (objetos de uso cotidiano, cucharas, vasijas, adornos tejidos, cerámica etc.). Precisamente esta cualidad no representativa que posee la arquitectura, llevó a muchos artistas a inspirarse en ella. Mondrian realizó una serie de cuadros titulados fachada y Malevich pintó masas rectangulares abstractas llamadas “*arquitectónicas*”. Ambos se inspiraron en la arquitectura, y en la construcción. De aquí surgió la idea de que la arquitectura estaba constituida estéticamente por la escultura como indica Collins. Y esto llevó a algunos arquitectos a fijarse en la pintura y en la escultura como fuentes de investigación formal.

El planteamiento del arte como investigación fue planteado originalmente por Paul Cezáne, el cual aceptaba la idea de Boullée de que la naturaleza era interpretable a través de formas elementales y abstractas, como cubos, prismas, esferas y conos<sup>47</sup>. Con el nacimiento del arte abstracto se consideró a éste como el mecanismo moderno que debía representar el espíritu de la época.

---

69. El Lissitzky. Fotomontaje de los rascacielos horizontales en la plaza Nikitsky, Moscú. 1924.

---

70. Kazimir Malevich. Composición Suprematist a. Ocho rectángulos rojos. 1915. Óleo sobre lienzo. 58 x 48,5 cm. Nº: A 7672. Stedelijk Museum, Amsterdam. <http://www.stedelijk.nl/en/artwork/3133-suprematistische-compositie-met-acht-rode-rechthoeken>

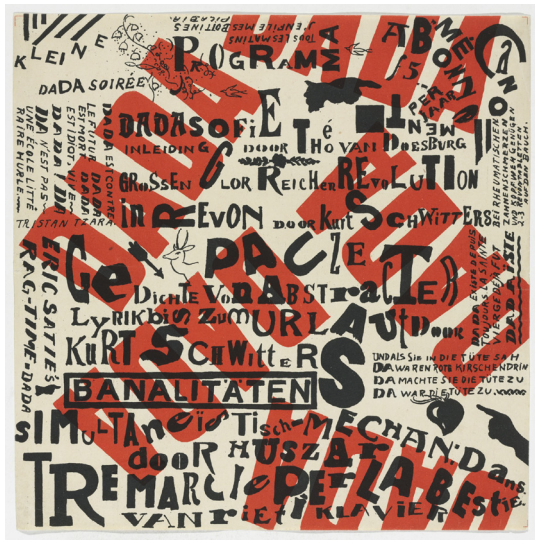
---

71. Jean Tinguely. Méta-Malévich. 1954. Museo de Arte Reina Sofía, Madrid. Escultura 61x49x13.5. Referencia: DE01863.

---

46 Collins, Peter. Los Ideales de la Arquitectura Moderna; su evolución 1750-1950. Ed GG. Barcelona. 1998.

47 Ibíd. Cap 23.



72.



73.



74.



75.



El dadaísmo también tiene su conexión con la arquitectura y cabe recordar que el poeta dadaísta Paul Dermée participó en los seis primeros números de la revista de L'Esprit Nouveau. El primer número de la revista estaba dirigido a todos los artistas creadores (pintores músicos, escritores), a los ingenieros y a los arquitectos a través del artículo firmado por Le Corbusier. Como asegura Keneth Frampton, las estructuras tecnológicas como los viaductos de Eiffel o los transatlánticos, en su contexto natural surgían con cierto aspecto surrealista y suponían a la vez un planteamiento anticlásico, que lo emparentaba con el dadaísmo. Esto en principio influyó en la postura transgresora de Le Corbusier hasta que desarrolló la estética de la máquina.

La aproximación del dadaísmo y del surrealismo hacia la arquitectura genera ejemplos llamativos. En el apartamento para Charles Beistegui de Le Corbusier en 1931, se constata el juego anticlasicista, dadaísta, el contraste surrealista entre jardín cubierto y salón descubierto, entre Rococó y Racionalismo, y la arquitectura vanguardista. La arquitectura de Le Corbusier supone una provocación, una ruptura con las academias, una revolución y una transgresión en toda regla, hacia la abstracción. Esta posición es cercana a la idea dadaísta de utilizar el arte para criticar la aflicción clasicista.

---

72. Theo van Doesburg and Kurt Schwitters, *Kleine Dada Soirée*, 1922. MOMA.

---

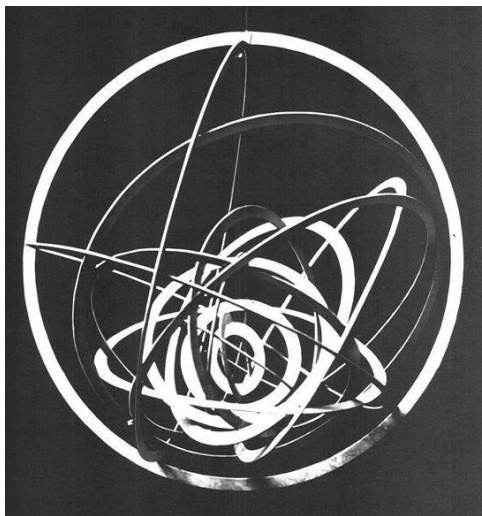
73. Apartamento Charles Beistegui. Le Corbusier . París 1927.

---

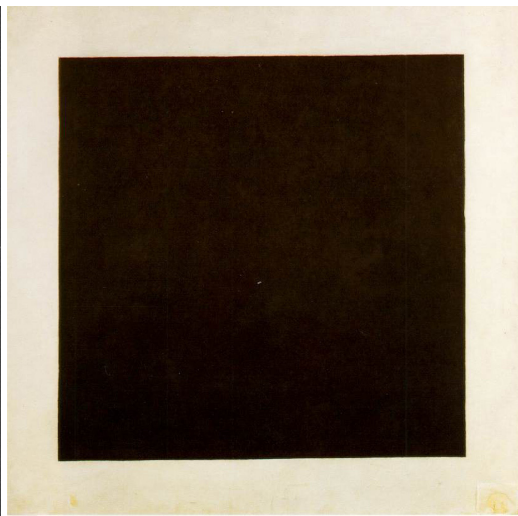
74. El Lissitzky, Mart Stam, and Piet Mondrian fotografiados en 1928 durante la visita a la Villa Stein de Le Corbusier, en Garches, Ile-de-France, France. El Lissitzky (arriba a la derecha) y a Piet Mondrian (abajo) en su visita a la casa.

---

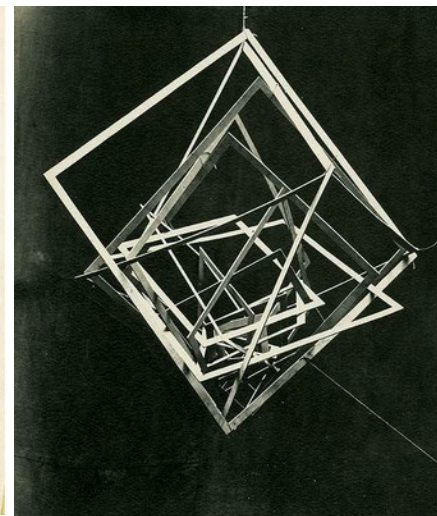
75. Almacenes de grano publicados en *De Stijl* y en *L'Esprit Nouveau*.



76.



77.



78.

Como aclara Collins, en contraste con el arte como divertimento de los dadaístas, otros artistas abstractos lo realizaban con gran seriedad. Su intención era conseguir la mayor austeridad de la obra artística, ya que creían que la pureza era la mayor virtud de la pintura y escultura abstractas. Esta pureza nada tenía que ver con el purismo de Le Corbusier, sino que era una economía de esfuerzos, representada por el cuadro del suprematista<sup>48</sup> Kazimir Malévich, cuadrado blanco sobre lienzo blanco<sup>49</sup>, y posteriormente por el del constructivista<sup>50</sup> Aleksandr Ródchenko, cuadrado negro sobre lienzo negro. La relación entre pintura y arquitectura en el s XX ha sido potente. El propio Le Corbusier practicaba ambas disciplinas en un afán de evolución artística y arquitectónica evidente. La relación entre las artes y la arquitectura es pues enriquecedora y necesaria, ya que las nuevas vanguardias son capaces de cambiar el rumbo de la nueva arquitectura. Las épocas importantes de la historia de la Arquitectura se corresponden siempre con su homóloga etapa artística.

Esta depuración se trasladó a la arquitectura a través de la limpieza de las superficies para que apareciera con nitidez la forma. Los vínculos entre abstracción en las artes y en la arquitectura encuentran por tanto un medio propicio, por la similitud de mecanismos proyectuales entre ellas. Frampton<sup>51</sup> comenta que Van de Velde como arquitecto y diseñador en 1895 proyectó y construyó una casa para sí mismo cerca de Bruselas, pretendiendo mostrar la síntesis entre todas las artes. En la segunda mitad del siglo XIX, fue el movimiento “Arts and Crafts” de William Morris, relacionó la importancia del diseño y la arquitectura y vinculó para siempre la similitud de operaciones y mecanismos de proyecto entre diseño industrial y arquitectura. Esta traslación de las artes y oficios hacia la arquitectura incluye los mecanismos de la abstracción.

---

76. Aleksandr Ródchenko. Construcción colgante.

77. Malévich . Cuadrado negro sobre fondo blanco (1913) Galería Estatal Tretyakov. Moscú, Rusia.

78. Aleksandr Ródchenko. Construcción colgante nº11. Cuadrado dentro de un cuadrado. 1921

---

48 Suprematismo: Movimiento artístico creado por Kazimir Malévich en 1915 en Rusia. Promovía el arte abstracto a través de la abstracción geométrica.

49 Micheli, Mario De. Las vanguardias artísticas del siglo XX. Grupo Anaya Comercial, 2002.

50 Constructivismo: Movimiento artístico nacido en Rusia en 1914. Caracterizado por la evidencia estructural de la forma.

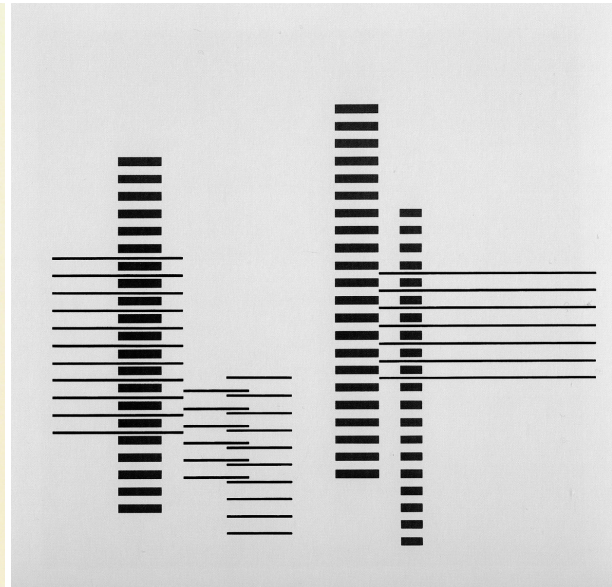
51 Frampton, Kenneth. Historia crítica de la arquitectura moderna. cap.9: Henry van de Velde y la abstracción de la empatía. 1981. GG



79.



80.



81.

## Abstracción, industria y arquitectura

Collins, nos recuerda que, Immanuel Kant en su “Crítica de la Razón Pura”, utilizó una referencia arquitectónica, al titular el penúltimo capítulo, “Arquitectónica de la Razón Pura”, ya que con la palabra “arquitectónica” pretendía expresar la noción de un sistema complejo de componentes racionalmente unidos, en el dominio de las ideas abstractas.<sup>52</sup> Como nos explica de nuevo, un siglo después de la afirmación de Kant, los industriales alemanes utilizaban el término “arquitectónico” para hacer referencia a la forma pura del diseño.<sup>53</sup> Cabe recordar que al diseño industrial se le hace referencia como arte decorativo, lo que vincula el arte con el diseño y éste a su vez con la arquitectura.

Como explica Reyner Banham en “Teoría y diseño arquitectónico en la era de la máquina”, el pensamiento arquitectónico alemán y los futuristas italianos, rechazaban el ornamento en los sistemas técnicos. Los italianos buscaban crear una estética vinculada a las máquinas, mientras que los alemanes pretendían una estética que surgiera desde fuera. La arquitectura como arte de diseño se entendía como una producción mecánica, desde la construcción, hasta el producto terminado<sup>54</sup>.

A este respecto cabe destacar la figura de Peter Behrens que en 1906 fue contratado por la AEG (Allgemeine Elektrizitäts-Gesellschaft) como responsable de diseño. Como tal sería el encargado de desarrollar tanto el diseño de escaparates, cartelería, anuncios, como diseño de productos fabricados por la firma y hasta los propios edificios de las fábricas o el diseño de las viviendas de los trabajadores de las mismas. Lo espectacular es la identificación de un proceso de abstracción en cada una de las disciplinas en las que interviene. Behrens<sup>55</sup> representaba el artista total, capaz de anexar todas las disciplinas y convertirse así en catalizador de las vanguardias. Por su oficina pasarían los futuros maestros del Movimiento Moderno, como Gropius, Mies o Le Corbusier.

---

79. Peter Behrens - Cartel bombilla incandescente AEG (1910).

---

80. Joost Schmidt . Cartel de la Bauhaus de Weimar. 1023

---

81. Josef Albers. Rhythm. 1958.

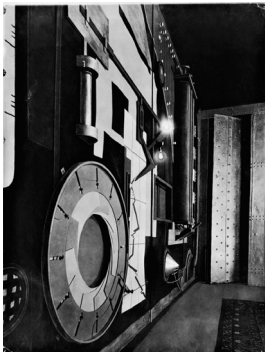
---

52 Collins, Peter. Los Ideales de la Arquitectura Moderna; su evolución 1750-1950. Ed GG. Barcelona 1970. Título Original Changing Ideals in Modern Architecture (1750-1950). Capítulo: La influencia del diseño industrial.

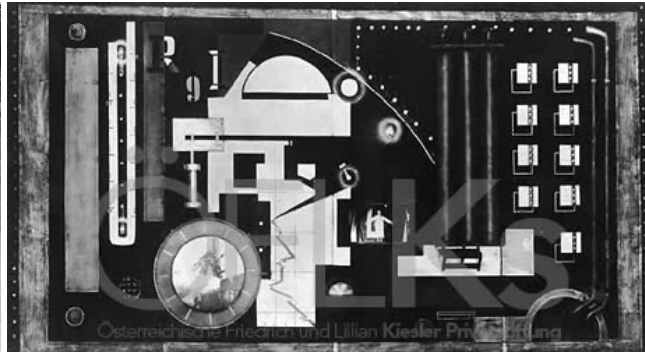
53 Collins Peter. Op. Cit.

54 Bahnan, Reyner. Teoría y diseño arquitectónico en la era de la máquina. MIT press. 1996. p.63.

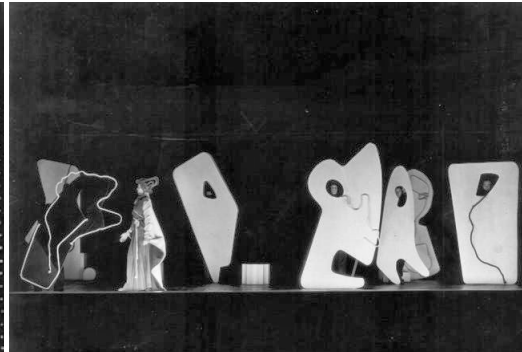
55 Peter Behrens. Arquitecto alemán. 1868-1940.



82.



83.



84.

El Deutscher Werkbund (DWB) fundado en 1907 por Muthesius, recoge estos planteamientos sin que en el plano teórico existiera controversia entre sus miembros. Sin embargo, tal y como explica Banham, se manifiesta una división en el método práctico de aplicación de estas ideas en la arquitectura alemana. Se diferencian; un grupo identificado con principios puramente funcionales integrado por Behrens, Muthesius, Mies y Gropius. Y otro grupo que defendía una inventiva o experimentación formal, los expresionistas, con Poelzig, Berg, Marx y Stoffregen. El Werkbund planteaba que la estética pudiera ser independiente de la calidad del material, e introduce la normalización. La forma abstracta adquiere el protagonismo como base de la estética del diseño. Como se ha visto la industria alemana se interesa por la presencia del diseño a todos los niveles de la producción. Desde el detalle más elemental, como un cartel, pasando por el propio diseño del producto, hasta el diseño de los edificios de las fábricas.

Collins<sup>56</sup> explica que a partir de 1907, el Deutscher Werkbund con Muthesius se encargó de acomodar el diseño a la arquitectura, en busca de la “forma pura”. Estos ideales eran compartidos por las escuelas de artes y oficios. La de Weimar, dirigida por Henry van de Velde desde su fundación en 1902, fue la semilla para que posteriormente Gropius fundara la Bauhaus en 1919. Coetáneamente en Austria de 1900, el modernismo cede sus formas desde el mobiliario hacia la arquitectura.

A su vez, las exposiciones de “Arts Decoratifs” de París fueron dando paso precisamente a diseños depurados de mobiliario. Casualmente la aproximación de la abstracción a la arquitectura era inevitable. En este contexto la vinculación de Charlotte Perriand, al estudio de Le Corbusier desde 1927 hasta 1937 fue determinante. El ebanista y arquitecto Gerrit Rietveld, diseñó su silla “red & blue” no por motivos de confort sino por cuestiones de depuración formal, que luego aplicaría a la casa Schroeder en 1924. Este gesto supondría el primer “monumento arquitectónico” en palabras de Peter Collins<sup>57</sup>. En él apreciamos como las barras que lo configuran no se obstaculizan con el afán de querer ser infinitas, como veíamos en la “*Ciudad en el espacio*” de Kiesler (ver imagen 18 Cap.V). Esta cualidad propia del Neoplasticismo<sup>58</sup> la retomará Mies en la Farnsworth.

---

82. Kiesler .1920 realiza su primer escenario para la obra R.U.R. de Karel Čapek.

---

83. En 1925 Josef Hoffmann invita a Kiesler a diseñar y organizar una exhibición de teatro para la sección de teatro de Austria en la Exposición internacional de artes decorativas e industriales modernas de París. Kiesler construye la Ciudad en el espacio como una visión arquitectónica de una ciudad flotante futurista..

---

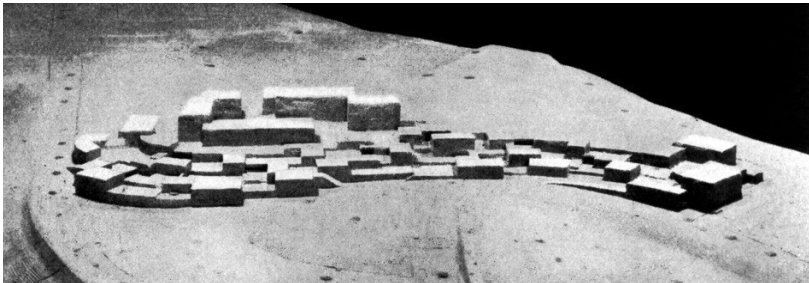
84. Fotografía de la escenografía de “Hellen Retire” de 1934. Desde 1934 hasta 1956 Kiesler enseña en la escuela de música Juilliard, además aplica sus innovadoras y revolucionarias ideas sobre escenografía: Para la ópera de Erskine (entonces director de Juilliard) “Hellen retires” utiliza formas biomórficas.

---

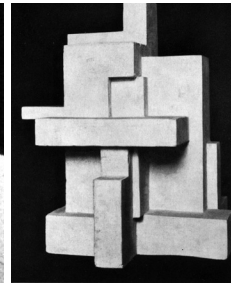
56 Collins Peter. .Op. Cit. citando a Sigfried Giedión.

57 Ibídem.

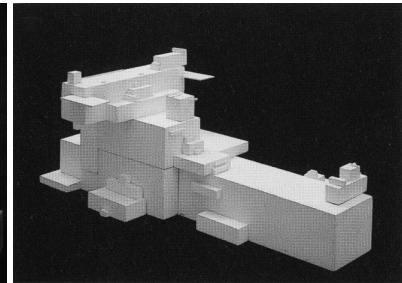
58 Movimiento artístico nacido en Holanda con el nombre “*De Stijl*” con Piet Mondrian como máximo exponente.



85.



86.



87.



Gropius, que trabajó con Behrens, se inspiró en la escuela de Van de Velde para crear una “escuela de diseño” en 1919, la Bauhaus. El vínculo entre arquitectura y diseño no residiría únicamente en el proceso proyectual sino en la consideración del espacio experimental. La pureza<sup>59</sup> formal era el objetivo. Otro curioso ejemplo de personaje que hacía de nexo entre varias disciplinas fue el americano Norman Bel Geddes. Geddes fue contratado por la General Motors para diseñar su pabellón para la Feria de Nueva York de 1939. Su estilo aerodinámico vinculaba su diseño arquitectónico con la industria del automóvil, o más concretamente con la aeronáutica, de la que Geddes era ya un gran productor de diseños. Las formas redondeadas y este vínculo industrial, le valió el calificativo de estilo aerodinámico o “*streamlining*”, como una evolución depurada del “*art déco*” europeo. Este estilo, que utilizaba formas curvas y líneas rectas estilizadas, estaba inspirado en ocasiones en elementos náuticos y sus diseños provenían de una fuerte influencia arquitectónica del organicismo de Frank Lloyd Wright y de Erich Mendelsohn, máximo exponente de la arquitectura expresionista.

Como conclusión de todo el proceso de conexión entre las diferentes artes, he creído interesante poner en comparación la maqueta de la Weissenhof Siedlung de 1927 (imagen 85) en Stuttgart con algunas esculturas. La similitud entre ellas es la utilización de la geometría prismática, que por adición y yuxtaposición va creando un ente másico, multi-cúbico y escultural. Parece que al reducir la escala del planteamiento arquitectónico, aproximemos el resultado a la disciplina escultórica abstracta de Malevich o Vantongerloo.

Coetáneamente al planteamiento alemán, surge el movimiento holandés *De Stijl*, cuya arquitectura derivó en gran parte de la obra e ideas de Hendrik Petrus Berlage. Banham explica que el grupo es una formación heterogénea (pintores escultores, arquitectos) y no todos se conocían, pero cada uno de ellos sí tenía como referente a Theo van Doesburg como máximo exponente, y todos manifestaban una gran admiración por Piet Mondrian. Lo que sí es evidente es el flujo de ideas entre las artes y la arquitectura, donde la geometría y la linealidad eran la esencia de todo planteamiento. Jacobus Johannes Pieter Oud fue el arquitecto más destacado del grupo y su estilo creció al amparo del cubismo y el futurismo. Cabe destacar que el cubismo presentaba rasgos cercanos de la teoría arquitectónica racionalista<sup>60</sup>.

---

85. Weissenhof. Mies van der Rohe. Stuttgart; 1925-1297. Maqueta de yeso. Extraviada. The Museum of Modern Art. MOMA. New York. Scala, Florence. [http://scalarchives.it/web/dettaglio\\_immagine.asp?idImmagine=0131702&posizione=31&numImmagini=235&prmsset=on&SC\\_PROV=COLL&IdCollection=77676&SC\\_Lang=fra&Sort=9](http://scalarchives.it/web/dettaglio_immagine.asp?idImmagine=0131702&posizione=31&numImmagini=235&prmsset=on&SC_PROV=COLL&IdCollection=77676&SC_Lang=fra&Sort=9)

---

86. Georges Vantongerloo. Esculturas 1919.

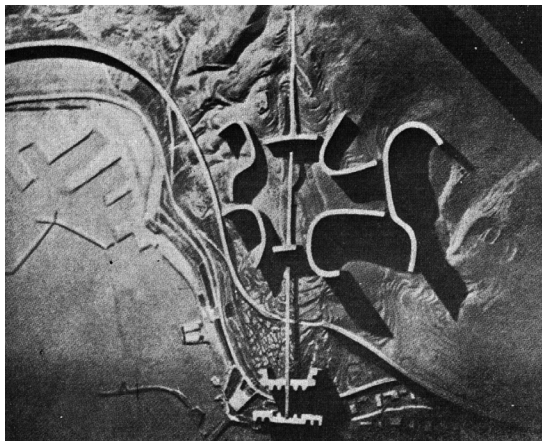
---

87. Kazimir Malevich. Arkitekon. 1926.

---

59 Lo puro se define como lo exento de toda mezcla. RAE.

60 Ver. Cubismo Y Arquitectura Racionalista. La Vanguardia aceptada. De Agrasar, Fernando. [http://ruc.udc.es/bitstream/2183/5228/1/ETSA\\_15-4.pdf](http://ruc.udc.es/bitstream/2183/5228/1/ETSA_15-4.pdf)



88.



89.



90.

*“...La nueva arquitectura es elemental, es decir, se desarrolla a partir de elementos de la construcción en el sentido más amplio. Estos elementos –como función, masa, superficie, tiempo, espacio, luz, color, material, etc. son plásticos.”*  
Theo van Doesburg.<sup>61</sup> 1924

Como se deduce de la afirmación anterior, Van Doesburg incide sobre los elementos que componen la arquitectura. Ha sido capaz de descifrar los parámetros compositivos de la misma y, lo que es más importante, plantea que son esos parámetros los protagonistas de la nueva arquitectura. Este planteamiento supone un vínculo con la abstracción e incluso algunos de ellos como el tiempo, el espacio o la función, son de por sí ideas abstractas.

Coetáneamente, la comprensión del nuevo espacio de arquitectura y la claridad de los cinco puntos formulados por Le Corbusier le llevan a plantear soluciones en continua evolución, superando constantemente lo que parecían los límites del desarrollo de la nueva arquitectura. En los años treinta es capaz de realizar planteamientos, no construidos como el museo sin fin o el plan de Argel, En los que se aprecian los trazos de una abstracción que desemboca en la depuración geométrica, diferente en cada caso, ya que se contraponen curvas frente a un planteamiento cartesiano riguroso. Sin embargo pese a la diferencia de sistema geométrico, la búsqueda de la esencia aproxima ambos proyectos en el aspecto abstracto. Posteriormente ya en los años cuarenta, la capacidad intelectual y la madurez de los cinco puntos le llevan a proponer la Unité de Marsella (imagen 90). En la maqueta de la misma apreciamos la separación de los elementos principales, en un afán de convertirse en esqueleto relleno de contenido prefabricado. Esta abstracción de los elementos principales dan como resultado una abstracción formal y geométrica precursora. Además la Unité supone la aparición de un nuevo tipo edilicio. Noción que rompe con la hegemonía decimonónica anclada en la utilización de tipos predefinidos que desemboca en una burda figuración tipológica.

---

88. Maqueta del Obús. Argel 1931-32. Le Corbusier y Pierre Jeanneret.

---

89. Estudio de huesos. Dibujo a lápiz. Le Corbusier. 1954.

---

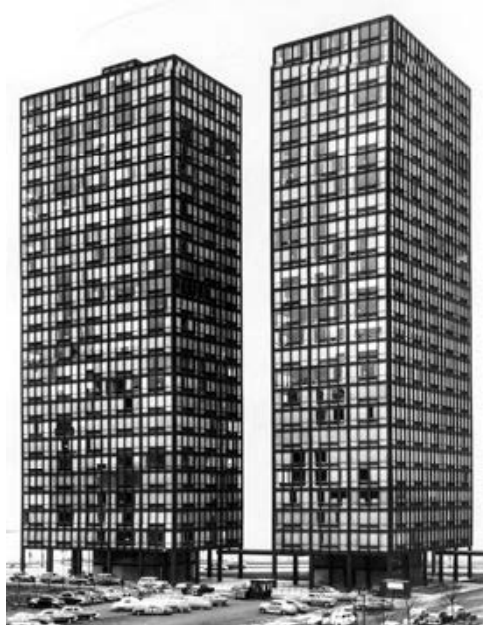
90. Le Corbusier con la maqueta del esqueleto estructural al que se le insertan elementos prefabricados. Unité d'habitation. Marsella 1947. Le Corbusier contempló la posibilidad de producción en masa de los apartamentos pero finalmente se desechó la idea. Ver: Davier, Colin. The Prefabricated Home. Reaktion books. Londres 2005. p.18.

---

61 Van Doesburg, Theo. Hacia una arquitectura plástica. 1924. Artículo recogido en “Programas y manifiestos de la arquitectura del s xx.” De Ulrich Conrads. Berlín 1964. Ed española 1973 ed Lumen.



91.



92.



93.

## La abstracción en arquitectura

La abstracción de la arquitectura es un concepto utilizado como metodología proyectual desde las *Précis des leçons d'architecture* impartidas por Jean Nicolas Louis Durand en *l'École royale polytechnique* desde principios del S. XIX. No obstante y a pesar de su existencia y utilización, la imprecisión de su definición nos obliga a investigar la aclaración del término entre las numerosas alusiones al mismo que hacen varios autores a lo largo del siglo XX, con el fin de esclarecer su significado en la arquitectura.

En los inicios del Movimiento Moderno había una dualidad interpretativa en torno al tema, por un lado existía una corriente pragmática y por otro una corriente teórica al frente de la cual estaban Theodor Lipps<sup>62</sup> y Wilhem Worringer<sup>63</sup>. Ambos descubrieron el concepto de empatía (*Einfühlung*) aplicado al arte (y se entiende que la arquitectura tiene cabida en esta reflexión) consistente en la capacidad de despertar sensaciones en el espectador. El artista debía por tanto poseer cierta capacidad de empatía para controlar el resultado. De la reflexión de Worringer, en su obra "*Abstracción y empatía*"<sup>64</sup> se desprende que a través de la abstracción los artistas experimentaban con la descomposición sin ninguna finalidad representativa, sino emocional. A su vez critica la ornamentación y analiza el contenido psicológico de la obra de arte, como principios fundamentales de la estética. Según Worringer la tendencia a la abstracción en el arte, o como él llama el afán de abstracción, se da desde el arte prehistórico hasta el arte del S. XX.

Si hablamos por tanto de arquitectura abstracta cabe aclarar que lo abstracto es una cualidad, un calificativo con una connotación que necesita de un contexto. Normalmente lo abstracto es un concepto asociado a lo informe<sup>65</sup> es decir aquella que se deforma respecto del tipo reconocible. Paralelamente en otras ocasiones, cuando empleamos el término "*abstracción*" en la arquitectura estamos haciendo referencia al proceso de desarrollo mental e intelectual que la genera. Si consultamos el diccionario de la Real Academia Española, encontramos que lo abstracto es:

---

91. William LEscaze & George Howe. PSFS building. Edificio de la Philadelphia Saving Fund Society. Philadelphia, Pennsylvania. 1929-32. Abstracción formal.

---

92. Ludwig Mies van der Rohe. Lake Shore Drive apartments. Chicago Illinois. 1950. Abstracción formal.

---

93. Ludwig Mies van der Rohe Seagram building. New York 1958. Abstracción formal.

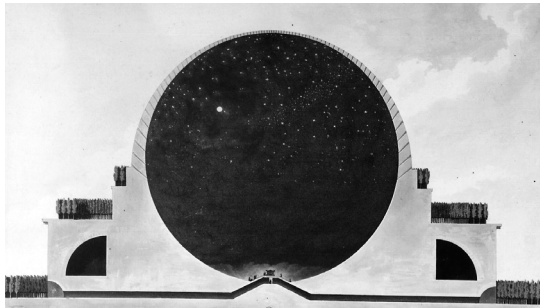
---

62 Lipps, Theodor. Filósofo y psicólogo alemán. 1851-1914.

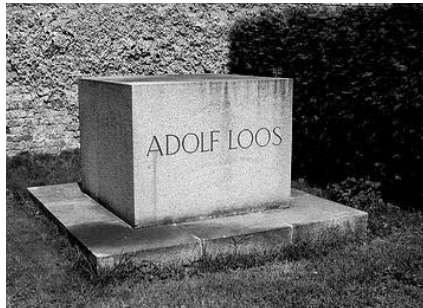
63 Worringer, Wilhem. Historiador y teórico del arte alemán. 1881-1965.

64 Título original "Abstraction und Einfühlung" traducido al español como "Abstracción y naturaleza". 1908. Aunque la traducción correcta sería Abstracción y Empatía.

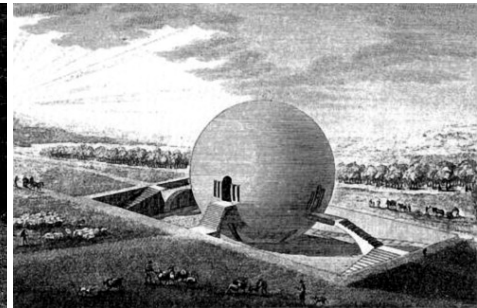
65 De forma incalificable y extraña. RAE. Del lat. informis. 1. adj. Que no tiene la forma, figura y perfección que le corresponde. 2. adj. De forma vaga e indeterminada.



94.



95.



96.

*“Dicho del arte o de un artista: Que no pretende representar seres o cosas concretos y atiende solo a elementos de forma, color, estructura, proporción, etc.”<sup>66</sup>*

No obstante había que ampliar el significado de lo abstracto a lo genérico, lo elemental, aquello que es necesario e indispensable, aquello que responde a una necesidad concreta, a una función. Si no responde a una necesidad es un añadido prescindible que entorpece la lectura, la claridad y la esencia de la arquitectura. Mediante la abstracción conseguimos entender e identificar la estructura interna de configuración de la misma arquitectura, o si se quiere, del espacio. La comprensión del espacio permite diseñarlo convenientemente, destacando sus virtudes y eliminando todo aquello que no las refuerce. Es mucho más claro dejar únicamente lo que aporta un refuerzo en la lectura de la idea, y por extensión del espacio.

A lo largo del S. XX se ha experimentado un abandono de los tipos arquitectónicos en busca de experiencias abstractas que han transgredido los planteamientos arquitectónicos clásicos. Como indica Helio Piñón, esto permitía hacer una arquitectura nueva en cada ocasión<sup>67</sup>. Según Piñón, la concepción se convertía en una práctica excesivamente abstracta e incómoda para los espíritus acostumbrados a fijarse en lo concreto que era la plataforma de la figuración de las cosas. Hasta este momento existían tipos preestablecidos que se identificaban con la función de cada edificio. Los edificios eran reconocibles por las formas que dictaban los tipos heredados de la tradición. Reproducir este mecanismo de proyecto antagónico suponía, en cierto modo, caer en una figuración clasicista, por lo que a partir del Movimiento Moderno, los edificios no parecen lo que son, y sin embargo, pueden estar inspirados en los tipos ancestrales, pero siempre con un ejercicio de interpretación que busca la esencia del tipo heredado. En este afán de abstracción, el Movimiento Moderno, a pesar de recurrir a los arquetipos<sup>68</sup> los depura hasta hacerlos irreconocibles.

---

94. Étienne-Louis Boullée El cenotafio de Newton es conceptualmente abstracto, sin embargo, no es una abstracción antfigurativa. Se ha depurado la forma eliminando lo superfluo para destacar la esencia del edificio. Reconocemos una esfera, por lo tanto una figura circular en su contorno. 1784. Abstracción formal.

---

95. Adolf Loos. Tumba de Adolf Loos. Viena 1931. Abstracción formal.

---

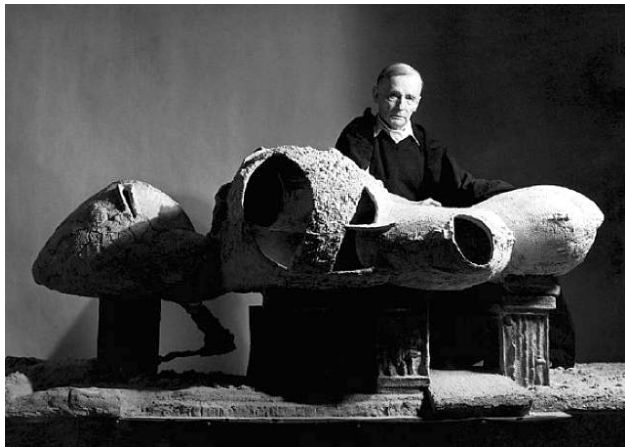
96. Claude Nicolas Ledoux. Proyecto de casa para el jardinero. S.XVIII. Abstracción formal.

---

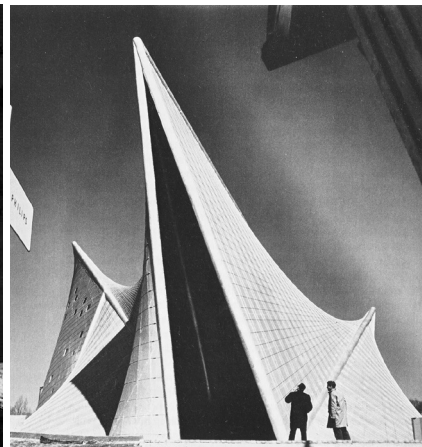
66 Definición del diccionario de la Real Academia.

67 Piñón, Helio. Teoría del proyecto. p.30 y 54.

68 El arquetipo es el modelo arquitectónico original. Ver Arnau Amo, Joaquín. 24 Ideas de Arquitectura. Ed. UPV. Valencia. 1994. Cap. La Imitación en Arquitectura. p.70. Y cap. Arquitectura y Tipo. p.144.



97.



98.



99.



Si extrapolamos el concepto de abstracción, desde la filosofía, que lo entiende como un proceso intelectual, hacia la arquitectura, podemos asociarle a ésta, un proceso mental de depuración y de eliminación de lo superfluo, vinculándola a las investigaciones de los psicólogos gestálticos<sup>69</sup> en torno al proceso cognitivo del ser humano a través de la percepción. Aflora en este caso la figura<sup>70</sup> como el reconocimiento de la forma a través de la imagen, reduciendo el problema a las dos dimensiones. Pero este reconocimiento de la figura en imagen cognitiva pretende explicar la secuencia de conocimiento en nuestra mente. Sin embargo el problema que nos ocupa radica en la reproducción mimética y caprichosa de la forma, y es éste el sentido que le doy a lo figurativo en este escrito.

*“Cuando hablamos de la forma como idealización estamos en el ámbito de la arquitectura abstracta [...] En este sentido las formas abstractas parecen aludir a formas racionales, esquemáticas, geométricas, elementales. Pero también existen otras muchas acepciones del calificativo abstracto aplicado a la arquitectura como lo opuesto a: figurativo, representativo, mimético, naturalista, vitalista, orgánico”* <sup>71</sup>

En esta cita, la forma idealizada, implica su concepción en el ámbito reflexivo. Es una alusión directa al intelecto y por tanto al medio de la arquitectura abstracta. En el fondo esta variedad de acepciones a la que se referencia, sugiere una dualidad entre lo que favorece la figura (lo elemental, esquemático y geométrico) y por tanto el reconocimiento cognitivo de lo observado, y por otro lado lo anti-figurativo, que contribuye a la falta de interpretación de la forma arquitectónica, por ser informe<sup>72</sup> o amorfa<sup>73</sup> y estar aparentemente descompuesta.

---

97. Frederick Kiesler. Casa sin fin. 1950-59. Abstracción anti-figurativa.

---

98. Abstracción antifigurativa. Le Corbusier. Pabellón Philips. 1965. Abstracción anti-figurativa.

---

99. Hans Sharoun. Casa Schminke. 1930-33. Abstracción anti-figurativa.

---

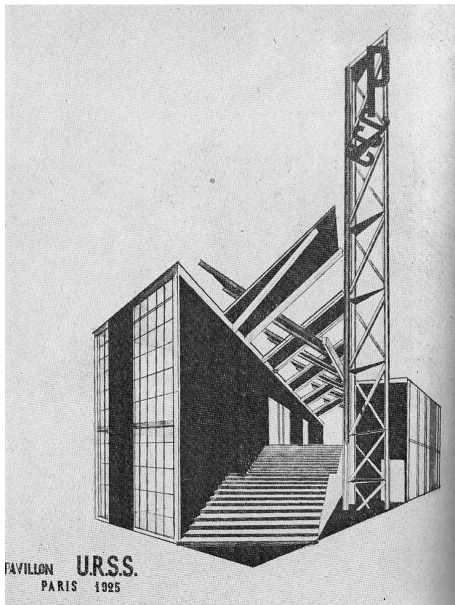
69 Gestalt significa forma. Se encuadran en una corriente filosófica de principios del S. XX en Alemania.

70 Para los gestálticos la figura (silueta de la forma) es la generadora de conocimiento.

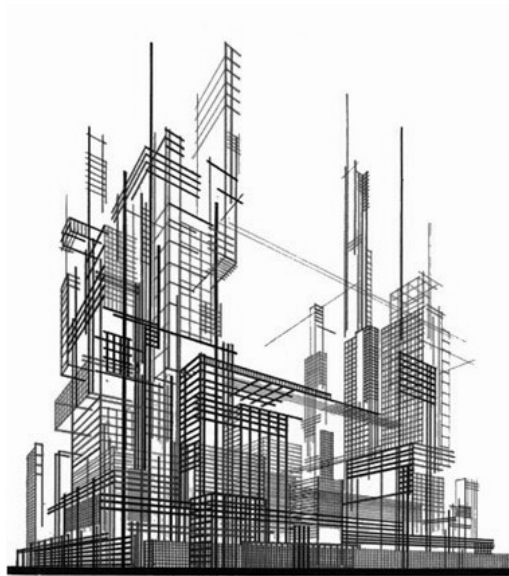
71 Calduch Cervera, Joan. Memoria y tiempo. Editorial Club Universitario, 2002. p.76.

72 Ver cita 65. Ver también: Colquhoun, Alan. Form and Figure. Ed. Oppositions nº12. 1978. IAUS. Traducción de la versión en inglés: Mauricio Corbalán. Reedición: Roberto Lombardi.

73 RAE. Amorfo: Del gr. *ámorphos*. 1. adj. Sin forma regular o bien determinada.



100.



101.



102.

De este modo identifico tres niveles de abstracción en arquitectura: Por un lado la abstracción intelectual, consistente en un planteamiento conceptual (la idea del espacio) frente a lo concreto (un espacio determinado). Se persigue una idea de arquitectura depurada, elemental y despojada de decoración, un proceso de reducción y búsqueda de la esencia. Supone una superación de lo concreto y superfluo para definir lo esencial, a través de un mecanismo intelectual por el que se extraen de la realidad aquellos aspectos que la caracterizan. En realidad este primer nivel se sitúa sobre los otros dos, ya que en ambos estará presente.

En segundo lugar hablaríamos de abstracción anti-figurativa con la intención de romper cualquier atisbo de reconocimiento de la figura y por consiguiente de la forma. Llevaría a lo informe y amorfo. Es un ejercicio de eliminación de lo reconocible, de lo figurativo, de lo identificable y lleno de significado, una ruptura de la lectura de la forma, y una huida de la figuración geométrica. Cualquier geometría conocida y definida paraméricamente es susceptible de evitarse. Esto conlleva a la generación de nuevas composiciones tanto bidimensionales como tridimensionales, y por lo tanto espaciales. Las nuevas composiciones espaciales así obtenidas pueden y deben respaldarse en la geometría, pero en busca de formas y espacios no parametrizados desde el canon clásico de la geometría elemental. Por tanto en ella no reconocemos figuras elementales.

Paralelamente en torno a 1915, cohabitan en Rusia la arquitectura constructivista y la pintura suprematista encabezada por Kasimir Malevich. El Suprematismo experimentará con las formas elementales; el rectángulo y el círculo, pero despojando la obra de cualquier otro elemento, dando pie al tercer supuesto. A la vez el constructivismo, descompone la forma y la figura en geometrías irreconocibles. La obra fundamental del constructivismo fue la propuesta de Vladimir Tatlin para el monumento a la tercera Internacional en 1919. La paradoja en este caso estriba en que en el interior de la espiral se alojaban tres figuras geométricas reconocibles, un cilindro un cono y un cubo, que deberían integrar todo el programa del mismo. Los constructivistas o los elementaristas, nombre que acuñó El Lissitsky, se aproximan a la abstracción anti-figurativa.

---

100. Pavillon Urss, Des Art, Architecture Drawings, Architecture Modern, Modern Industrial, Konstantin Melnikov, Soviet Pavilion paris. Abstracción anti-figurativa.

---

101. Arquitecturas fantasiosas. Iakov Chernikov 1925-33. Iakov Chernikhov International Foundation. <http://icif.ru/Engl/>. Abstracción anti-figurativa.

---

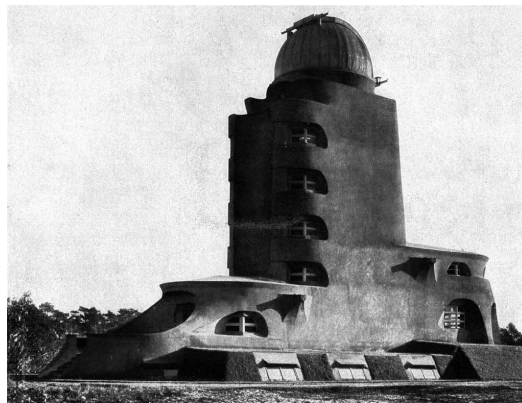
102. Monumento a la 3ª internacional. Vladimir E. Tatlin, I.A. Meerzon, M.P. Vinogradov y T.M. Shapiro. 1919. Abstracción anti-figurativa.



103.



104.



105.

Por último está la abstracción formal, consistente en la depuración geométrica del espacio y de la manifestación física de éste que es la forma de la arquitectura a través de la geometría. Aquí tiene cabida la arquitectura pura como búsqueda de la geometría esencial permitiendo la identificación de la figura geométrica. Los elementos geométricos elementales sirven de soporte compositivo de la arquitectura. No hay aparente deformación como en el caso anterior. En este caso nos acercamos al ideal platónico de la forma geométrica. Las formas platónicas son ideales de perfección, esenciales y por tanto dentro de esta clasificación son abstracción geométrica.

En conclusión, uno de los significados del término lo relacionan con la acción intelectual de depurar (no es adecuado hablar de simplificar) para buscar la esencia de los planteamientos esbozados. Esta depuración no es tanto una eliminación de elementos, que también, sino una reflexión en torno a la claridad de lectura y funcionamiento y una reflexión sobre la solución del proyecto propuesto. Esto quiere decir que la abstracción debe llevar a la depuración. La abstracción es la acción intelectual que permite depurar la arquitectura, despojándola de alardes y elementos superfluos, en búsqueda de la esencia de lo proyectado.

El concepto de abstracción vincula entre sí tendencias artísticas de vanguardia, tanto en las bellas artes como por extensión, en las artes aplicadas en los orígenes del S. XX. Exige conocer la naturaleza de lo analizado, lo elemental, para ser capaz de depurar su orden y composición. Esta exigencia vincula el concepto de abstracción con la esencia, en una actitud filosófica próxima a la fenomenología<sup>74</sup> moderna. La búsqueda de la esencia nos traslada desde una figuración que reproduce la naturaleza a una aplicación de la geometría en clave abstracta, que la reinterpreta atendiendo más a detalles geométricos que a la reproducción e la naturaleza.

El mecanismo de la abstracción, aplicado a la metodología creativa (del arte, la arquitectura o el diseño) consiste en una primera descomposición en sus elementos fundamentales, que permitirá recomponer el conjunto, transgrediendo en ocasiones el orden original para obtener un nuevo orden, en el que las partes compositivas se pueden leer con cierta autonomía. El resultado de la abstracción es por tanto una re-composición que se traduce en depuración, que permite despojar el conjunto inicial de la unidad, que ocultaba sus elementos propios.

---

103. Abstracción antifigurativa. Ronchamp de Le Corbusier. 1950-55. Abstracción antifigurativa. La vinculación de la arquitectura a los movimientos artísticos nos lleva como indica Peter Collins no es forma estructural modificada sino constituida estéticamente por la escultura, y nos indica que un buen ejemplo de ello es Ronchamp de Le Corbusier. Abstracción anti-figurativa.

---

104. Villa Mairea. Alvar Aalto. 1937-40. Abstracción anti-figurativa.

---

105. Torre del observatorio de Einstein. Erich Mendelsohn. 1921. Abstracción anti-figurativa.

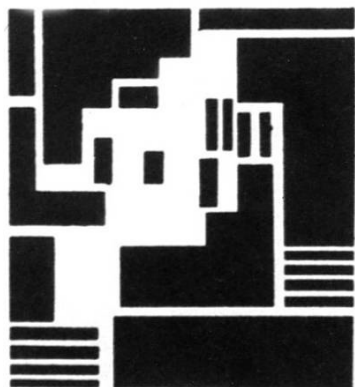
---

74 Corriente filosófica que se basa en la experimentación para resolver las cuestiones y que ha constituido la base del pensamiento de la Deconstrucción o la Postmodernidad.

לידה

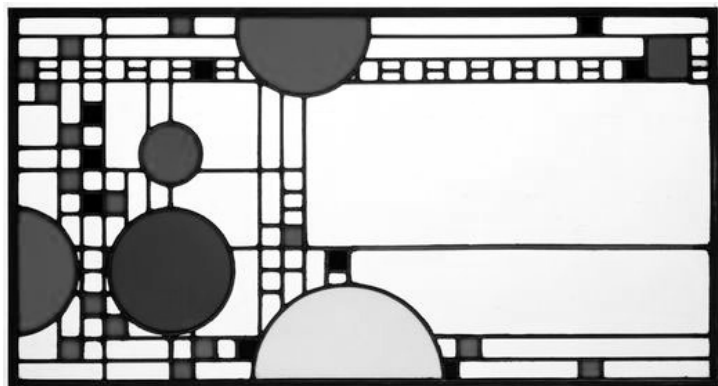
106.

לידה



MAANDBLAD VOOR DE MO-  
DERNE BEELDENE VAKKEN  
REDACTIE THEO VAN DOES-  
BURG MET MEDEWERKING  
VAN VOORNAME BINNEN-EN

107.



108.

Dominar este concepto permite a los maestros avances en el espacio arquitectónico, desde la ruptura de la caja de Frank Lloyd Wright, a las teorías neoplasticistas de Theo van Doesburg, pasando por las teorías de Le Corbusier. Los postulados de los maestros modernos nos remiten a la pureza de las formas, a la horizontalidad de las líneas del diseño, a la desmaterialización de elementos, a la reinterpretación de la esquina, a la disolución del límite espacial, o al tratamiento de la luz, abstracta e intangible.

*“Yo diría que sería muy conveniente para nuestra estética, el abstraernos por completo del uso del ornamento durante algunos años, con el fin de que nuestro pensamiento pudiera concentrarse intensamente en la producción de edificios bien formados y convenientes en sí mismos.”*

*Louis Sullivan<sup>75</sup> 1892*

Como se ha dicho en la escena arquitectónica de principios de siglo irrumpen las artes, el diseño e incluso la industria para influenciarse mutuamente con una intención común de ruptura con el pasado academicista. Uno de los medios para llevar a cabo esta transgresión y ruptura con lo decimonónico es la abstracción. A ella se aferran el movimiento arquitectónico de vanguardia con el fin de utilizar un lenguaje sencillo, directo, claro y contundente.

*“La nueva realidad de las artes plásticas se manifiesta como una inter-relación de hechos que no se basan solo en las percepciones de los cinco sentidos, sino que también alcanzan a las necesidades psíquicas.”*

*Frédéric Kiesler<sup>76</sup> 1947*

---

106. Logo para la revista de Stijl. Vilmos Huszár. 1917. La composición del logo es a base de elementos rectangulares o cuadrados que configuran el nombre del movimiento de stijl.

---

107. Portada de la revista de Stijl. Vilmos Huszar. 1917.

---

108. Frank Lloyd Wright - Vidriera de la casa de juegos de Avery Coonley, Riverside, Illinois, 1912.

---

75 Cita utilizada por Kenneth Frampton en “Historia crítica de la arquitectura moderna”. Louis Sullivan. Ornament in Architecture, 1892.

76 Kiesler, Frédéric. “La Arquitectura Mágica” 1947.



109.



110.



## La nueva arquitectura

Quizás en el camino hacia la búsqueda de la pureza las artes, que antiguamente poseían un soporte común, que era la arquitectura, debieron separarse de ella para, de forma autónoma, desarrollar su camino hacia la abstracción. Cabría preguntarnos ¿Cuándo ocurrió esto? Parecería obvio afirmar que la abstracción en arquitectura aparece en el s. XX precisamente por la coincidencia con el proceso de abstracción en el arte. No obstante su origen nos hace remontarnos hasta el siglo XVIII.

Hans Sedlmayr<sup>77</sup>, al hablar de la arquitectura pura, se refiere al mismo concepto de arquitectura en esencia, despojada de lo superfluo, que estoy exponiendo en este texto. La pureza significa la liberación de aquellos elementos de las otras artes, y esta pureza es el afán de todas las artes que pretenden llegar al arte moderno. Sedlmayr prosigue diciendo que fue la arquitectura la primera de las artes en manifestar su afán de pureza. Existe cierta analogía con los postulados de Adolf Loos en “Ornamento y Delito”, cuando sancionaba la libertad del que utilizara añadidos y decoraciones en la arquitectura. Según Sedlmayr el afán de pureza surge en vísperas de la Revolución francesa. Sedlmayr sostiene que los arquitectos de finales del s.XVIII en Francia ya abogaban por una arquitectura pura, desvinculando por tanto la misma de la aparición de los nuevos materiales en los albores del s XX. Esta arquitectura de finales del XVIII era un despojo de elementos innecesarios en beneficio de la metáfora el significado y el simbolismo.

Como asegura Helio Piñón<sup>78</sup>, Quatremère y Durand establecieron un sistema tipológico abstracto que se independizaba de la tradición. La idea de forma pura supone la culminación de la ruptura con la tradición. Durand planteaba la combinación de elementos sobre tramas geométricas sencillas<sup>79</sup>.

---

109. Pathenon. Acrópolis de Atenas. 447-438 a.C.

110. Nacional Gallery. Mies Van der Rohe. Berlín 1962-68.

---

77 Hans Sedlmayr. La revolución del arte moderno. Ed. 1955. p 28. “Para llegar a ser pura y autónoma la arquitectura tiene que decir adiós a todos los elementos de otras artes a las que estuvo ligada hasta el barroco y el rococó (y aún mucho después).

78 Piñón, Helio. “Arquitecturas de las neovanguardias.” GG. 1984. p 9

79 “Espacio fluido vs espacio sistemático; Greenberg, MacCormac, VandeBeek, Padovan. UPC 1995. p 6.



111.



112.



113.

Para Durand, la «utilidad» social es la primera finalidad de la arquitectura. La «conveniencia» de todo edificio así como la «economía» de la figura del proyecto y su construcción deben estar sujetos a este principio. La «conveniencia» incluye la estabilidad, higiene y comodidad, mientras la «economía» reúne la simetría, regularidad y sencillez. Para ello utilizaba en sus clases la cuadrícula, inventando inconscientemente la base compositiva modular de todo el Movimiento Moderno. El resultado de su sistema era una organización basada en una malla compositiva de fondo que garantizaba la modulación y la geometría. Esta retícula compositiva, suponía un planteamiento abstracto. La invención de Durand le llevó incluso a plantear pilares de sección rectangular en contra de los fustes circulares clásicos, en otro adelanto moderno sin precedentes. Desde esa misma época, las cajas de arquitectura de Froebel, contribuyeron a la formación de una idea abstracta del espacio. A través de estos juegos el propio Wright, invitado por su madre, en su actividad infantil investiga descomponiendo, analizando y destruyendo para posteriormente volver a componer siguiendo su propia espontaneidad.

---

111. Mies van der Rohe. Proyecto de rascacielos de vidrio para la Friedrichstrasse en Berlín. 1921. Perspectiva exterior desde el norte. MOMA Nueva York. Carboncillo y grafito sobre papel sobre tablero. 173.4 x 121.9 cm. Referencia: 1005.1965. Abstracción intelectual o genérica.

---

112. Mies van der Rohe. Proyecto de rascacielos de vidrio sin ubicación definida. 1922. MOMA Nueva York. Gouache con aerógrafo sobre gelatina de plata. 18.8 x 13.7 cm. Referencia: 2377.2001. Abstracción intelectual o genérica.

---

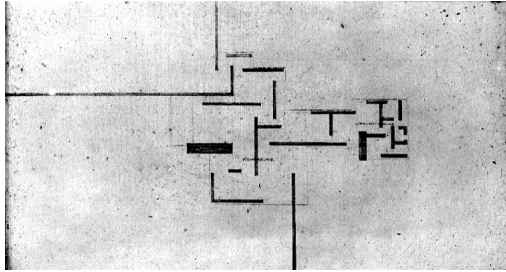
113. Abstracción formal o geométrica. Niemeyer y Oscar Niemeyer, Lucio Costa, Alfonso Reidy, Roberto Burle Marx, este último como paisajista, colaborando Le Corbusier como asesor. Leer más: <http://www.monografias.com/trabajos6/mied/mied.shtml#ixzz3vfDq3WxN>. Ministerio de Sanidad de Rio de Janeiro. 1930. Un gran prisma rectangular se separa del suelo por medio de pilotes y sobre otro elemento prismático perpendicular a él. Ministerio de educación y salud. Fachada norte.

*“La más pura representación del ideal tectónico son el cubo y el prisma. Ellos ponen en evidencia las tres dimensiones ortogonales básicas del espacio sobre las que basa toda tectónica pura, en absoluta pureza [...] Por esta razón la casa en forma de cubo se convierte en el ideal formal de la arquitectura completamente pura.”*

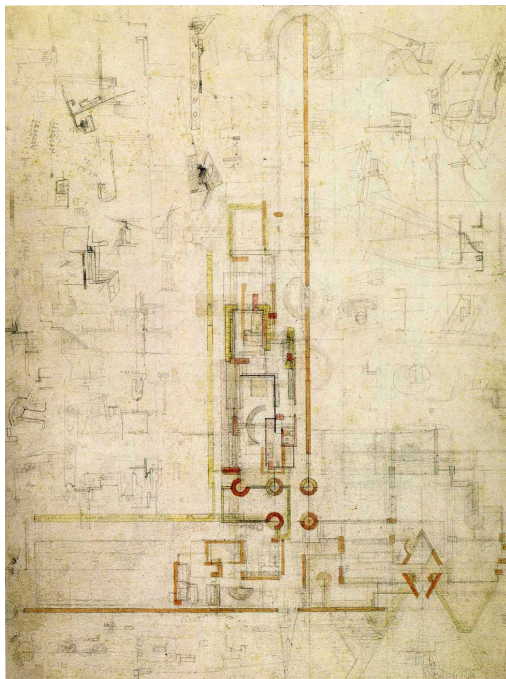
*Hans Sedlmayr.<sup>80</sup> 1955.*

---

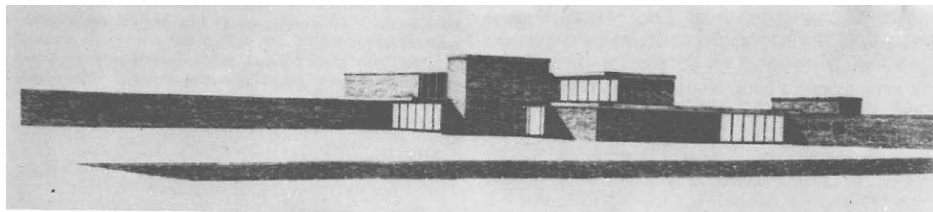
80 Sedlmayr, Hans. “La revolución del arte moderno”. Ed. Acatilado. 1955. p. 34



114.



115.



116.

Como se ha sugerido anteriormente, la abstracción era el mecanismo apropiado para reforzar el mensaje arquitectónico que pretendían los maestros para revolucionar la arquitectura. Adolf Loos defendió el rechazo a toda forma de ornamentación a través de la rotundidad geométrica y la contención formal. A su vez defendió su idea de “*Raumplan*” como concepción abstracta del espacio interior doméstico. Frank Lloyd Wright manejó un lenguaje en el que reinterpretaba la ornamentación clásica en un proceso de depuración geométrica. Dicha depuración trascendió con el tiempo de la escala de la “ornamentación” a la escala del volumen. El mecanismo de abstracción se traducirá, formalmente, en los aleros de la casa Robie (Chicago 1908-1909) que captura el espacio exterior y recíprocamente proyecta el interior hacia el jardín. Posteriormente evolucionará el mecanismo abstracto hacia las “bandejas” que conforman la casa Kaufmann (Pensilvania 1939). Mediante la abstracción geométrica en sus plantas, plantea la disolución de las esquinas y la conexión de los espacios a través de ellas. El mecanismo de abstracción le es útil también para la disolución de la estructura en esa geometría que genera el espacio, consiguiendo un orden compositivo espacial y estructural. El mecanismo de abstracción reforzaba la idea de “ruptura de la caja” y la de continuidad del espacio interior hacia el exterior.

Le Corbusier experimenta una dualidad en lo que se refiere a la conexión entre objeto y observador. Como explica Kenneth Frampton<sup>81</sup>, la estética purista argumentaba que cuanto más espiritual era la relación entre hombre y objeto, más debía manifestar éste los contornos de su forma. Por el contrario cuanto fuera más distante la relación, más tendería el objeto hacia la abstracción, y por lo tanto hacia la arquitectura. Frampton sostiene que hay una traslación o afección del estilo pictórico de Le Corbusier hacia su obra arquitectónica. En función de esta idea establece que los dibujos de planeamiento de Río de Janeiro y Argel de 1930 (imagen 88), son herederos de cierta transformación en su pintura y escultura, que a partir de 1926 experimentan un recorrido desde la abstracción purista hacia composiciones sensorialmente figurativas que representaban sus *objects à réaction poétique*. Cabe añadir que no por aventurarse en la opción figurativa con la inclusión de cuerpos femeninos y objetos reconocibles, deja de haber una fuerte abstracción que descompone y depura la esencia de la forma, tal y como observamos en la escultura “la mano abierta”.

---

114. Casa de ladrillo. Mies van der Rohe 1922.

---

115. Casa de ladrillo. Mies van der Rohe 1922.

---

116. Carlo Scarpa, Proyecto de la Casa Zoppas. 1953. Segunda solución. Conegliano, Treviso. Destaca el diseño cilíndrico y autónomo de los pilares de la casa, idea que más tarde retomará en la casa Ottolengui.

---

81 Ibidem. cap.20 Le Corbusier y la Ville Radieuse. p 180



117.



118.



119.



120.

En la obra de Le Corbusier apreciamos una evolución en cuanto a su postura frente a la abstracción arquitectónica. Inicialmente se produce una abstracción conceptual que le lleva a superar los conocimientos que le habían formado en lo relativo a la naturaleza e historia. Posteriormente, como indica Iñaki Ábalos<sup>82</sup>, a partir de su viaje a Oriente de 1911 decide fundir la base de sus conocimientos con la abstracción de la naturaleza, que es la máquina. Esta abstracción conceptual desembocará en la definición teórica sobre los puntos de la nueva arquitectura y los mecanismos fundamentales de composición. Posteriormente desarrollará sus trabajos bajo la premisa de la abstracción geométrica o formal. Finalmente en el proyecto de Ronchamp (capilla de Notre Dame du Haut, en Ronchamp, 1954) se produce una abstracción antifigurativa.

Le Corbusier valoró la potencia del mecanismo de la abstracción al que le atribuía la capacidad de espiritualizar lo que él llamaba el hecho brutal. Los arquitectos del Movimiento Moderno eran conscientes de que estaban ante el reto del nacimiento de una nueva arquitectura y un momento de transgresión y evolución en el arte. El interés por nuevas formas de hacer, había surgido a mediados del siglo XIX. Ante este panorama se esfuerzan por el enunciado de nuevos criterios de proyectación. Le Corbusier también postuló los conocidos cinco puntos para la nueva arquitectura, junto con las cuatro formas elementales de composición que suponían un mecanismo abstracto de proyecto muy potente, que facilitaba la depuración de los planteamientos arquitectónicos. Los maestros del movimiento moderno trabajan bajo estas premisas en la consecución de los arquetipos más conocidos.

---

117. Monumento de la mano abierta. Le Corbusier. Chandigarh. La India. .La mano gira según la dirección del viento en una alegoría del enfoque del arquitecto hacia los condicionantes del entorno. 1952-56.

---

118. Monumenro a Rosa Luxemburgo. Mies van der Rohe. 1926.

---

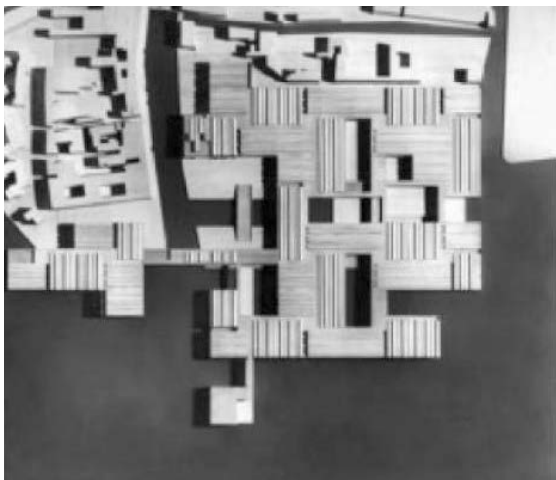
119. Monumento a Sarfati. Giuseppe Terragni. 1934.

---

120. Monumento en memoria de las víctimas del golpe de estado de Kapp, Walter Gropius. 1920-22.

---

82 AA.VV. "Doblando el ángulo recto: siete ensayos en torno a Le Corbusier". Círculo de Bellas Artes. 2009. p.70



121.



122.



*“La arquitectura no tiene nada que ver con los estilos.[...] La arquitectura tiene destinos más serios. Susceptible de ser sublime, conmueve los instintos más brutales por su objetividad. Por su misma abstracción, apela a las facultades más elevadas. La abstracción arquitectónica tiene de particular y de magnífico que implantando sus raíces en el hecho brutal, lo espiritualiza, porque este no es otra cosa que la materialización, el símbolo de la idea posible.”*

*Le Corbusier<sup>83</sup>. 1924*

Los dieciséis puntos postulados por Van Doesburg sobre la nueva arquitectura son aplicables al desarrollo de la arquitectura del siglo XX, más allá de los límites del Neoplasticismo. Si el Manifiesto de Van Doesburg es el mejor documento escrito para entender los mecanismos de la nueva arquitectura neoplasticista, la casa Schroeder de Rietveld es el mejor testimonio construido, para el mismo fin.

*“La nueva arquitectura es informe, aunque exactamente definida, es decir que no está sometida a ningún tipo de forma estética establecido.”*

*Theo van Doesburg.<sup>84</sup> 1924*

La consecución de la abstracción como se ha ido definiendo permite una claridad de lectura a través de un despojo de elementos superfluos. Los mecanismos para conseguir la abstracción tienen que ver con diferentes parámetros de la arquitectura susceptibles de producirla sobre los que cabe una reflexión. Tales parámetros, como; la sencillez, la pureza, la forma, la geometría, facilitan la claridad en la lectura gracias a un lenguaje despojado de discurso de relleno.

---

121. Maqueta de la ampliación del hospital de Venecia. Le Corbusier. 1963-65.

---

122. Le Corbusier. Villa Fallet. Detalle de la estructura. 1905.

---

123. mmm

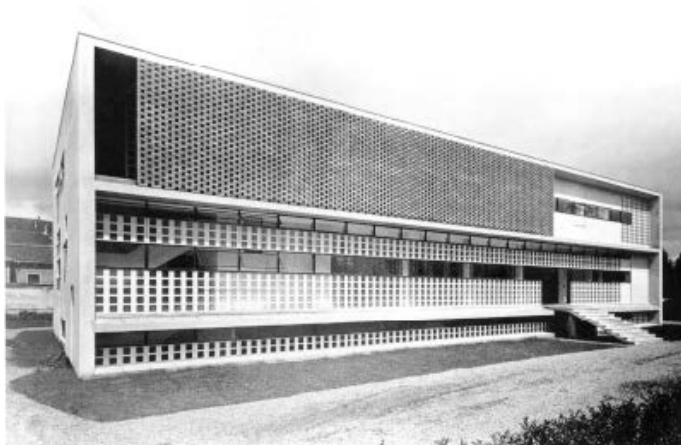
---

83 Le Corbusier. “Vers un architecture”. París 1924.

84 Van Doesburg, Theo. “Hacia una arquitectura plástica”. París 1924. Publicado en De Stijl 6 y 7. Recogido posteriormente en “Manifiestos de la arquitectura del s. XX” de U. Conrads. Ed Lumen. Barcelona 1973.



123.



124.



125.

*“...Una vez terminada la tarea de limpieza y depuración, una vez salga a relucir de nuevo la verdadera forma de los objetos, hay que perseguir con la misma paciencia, con el mismo espíritu y lógica de los griegos la perfección de esa forma.”*  
Henry Van de Velde.<sup>85</sup> 1903

La perfección de la forma es un fin alcanzable a través de la sencillez. Esta a su vez requiere de un proceso intelectual laborioso y complejo. La búsqueda de la esencia o noción de un objeto requiere de la eliminación de lo superfluo, en busca de lo elemental. La sencillez es necesaria para la abstracción. Lo elemental requiere de los elementos que componen el objeto. Por lo tanto en su búsqueda y análisis es necesaria una descomposición que explique la esencia de los elementos que componen el conjunto. Si revisamos la arquitectura de los maestros del Movimiento Moderno percibimos que la aparente sencillez encierra un proceso complejo de composición y desarrollo que evidentemente se separa de la simplicidad. La simplicidad es una obviedad. La sencillez es una complejidad. La sencillez es por tanto una aspiración de difícil consecución y permite la legibilidad de la arquitectura. Por el contrario la simplicidad es fácil de conseguir y ocasiona “arquitecturas” difícilmente legibles.

La abstracción arquitectónica fue consecuencia del afán de experimentación formal y expresiva heredado del expresionismo alemán y que encontró en la Bauhaus el contexto adecuado para su desarrollo. Ese contexto suponía la intervención de arquitectos, artistas y diseñadores.

*“La forma pura es aquella que, separada de todo aquello que es decorativo, se pone de moda libremente por los elementos básicos de la línea recta, curva y libre, y sirve al propósito de cualquier expresión, sea un edificio religioso o una fábrica.”*  
Hans Luckhardt.<sup>86</sup> 1920.

---

124. Casa del Fascio. Giuseppe Terragni. Como. 1932-36.

---

125. Dispensario anti-tuberculoso. Ignazio Gardella. Alejandría. 1934-38.

---

126. Casa delle armi. Luigi Moretti. Roma. 1933-36

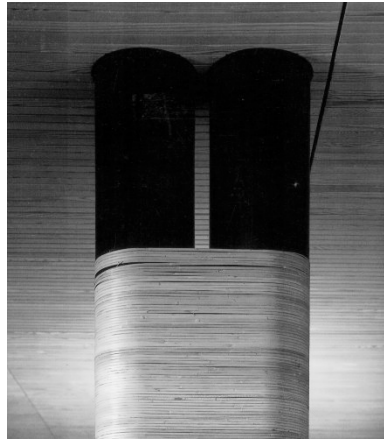
---

85 Van de Velde, Henry. “Programa”. 1903. Artículo recogido en “Programas y manifiestos de la arquitectura del s XX.” De Ulrich Conrads. Berlín 1964. Ed. española 1973. Ed. Lumen.

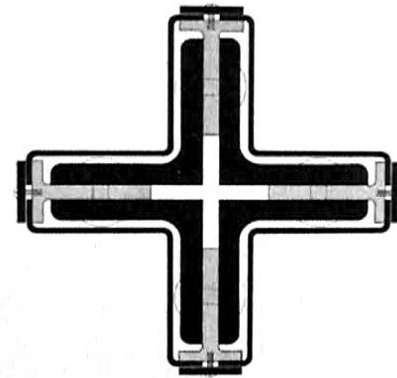
86 Luckhardt, Hans. Extracto de circular fechada en 1920.



126.



127.



128.

Cabe señalar, para aclararlo, que la forma sin contenido es un alarde exhibicionista. El tratamiento interior y exterior deberían ser un reflejo recíproco. Aquella teoría de Loos en la que la arquitectura debía mostrarse neutra (formal y estilísticamente) hacia la ciudad, quizás debería aplicarse también a los espacios interiores, con mayor motivo cuando se trata de espacios públicos. Razón podría tener Loos en la aplicación de la idea al espacio doméstico, en el que el interior podría gozar de la libertad de tratamiento del habitante, evitando el espacio “completo” al que hace referencia en su escrito.

En las artes plásticas se considera la posibilidad de componer una pintura o escultura por azar. Esta idea que nos transmite Sedlmayer fue adoptada por Jean Arp para la elaboración de sus pinturas abstractas<sup>87</sup>. Este tipo de composiciones se asemeja en ocasiones al resultado obtenido en algunas arquitecturas. A pesar de ello el trabajo del arquitecto no debería caer en el capricho y debería por tanto sustentarse siempre en un fondo geométrico huyendo de la aleatoriedad. En arquitectura, sin embargo, no funciona igual el mecanismo compositivo abstracto. Éste nunca puede ser por azar. Sí por intuición, pero la intuición deberá ordenarse en función de una estructura compositiva coherente y geométrica.

Mies profundizará en la depuración de las geometrías rectilíneas elementales. Desde un principio existe cierta analogía, con el neoplasticismo, en su planteamiento de composición, de la forma arquitectónica final, mediante elementos esenciales. Mies será siempre fiel al planteamiento cartesiano, sin introducir la línea diagonal, respetando siempre la malla ortogonal. Paradójicamente sí se atreverá a introducir la curva entre la malla compositiva, puramente cartesiana. Lo hará significando la separación entre esos elementos curvos, como los de la casa Tugendhat (Brno 1929-30) y la propia estructura y envolvente del espacio, que sí respeta la retícula compositiva.

*“...La forma eficaz, dictada por la adecuación al propósito hace que cada cosa adquiera y conserve su propia configuración esencial”.*  
Hugo Häring.<sup>88</sup> 1932

---

127. Pilar de la casa Farnsworth. Mies. 1946-51..

---

128. Pilar del salón de villa Mairea. Alva Aalto. 1939.

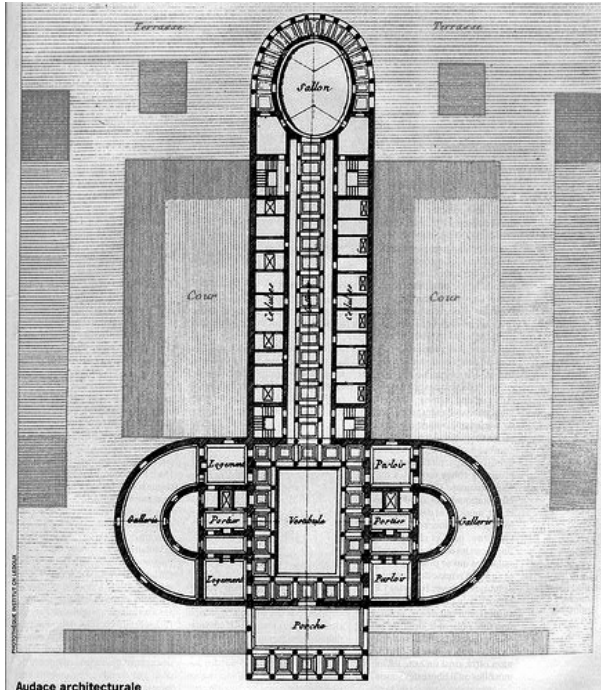
---

129. Pilar del pabellón de Alemania en la Exposición Internacional de Barcelona de 1929. Mies van der Rohe.

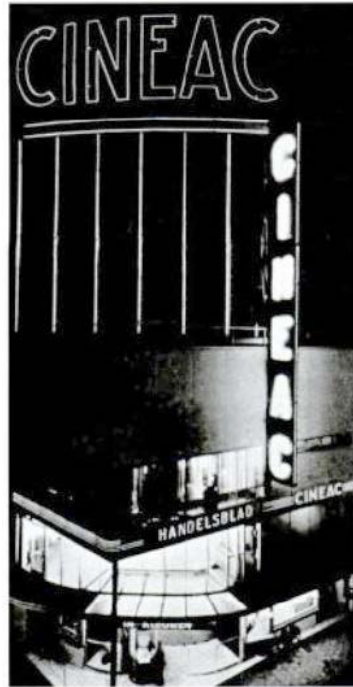
---

87 Sedlmayr, Hans. “La revolución del arte moderno”. 1955. Ed Acantilado. p 70

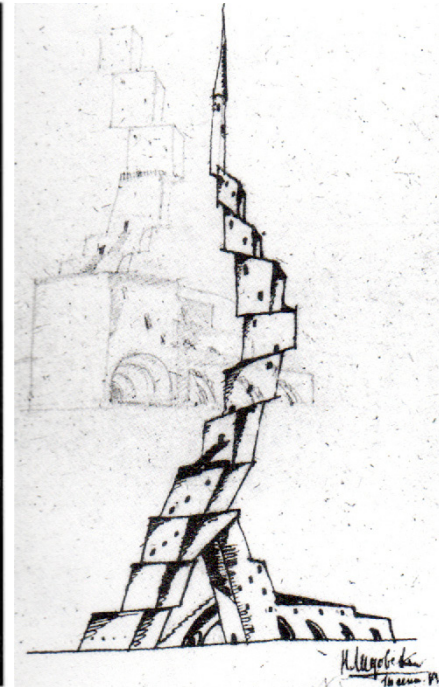
88 Häring, Hugo. “La casa como estructura orgánica”. 1932. Artículo recogido en “Programas y manifiestos de la arquitectura del siglo XX.” De Ulrich Conrads. Berlín 1964. Ed. española: Lumen. 1973



Audace architeturale  
129.



130.



131.

Con la introducción de esta distorsión geométrica, pretende significar y potenciar la esencia del espacio por la separación de los elementos que componen la arquitectura, y reforzar la abstracción de la envolvente y por consiguiente de la forma. Peter Collins<sup>89</sup> asegura, hablando sobre el racionalismo, que la postura racionalista defendía que la forma era la manifestación de la forma estructural. Posteriormente comenta que ya se ha pasado de moda la justificación estructural para las formas arquitectónicas, a pesar de la obra de Mies y de sus seguidores. Precisamente es la búsqueda de formas abstractas inspiradas por la emoción lo que desplaza al racionalismo. Creo que esto debe ser matizado, ya que la propia arquitectura de Mies debe considerarse ya abstracta por la depuración de sus formas. Es cierto, eso sí que son formas que se acercan a la perfección geométrica y a las formas reguladas y conocidas por la geometría. Es una abstracción formal o geométrica en contra de la abstracción antifigurativa a la que se refiere Collins.

*“La columna ha de desaparecer, pues a partir de ahora, se hace imprescindible decir adiós a todo elemento plástico, para que surja la arquitectura pura, las superficies puras”.*<sup>90</sup>

Lo abstracto es “la arquitectura”, mientras que lo concreto es “una arquitectura”. Es decir lo abstracto es una idea de arquitectura es un concepto o una reflexión intelectual. Lo concreto es figurativo, tiene forma estructura y color. La abstracción geométrica de la materia es pues fundamental para conseguir una arquitectura pura. La abstracción esencial persigue la arquitectura pura, y ésta debe despojarse de los artificios y decoros de antaño, como advierte Hans Sedlmayr.

*“Para llegar a ser pura y autónoma la arquitectura tiene que decir adiós a todos los elementos de otras artes a las que estuvo unida hasta finales del barroco y el Rococó”*<sup>91</sup>  
Hans Sedlmayr

---

130. “Oikema”. Casa del placer de C. N. Ledoux. s. XVIII.

---

131. Duiker. Cineac. Amsterdam 1930-34.

---

132. Nikolai Ladovsky. Boceto de viviendas colectivas. 1920.

---

89 Op. Cit.

90 Sedlmayr, Hans. “La revolución del arte moderno”. 1955. Ed Acantilado. p 32

91 Ibid. p. 28



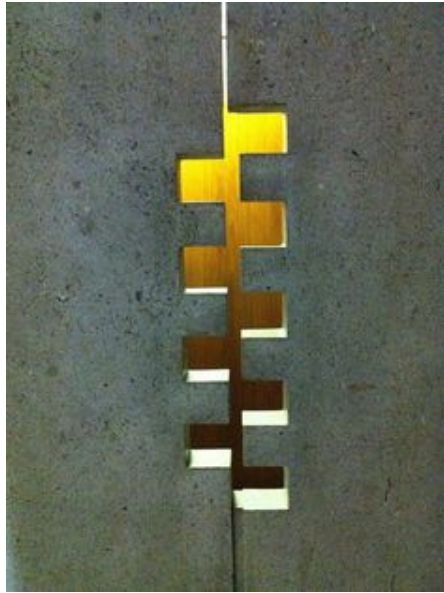


**CAPÍTULO II**

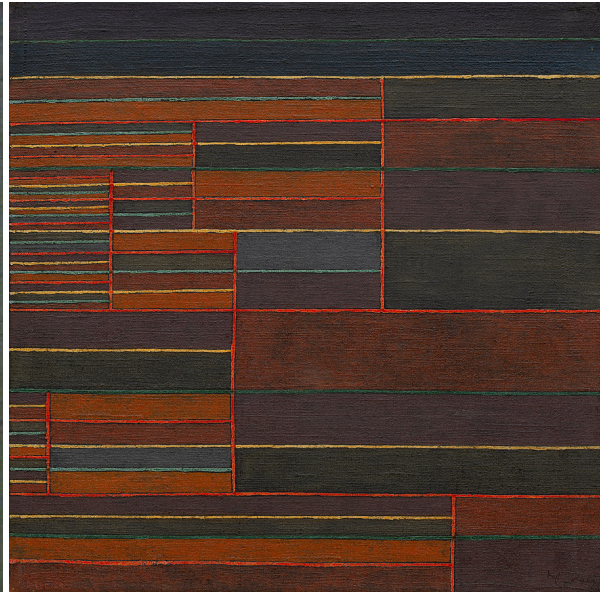
CARLO SCARPA; ABSTRACCIÓN, ECLECTICISMO Y MODERNIDAD



01.



02.



03.

## Carlo Scarpa: la formación de un criterio arquitectónico propio

La arquitectura de Carlo Scarpa produce tanta admiración por la originalidad de sus espacios y las soluciones trabajadas, como desconcierto por la incapacidad del observador de clasificar o relacionar su registro “*manierista*”<sup>2</sup> con la clasificación convencional de estilos arquitectónicos. Los más ortodoxos del Movimiento Moderno no se habían atrevido a reinterpretar aquellos elementos de la tradición que disponían de una función estética y ornamental útil. Como contraste a esta actitud Scarpa, sin renunciar al repertorio moderno, indagará en la tradición arquitectónica en busca de aquellos elementos útiles. El conjunto de matices y el resultado del diseño de su arquitectura no tiene ningún reflejo mimético con ningún precedente en la historia de la arquitectura. En este sentido la “*maniera*” scarpiana se revela como propia, y refleja la idiosincrasia del maestro.

Un análisis detenido de dichos matices y argumentos arquitectónicos nos revela la verdadera fuente de su inspiración, que es toda la historia de la arquitectura. Su arquitectura es un compendio de pequeños pasos dados por otros arquitectos desde principios del s. XIX pero sobre todo, en los albores del s. XX. Una capacidad de síntesis histórica relaciona estos avances dados por otros, uniéndolos de forma magistral. Esa conexión es la abstracción arquitectónica, como síntesis de lo ya avanzado y como mecanismo intelectual capaz de revolucionar el planteamiento del diseño. El avance en la abstracción arquitectónica se realizó progresivamente tomando como base la transgresión de las vanguardias, que hicieron posible romper las antiguas convenciones. Lo hicieron, no solo desnudando la forma, y por extensión la arquitectura, sino llevando a cabo una operación de descomposición para reinterpretar cada uno de los elementos que la componen. En esta operación se conseguía radicalizar la expresión formal, cayendo sin embargo en el riesgo de desatender el pequeño detalle, imprescindible para dialogar con la escala humana que los nórdicos como Alvar Aalto fueron capaces de detectar desde un primer momento, sin renunciar a la base moderna. Scarpa se postula así en el genio meridional del detalle abstracto y moderno, en paralelo a sus colegas nórdicos.

---

01. Paul Klee. Paul Klee. MOnumento en el campo fértil. 1929. Acuarela y lápiz sobre cartón. 45,7x30,8 cm. Centro Paul Klee, Berna, Suiza.

---

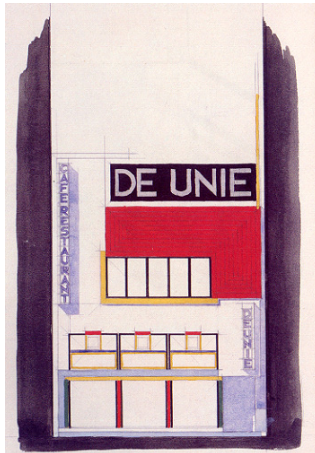
02. Carlo Scarpa. Detalle de la tienda Olivetti. 1957-58. Venecia. Foto Adam Greenfield.

---

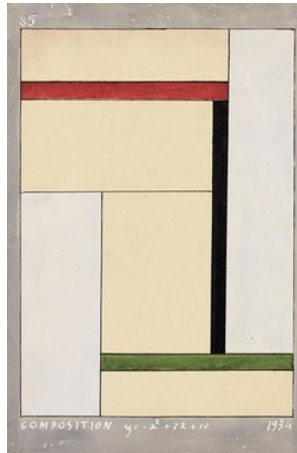
03. Paul Klee. In the Current Six Thresholds. 1929, Óleo y t mpera sobre lienzo 43,5x43,5 cm. Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York.. Referencia 67.1842.

---

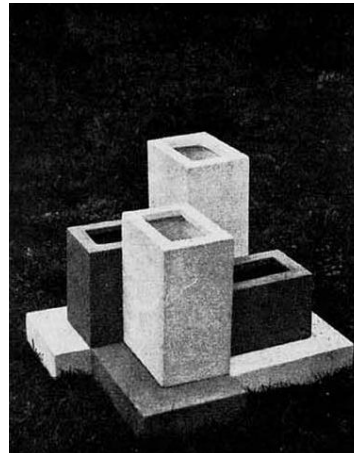
1 Definido como la imitación de los grandes maestros del Renacimiento, o como reacción intelectual de finales del s. XVI evidenciando matices propios del artista. En este contexto quiere significar la generación de una manera propia de hacer las cosas.



04.



05.



06.



07.

De esta forma el maestro veneciano desarrollaría un criterio arquitectónico propio, y un sistema de trabajo personal que se caracterizaba por la persecución del resultado conveniente, de la solución perfecta de todo detalle. La visión de Scarpa considera, desde la escala urbana a la escala constructiva, desde la ciudad al pequeño encuentro entre dos materiales, desde la escala del paisaje a la escala del usuario. En su obra el detalle adquiere una gran importancia a pesar de que los pequeños elementos queden en ocasiones ocultos.

Existe también una profusión de materiales que sin embargo están perfectamente sincronizados en un intento de generar espacios, ambientes, y atmósferas pausadas y tranquilas, sin estridencias en el lenguaje visual resultado del diseño. Así el diálogo entre materiales, entre distintos elementos o entre distintos espacios de un mismo proyecto se revela inteligible. Todo ello debido a una continua operación de desmontaje y vuelta a armar de los elementos constituyentes del proyecto. Es decir una abstracción que pasa sin duda por la comprensión y por la coherencia en la combinación de cada uno de ellos. Esta habilidad requiere a su vez de un control sobre el lenguaje visual de la escena.

Los mecanismos abstractos de encuentro utilizados por Scarpa son una solución aplicable a elementos separados cronológicamente. Es decir el maestro encuentra los argumentos necesarios para intervenir en el patrimonio arquitectónico haciendo dialogar lo histórico con lo contemporáneo en un discurso legible y rimado convenientemente. Esta abstracción le otorga también una capacidad aséptica en algunas de las soluciones contempladas, donde no es necesario “decir nada”. Todo ello es posible gracias a la extrema sensibilidad visual del arquitecto en la intervención espacial para la generación de un ambiente, y un control magistral en la relación entre observador y espacio.

A la vez en Scarpa aparece el concepto de espacio-tiempo. Entrar en su arquitectura es viajar a otra velocidad como si el tiempo se detuviera o el maestro nos hubiera obligado, sin percatarnos, a seguir el ritmo que él marca. Nos cautiva hasta el punto de intervenir en la percepción del tiempo, ayudándose de recorridos, llamadas de atención que focalizan nuestra mirada o elementos sonoros como el agua, idea sobre la que escribe en su tesis doctoral Francisco del Corral<sup>2</sup>.

---

2 Corral, Francisco del. 2013. Agua, esencia del espacio en la obra de Carlo Scarpa. General de Ediciones de Arquitectura.

---

04. J.J.P.Oud. Alzado coloreado del Café de Unie. Rotterdam. 1925.

---

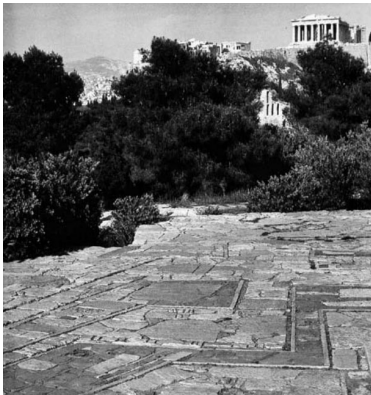
05. Georges Vantongerloo. Composition y=-x<sup>2</sup>+3x+10. 1934.

---

06. Theo van Doesburg. Escultura de jardín. 1919.

---

07. Theo van Doesburg. Contra composición XIII. 1925-26. Óleo 50x50 cm. The Solomon R Guggenheim Foundation. Peggy Guggenheim collection. Venecia.



08.



09.



10.

Tafari<sup>3</sup> establece que Scarpa abraza la abstracción en su diálogo con Venecia, y reclama para él el reconocimiento que se merece en la historia de la arquitectura italiana en los años 50, 60 y 70. A través de la abstracción como medio y la geometría como mecanismo, Scarpa consigue con la austeridad una riqueza espacial que otorga de atmósfera su arquitectura.

Rafael Moneo describió la obra de Carlo Scarpa en su artículo “*La representación y la mirada*”<sup>4</sup> de forma alegórica, al compararla con una pintura. Moneo describe cómo la mirada se detiene en a cada instante, cautivada por un detalle, o atraída por algún elemento específico, sin considerar la totalidad del conjunto como ocurre en algunas obras pictóricas. Sería muy irreverente contradecir a Moneo, y no lo haremos, pero cabría matizar que lo que quiere decir es que en algún momento el observador se sumerge en la genialidad del detalle, entrando en otro mundo, a pequeña escala, que lo cautiva por lo sublime de la operación. Anteriormente aludíamos a la idea romántica de lo sublime como lo desmesurado y sorprendente, sin embargo el detalle scarpiano llega a ser sorprendente aunque tenga una escala reducida, lo que en cierta medida lo sublima.

A través del paralelismo que establece entre pintura y arquitectura, Moneo nos explica que no es reconocible aquella imagen general que nos domina y nos descubre y ayuda a dar sentido a la obra de arquitectura, que contemplamos por una identificación de sus premisas iconográficas. Este reconocimiento, sostiene Moneo, es imperceptible en la obra de Carlo Scarpa. No obstante la obra de Scarpa sí posee un contenido iconográfico potente pero diluido en una estructura compositiva fluida, como llama Moneo, debido al continuo reflejo del ornamento, la variedad de materiales y la fragmentación de los contornos.

---

08. Dimitris Pikionis. Pavimentos de la Acrópolis de Atenas. 1951-1959. Su obra se centró en profundizar y estudiar los pavimentos y en concreto el mármol como material. Integrar lo moderno en la arqueología. Collage con vestigios del s XIX y arqueológicos que debían integrarse con los restos de la arquitectura griega y dialogar con el entorno.

---

09. El arquitecto griego Dimitris Pikionis propuso en la generación de los maestros modernos una forma de diseñar que se basaba en la fragmentación. Sus composiciones de pavimentos se realizaban con fragmentos dispersos por la historia que él volvía a unir buscando una nueva solución compositiva, seguramente alejada de la histórica pero modernamente sugerente y beneficiosa para devolver a los fragmentos el esplendor que tuvieron. Pavimentos de la Acrópolis de Atenas. 1951-1959

---

10. Dimitris Pikionis. Pavimentos de la Acrópolis de Atenas. 1951-1959. Planta.

---

3 Ibid. p.90

4 Moneo, Rafael. *La rappresentazione e lo sguardo*. Co, F.D., Mazzariol, G., 1985. Carlo Scarpa: *The Complete Works*. Electa. p 236.



11.



12.



Cuando Moneo dice que los ojos de uno son incapaces de detenerse y fijarse en algo concreto, parece aludir a la sensación de dinamismo con la que se percibe la arquitectura de Scarpa. El tiempo es parte activa de ella. La percepción se estimula al máximo. A la vez, el diseño bien hecho nos transmite una sensación de tranquilidad y sosiego. 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 es donde encuentra Moneo las 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 cuidadosa de los detalles. Algo que podríamos traducir como la secuencia perceptiva que va desde la interpretación del espacio a la percepción de los detalles. En esta relación visual es donde la abstracción permite huir de las estridencias de la decoración hacia un decoro del ornamento abstracto.

La forma en la que Scarpa nos sitúa frente a su obra, revela el método pictórico al que alude Moneo. Cuando Scarpa aborda un proyecto lo hace como lo haría un artista pictórico 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 a la totalidad del espacio. Es sus dibujos descubrimos a su vez el reflejo de sus pensamientos, lo que nos permite previsualizar la complejidad de su obra futura, ya sea a través de detalles constructivos, secciones o plantas tratadas cromáticamente, de muros y pavimentos, de la yuxtaposición de piezas y del tratamiento de las juntas, aludiendo a la riqueza intelectual con que se resolverán.

La calidad va más allá de la habilidad. El verdadero valor de su obra no está en la habilidad del artesano sino en la sabiduría de quien lo diseña. Todo ello contribuye, según Moneo, a que apreciemos la precisión de su diseño, inspirando en nosotros una profunda admiración. El juego para Moneo no ha acabado, sino que atribuye a la sensibilidad de Scarpa el momento en el que el diseño en el proyecto empieza a verse saturado, a alcanzar un grado de saturación en la inclusión de elementos.

---

11. Francesco Guardi . Vista panorámica del Bacino de San Marcos, Mirando hacia el canal de la Giudecca. 1780-93. MET. Metropolitan Museum Of Art. NY. Cód. 1975.1.342.

---

12. Giovanni Antonio Canal (Canaletto). Rio del Mendicanti-mirando hacia el sur. Venecia. 1725. Oleo sobre lienzo 69,5x97,5 cm. Staatliche Kunstsammlungen Dresden (Colecciones de arte del estado de Dresde). Museo Zwinger and Semper. Gemäldegalerie (galería de viejos maestros de la pintura), Dresde.  
<http://www.skdmuseum/>



13.



14.



15.



16.

Son precisamente las claves de ese diseño, de esa secuencia perceptiva, de la resolución de sus detalles, en lo que profundizaremos a continuación, buscando los orígenes inspiradores en el maestro y sus vínculos con operaciones similares que llevaron a cabo otros, en otro momento. Sin embargo poca arquitectura de este tipo se ha producido a lo largo de la Historia de la arquitectura. La capacidad creativa es lo que produce en nosotros esa irresistible sensación de atracción y admiración. Según Moneo esta atracción nos obliga en cierta medida a buscar precedentes, o convergencias con estrategias de proyecto precursoras para descubrir afinidades, pero inmediatamente nos damos cuenta de la unicidad de Scarpa y de que las afinidades sirven para hacer más evidentes las diferencias y la originalidad del maestro veneciano.

*“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”.*  
Rafael Moneo<sup>5</sup>.

La relación que establece Moneo entre Carlo Scarpa, su obra y la pintura, responde a las sensaciones que transmite su método. Su gusto por la actividad pictórica, no se limitaba a admirar las obras neoplasticistas sino que artistas como Mark Rothko<sup>6</sup> despertaron su interés. En su obra se mantiene la esencia abstracta que también encontramos en los neoplasticistas y es la infinitud y el trabajo sobre motivos geométricos cuyas posibilidades parecen no agotarse nunca. De este modo los rectángulos y cuadrados son constantes en sus obras, como intentando explorarlos para conseguir entender su verdadera naturaleza. La iteración sobre un detalle y la búsqueda de la solución final perfecta, forma parte de su método de producción, basado en la integración de la investigación y la perseverancia.

---

13. Sir Edwin Lutyens. Escalera de la cubierta del de Castle Drogo. Drewsteignton, Devon, England. 1911-1930. Foto por tmv\_media.

---

14. Sir Edwin Lutyens. Escalera de Castle Drogo. Drewsteignton, Devon, England. 1911-1930. Foto por Philip Watson.

---

15. Detalle de la escalera de la casa Luigi Scatturin. San Marco, Venice, Italy. 1962-1963. Carlo Scarpa.

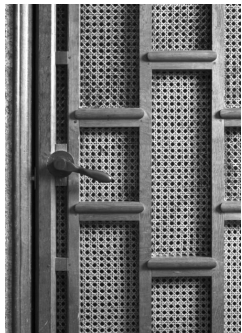
---

16. Escalera de la casa Luigi Scatturin. San Marco, Venice, Italy. 1962-1963. Carlo Scarpa.

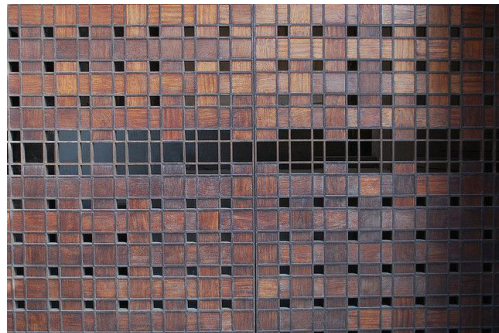
---

5 Ibídem.

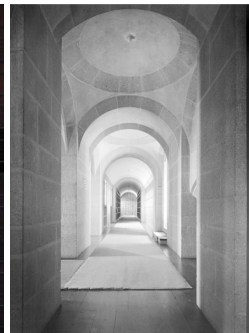
6 Pintor nacido en Letonia. 1903. 1970.



17.



18.



19.



20.

Cuando analizamos las pinturas antes mencionadas observamos el desglose de elementos que componen el conjunto. Según el método de Descartes, el Análisis<sup>7</sup> y la Síntesis son una secuencia que indaga en la esencia de las cosas. El Análisis investiga los elementos fundamentales que componen el todo. La Síntesis es conclusión, volver a componer una idea compleja a partir de los elementos fundamentales.

*“La indulgencia a su sentimiento, la alegría un poco narcisista del signo, sin embargo, están totalmente redimida por el compromiso de la composición y la búsqueda nunca abandonada de variaciones temáticas, materiales y simbólicas, de la insistencia en el estudio de esos puntos, de aquellos datos arquitectónicos, encargados de señalar la conquista tranquila y reflexiva de la unidad entre el sentimiento y la belleza.”*

María Antonietta Crippa.<sup>8</sup> 1984

---

17. Sir Edwin Lutyens. Escalera. Drewsteignton, Inglaterra, Reino Unido. Castle Drogo. 1911.

---

18. Carlo Scarpa. Palazzo Chiaramonte-Steri. Palermo 1973-1978 Puerta de madera y acero.

---

19. Sir Edwin Lutyens. Escalera. Drewsteignton, Inglaterra, Reino Unido. Castle Drogo. 1911.

---

20. Carlo Scarpa Carlo Scarpa. Castelvecchio. Verona. 1957-74.

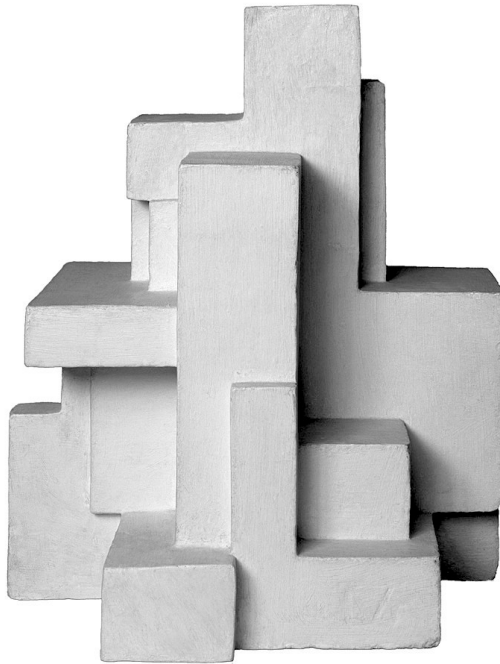
---

7 La palabra análisis viene del griego, compuesta con el prefijo “ana” (arriba, enteramente) y el sufijo “sis” (acción). Análisis puede interpretarse como “descomponer enteramente”. La palabra síntesis está formada por el prefijo “syn” (con, junto o a la vez), y “thesis” (yo pongo). Por lo tanto síntesis puede traducirse como poner junto.

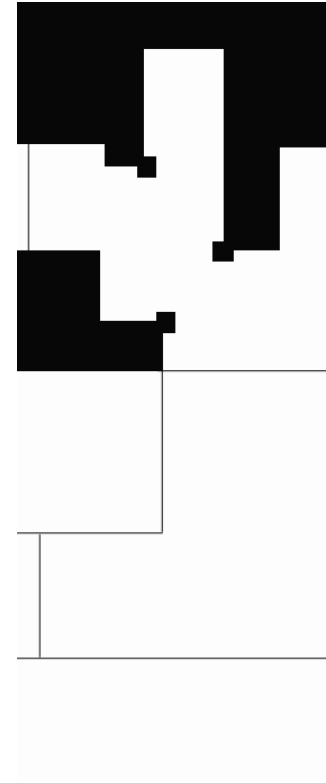
8 Crippa, Maria Antonietta. Carlo Scarpa: il pensiero, il disegno, i progetti. Jaca Book, 1984. *“L’indulgenza al proprio sentimento, la giocosità un po’ narcisistica del segno sono tuttavia riscattate pienamente dall’impegno compositivo e dalla ricerca mai sospesa di variazioni tematiche, simboliche e materiche, dalla insistenza nello studio di quei punti, di quei dati architettonici cui è affidato il compito di segnalare la silenziosa e meditata conquista di unità fra sentimento e bellezza.”*



21.



22.



23.

Otro aspecto a tratar por esta investigación es la relación referencial de la que se alimentó Scarpa para su inspiración, interpretación o formación de su criterio de intervención. Por un lado destaca su capacidad de entender e interpretar el valor patrimonial arquitectónico y de adoptar una postura propositiva hacia su estado. Atendiendo a la naturaleza de sus trabajos podemos identificar características diferentes en función de si se trata de una intervención histórica, museográfica, de nueva planta o cualquier combinación de ellas. La abstracción es utilizada en cada una de ellas con rasgos propios. Por otro destaca la investigación constante con la parte compositiva de la arquitectura, que personalmente me hace recordar a los experimentos o propuestas neoplasticistas, suprematistas y constructivistas. En este sentido creo necesario que la investigación profundice en las fuentes referenciales que hicieron germinar en Scarpa este espíritu transgresor de corrientes vanguardistas como atestiguan la admiración de Scarpa por algunos de los exponentes de estos movimientos artísticos y que se ve reflejado en las composiciones de sus obras tal y como apreciaremos más adelante.

En otro punto nos encontramos con influencias clasico-tradicionales e influencias modernas, tanto de las vanguardias artísticas, como de las actitudes arquitectónicas modernas, tanto de su ámbito cercano en Italia, como de referentes internacionales como Frank Lloyd Wright, Mies van der Rohe, Le Corbusier, Alvar Aalto o Louis Khan.

---

21. Carlo Scarpa. Pilar de la fundación Querini Stampalia. 1961-63.

22. Georges Vantongerloo. Construcción de interrelaciones volumétricas a partir de un cuadrado inscrito y el cuadrado circunscrito en una circunferencia. 1924. Cemento pintado de blanco. 30x25.5 cm. The Solomon R. Guggenheim Foundation Peggy Guggenheim Collection. Venecia.

---

23. Detalle del despiece del pilar de la fundación Querini Stampalia. 1961-63. Dibujo Andrés Ros.



24.



## Fragmentación y abstracción

Tal y como escribe Moneo, el siglo acabará con una profusión de la fragmentación en la arquitectura,<sup>9</sup> lo que también veremos reflejo constantemente en el trabajo de Scarpa. La fragmentación de elementos es utilizada por el maestro como reflejo de ese mecanismo de descomposición, que forma parte de la abstracción intelectual. Scarpa al no depender de la forma y obviarla, parece adelantarse a la solución de los 80 frente al Postmodernismo, al proponer y visionar una arquitectura fragmentada.

*“...Con lentitud pero también con constancia, esta fragmentación parece haberse disuelto en una atmósfera más general que reclama un mundo sin forma, caracterizado por la fluidez, por la ausencia de bordes, por el constante cambio, donde la acción es más importante que cualquier otra cualidad...”*

*Rafael Moneo.<sup>10</sup>*

Tratando el tema de la fragmentación cabe recordar el artículo de Georges Teyssot<sup>11</sup> publicado en Lotus International en el número dedicado precisamente la arquitectura funeraria. De este artículo nos interesan dos cosas, por un lado la referencia a la fragmentación y por otro la descripción que se hace en él de la arquitectura funeraria, por ser uno de los temas más tratados por Carlo Scarpa. No hay que olvidar que su última obra, que recoge su herencia arquitectónica y la síntesis de su legado, fue la tumba Brion, precisamente una arquitectura del luto. En su discurso Teyssot, destaca que probablemente los trabajos de arquitectura más próximos a lo poético en la actualidad de los años 80 seguían siendo aquellos de Carlo Scarpa, como los pabellones, o la tumba en el cementerio de San Vito di Altivole.

---

24. Carlo Scarpa. Tumba Brion en el cementerio de San Vito di Altivole. Treviso.

---

9 Moneo, Rafael. Arquitectura Viva nº 66. Paradigmas. Entre la fragmentación y la compacidad. V-VI 1999.

10 Ibídem.

11 Teyssot, Georges. Frammenti per un discorso funebre la arqarchitettura come lavoro di luto. Lotus internacional nº38. 1983.



25.

La percepción del trabajo de Scarpa como una composición de fragmentos, surge tal y como relata Tafuri<sup>12</sup>, en la sistemática utilización de símbolos y sugerencias formales. La singularidad de cada elemento que encontramos en el espacio forma parte de un todo indivisible. Este juego de piezas y elementos constituye un ejercicio de fragmentación. La describe de la siguiente forma:

*“...Juego de sabiduría formal en fragmentos, por lo tanto, organización abierta de frases interrumpidas. El lenguaje scarpiano parece basado en una poética que, forzando la interpretación, alguien podría leer en clave melancólica como alegaría barroca de memoria benjaminiana<sup>13</sup>...”*  
Manfredo Tafuri.

Georges Teyssot<sup>14</sup> tratando el tema de la fragmentación en la arquitectura de Scarpa, recuerda un texto de Maurice Blanchot “*architettura polverizzata, frammenti di un discorso funebre*”, en el que éste aclara que la existencia de elementos fragmentados no es posible sin el reconocimiento de la existencia de la totalidad. en estos términos, en éstos términos:

*“Quien habla de fragmento no debe únicamente referirse a la fragmentación de una realidad preexistente, o que está por venir. Lo que hace difícil concebirlo es la exigencia de la comprensión, en virtud de la cual no es posible el conocimiento sino de la totalidad, como la vista es siempre de un conjunto general. De acuerdo con este entendimiento, cuando existe un fragmento debería haber una designación implícita de una totalidad previa o posterior”.*  
Maurice Blanchot

---

25. Carlo Scarpa. Tumba Brion en el cementerio de San Vito di Altivole. Treviso.

---

12 Tafuri, Manfredo. Il frammento, la figura, il gioco. contenido en Co, F.D. Mazzariol, G., 1985. Carlo Scarpa: The Complete Works. Electa. p.77.

13 En alusión a Walter Benjamin, en: Ensayos escogidos.

14 Ibídem. Citando a G. Teyssot. Frammenti. p.13.



26.



27.



28.

En la obra de Scarpa, la fragmentación contribuye a la adopción de un lenguaje abstracto, con el que consigue construir el silencio necesario en proyectos como el del monumento funerario de la tumba Brion. Pero ¿Cómo construir el silencio? El silencio es una percepción o mejor dicho, la sensación de la falta del sonido. Por tanto construir una sensación es ya en su origen una idea abstracta. En este caso el silencio es a la arquitectura lo que es a la música en una obra maestra, elemento fundamental y parte de un todo.

*“La gramática abstracta de puntos, planos y espacios, se convierte en la herramienta formal con la que descomponer formas y conductas, con el fin de, libre e ilimitadamente, reorganizarlas en unos sistemas de objetos cuya eficacia psicofisiológica ha ocupado el lugar de la experiencia estética clásica.”*

Solà Morales<sup>15</sup>

Constantemente Scarpa va más allá de lo estrictamente funcional para adentrarse en la esfera fisiológica e intelectual de los sentidos. Lo que lo aproxima al debate del ornamento es su necesidad de llenar el vacío sensorial de la ortodoxia moderna con la estimulación de los sentidos a través de la riqueza perceptiva. Cada elemento encuentra su lugar apropiado para ser imprescindible, ya sea por una función programática requerida o una función estética o perceptiva. El lugar de cada pieza está escogido y estudiado como la palabra apropiada que encaja en una poesía. La rima es fundamental, la armonía es constante. Hablamos, en este caso de una arquitectura de los sentidos en la que las sensaciones son parte del espacio. Se recurre para ello a la abstracción como garantía de la reducción a la esencia de lo diseñado.

Hereu, Montaner y Oliveras<sup>16</sup> afirman que desde la ilustración se profundizó en la idea de que la elaboración de las sensaciones percibidas era el origen de las cualidades estéticas del arte y esto conllevó a que el arte centrara su interés en potenciar lo perceptible

---

26. Carlo Scarpa. Banca Popular de Verona. 1973-78. Foto. Phaidon Editorial.

27. Carlo Scarpa. Banca Popular de Verona. 1973-78. Foto. Phaidon Editorial.

28. Carlo Scarpa. Fundación Masieri. Venecia. Vista de la planta primera.

---

15 Solà-Morales, I. de, 2003. Inscripciones. Editorial Gustavo Gili. p.173

16 Hereu, P., Montaner, J.M., Oliveras, J. Textos de Arquitectura de la Modernidad. Editorial NEREA. p.69.



29.



30.



31.

Si consideramos asumida la interconexión entre arte y arquitectura de las vanguardias podemos afirmar que la cuestión empática entre obra y observador estuvo presente desde el principio en la arquitectura, algo que demostraron los grandes maestros a través de sus conmovedores paradigmas arquitectónicos. Scarpa no será ajeno a esta cuestión y su arquitectura nos aportará ese estímulo sensitivo característico de los maestros. Veamos cómo.

En primer lugar destacaría la idea de que la abstracción arquitectónica potencia la expresión y la capacidad sensorial de la arquitectura. La aportación de la abstracción favorece la rotundidad formal y la depuración y por lo tanto se enfatiza la lectura de lo elemental o esencial. A su vez desde la arquitectura existe una doble lectura de la sensibilidad hacia el lugar y sus condicionantes y hacia el observador y usuario. La aportación de la arquitectura al lugar se produce por la comprensión de éste, permitiendo realzar su “*genius loci*”<sup>17</sup> o en ocasiones creando una atmósfera nueva, pero ajustada a la posibilidad del entorno como un escenario que solo el arquitecto fue capaz de presagiar. De este modo se explotan al máximo las propias cualidades del lugar así como su realidad cultural, social, tradicional y paisajística.

En la arquitectura de los sentidos de Carlo Scarpa, la lectura del lugar se combina con la inclusión del simbolismo geométrico que dota de significado la atmósfera arquitectónica que crea, ya sea en un espacio expositivo, representativo, doméstico o espiritual. La combinación entre abstracción y simbolismo da como resultado uno de los ejemplos arquitectónicos más interesantes del siglo XX. Valgan como ejemplo las palabras del fotógrafo Guido Guidi<sup>18</sup> sobre la Tumba Brion, que define como una “*máquina de elaboración del luto*” capaz de intervenir sobre los sentidos como la poesía misma. Es precisamente el parámetro emocional de la arquitectura, el que aporta una diferenciación entre las obras maestras y el resto. Giedion en “*Espacio Tiempo y Arquitectura*” ya observó que la nueva concepción espacial atendía no sólo a parámetros sociales, económicos o funcionales sino a cuestiones emocionales. Y atribuía a la falta de emotividad los problemas derivados de la industria que había abandonado al arte por considerarlo trivial e innecesario. En sus textos escribía:

---

29. Carlo Scarpa. Casa Borgo. Vizcenza. 1974-79.  
Foto Tobía Scarpa.

---

30. Carlo Scarpa. Casa Borgo. Vizcenza. 1974-79.  
Foto Tobía Scarpa.

---

31. Carlo Scarpa. Casa Borgo. Vizcenza. 1974-79.  
Foto Seier+seier.

---

17 Norberg-Schulz, Christian. *Genius Loci, Towards a phenomenology of architecture*. Rizzoli, New York, 1980. El concepto de Genius Loci hace referencia al espíritu del lugar, a aquellas cualidades que lo hacen único.

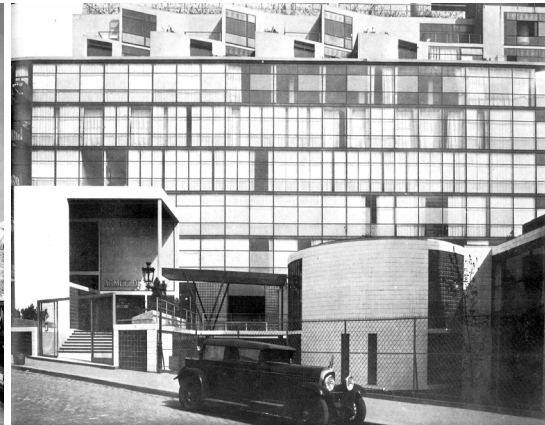
18 Exposición. Collezioni del MAXXI Architettura. 16 junio 2012-13 enero 2013. MAXXI, Sala Centro Archivi di Architettura.



32.



33.



34.



*“Buena parte de las desgracias del siglo XIX fueron fruto de su creencia de que la industria y las técnicas tenían tan sólo una importancia funcional, sin contenido emocional alguno. Las artes quedaron exiliadas a un ámbito aislado en sí mismo, completamente apartado de las realidades cotidianas. En consecuencia, la vida perdió unidad y equilibrio, la ciencia y la industria hicieron constantes avances, pero en la esfera, entonces separada, de la sensibilidad no hubo más que vacilación de un extremo a otro... Los sentimientos -cuya expresión es la principal preocupación de los artistas- también actúan en los ingenieros y los matemáticos. Este trasfondo emocional compartido por tales actividades, por lo demás divergentes, es lo que debemos tratar de descubrir”*

*Sigfried Giedion<sup>19</sup>. 1941*

Por tanto para Giedion, deberían intervenir en la operación de concepción del espacio los sentidos, y sus estímulos deberían ser especialmente cuidados por su inmensa trascendencia para el usuario de la arquitectura. Mientras que otros atribuyen a los nuevos materiales la capacidad sugestiva y emocional y en concreto al vidrio la autoría de dicha capacidad emotiva.<sup>20</sup> El Movimiento Modeno se había apropiado del vidrio como material simbólico que representaba el paralelismo entre la arquitectura y la industria. Reflejaba el “zeitgeist” del momento.

Aunque es preciso aclarar que la capacidad emotiva de la arquitectura no es exclusividad de la materialidad sino que el diseño de la solución adoptada interviene profundamente en ella. Ciertamente es que el vidrio adquirió un protagonismo esencial en la arquitectura desde la segunda mitad del S. XIX, y explotó sus cualidades para trabajar la desmaterialización del límite del espacio arquitectónico. El vidrio contribuyó a la conexión visual y por tanto sensorial del espacio interior con su entorno. Paradójico es que Scarpa trabajara, durante veinte años, el vidrio a una escala “objetual”, descubriendo en él cualidades de color, brillo y traslucidez que enriquecieron su consideración hacia el material y su puesta en obra o en diseño.

---

32. Mies van der Rohe. Villa Tugendhat. Brno. 1929-30. Foto autor desconocido.

---

33. Pierre Chareau y Bernard Bijvoet. Maison de Verre. Paris 1928-32. Foto autor desconocido.

---

34. Le Corbusier. “Cité de refuge”. “Armée du Salut”. París. 1929. Foto autor desconocido.

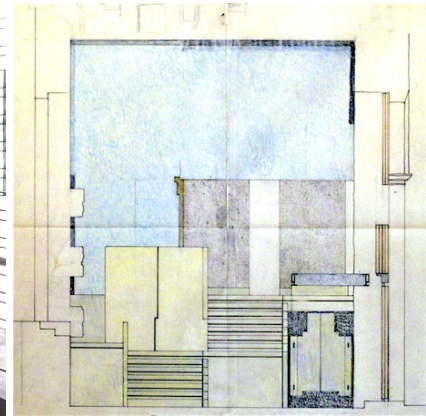
---

19 Giedion, Sigfried. 2009 (1941). Espacio, tiempo y arquitectura. Reverte. p. 428.

20 Abalos, Iñaki, Herreros, Juan. 1992. Técnica y arquitectura en la ciudad contemporánea, 1950-1990. Editorial NEREA. p.95.



35.



36.

En Scarpa, la emoción la encontramos en el diseño del más mínimo detalle. Viste su arquitectura de un elegante lenguaje que enriquece el espacio y la lectura de los elementos que en él subyacen. Esta emotividad lo entronca con lo sublime. Lo bello nos seduce, lo sublime nos conmueve y emociona. Utilizando las palabras de Giedion trataremos de descubrir no sólo el foco emotivo de Carlo Scarpa en su obra, sino los mecanismos que posibilitan esta pasión que transmite lo diseñado por él. Estos mecanismos son los derivados de la abstracción arquitectónica como ejercicio intelectual, el sentimiento como estado afectivo del ánimo, condicionado e influenciado por el entorno arquitectónico y las soluciones adoptadas en él.

Intentemos desgranar cómo consiguió Scarpa transmitir ese nivel sensorial e intelectual a través de la abstracción arquitectónica. Esta riqueza sensorial convierten la obra de Carlo Scarpa en profunda. Su observación conduce necesariamente a la visión del proceso. Recordando la secuencia cognitiva enunciado por Le Corbusier; “*Mirar, observar, ver*”<sup>21</sup>. En sus espacios mirar es una invitación, observar es recrearse en el paso del tiempo y ver es un deleite en el detalle intelectual de su arquitectura. “*Ver es pensar*” es el axioma de Rudolph Arnhem y psicólogos gestálticos, aplicable a la arquitectura de Carlo Scarpa.

*“Por mi parte sostengo que el conjunto de operaciones cognitivas, llamadas pensamiento no son un privilegio de los procesos mentales ubicados por encima y más allá de la percepción, sino ingredientes esenciales de la percepción misma. Me refiero a operaciones tales como la exploración activa, la captación de lo esencial, la simplificación, la abstracción, el análisis y la síntesis... no veo cómo eliminar la palabra pensamiento de lo que acaece en la percepción... La percepción visual es pensamiento visual”.*

*Rudolf Arnhem.*<sup>22</sup> 1976.

---

35. Carlo Scarpa. Palazzo Chiaramonte-Steri. Perspectiva del acceso. Palermo 1973-1978. Restauración del palacio Steri para la Universidad de Palermo. Foto Seier+Seier.

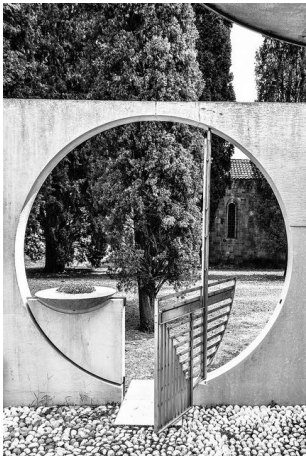
---

36. Carlo Scarpa. Palazzo Chiaramonte-Steri. Palermo 1973-1978. Dibujo del alzado del vestíbulo.

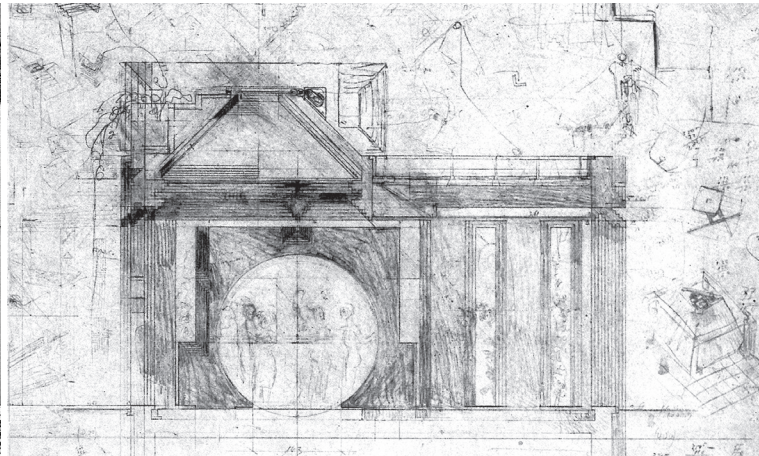
---

21 “Mirar, observar, ver. Imaginar, inventar, crear.” Citado por Monclús Fraga, Francisco Javier. Materiales de urbanismo 2009.11. Ed. Universidad de Zaragoza, 2012. p.89.

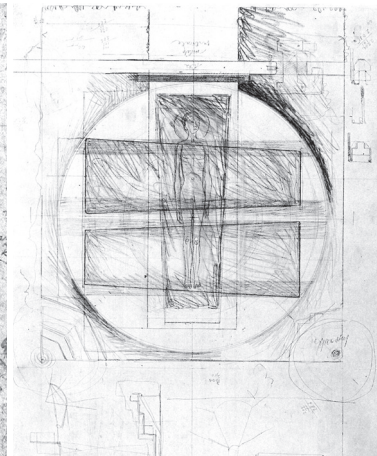
22 Arnhem, Rudolf. Visual Thinking. University of California Press, 2004. p.14.



37.



38.



39.

*Por abstractos que puedan ser los elementos psicofisiológicos de la sintaxis visual cabe definir su carácter general. El significado inherente a la expresión abstracta es intenso: cortocircuata el intelecto, poniendo directamente en contacto emociones y sentimientos, encerrando el significado esencial, atravesando el nivel consciente para llegar al inconsciente.*

*D. A. Dondis.<sup>23</sup>*

Esta cita nos sugiere la permanencia del significado en el hecho abstracto. En arquitectura, lo abstracto está cargado de contenido y significado que como define Dondis, requiere de la sencillez para expresarte con total rotundidad y portencia. La efectividad del símbolo reside precisamente en la capacidad de estimular nuestra memoria, y lo define así en la siguiente cita.

*“La abstracción hacia el simbolismo requiere una simplicidad última, la reducción del detalle visual al mínimo irreductible. Un símbolo, para ser efectivo, no solo debe verse y reconocerse sino también recordarse y reproducirse”.*

*D. A. Dondis.<sup>24</sup>*

De lo dicho hasta el momento es necesario destacar la idea de que el criterio arquitectónico de Carlo Scarpa se forma en la “lectura” de la historia de la arquitectura moderna, y de las vanguardias de principios del siglo XX. Su criterio asumirá cierta dosis de eclecticismo, único y original, que parece integrar teorías y conclusiones de diferente naturaleza; desde el neoplasticismo, al cubismo o la abstracción pictórica. El aglutinante de todas ellas es precisamente la necesidad de alcanzar la esencia de lo propuesto a través del intelecto, algo que llamamos abstracción arquitectónica.

---

37. Carlo Scarpa en colaboración con A. Masieri. Detalle de la tumba Veritti. Udine 1951. Foto anónima.

---

38. Carlo Scarpa. Tumba Brion. Dibujo del diseño del acceso a la capilla.

---

39. Carlo Scarpa. Dibujo del proyecto para la tumba de la familia Galli. Nervi. 1978

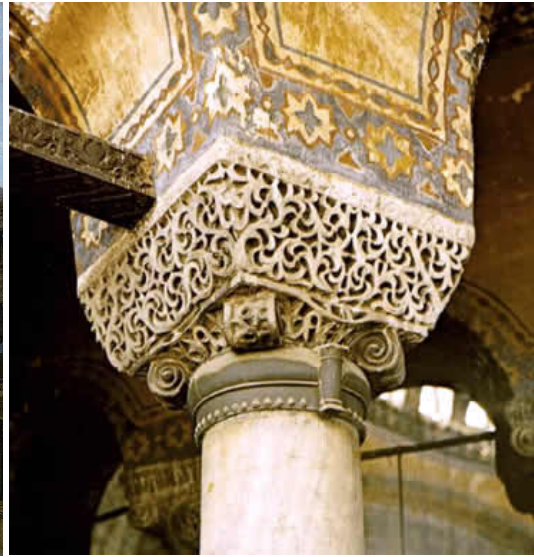
---

23 Dondis, D.A. La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual. p.35.

24 *Ibid.* p.88.



40.



41.

## Eclecticismo y abstracción.

Scarpa reconoció su eclecticismo al afirmar que era un artista de Bizancio, y sirva de prueba la utilización del color o la diversidad de materiales que aplicó en sus proyectos, que rememoran la conjugación bizantina entre metal, cerámica y pintura. A esta analogía habría que añadir las alusiones simbólicas y la profusión de ornamentación de sus obras. La trayectoria de Scarpa se caracterizó por la importancia del detalle, lo que los bizantinos llamarían decoración. Su diseño se basó en un planteamiento abstracto, que utilizaba la geometría para una depuración total consiguiendo un equilibrio entre el detalle y la totalidad del conjunto. Esa depuración abstracta, (ni reducción ni minimalismo) aportaba la necesaria lectura unitaria.

*“Me siento muy conmovido. La tradición de mis estudios por una especie de natural afinidad geográfica, me ha llevado a estar más cerca de la modernidad que procedía de Viena, con los nombres gloriosos que todos vosotros conocéis. Naturalmente, el artista que más he admirado y que más me ha instruido era el que tenía más posibilidades de que se le publicara en las revistas alemanas (recuerdo “Moderne Bauformen” y “Wasmuths Monatshefte”), Josef Hoffmann. En Hoffmann hay una profunda expresión del sentido de la decoración que a los estudiantes acostumbrados a la Academia de bellas Artes, les hacía pensar, como afirma Ruskin que “la arquitectura es decoración”. La razón de todo ello es muy sencilla: en el fondo, yo soy un bizantino y Hoffmann, en el fondo, tiene caracteres un poco orientales de la Europa vuelta hacia Oriente. Quien conozca las formas expresivas del arte de este arquitecto, debería estar de acuerdo con lo que yo digo”.*

*Carlo Scarpa.*<sup>25</sup> 1976

---

40. Giovanni Antonio Canal, Il Canaletto. Plaza de San Marco. 1720. Óleo sobre lienzo. 68.6 x 112.4 cm. Metropolitan Museum of Art, New York. La basílica de San Marco de Venecia evidencia fuertes influencias bizantinas.

---

41. Capitel de Santa Sofía de Constantinopla. Estambul. Turquía. S. VI. <http://adevaherranz.es/ARTE/UNIVERSAL/EDAD%20MEDIA/BIZANCIO/>

---

25 Con el título “*Può l’architettura essere poesia?*”, tituló Scarpa su conferencia celebrada en la Academia de Bellas Artes de Viena el 16 de noviembre de 1976 y de la que se reproducen aquí algunas líneas extraídas de la monografía dedicada a la obra completa del arquitecto. Francesco Dal Co Giuseppe Mazzariol. Carlo Scarpa 1906-1978. Electa, Milano, 1984. p.283.



42.



43.



44.



Los criterios de su diseño deben a su vez una gran influencia a las vanguardias arquitectónicas del siglo XX (de las que le sedujeron el color y la no dependencia de convencionalismos) y éstas a su vez son deudoras de lo que Ignasi de Solà Morales llama “*orígenes del Moderno Eclecticismo*”<sup>26</sup> en la sociedad industrial del siglo XIX. Con este concepto de Solà Morales nos refuerza la idea de la convivencia temporal entre la escuela racionalista y la ecléctica en la Francia de finales del siglo XVIII. La escuela racionalista tiene su origen en el método de proyectar que Jean Nicolas Durand enseñaba a los ingenieros en L'École Polytechnique, mientras que la corriente ecléctica era la propia en L'École des Beaux Arts. Recordando al historiador Henry Rusell Hitchcock, que ya defendía una fusión e interrelación entre las dos posturas, De Solà Morales opina que racionalismo y eclecticismo no son conceptos contrapuestos sino complementarios, y escribe:

*“Si se leen atentamente los textos y las propuestas teóricas de hace casi doscientos años en Francia, se puede advertir que el proceso de abstracción del método de proyectar es sólo un componente de todo un cambio epistemológico más global que implica tanto la consciencia misma que la arquitectura tiene de su propia historia como la relación entre la noción clásica del arte como mimesis, como copia de una realidad natural o convencional, y la moderna noción - romántica en sus inicios - del arte como proceso de creación, de invención radical de nuevas formas y de nuevos contenidos.”*<sup>27</sup>

---

42. Jože Plečnik wall University Library, Ljubljana. Slovenia. 1941.

---

43. Paul Klee. Camino principal y caminos secundarios, 1929 (PARTSCH, S., Paul Klee, Taschen, Colonia, 1999).

---

44. Sigurd Lewerentz | Church of St. Mark in Björkhagen - Sweden. 1956-60

---

26 Solà-Morales, I. 2003. Inscripciones. Editorial Gustavo Gili. p 15.

27 Ibídem.



Analicemos la opinión de Ignasi de Solà Morales<sup>28</sup> sobre la concepción teórica Beaux arts. Afirma no estar de acuerdo con la valoración que de ella ha hecho la historiografía de la vanguardia del s. XX. Por el contrario cree que las formulaciones teóricas de la Academia, tienen que ver, en muchos casos, con el pensamiento moderno, anticipándose y constituyendo una base teórica consistente. Visualiza una transición desde la concepción clásica de la imitación hacia un conjunto de reglas o directrices más abstractas. A su juicio el racionalismo abstracto de Durand, posibilita una nueva forma de historia de la arquitectura sin remitirla a modelos originales.<sup>29</sup> Por tanto abre la puerta al planteamiento de nuevos tipos.

En su artículo titulado “*De la memoria a la abstracción: La imitación arquitectónica en la tradición Beaux arts*”,<sup>30</sup> de los años 80 ya establecía una comparativa entre las posturas de Durand y Quatremère de Quincy; explica que si Durand encabeza la opción racionalista, Quatremère representa la postura de la Academia. Haciendo referencia a Quatremère nos quiere acercar la idea de esa transición entre la mimesis y la abstracción. La teoría de la imitación en Quatremère propone no sólo la imitación de modelos sino la generación de unas reglas universales más genéricas, atemporales y en definitiva abstractas. Estas leyes bien podrían ser el orden, la simetría y la proporción, que como leyes abstractas carecerán de contenido lingüístico. En definitiva establece que en Quatremère la transición teórica de lo concreto a lo abstracto se desarrolla en tres niveles: El lenguaje, la medida y la abstracción. El lenguaje se asociará a la libertad del proyectista. La medida a la escala humana y la abstracción a la organización de la forma.

Como nos recuerda Solà Morales, al igual que Durand, Léonce Reynad se suma al rechazo por la reproducción mimética de la arquitectura defendiendo que la imitación debe ser completamente abstracta, sentimental e intelectual, no referida a formas concretas sino al espíritu que estas expresan.<sup>31</sup>

---

45. Jean Nicolas Louis Durand. “*Précis des leçons d’architecture*” 1802. Las propuestas de Durand reflexionaban en torno a la posibilidad de establecer un método de diseño para la arquitectura. El mismo consistía en un mecanismo compositivo basado en el módulo cuadrado como generador de cualquier Tipo con independencia de su forma. Todos los tipos nacía así de la trama modulada original.

---

46. Jean Nicolas Louis Durand. “*Précis des leçons d’architecture*” 1802. Lámina explicativa del método.

---

47. Jean Nicolas Louis Durand. “*Précis des leçons d’architecture*” 1802. Lámina explicativa de las ventajas de construir San Pedro de Roma con el método.

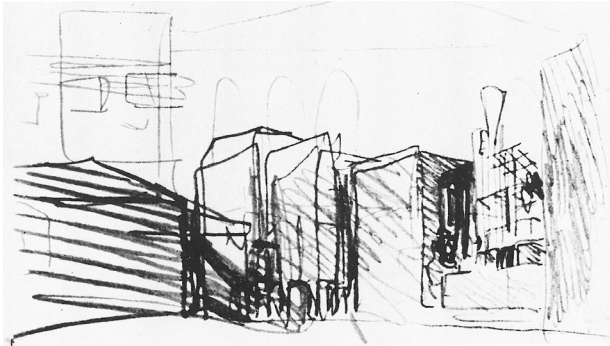
---

28 Solà-Morales, I. de, 2003. Inscripciones. Editorial Gustavo Gili. p. 35.

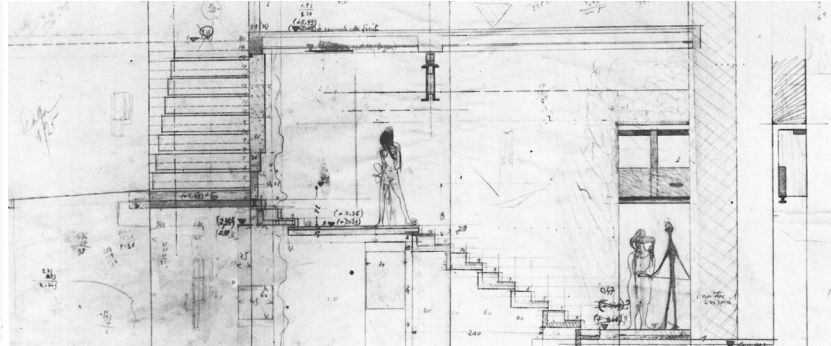
29 *Ibid.*. Solà-Morales, I. p. 23.

30 Publicado en Lotus International 33. 1981. p. 112-119

31 Extraído de Ignasi de Solà-Morales. 2003. Inscripciones. Editorial Gustavo Gili. p. 37



48.



49.

*“Parece fuera de toda duda que el movimiento moderno hereda estos componentes de abstracción formal, psicologismo gestáltico y ahistoricidad de la forma histórica. Las vías por las cuales dichas concepciones pasan de la tradición beaux arts al repertorio conceptual de lo que llamamos movimiento moderno deberían ser objeto de un estudio y análisis más detallado en algún texto futuro.”<sup>32</sup>*

En lo relativo a lo “sentimental”, en los albores del siglo XIX se empieza a considerar la relación entre el sistema formal de la arquitectura y los contenidos emocionales y psicológicos de la misma, lo que podría considerarse como una idea relacionada de la psicología Gestáltica.

*“...Un proceso de abstracción y de reducción desplaza la teoría mimética y la teoría de la expresión por un sistema de valores psicológicos producidos mediante un sistema codificado de formas.”<sup>33</sup>*

A lo largo de la tradición moderna, desde los pioneros a los maestros de la primera segunda y tercera generación, esta secuencia “*purista*” se ha visto contaminada por lo que Solà Morales llama clasicismos en la arquitectura moderna. Lo cierto es que el método beaux arts constituye una abstracción del método de proyectar. Afirmará que la arquitectura clasicista es una “*precisa y estricta gramática compositiva*”.<sup>34</sup> Se trata de una generalización arquitectónica internacional con un enfoque abstracto a la hora de resolver los problemas de construcción y de composición o de disponer los elementos compositivos en cumplimiento de los códigos gramaticales. Lo abstracto del método permite resolver tipos nuevos y programas nunca antes planteados.

---

48. Carlo Scarpa. Casa Taddei. Venecia. 1957. Bocado en perspectiva del concepto del proyecto.

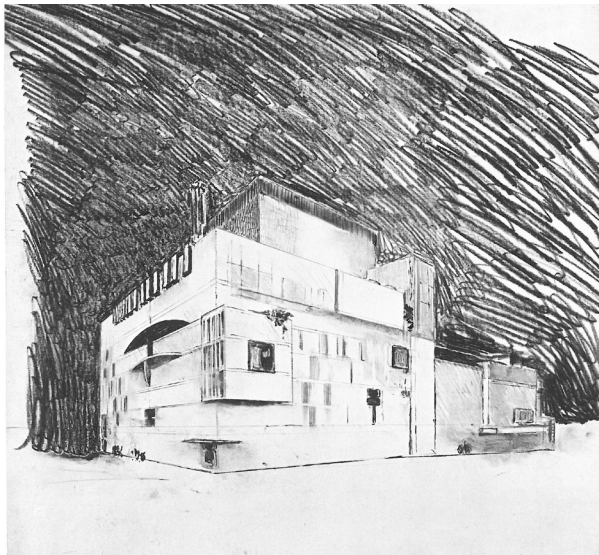
49. Carlo Scarpa. Museo de Castelvecchio. Verona. 1964. Sección de la escalera de salida.

---

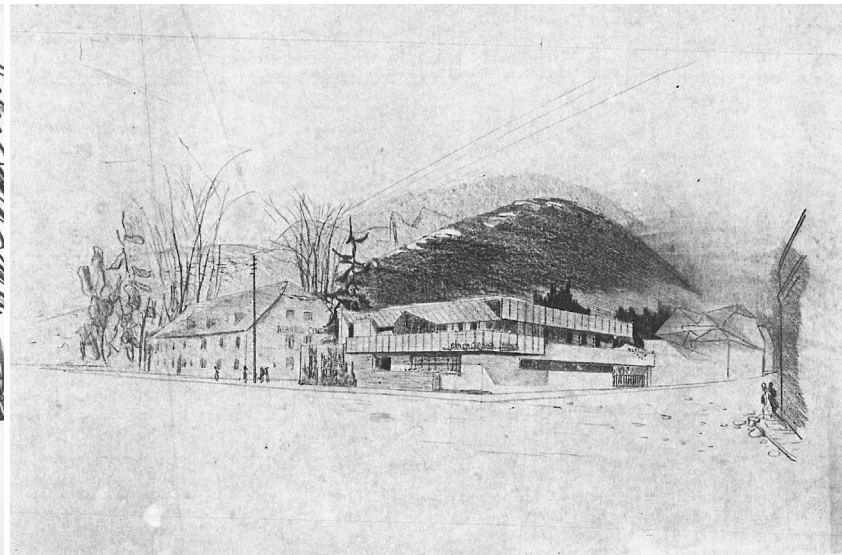
32 Ibidem.

33 Solà-Morales, I. de, 2003. Inscripciones. Editorial Gustavo Gili. p 41

34 Ibid. p 146



50.



51.

*“...La condición abstracta de los instrumentos, es decir, la comprensión de cualquier problema desde unas características generales establecidas de manera permanente, desde unos elementos, reglas y tipos siempre en la misma disposición para resolver todo lo nuevo que pueda presentarse.”  
Ignasi de Solà Morales.<sup>35</sup>*

La consecuencia de todo ello será la vigencia de las escuelas de arquitectura que miraban a la L'École de París, dando como resultado edificios en los que la simetría, la axialidad, las proporciones y la composición geométrica serán los parámetros predominantes.

*“El método es siempre académico y la reducción de las sugerencias figurativas, extraídas incluso de sus contemporáneos “modernos”, siguen siempre el camino de la abstracción”<sup>36</sup>...“Parece que una sensibilidad cada vez más abstracta y objetual aleja la literalidad de los elementos y de los repertorios para quedarse, únicamente, con la estructura básica de la forma, con el soporte gestáltico de su significación.”  
Ignasi de Solà Morales.<sup>37</sup>*

En palabras de Solà Morales; el Movimiento Moderno supondrá la ruptura del orden académico, el atrevimiento de plantear la fragmentación, la dispersión y la amnesia, el olvido del centro. La arquitectura se plantea descentrada. El proceso de abstracción que el eclecticismo representa es el origen y arranque del Movimiento Moderno. Le Corbusier dará su opinión al respecto, aludiendo a la diferencia entre el eclecticismo y el Movimiento Moderno. El uno vela por el método mientras que el otro lo hace por el orden.

---

50. Carlo Scarpa. Teatro Carlo Felice. Genova 1965. Boceto de perspectiva.

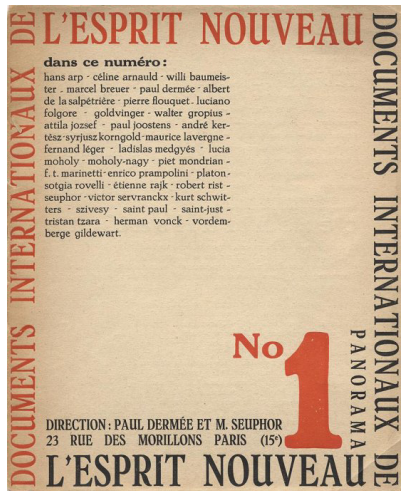
51. Carlo Scarpa. Boceto del proyecto de la Banca Católica del Véneto en Tarvisio. 1948.

---

35 Ibíd. p. 147

36 Ibíd. p. 148

37 Ibíd. p. 149



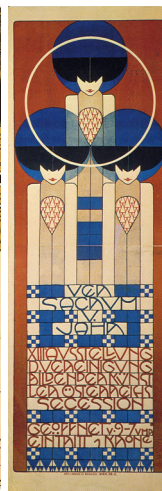
52.



53.



54.



55.



56.



*“La diferencia entre la abstracta disponibilidad de los métodos compositivos en el eclecticismo y en el movimiento moderno está en la referencia final que uno y otro tienen, unos desde el método compositivo otros desde el orden como un planteamiento abierto, que tiene que ver con la técnica, la escala humana y la matemática.”*  
*Le Corbusier.<sup>38</sup> 1923*

En conclusión podemos establecer que los criterios del Movimiento Moderno no surgen de forma espontánea sino que hay una base de conocimiento que favorece el eclecticismo y que hizo posible que, poco a poco, la abstracción fuera ganando terreno en el ámbito de la arquitectura. De esta manera la adopción de los mecanismos de abstracción también se explica por la intención de la arquitectura moderna de comunicar lo esencial y obtener una manera eficaz de transmitirlo a través de las formas, algo que tiene que ver con el concepto de *“einfühlung”* o empatía enunciado por William Worringer.

*“El mayor deleite del espíritu humano es la percepción del orden y la mayor satisfacción humana es la sensación de colaborar y participar en ese orden”*  
*Jeanneret-Ozenfant.<sup>39</sup> 1921*

---

52. Portada de “L’Esprit Nouveau”, N.º. 1. París, 1920. Paul Dermée, Michel Seuphor, Charles-Edouard Jeanneret (Le Corbusier), Amédée Ozenfant.

---

53. Gustav Klimt. Cartel para la exposición n.º 18 del grupo de la Secession vienense. 1903. Museo de Artes Aplicadas y Arte Contemporáneo. MAK Viena.

---

54. Gustav Klimt. Cartel para la primera exposición de la Secession. 1898. Litografía. 91.1 x 69.4 cm. MAK, Viena; referencia PI 1.657 a 1. MOMA, Nueva York; referencia 207.1968.

---

55. Koloman Moser. Ver Sacrum, XIII. Cartel de la 13ª exposición de la Secession vienense. 1902. Litografía. 185.9 x 64 cm. Referencia 145.2010. MOMA.

---

56. Josef Hoffmann. Cartel para la exposición de la Wiener werkstätte exhibition. 1906.

Las diversas relaciones que podemos encontrar en la obra de Carlo Scarpa no son consecuencia de una vinculación directa con sus colegas coetáneos. Por su exclusividad no es posible integrarlo en ninguna tendencia del momento. Algunas de estas influencias se deben más al clima arquitectónico predominante que a una relación directa entre colegas. En este ambiente cultural y arquitectónico encontramos operaciones de abstracción que en algún caso nos remiten a los orígenes de estos criterios en el siglo XVIII. El historiador Wolf Tegethoff<sup>40</sup> opina sobre el encaje contextual de la figura de Scarpa en su tiempo declarando la dificultad de encasillar al maestro veneciano.

---

38 *Le Corbusier. L’Esprit Nouveau, n.º18. 1923.*

39 *Jeanneret-Ozenfant. L’Esprit Nouveau, n.º4. 1921.*

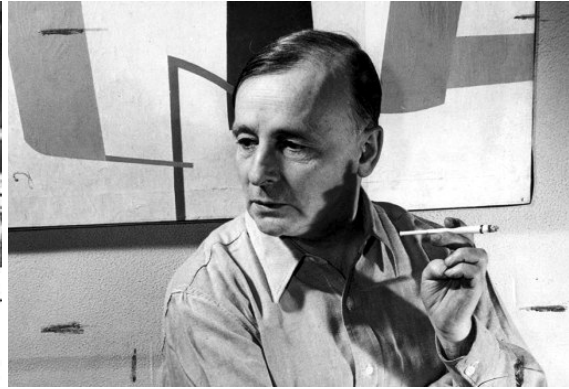
40 Tegethoff, Wolf. “*Carlo Scarpa in his time*”. incluido en “*Carlo Scarpa: Struttura e forme*”. 2007. p. 19.



57.



58.



59.

Veamos las analogías, las fuentes de inspiración y las coincidencias de registros entre su trabajo y otros planteamientos que configuraron ese resultado arquitectónico que como hemos comentado, y por la variedad de influencias, podemos calificar de ecléctico. Antes es necesario aclarar y reforzar la idea de que estas relaciones son en ocasiones, verdaderas influencias y en otras son analogías sin que necesariamente haya habido contacto directo entre los arquitectos autores. Estos vínculos nos llevarán por Lutyens<sup>41</sup>, Hoffman, Lewerenzt, Kiesler, Oud, Wright, Kahn, Aalto o Mies. Veamos los paralelismos. Pero antes es necesario contextualizar el momento en el que se producen estos hechos. A finales del siglo XIX las manifestaciones artísticas del Imperio Austrohúngaro se caracterizaban por su sometimiento a los historicismos clasicistas del momento. Sin embargo tanto en Alemania como en Austria se asociaron grupos de artistas con un claro carácter secesionista en cuanto a los postulados academicistas. El nuevo estilo “*Wiener Secession*”<sup>42</sup>, perseguía una nueva estética inspirada en la abstracción con la incorporación de nuevos materiales de la revolución industrial, como el vidrio y el acero, en combinación con materiales clásicos como la madera. Este diálogo entre materiales aparecerá permanentemente en la obra de los arquitectos del grupo, como Olbrich y Hoffmann y que también se producirá en la obra de Scarpa.

Al mismo tiempo aparece en escena Adolf Loos como adalid de la pureza absoluta en cuanto a las formas y la abstracción. Loos constituye el rechazo absoluto hacia el abuso clásico de la decoración, defendiendo la validez de la esencia de la forma. A la vez Hoffmann interpretará lo académico también en clave de depuración y abstracción. Ambas posturas aunque diferentes, ya que Loos es más radical, parecen converger en cuanto al tratamiento de la forma. Así cuando de Solà Morales trata el tema de los clasicismos en la arquitectura moderna establece una comparativa entre las actitudes de los dos personajes más representativos de la Viena de principios de siglo y escribe; “*Si en Loos existía rebeldía contra la ornamentación, en Hoffmann se acepta conscientemente el delito*”.<sup>43</sup>

---

57. Sigurd Lewerentz. 1962.

---

58. Sir Edwin Landseer Lutyens. 1926.

---

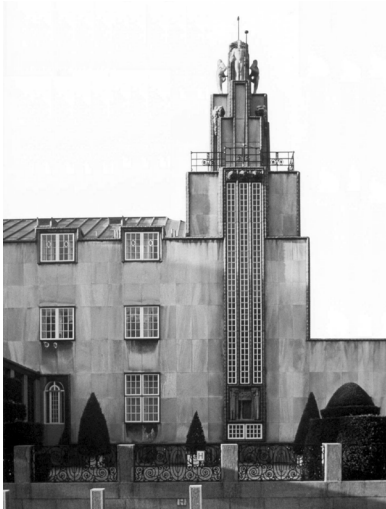
59. Friedrich Kiesler. Retrato. 1943

---

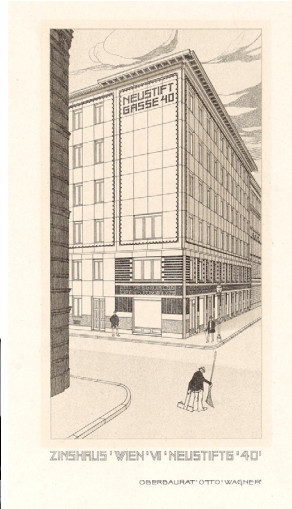
41 Sir Edwing Lutyens, 1869-1944. Josef Hoffmann, 1870-1956. Sigurd Leweretz, 1885-1975. Friedrich Kiesler, 1890-1965. Jacobus Johannes Pieter Oud, 1890-1963. Frank Lloyd Wright, 1867-1959. Louis Isadore Kahn, 1901-1974. Ludwig Mies van der Rohe, 1886-1969.

42 Literalmente la secesión vienesa.

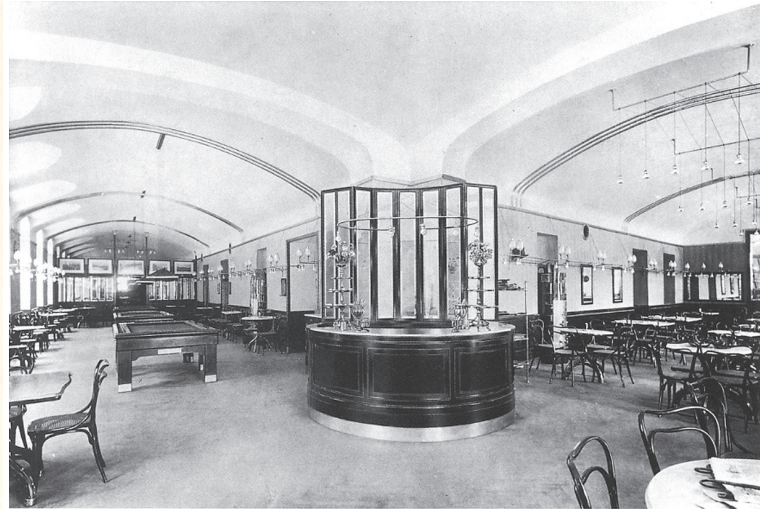
43 Solà-Morales, I. 2003. Inscripciones. Editorial Gustavo Gili. p. 152.



60.



61.



62.

Este planteamiento artístico secesionista, que llamaban literalmente sus creadores “*Sezessionsstil*”, o el estilo de los secesionistas vieneses, fue creado en 1897 por artistas como Gustav Klimt, Koloman Moser, Josef Hoffmann, Joseph Maria Olbrich, Max Kurzweil, Wilhelm Bernatzik y otros. Klimt fue el primer presidente del grupo pero el impulso secesionista y rupturista era tan intenso que el propio Klimt acabó escindiéndose de él en 1905. En el plano arquitectónico y desde el punto de vista de la abstracción destacamos los trabajos de Hoffmann y Olbrich. Ambos fueron discípulos de Otto Wagner quien también se uniría a la corriente separatista. El “*Wiener Secessionsgebäude*” fue proyectado en 1897 como sede del movimiento artístico, por Joseph Maria Olbrich, y se convirtió en el manifiesto arquitectónico del grupo.

Fruto de las desavenencias con el grupo de la Secession, Hoffmann lo abandonó y en 1903 fundó la Wiener Werkstätte (WW), que tenía como fin la reformulación de las artes aplicadas de forma análoga al movimiento Arts and Craft de Morris. Ese mismo año Loos fundará su revista “Das Andere” desde la que rechazaba cualquier concesión decorativa. El ideal de la W.W. era la obra de arte total (*Gesamtkunstwerk*) entendida como la integración de todas las artes y la relación entre artesanía e industria o las diferentes escalas del diseño. Cualquier proyecto requeriría así el diseño de hasta el más mínimo detalle sin importar su tamaño. Esta idea del diseño total integraba todas las artes, diseñando por completo todos los elementos del espacio sin importar su magnitud.

Paralelamente a esta idea, en la arquitectura de Scarpa, técnica y artesanía se reinterpretan en clave arquitectónica. Influenciado por su trabajo, durante veinte años, con artesanos y maestros vidrieros de Murano, sus detalles arquitectónicos plasman la dedicación del artesano.<sup>44</sup> De esta manera el artesano es parte fundamental en el proceso creativo y constructivo, aportando la experiencia en el trabajo con los materiales.

---

60. Josef Hoffman. Palacio Stoclet. Bruselas. 1905-1911.

---

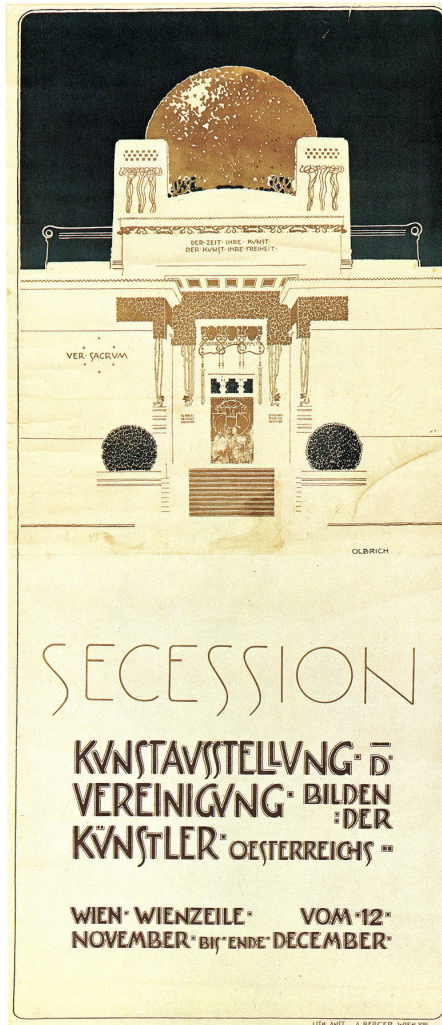
61. Otto Wagner. Apartamento en la Neustiftgasse 40. Viena. 1909.

---

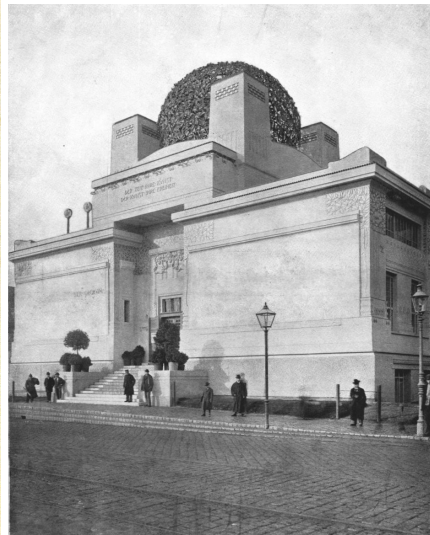
62. Adolf Loos. Cafe museum. Viena. 1899.

---

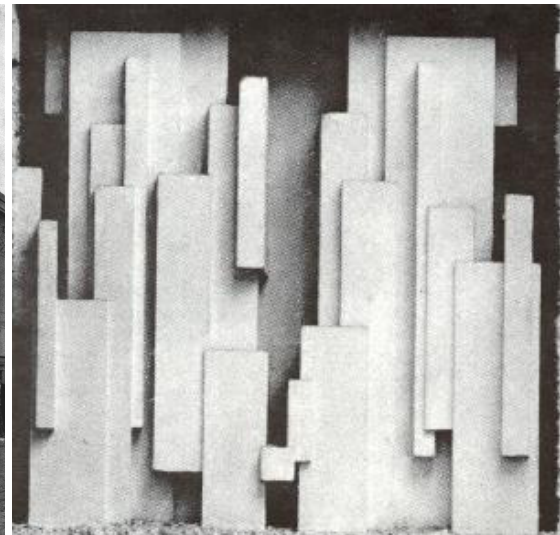
44 Noever, P. Carlo Scarpa: The Craft of Architecture. Hatje Cantz Verlag GmbH & Company KG. 2003



63.



64.



65.

Es preciso recordar la formación de Scarpa se realizó en l'Accademia di Belle Arti di Venezia donde acabó sus estudios en 1926. En este contexto, los trabajos desarrollados por Scarpa a partir de 1926, contemplan el ejemplo de Joseph Hoffmann en cuanto a la integración en el diseño y la arquitectura, de elementos artesanales de pequeña escala. La relación de influencia entre Hoffmann y Scarpa es más evidente si se atiende a las obras concretas de Hoffmann (viajó por primera vez a Italia entre 1895 y 1896) que contienen una secuencia de depuración formal y tratamiento exquisito de la decoración geométrica.

En 1898 Hoffmann comenzó a proyectar sobre papel reticulado. Algo que recuerda al método Durand y que sin duda equivale a una consideración de la geometría como retícula compositiva sobre la que diseñará los proyectos. La fase más purista de Hoffmann coincidirá con la fundación de la *Wiener Werkstätte* (WW) en 1903 y empezará a utilizar geometrías elementales como los cuadrados y los rectángulos como base compositiva de sus proyectos. Destacan obras de radical depuración como el Sanatorio de Purkersdorf de 1904 o el palacio Stoclet en Bruselas en 1905. Su obra constituirá una progresiva depuración de las formas y del detalle reinterpretado en torno a la decoración decimonónica, constituyendo un proceso de abstracción en fase germinal hacia la arquitectura moderna. Dos obras ejemplifican este proceso; el pabellón austriaco proyectado para la exposición internacional de Roma de 1911 y el pabellón austriaco proyectado para Venecia en 1934.

Como se ha citado ya antes, en la única conferencia que pronunció Scarpa en Viena en 1976 titulada “¿Puede ser la arquitectura poesía?” en la que atribuye a Frank Lloyd Wright la afirmación de que la arquitectura puede ser poesía, y declaraba su admiración por la arquitectura de Josef Hoffmann desvelando que el canal de comunicación a través del cual le llegaba la influencia de la premodernidad vienesa eran las revistas alemanas “Moderne Bauformen” y “Wasmuths Monatshefte”<sup>45</sup>. A través de ellas admiraba la expresión del sentido del ornamento en la obra del maestro vienés. En la misma conferencia sostendrá que Hoffmann es en cierta medida oriental, aludiendo a la arquitectura bizantina por la manera en la que trata la “decoración”<sup>46</sup>.

---

63. Joseph Maria Olbrich. Poster para la exposición de la Secession. 1898. En el poster aparece representado el edificio (Wiener Secessionsgebäude) que él mismo Olbrich proyectó como sede del grupo. 81.4 x 51 cm. Código de inventario: Pl 125

---

64. Joseph Maria Olbrich. Wiener\_Secessionsgebäude. 1900.

---

65. Josef Hoffmann. “Supraportenrelief” Imagen del modelado cúbico en yeso destinado al vestíbulo del edificio de la Secession. Viena 1902. Foto archivo Karolinsky.

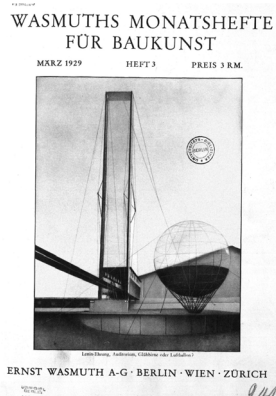
---

45 En su biblioteca se encontraron otras publicaciones como “*Deutsche Kunst und Dekoration*”.

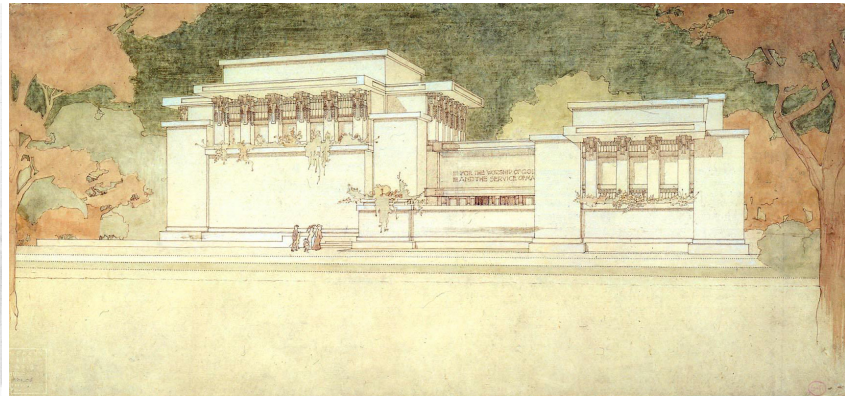
46 El sentido que debemos darle a la palabra en este contexto es el de “ornamento”.



66.



67.



68.



*“La arquitectura es un idioma muy difícil de entender; es misterioso a diferencia de otras artes, la música en particular, más directamente comprensible... El valor de una obra es su expresión, cuando algo está bien expresado, su valor se vuelve muy alto.”*

*Carlo Scarpa.<sup>47</sup> 1976*

En su arquitectura desvelamos el estudio profundo de las soluciones hoffmannianas, en cuanto al problema del espacio o al tratamiento de las superficies tal y como nos hace ver Rainald Franz en *“La viennesità evidente. Immagini da un’architettura mitteleuropea: Hoffmann e Vienna nell’opera di Scarpa”*.<sup>48</sup> La importancia de esta relación de admiración entre los dos maestros, se sostiene desde la figura de Hoffmann en la historia de la arquitectura, que posee un protagonismo a veces olvidado.<sup>49</sup> Otra conferencia de Scarpa en 1948 sobre el estilo *“Liberty”* demuestra la vinculación de su arquitectura con el estilo depurado por los mecanismos de abstracción que utiliza. Scarpa confiesa que tiene la intención de mantenerse dentro de la tradición pero sin reproducir capiteles o columnas clásicas. Esta declaración equivale a una intención de reinterpretación de los elementos clásicos que configuran el lenguaje arquitectónico.

Boris Prodecca en su artículo *“A viennese point of view”* asocia el trabajo de Scarpa con las referencias de Lewerentz y Plecnik. Aunque no hubo contacto directo entre ellos sí existe un paralelismo en algunos aspectos de sus obras y a los criterios empleados en sus proyectos. La experiencia del encuentro con la muerte en Lewerentz y en Scarpa adquiere niveles maestros. Lewerentz aporta en la capilla de la resurrección, una lectura moderna de un espacio formado por elementos y vestigios del pasado neoclásico o historicista, mientras que Scarpa en la tumba Brion nos aporta una sintaxis de elementos abstractos, que derivan de molduras y gestos clásicos, consiguiendo una solución moderna.

---

66. Portada de la revista alemana *Moderne Bauformen*. 1902-1944.

67. Portada de la revista *wasmuths-monatshefte*. 1929. *Wasmuths Monatshefte für Baukunst*, W.M.B. 1914-1931.

68. Frank Lloyd Wright. *Unity Temple*. 1910. Oak Park. Illinois. Otro de los canales informativos e inspiradores de Carlo Scarpa lo constituía el “Portfolio Wasmuth” con las obras de Frank Lloyd Wright.

---

47 Extraído de la conferencia de Carlo Scarpa en Viena en 1976.

48 Rainald Franz. *“La viennesità evidente. Immagini da un’architettura mitteleuropea: Hoffmann e Vienna nell’opera di Scarpa Carlo”*. en Scarpa: *Struttura e forme*. 2007. p 99.

49 La Trienal de Milán de 1933 le dedicó una exposición monográfica, hecho que lo equiparaba a maestros de la talla de: Le Corbusier, Mies, Loos, Frank Lloyd Wright, André Lurçat, o Antonio Sant’Elia.



69.



70.



71.

De la obra de Lewerentz nos seduce su abstracción y la búsqueda de la esencia formal a través de un lenguaje pseudo-clásico pero con estrategias de proyecto, como el tratamiento de la luz, el tratamiento de la materialidad y la configuración del espacio, que lo delatan por su sensibilidad moderna. Trabajó con ladrillo<sup>50</sup> sus últimas obras en una demostración de capacidad de extracción del material de todas sus cualidades esenciales. Volviendo a la capilla de la resurrección la potente tensión diagonal y descendente de la luz que penetra por la ventana alta, dinamiza el espacio y lo direcciona, algo que puede recordar al espacio scarpiano de la Gipsoteca. Descubrimos por tanto en su obra diálogos ocultos con lo explorado por otros arquitectos como Lutyens o Lewerentz. En otra analogía con Scarpa encontramos en Lewerentz el ritual como parámetro fundamental del proyecto. La carga emotiva del espacio se sustenta por el diseño de un ritual de aproximación, entrada, y recorrido, acorde con el espacio al que sirve. Sirva de ejemplo la capilla de la resurrección a la que ya hemos aludido.<sup>51</sup>

Al igual que Scarpa, Lewerentz cultivó un exquisito gusto por los detalles lo que le llevó a patentar muchos de ellos. Sin embargo y a diferencia del maestro italiano, el nórdico gustaba de la estandarización, frente a lo artesanal, único e irreplicable del veneciano. De esta forma las vinculaciones de Lewerentz con el Deutscher Werkbund, lo emparejaron con el ambiente fabril y la industrialización mientras que Scarpa adoptaba una postura más Ruskiniana. Aquí apreciamos la delgada línea entre artesanía, manufactura e industria. Muthesius se inspiraba en el Arts & Crafts de Morris pero discrepando de él ya que Muthesius toleraba el uso de la maquinaria y de los procesos industriales. Esta era la postura del Werkbund en contraste con la que años después adoptaría Scarpa en una especie de “revival” Morrisiano. Algo similar ocurre en la Capilla del Bosque de Erik Gunnar Asplund en el mismo cementerio de Estocolmo donde la rotundidad de una planta clásica contrasta con la abstracción moderna de sus elementos compositivos. Asplund propone una mirada al romanticismo sueco con un clasicismo reducido<sup>52</sup>, que evidencia el proceso de abstracción. Encontramos además un fuerte carácter simbólico y emotivo que plantea dualidades contrarias, como; claro y bosque, circular y cuadrado, cielo y tierra, vida y muerte, luz y oscuridad.

---

69. Sigurd Lewrentz. Capilla de la resurrección en el cementerio del bosque de Estocolmo. 1920-25. Perspectiva del acceso a la capilla. Foto anónima.

70. Sigurd Lewrentz. Capilla de la resurrección en el cementerio del bosque de Estocolmo. 1920-25. Foto Hagen Stier.

71. Sigurd Lewrentz. Capilla de la resurrección en el cementerio del bosque de Estocolmo. 1920-25. Perspectiva interior de la zona del altar y el hueco de iluminación..Foto anónima.

---

50 Su Iglesia de San Marcos es un referente.

51 Lewerentz viajó por Italia en 1909 empapándose por el gusto de lo clásico y de las raíces de la arquitectura clásica en la expectativa de arrancar hacia la modernidad.

52 Con esta expresión “Clasicismo reducido” se pretende aludir a la simplificación del estilo clásico, hacia cierta abstracción de sus formas.



72.



73.



74.

Otra fuente de inspiración importante para Scarpa será la vanguardia neoplástica. En ella encontramos la fragmentación del espacio en sus elementos primarios, idea que encontramos constantemente en la obra de Scarpa. Este juego de fragmentos es un reflejo de su admiración hacia artistas como Mondrian o Albers. La vinculación con el neoplasticismo se debe a su conocimiento directo de la vanguardia ya que Scarpa diseñó el montaje para la exposición sobre Paul Klee en la XXIV Bienale de Venecia y posteriormente en 1956 diseñaría la de Piet Mondrian en Roma. Veamos los elementos propios del lenguaje abstracto, definidos por De Stijl, a los que recurre Scarpa par la solución de su obra. La sintaxis de estos elementos neoplasticistas serán las reglas compositivas de la arquitectura de scarpiana.

*“Desnudemos a la naturaleza de todas sus formas y sólo quedará el estilo”.*

*Theo van Doesburg<sup>53</sup>*

Recurriendo a los elementos fundamentales del espacio neoplástico, punto línea y plano descubrimos que: El punto aparecerá en forma de pequeñas incrustaciones teseladas en los muros de hormigón o en forma de símbolo focalizado en el espacio. La línea Scarpiana la descubrimos en multitud de registros. Como una línea de pavimento, como una línea dibujada sobre los muros, insertada o embebida en ellos, o como una línea del vacío, un oscuro o una junta que dibujan el espacio. Hendiduras, encuentros retranqueos, que contribuyen a una lectura fragmentada de las partes que componen la totalidad construida. El espacio está dibujado por líneas. Y el plano scarpiano responde a lo definido por el neoplasticismo como los propios de la nueva arquitectura. Los planos se desdobl原因, se despliegan y se articulan generando desfases o giros de las mismas piezas fragmentadas, para configurar un acceso, una puerta o simplemente para darle un espesor virtual al mismo como en el jardín de la Fundación Querini.

Tal y como señala Banham<sup>54</sup>, en febrero de 1921 apareció en De Stijl un elogio a L'Esprit Nouveau. Posteriormente, van Doesburg publicaría también textos dadaístas, atraído por la oposición de éstos hacia lo tradicional. En julio de ese mismo año apareció una referencia a las películas de Richter y Eggeling, por su abstracción y su sugerencia del tema “espacio Tiempo”.

---

53 Op. Cit.

54 Banham, Reyner. Teoría y diseño en la primera era de la máquina. Editorial Paidós, 1985. p.188

---

72. Sigurd Lewerenz. Capilla de Santa Brígida. Malmö. 1918. Foto Seier+seier.

73. Sigurd Lewerenz. Capilla de Santa Brígida. Malmö. 1918. Foto Seier+seier.

74. Sigurd Lewerenz. Capilla de Santa Brígida. Malmö. 1918. Foto Seier+seier.



75.



76.



77.



78.

Este flujo de contactos entre las distintas disciplinas que se visualiza en la revista L'Esprit Nouveau, es un ejemplo de la influencia del concepto de abstracción desde las artes plásticas y el diseño industrial hacia la arquitectura del S.XX.

*“La arquitectura la pintura y la escultura se interrelacionan en la medida en que todas ellas son manifestaciones basadas en la materia del alma humana”.*

*Alvar Aalto.<sup>55</sup> 1970*

Alvar Aalto establece una relación entre las que llama las tres artes fundamentales, la pintura, la escultura y la arquitectura. Afirma que en arquitectura es posible llegar a una solución formal mediante la imaginación y la intuición<sup>56</sup>. Aclara que el instinto y la imaginación únicamente crean ideas y es necesario plasmarlas en papel para convertirlas en realidad. El mecanismo es análogo en la pintura y en la escultura. En el hilo de esta comparación, si observamos la cita de Georges Braque se alude al proceso metodológico sin un fin formal claro.

*“Lo más curioso de una pintura es que nunca sabes cómo va a ser. Uno empieza a pintar algo, luego continúa, y al final, el resultado es algo muy distinto, de lo que uno esperaba al principio”.*

*Georges Braque.<sup>57</sup>*

Braque enlaza con la idea funcionalista de Aalto de no partir de formas preestablecidas sino de requerimientos reales (podríamos llamarles funcionales). Como indica Juhani Pallasmaa<sup>58</sup>, Aalto defendía enérgicamente el método de diseño funcionalista. Esta idea de no conocer a priori el resultado final, es un nuevo vínculo entre las tres artes que cita Aalto<sup>59</sup> y según el cual, tanto el mecanismo imaginativo como el material son el vínculo más potente entre las tres formas de arte y no el hecho de que se hallen unidas en una obra.

---

55 Extraído de “Conversaciones con Alvar Aalto”. Juhani Pallasmaa. GG. 2010.

56 *Ibíd.* p. 32.

57 Conversación entre Alvar Aalto y Karl Fleig sobre la relación de las artes ligadas a la materia. 1970. ¿Cómo se interrelaciona la arquitectura, la pintura y la escultura?

58 *Ibíd.* p. 81.

59 *Ibíd.* p. 34.

---

75. Erik Gunnar Asplund. Capilla del bosque. 1917-1920. Dibujo original de Asplund.

---

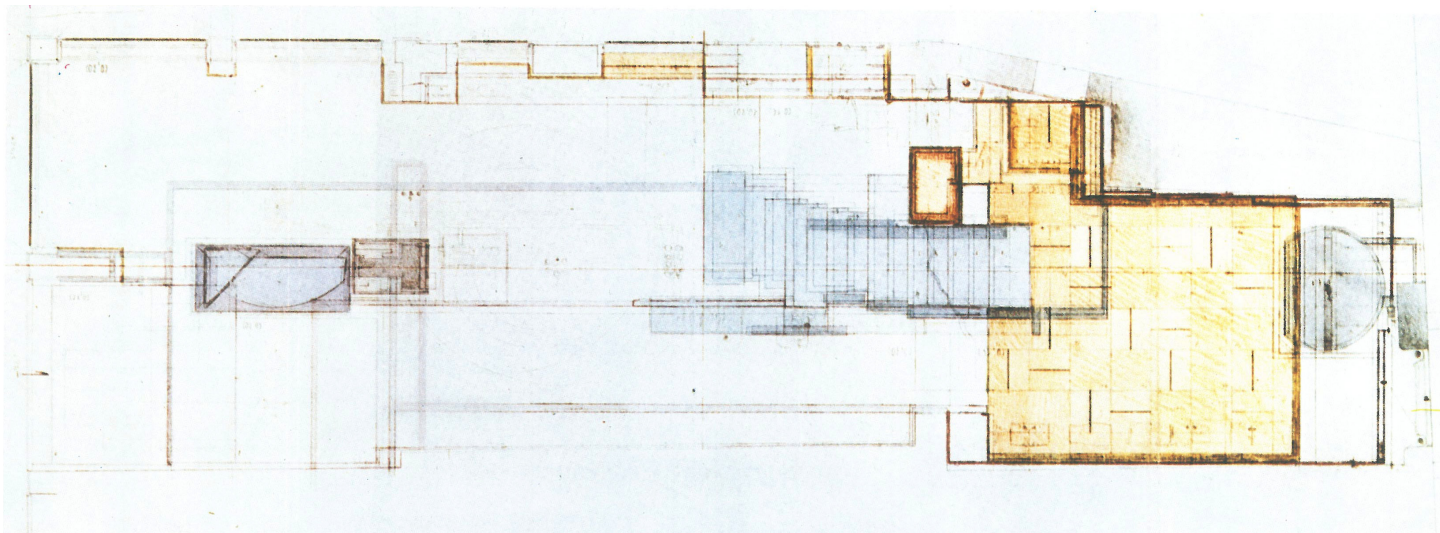
76. Erik Gunnar Asplund. Capilla del bosque. 1917-1920. Perspectiva exterior.

---

77. Erik Gunnar Asplund. Capilla del bosque. 1917-1920. Perspectiva interior donde se aprecia la iluminación cenital y la pureza de formas con la que se resuelve el espacio.

---

78. Erik Gunnar Asplund. Capilla del bosque. 1917-1920. Vista hacia el exterior observando las columnas de recuerdo clásico pero concepción moderna.



79.



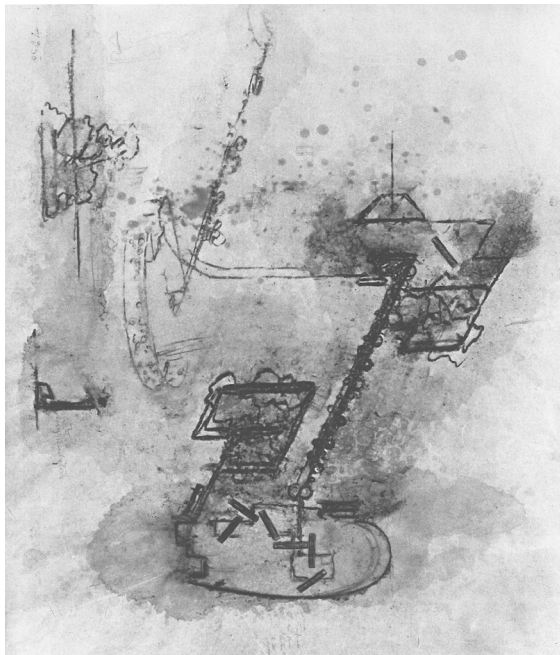
También descubrimos en la sintaxis abstracta scarpiana influencias directas de la modernidad arquitectónica. Un rasgo característico de su trabajo será la no limitación al discurso vanguardista de los grandes maestros, formulado con anterioridad a la segunda gran guerra. Esta amplia perspectiva de planteamientos no le impide sin embargo interpretar y considerar el postulado moderno pero con criterio propio.

Scarpa observó y se inspiró en gran cantidad de exponentes del Movimiento Moderno de los que extrajo las lecciones adecuadas para componer su propia singularidad arquitectónica. Desde Wright a Mies pasando por Le Corbusier o las Vanguardias más experimentales, le aportaron una lectura de la abstracción y la depuración de las formas, los materiales y el orden compositivo. Esta variedad de referentes del siglo XX, en los que encontró enseñanzas, convirtió su criterio en una actitud ecléctica. A priori hubiera podido parecer imposible aunar y relacionar las distintas cualidades de obras tan separadas en sus formas como las de Aalto, Mies o Khan pero Scarpa supo utilizar en cada momento las lecciones oportunas aprendidas de los maestros. Lo cierto es que las influencias que en ella encontramos cuando la analizamos son realmente variadas. No obstante su obra puede considerarse de exclusiva y única, generadora de un original manierismo moderno. Una interpretación avanzada y enriquecida de las teorías que conformaron el Movimiento Moderno.

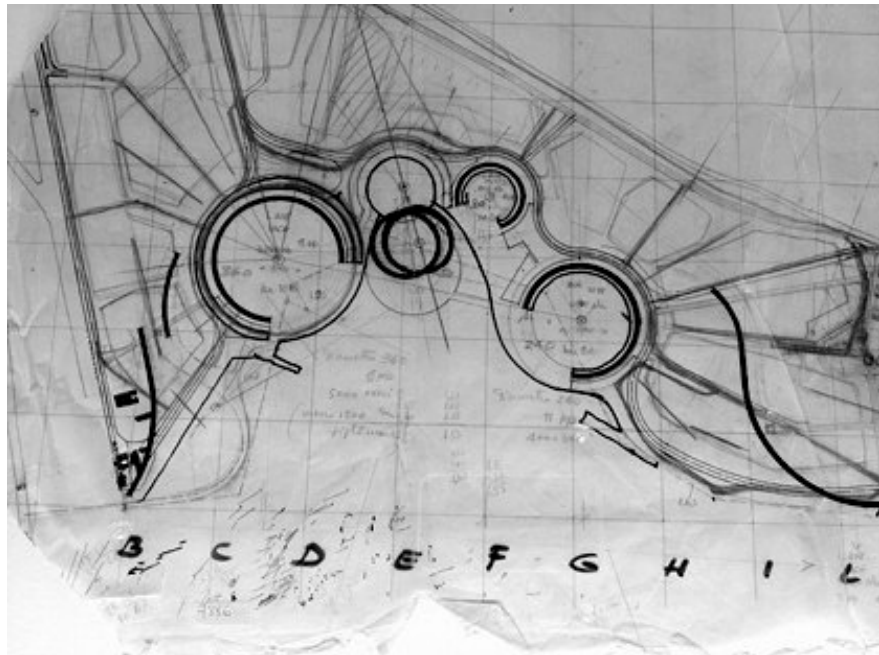
Vamos a recorrer algunas de estas analogías que demuestran las interpretaciones que hizo de ellas, ya fuera conscientemente o de forma intuitiva, sin manifestarlo explícitamente, pero cuyos nexos los encontramos diseminados por sus obras y proyectos. Sin perder el horizonte de que lo que interesa es detectar las claves abstractas de su criterio arquitectónico, veamos en qué contexto se desarrolla el trabajo de Scarpa.

---

79. Carlo Scarpa. Tienda Olivetti en Venecia. 1957-58. Dibujo original.



80.



81.

En el aspecto arquitectónico, la admiración por Wright fue constantemente declarada tanto por Scarpa como por su propia obra profundamente inspirada en los criterios del maestro americano. También se ha relacionado la obra de otro arquitecto americano, Louis Khan, con la de Scarpa, si bien entre ambos el reconocimiento fue recíproco. Existen ciertas analogías de hecho entre el uso del agua en el Salk Institute de Khan en la Jolla (1959-67) y el uso que hace Scarpa del agua en la Fundación Querini, tal y como compara Wolf Tegethoff<sup>60</sup>. Además señala la casa Fisher en Pennsylvania (1960-63) con sus particiones próximas a De Stijl, como algo profundamente scarpiano.

Manfredo Tafuri aclara que a pesar de la admiración por el maestro de Taliesin, Scarpa no compartía con él la sugestión por el pensamiento trascendentalista ni por la filosofía organicista<sup>61</sup>. A pesar de esta afirmación de Tafuri sorprende contemplar los sugerentes dibujos de Carlos Scarpa para el concurso de la Colonia Olivetti, que lo aproximan a las propuestas orgánicas de Wright. (Imágenes 20, 21 y 22 Cap. I)

Quizás fueran concesiones estilísticas que deberíamos dejar pasar y no cruzarlas con la verdadera esencia de su obra, al igual que pasó con el legado de Mies Van der Rohe. Mies es según Bruno Zevi el poeta del neoplasticismo. Sorprende que mientras Mies depuraba al máximo sus diseños en una estrategia de eliminación para reducir la obra a lo estrictamente necesario, Scarpa no tenía reparos en incluir elementos de más a los que encontraba acomodo en el diseño. A pesar de esta diferencia, entre eliminar o incluir, existe una analogía entre ellos y es que ambos realizaban esta operación a través de un ejercicio de abstracción.

También es destacable en Scarpa que la abstracción utilizada como argumento de implantación de la arquitectura en el paisaje. Como ejemplos pueden valer, el monumento a la Partigiana en el canal de Venecia, hasta los jardines de la biennial o el propio jardín de la Fundación Querini con sus pequeños diseños de fuentes casi escultóricas a la vez que piezas de orfebrería que destacan en el jardín como lo hace el lecho de la Partigiana sobre el Gran Canal.

---

80. Carlo Scarpa. Proyecto para el monumento de los caídos en la plaza de la Loggia. Brescia. 1974.

81. Ludovico Quaroni. Proyecto de concurso de reordenación de San Giuliano. 1958.

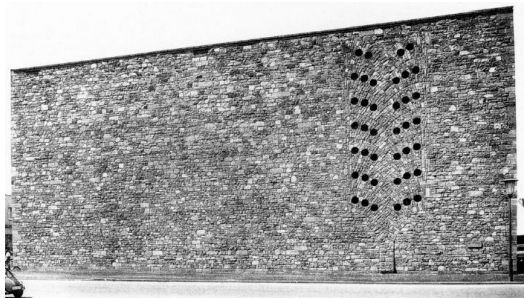
---

60 Tegethoff, Wolf. "Carlo Scarpa in his time". incluido en "Carlo Scarpa: Struttura e forme". 2007. p 27.

61 Co, F.D., Mazzariol, G., 1985. Carlo Scarpa: The Complete Works. Electa. p 90.



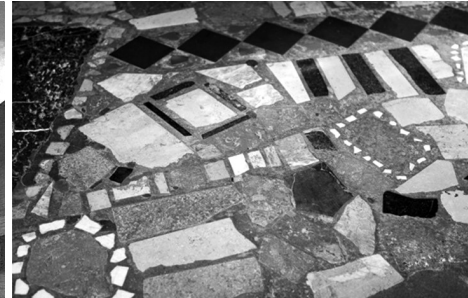
85.



82.



83.



84.

## La abstracción en el contexto arquitectónico italiano de la 2ª modernidad.

Es difícil sino imposible encasillar a Scarpa en algún grupo o tendencia en el contexto arquitectónico de posguerra. Esto es así por la ausencia de paralelismos evidentes entre su obra y la de sus coetáneos debido a la unicidad de sus planteamientos. Pero es posible descubrir las múltiples influencias que percibe y asume como sugerentes.

El conocimiento de Carlo Scarpa era fruto de múltiples fuentes de influencia y de un espíritu intranquilo e incansable que se encontraba permanentemente investigando en la mejora de las soluciones adoptadas. Sus criterios de actuación le permitieron intervenir en arquitecturas históricas, armonizando las soluciones modernas con la rehabilitación e intervención en el patrimonio arquitectónico. Paralelamente su abstracción arquitectónica, le permitió desarrollar unos criterios de intervención museográfica que sentaron un valioso precedente.

De hecho se puede encontrar una fuente de inspiración en la obra de Eduardo Persico para la tienda Parker en Milán en 1934, tal y como señala Tegethoff<sup>62</sup>. Sobretudo por el delicado tratamiento de la fachada acristalada del escaparate, la delicada estructura del acceso o las vitrinas de exposición suspendidas del techo. Tegethoff establece otra similitud con la iluminación del pabellón de Venezuela o la Gipsoteca, diseñados por Scarpa y la iluminación indirecta diseñada por Giancarlo Palanti en el diseño del salón honorífico de la Trienal de Milán de 1936.

En Italia se da otra circunstancia que permite un paralelismo con otra zona europea y es la intervención sobre patrimonio destruido por la guerra tal y como ocurre en Alemania. Desde este punto de vista, Rudolf Schwarz<sup>63</sup> o Gottfried Böhm<sup>64</sup> será dos ejemplos de intervención sobre patrimonio destruido, y la integración de los nuevo con lo histórico y preexistente, que los aproxima a los criterios de Scarpa.

---

82. Rudolf Schwarz. Iglesia de Santa Ana. Düren. Alemania. 1951-56. <http://germanpostwarmodern.tumblr.com/>

---

83. Gottfried Böhm. Ayuntamiento de Bensberger, Alemania, 1969. Foto autor desconocido.

---

84. Gottfried Böhm. Ayuntamiento de Bensberger, Alemania, 1969. Photo © office Paul Böhm. <http://www.pritzkerprize.com/1986/works>.

---

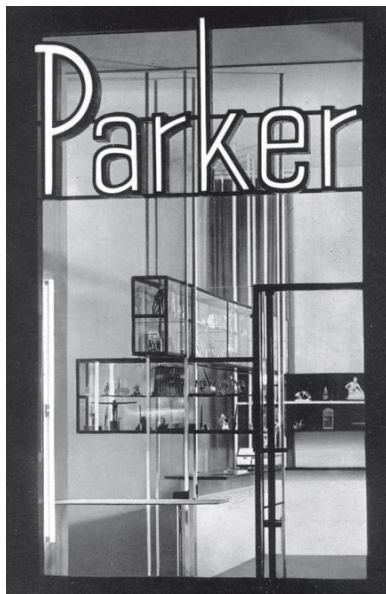
85. Gottfried Böhm. Detalle del pavimento de la St Kolumba Chapel. <http://tectonicablog.com/?p=76323>

---

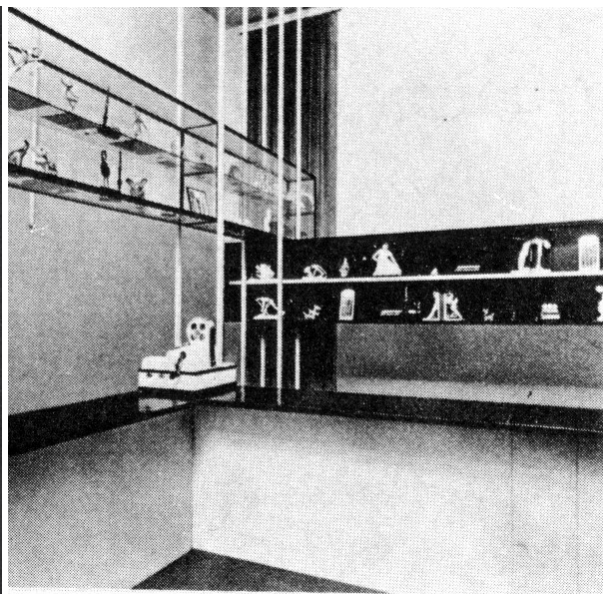
62 Tegethoff, Wolf. "Carlo Scarpa in his time". incluido en "Carlo Scarpa: Struttura e forme". 2007. p 27.

63 Rudolf Schwarz. 1897-1961. Arquitecto alemán. Después de la segunda Guerra Mundial trabajó en la reconstrucción de Colonia. En 1956 proyectó en Colonia el Wallraf-Richartz Museum, en la actualidad Museo de artes aplicadas.

64 Gottfried Böhm. 1920. Arquitecto alemán. Recibió el premio Pritzker en 1986.



86.



87.



88.

En el contexto italiano percibimos la heterogeneidad de los registros encontrados, lo que contribuye al “*eclecticismo*” en el criterio creativo de Scarpa, al que se aludía con anterioridad. Como contempla Wolf Tegethoff, no es posible vincularlo a doctrinas funcionalistas como las de BBPR con la torre Velasca (1950-1958) que fueron precisamente el germen de la disolución final de los CIAM.<sup>65</sup> Asociarlo a cualquier tendencia italiana del momento resulta tarea imposible, pero sí podemos intuir cierto paralelismo entre su obra y determinadas consideraciones arquitectónicas de sus coetáneos colegas italianos. Algunos de los cuales exploraron la radicalidad de las formas abstractas y la depuración de las mismas, con fines quizás más plásticos que Scarpa, que utiliza la abstracción para resolver no solo la forma sino los encuentros y las relaciones (compositivas y visuales) entre los elementos que componen el espacio. La profusión de elementos le hacía asumir el riesgo permanente de parecer recargado sin embargo la depuración le permite enriquecer el contenido de elementos en el ambiente arquitectónico sin saturar los códigos visuales.

En la segunda posguerra se produce en Italia el surgimiento de una corriente llamada “*Neorealismo Architettonico*”<sup>66</sup>, como una reacción a la herencia del Movimiento Moderno arquitectónico. Cabe destacar que en Italia, el Movimiento Moderno había estado controlado por el fascismo, ya que como recuerda Leonardo Benevolo, cuando en Italia comienza el Movimiento Moderno, ya se había instaurado el fascismo, por lo que poco a poco deriva hacia cierto monumentalismo neoclásico.

Los precursores del Movimiento Moderno en Italia ya han muerto después de la Segunda Guerra Mundial: G. L. Banfi, R. Giolli, G. Pagano, E. Persico. G. Terragni lo que favorece la renovación de teorías y protagonistas. Manfredo Tafuri revela que, el premio Olivetti de 1956 otorgado a Scarpa y a Ludovico Quaroni, contribuyó a la revelación de una dialéctica arquitectónica que formaría parte de la cultura italiana. Este reconocimiento supuso el final del ostracismo al que se había sometido al trabajo de Scarpa.

---

86. Edoardo Persico, *Negoziò Parker*, Museu Conhecimento.

---

87. Edoardo Persico con M. Nizzoli *Negoziò Parker* a Milano.

---

88. Marcello Nizzoli, Giancarlo Piretti, Edoardo Persico, con la scultura de Lucio Fontana, *Sala della Vittoria* alla VI Triennale di Milano. *Esposizione Internazionale delle Arti decorative e industriali moderne e dell'Architettura moderna*, 1936.

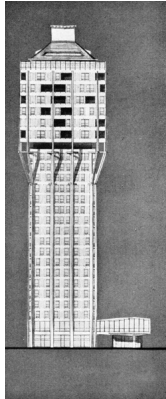
---

65 Tegethoff, Wolf. “Carlo Scarpa in his time”. incluido en “Carlo Scarpa: Struttura e forme”. 2007. p 19.

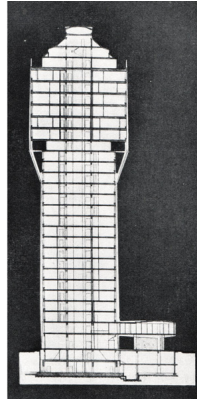
66 Los exponentes de este periodo serán: Gardella, Ridolfi, Aymonino, Quaroni, Michelucci y Michele Valori.



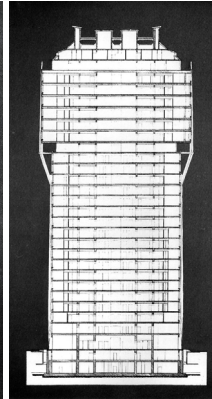
89.



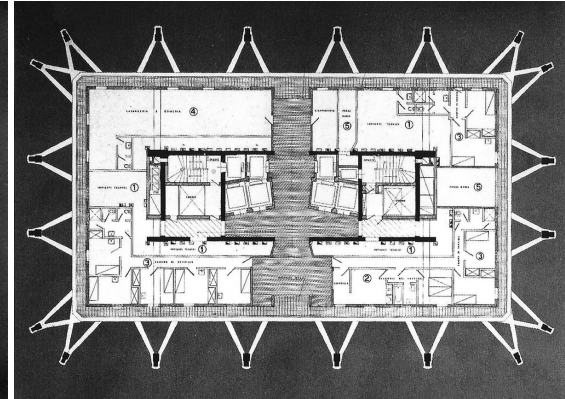
90.



91.



92.



93.



En definitiva se hacía necesario un nuevo enfoque para desprenderse de las dos décadas de arquitectura monumental fascista, en ocasiones pseudo-neoclásica. Este nuevo movimiento arquitectónico que surge es correlativo al que se da en la cinematografía, de la que adopta su nombre<sup>67</sup>, y que consistía en una descripción de la realidad utilizando la sensibilidad propia de una poesía, de ahí también el calificativo de “*realismo poético*”.

Podríamos definir el neorrealismo arquitectónico italiano como la búsqueda de identidad de la arquitectura italiana que se deriva de la tradición moderna pero evitando las formas e imágenes que pudieran evocar la etapa fascista, por lo que se descarta cualquier referencia clasicista. También se evita el futurismo y el lenguaje racionalista, más próximo a las vanguardias europeas, en beneficio de la búsqueda de un lenguaje propio. De esta manera se explorarán otras vías que intentarán definir la identidad de la nueva arquitectura italiana, como la utilización de materiales, las estructuras, que asumen el protagonismo, o la tecnología.

Mientras los neorrealistas intentan buscar un lenguaje propio que los identifique y los aparte de la modernidad contaminada del fascismo, Carlo Scarpa habrá encontrado ya el suyo, que casualmente se separa de la monumentalidad, asociada a lo grandilocuente, investigando soluciones de una escala reducida en búsqueda de lo sublime. Scarpa por tanto se mantiene independiente con un lenguaje propio, no negacionista hacia lo racional ni hacia la idea de evolución del Movimiento Moderno, pero con una gran licencia interpretativa y libertad propositiva.

El declive de los CIAM, como generador de ideas del Movimiento Moderno, se inicia con el abandono de Le Corbusier de la cita a partir del año 55. De esta manera en el CIAM X y XI, el maestro ya no estaría presente. A esto se le suma la aparición de un grupo de arquitectos, el Team X, cuyo enfoque sería más consensuado que dogmático, sin evitar los debates en torno a la arquitectura. En este contexto surge en Italia un tipo de arquitectura llamada “*Neoliberty*” que se opone al racionalismo arquitectónico y a la arquitectura orgánica defendida por Bruno Zevi, lo que desataría la aversión de éste a través de su revista “*L’architettura*”.

---

89. Reconstrucción del campanile de la plaza San Marcos de Venecia.

---

90. BBPR. Torre Velasca . 1951-1958. Alzado lateral. Casabella nº232. 1959. p.9-15.

---

91. BBPR. Torre Velasca . 1951-1958. Sección. Casabella nº232. 1959. p.9-15.

---

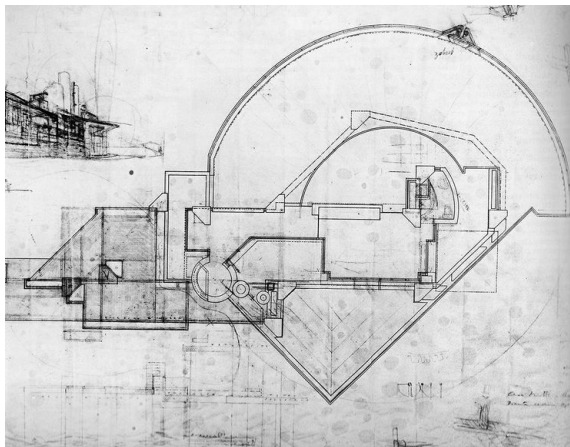
92. BBPR. Torre Velasca . 1951-1958. Sección. Casabella nº232. 1959. p.9-15.

---

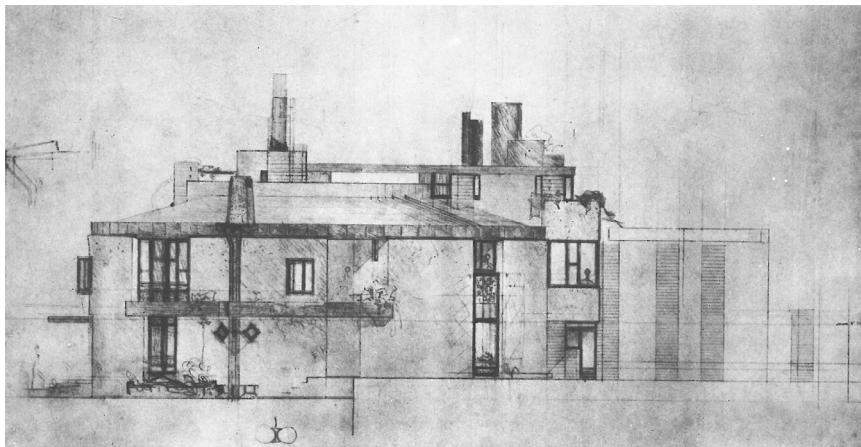
93. BBPR. Torre Velasca . 1951-1958. Planta. Casabella nº232. 1959. p.9-15.

---

67 Término utilizado por primera vez en 1938 por Norberto Barolo aludiendo a una película francesa: “El muelle de las brumas, 1938, de Marcel Carné”



94.



95.

En 1945 Zevi había publicado “*Verso un’Architettura Organica*” coincidiendo con la fundación en Roma de “*l’Associazione per l’Architettura Organica*” compuesta entre otros por; Luigi Piccinato, Mario Ridolfi y Pier Luigi Nervi.

El movimiento *Neoliberty* se manifestaría a través de arquitectos como Roberto Gabetti y Aimaro Isola, Gae Aulenti, Guido Canella, estudio BBPR, y los arquitectos asociados Vittorio Gregotti, Lodovico Meneghetti y Giotto Stoppino. De este modo a finales de los años 50 se intensifican las opiniones enfrentadas sobre la continuidad del Movimiento Moderno, que se plasman en las revistas *Architectural Review* (Británica) y *Casabella* (Italiana). La revista italiana dirigida por Ernesto Nathan Rogers alentó el movimiento *Neoliberty* publicando varias de sus obras, en los números 217 y 219, y en este último Aldo Rossi publicó un artículo titulado “*Il passato e il presente de la nuova architettura*”<sup>68</sup> en defensa de esta postura. Como reacción a esta publicación, sumado a la visita al pabellón italiano de la exposición internacional de Bruselas de 1958, Reyner Banham se posicionaría fuertemente en contra de esta separación racionalista y la criticará a través del artículo “*Neoliberty: La retirada italiana del Movimiento Moderno*”<sup>69</sup> publicándolo en la revista *Architectural Review*.

En los años 60 el contexto arquitectónico italiano se asienta en la idea de la extinción del movimiento moderno. Como declara Ernesto Nathan Rogers, presente en el CIAM XI en 1959, la diversidad de las obras presentadas por los italianos constituía la intención de superar el esquematismo abstracto del lenguaje moderno para conferir un nuevo grado de modernidad a la arquitectura. Rogers afirmará en “*Testimonianze sugli architetti del ventennio*”<sup>70</sup> en 1962 lo siguiente: “*He creído en una nueva arquitectura del Movimiento Moderno que tiene como fundamento la medida humana*”. Dicha afirmación nos hace pensar en la relación entre la escala del diseño de Scarpa y la medida humana. La de Scarpa es precisamente una escala de la arquitectura a la medida de la percepción humana. En concreto en Otterlo<sup>71</sup> se presentaron las obras de De Carlo en Matera, el edificio Olivetti de Ignacio Gardella en Ivrea, la Villa en Arenzano de Magistretti y la torre Velasca de BBPR.

---

68 Casabella nº 219. 1957. p 62.

69 *Architectural Review* nº 125. 1959. p 230.

70 Pazzagliani, M., 2006. *Architettura italiana negli anni '60 e seconda avanguardia*. Manco-su Editore. “L’architettura della memoria e l’eredità del fascismo”. p 104

71 CIAM XI. 1959. Otterlo, Holanda. Disolución del CIAM.

---

94. Carlo Scarpa. Casa Veritti. Boceto de la planta.

---

95. Carlo Scarpa. Casa Veritti. Boceto de la planta.



“...Creo que una persona debe percatarse de algo, comprenderlo, antes de tener el aliciente, dentro de sí, para diseñarlo. Creo que hay mucha gente en nuestra profesión que confía plenamente en el diseño real y muy poco en el modo de pensar lo que una cosa quiere ser, antes de intentar desarrollar el diseño, que es la solución del problema.”  
Louis Khan.<sup>72</sup> En la clausura del CIAM XI. 1959.

En los años 70, Grassi, Aymonino, Scolari y Bonfanti, representaron el movimiento llamado “*Tendenza*”<sup>73</sup>, de estilo “*neorracionalista*” con la intención fijada en el racionalismo previo a la Segunda Guerra Mundial. Esta generación de arquitectos estaba focalizada en tres ubicaciones, Roma, Milán y Venecia, con los nombres determinantes de Ludovico Quaroni, Ernesto Nathan Rogers y Giuseppe Samonà. El movimiento moderno se somete a una revisión y reinterpretación por estos arquitectos jóvenes desde una postura ideológica definida. Desde el punto de vista teórico el neorracionalismo de la *Tendenza* se libera de la historia oficial de Giedión, Pevsner o Zevi para proponer una versión no tan compacta sino abierta en un gran abanico de posibilidades interpretativas.<sup>74</sup> Esta reconsideración de la modernidad les llevó a decantarse por Loos en contraposición a la *Secession*, Hilberseimer frente a la *Bauhaus*, J.J.P. Oud frente a *De Stijl*, Terragni frente al *Futurismo* y Erik Gunnar Asplund frente al *Organicismo* nórdico. Como criterio dominante, el *Neorracionalismo* no tolerará la arbitrariedad formal.

---

96. Aldo Rossi. Concurso para el Monumento conmemorativo de la resistencia en Cuneo. 1962. La portada de la revista Casabella lo incluyó en su portada número 276. Un cubo que se vaciaba en su interiore generando un espacio al que se accedía a través de una escalera. Despojado de cualquier concesión decorativa. Rotundidad neoclásica de Ledoux o premoderna de Loos.

---

97. Aldo Rossi. Monumento conmemorativo de la resistencia en Cuneo. 1962. Imagen de la maqueta seccionada.

---

98. Aldo Rossi. Monumento conmemorativo de la resistencia en Cuneo. 1962. Imagen de la maqueta.

---

99. Aldo Rossi. Monumento conmemorativo de la resistencia en Cuneo. 1962. Imagen de la maqueta.

---

72 Newman, Oscar. CIAM '59 in Otterlo : Documents of Modern Architecture. Universe Books, NY, 1961, págs. 205-216.

73 Pretendían rescatar la arquitectura italiana anterior a la segunda Guerra Mundial, es decir una mirada nostálgica cargada de clasicismo y distante de las utopías de vanguardia. Como máximos exponentes: Aldo Rossi, Giorgio Grassi, Massimo Scolari, Ezio Bonfanti y Carlo Aymonino.

74 *Ibíd.* p 231.



**CAPÍTULO III**

LA ABSTRACCIÓN EN EL DETALLE DE LA OBRA DE CARLO SCARPA



01.



02.



03.



A lo largo de este escrito se defiende la tesis de que la abstracción arquitectónica se puede clasificar en una terna de definiciones que contribuyen a darle sentido al término en el ámbito arquitectónico, sin asociarlo eternamente, como algo exclusivo de las “*artes plásticas*”. Las tres definiciones consideran y responden a lo postulado desde el Movimiento Moderno en su relación directa con los movimientos de vanguardia que le sirvieron de soporte ideológico y cultural al principio del S. XX. Atendiendo a esto, he definido la abstracción intelectual, en lo asociado al intelecto, mientras que en lo concerniente a lo plástico o morfológico, identifiqué la abstracción formal y la antifigurativa.

Frente a éstas hipótesis clasificatorias, se hacía necesaria la focalización del problema en paradigmas concretos que ayudaran a ejemplificar lo mantenido. Desde esta postura, la diversidad de enfoque que otorga la distancia temporal con la obra de Scarpa, permite teorizar y visualizar con mayor claridad aquellos aspectos que son más interesantes por la vigencia contemporánea, la originalidad de los planteamientos del maestro y la lección que supuso para el conocimiento de la arquitectura. Esta idea nos lleva a fijarnos en el detalle como aglutinante de muchas de las aspiraciones de Scarpa en búsqueda de la perfección del diseño arquitectónico. La dedicación del maestro se siente en cada uno de estos detalles pensados y ejecutados con igual destreza, gracias a un interés “*helenístico*”<sup>1</sup> por la corrección y la satisfacción por la obra completa diseñada con precisión. Encontraremos en su obra la abstracción como mecanismo intelectual que persigue; la solución perfecta de cada elemento y la sincronización de todos ellos en el conjunto del espacio arquitectónico, la abstracción formal como depuración de la misma forma, y la abstracción anti-figurativa como mecanismo de descomposición de los elementos fundamentales con los que trabaja.

Referirse al detalle en la obra de Carlo Scarpa no es únicamente hablar de elementos físicos, sino de soluciones intelectuales que despiertan el interés del observador a través de elementos inmateriales, y por tanto intangibles, que también forman parte de su trabajo. Me refiero a la presencia de la luz, de la gravedad, de las sensaciones (acústica, visual y táctil), y del simbolismo como elementos abstractos utilizados para completar una obra de arte. La arquitectura de Scarpa es en su totalidad un detalle, considerando el mismo como la reflexión sobre el matiz de las soluciones más allá de la escala reducida, que evoca su significado. No es por tanto un detalle solo dimensional sino también conceptual.

---

1 Se alude aquí al afán de perfección de los griegos.

---

01. Carlo Scarpa. Detalle de hueco de la Banca popular de Verona. 1973-78. Foto JMZ.

---

02. Carlo Scarpa. Detalle de paramento interior de la sala de exposiciones de la fundación Querini Stampalia. 1961-63. Foto Evan Chakroff.

---

03. Carlo Scarpa. Detalle de caballete de soporte de obras pictóricas en el museo de Castelvecchio. Verona. 1957-74. Foto JMZ.



04.



05.



06.

## Abstracción y ornamento.

*“Es evidente que la Modernidad, con su decantación del lado de lo abstracto, ha privilegiado la idea de orden más estricta y legible, depurada de su atavío figurativo”.<sup>2</sup>*

Tal afirmación viene a constatar el abandono del motivo figurativo aplicado a la arquitectura. Cuando hablamos de motivo figurativo no nos referimos a la forma de la arquitectura sino a un detalle transformado en decoración, reconocible a su vez por imitativo, cuyo rechazo ya Loos enunció con intensidad considerando imperdonable y degenerativa la falsedad de la decoración, que él llamaba “*ornamento*”. Pero la cuestión es, si existe un ornamento que acompañe a la verdad, un ornamento no asentado en la falsedad ni en el enmascaramiento de la forma. Interrogándonos sobre ésta cuestión descubrimos que hay ejemplos, entre ellos el del propio Carlo Scarpa que ejemplifican y representan esta postura, que se sirve del ornamento para realzar la verdadera esencia de lo proyectado. El ornamento no oculta la naturaleza de lo construido, o dicho en otras palabras, el ornamento contribuye a destacar aquello que verdaderamente supone la esencia del proyecto arquitectónico.

Este tipo de ornamento no es mimético sino que responde precisamente al mecanismo de abstracción intelectual enunciado en el capítulo primero de este escrito. Llegados a este punto de la reflexión es preciso preguntarse cómo se caracteriza este tipo de ornamento, que no es precisamente una herencia del s. XIX, pero que sin embargo contribuye a vestir la arquitectura, como en aquellos tiempos, pero de forma abstracta, completando su sentido. Se abandona la idea del ornamento primitivo asociado a culturas no desarrolladas y se asocia de esta forma a una intelectualidad propia del presente.

*Dado que el ornamento tiende a ser figurativo, su renuncia favorece el arte abstracto. Por eso, el racionalismo funcional del Movimiento Moderno se recrea en la forma abstracta, que se supone, sealo o no, eminentemente funcional y racional.<sup>3</sup>*

---

04. Carlo Scarpa. Detalle del mecanismo de apertura de la puerta en el acceso del IUAV. 1966. Foto autor desconocido.

---

05. Carlo Scarpa. Detalle del pasamanos del nuevo puente de acceso a la fundación Querini Stampalia. Venecia. 1961-63. Foto autor desconocido.

---

06. Carlo Scarpa. Detalle de la fachada de la Banca popular de Verona. 1973-78. Foto Valeria Palombo.

---

2 Arnau Amo, Joaquín. 24 ideas de arquitectura. Ediciones UPV. 1996. p.224.

3 Ibíd. p.61



07.



08.



09.

Como recuerda Arnau en el escrito citado, en la tradición de la arquitectura, el ornamento contribuye a la idea del ritmo que estudiaron Gottfried Semper y Alois Riegl en la segunda mitad del S.XIX. Atendiendo a la demanda de Loos<sup>4</sup> en “*Ornamento y Delito*”, la modernidad se decanta por lo funcional en contraposición a lo *ornamental*<sup>5</sup>. Sin embargo el engalanamiento, por utilizar terminos asociados a la vestimenta, viste de gala la arquitectura atendiendo al decoro. Vestir la arquitectura es atender a su puesta en escena.

Ornamento, adorno y decoración parecen referirse a lo mismo, tienen acepciones comunes pero poseen también connotaciones y etimologías propias. Su significado tiende a ser más profundo que lo definido por los diccionarios<sup>6</sup>. Además el tema tratado tiene una vinculación directa con el arte. En este sentido, Arnau se centra en la clasificación artística en la que tendría cabida la arquitectura. Por un lado estaría el arte imitativo, por otro el arte decorativo. ¿En cual de estas clasificaciones encajaríamos a la arquitectura? Arnau resuelve que la arquitectura es arte decorativo, dado que no entenderíamos el sentido imitativo de la misma. Lo explicaba así:

*No es fácil, sin embargo, delimitar el umbral a través del cual la imitación se torna decoración. Puede aventurarse tan solo que el proceso discurre de lo concreto a lo abstracto: decoración se vincula a abstracción. Y en todo caso, la imitación remite al origen -el modelo imitado- y la decoración al fin: la decoración entraña cierta finalidad... La decoración constituye así el umbral superior del decoro y la decencia su umbral inferior<sup>7</sup>.*

---

07. Carlo Scarpa. Tienda Olivetti en Venecia. 1957-58. Fotograma perteneciente al video da “Genius Loci” (2014) de Riccardo De Cal. <http://www.negoziolivetti.it/>

---

08. Carlo Scarpa. Tienda Olivetti en Venecia. 1957-58. Detalle de la solución de apoyo de los elementos expuestos. Foto d.teil.

---

09. Carlo Scarpa. Tienda Olivetti en Venecia. 1957-58. Detalle del soporte expositivo, compuesto por un plano de madera colgado del techo por una pieza metálica y apoyado en la arista perimetral del suelo por dos patas.

---

4 Loos, Adolf. Ornamento y delito y otros escritos. 1908. Ed. GG. Barcelona 1972.

5 En este caso lo ornamental hace referencia a lo decorativo.

6 Definiciones de la RAE: Ornamento (del latín ornamentum) Atavío que hace vistosa una cosa. / Adorno (del latín adornāre) Aquello que se pone para la hermosura o mejor parecer de personas o cosas. / Decoración. Relativo al decoro (del latín decōrum) Parte de la arquitectura que enseña a dar a los edificios el aspecto y propiedad que les corresponde según sus destinos respectivos.

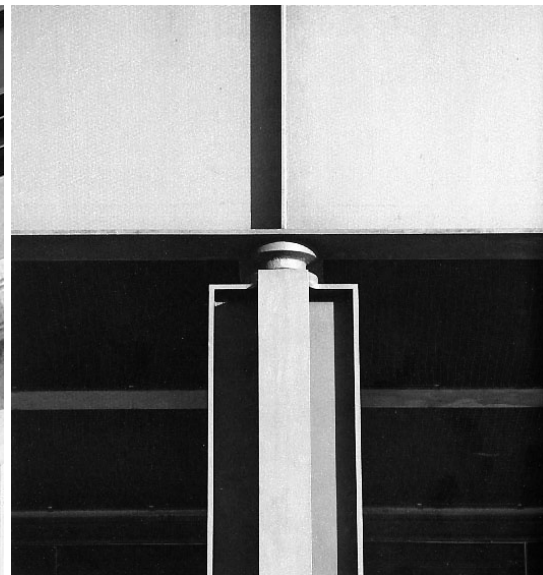
7 Ibíd. p.89.



10.



11.



12.

Atribuye Arnau al decoro los límites en los que una obra de arquitectura debería mantenerse, en este intervalo de valores entre la decencia y la decoración abstracta que huye de la imitación. Superado el umbral superior, el decoro se convierte en decoración y por tanto tiende a lo figurativo. Posteriormente nos sugerirá la idea de explicitar el adorno u ocultarlo. En una comparación con la literatura española del s. XVII, Arnau califica a los arquitectos que ocultan el adorno de “conceptualistas” y a los que no de “culteranistas”.

*“En Arquitectura, como en Literatura, hay un barroco culterano y otro conceptista. El culterano muestra el adorno: el conceptista lo esconde. Pero ambos lo cultivan. Loos y Mies no son sino arquitectos conceptistas.”<sup>8</sup>*

Con el fin de comprender mejor el sentido de lo transmitido por esta cita es necesario aclarar que tanto el culteranismo o cultismo como el conceptismo tienen en común la complejidad literaria<sup>9</sup>. El cultismo alterará la posición de las palabras para conseguir lo ornamental, lo ostentoso y emocional, destacando la forma sobre el fondo, sin que ello signifique descuidar éste. El conceptismo despertará la necesidad del pensamiento y la inteligencia destacando el fondo (o concepto) sobre la forma. Aclarado esto volvamos a la cita en la que se afirma que tanto a Loos como a Mies se les atribuye la utilización del adorno, ocultándolo. Pero ¿Qué es el adorno para los modernos? El de Loos o Mies es un detalle con función constructiva, que se resuelve con autenticidad y sencillez contribuyendo a la idea de abstracción intelectual y el auténtico adorno moderno. Siguiendo con el paralelismo con la literatura, afirmaríamos que la arquitectura de Scarpa es por su complejidad sintáctica, de estilo culterano, en cuanto tiende a la búsqueda de lo sublime y extraordinario a través de los sentidos. Para ello el maestro veneciano juega con los elementos compositivos solucionando la complejidad de relaciones y cuidando el lenguaje material entre ellos. Los diferentes acabados, texturas y superficies presentes en cualquiera de sus proyectos sugieren un “collage” compositivo que potencia los sentidos.

---

10. Carlo Scarpa. Casa Borgo. Vicenza. Italia. 1979. Detalle del encuentro entre pilar y viga metálicos en la esquina. Foto Seier+seier.

11. Carlo Scarpa. Banca popular de Verona. 1973-78. Detalle de soportes duplicados en la fachada de última planta. Foto krustacean.

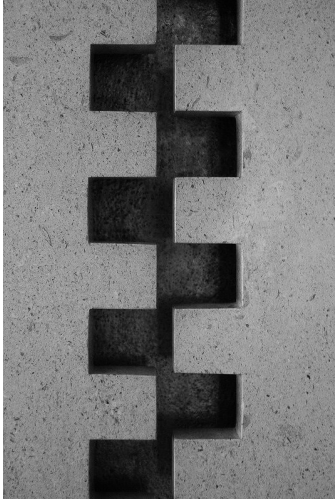
12. Mies van der Rohe. Detalle del encuentro entre el pilar y la viga de la Neue Nationalgalerie en Berlín. 1965-68. Foto autor desconocido.

---

8 Ibid. p.94.

9 En la poesía barroca española, Luís de Góngora será el máximo exponente del Culteranismo, mientras que Francisco de Quevedo lo será del Conceptismo.

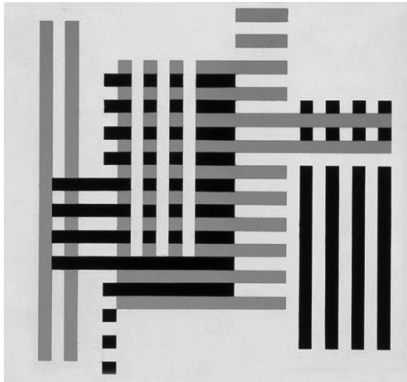
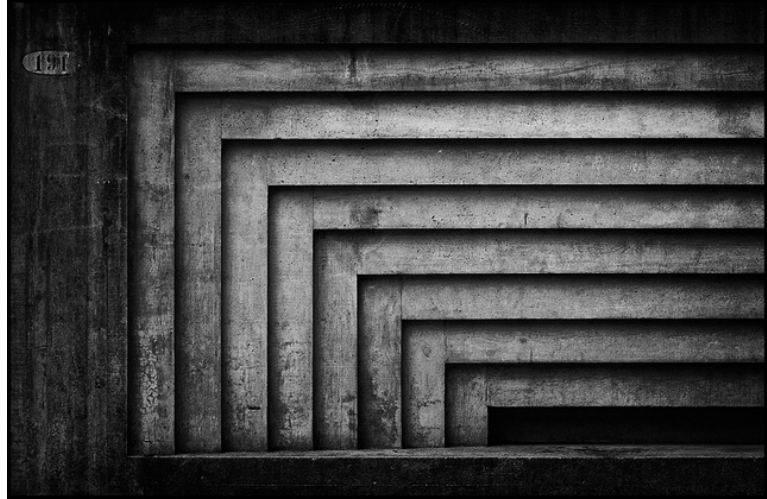
13.



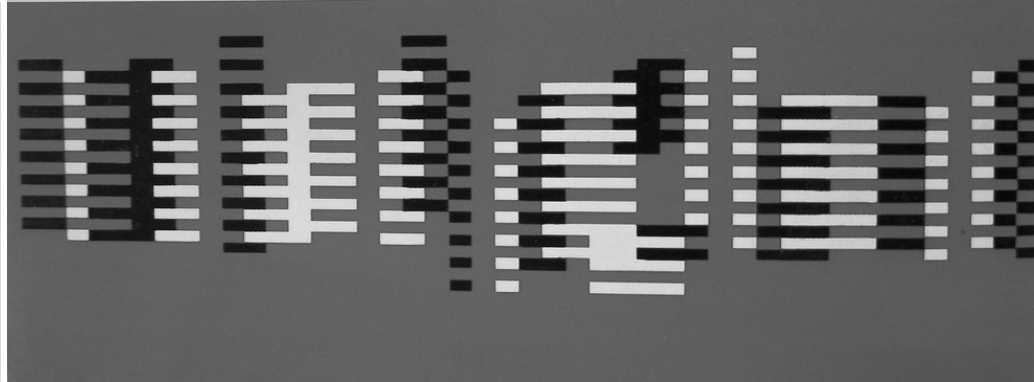
14.



15.



16.



17.



La arquitectura de Scarpa se transforma en poesía recurriendo a diferentes estrategias como; al color, a la luz, al tacto, a los olores y a los sonidos, como recursos expresivos. Los sentidos adquieren por tanto una importancia máxima y su arquitectura se preocupará de invocarlos constantemente. Sin embargo la sensibilidad nos hace preocuparnos por la posibilidad de que semejante combinación de intenciones e interacción entre los sentidos acabe siendo un “*pastiche*”<sup>10</sup> de elementos mal relacionados. Su maestría radica precisamente en la habilidad para combinar estos elementos que forman parte de su arquitectura en un único espacio, dialogando entre sí y que a la vez aporten una calidad exquisita al observador y usuario. El tratamiento que merecen estos elementos es el de la depuración. Más que las formas recargadas o la mimesis figurativa, el verdadero adorno de su arquitectura será la capacidad sensorial que aporta la misma. La austeridad formal elimina la decoración, los materiales aprovechan esta condición para destacar y ennoblecerse, por lo que el nuevo decoro moderno subyace en el detalle.

“...Comparaba la ausencia de la decoración con la ausencia en la conversación entre dos personas; y es que hay personas que nos interesan más por lo que callan que por lo que dicen.”  
Alejandro de la Sota.<sup>11</sup>

Como recuerda María Antonietta Grippa<sup>12</sup>, Scarpa inaugura el curso en el IUAV en 1963 defendiendo la necesidad de ornamento para alcanzar la viveza expresiva y de significativa en la arquitectura, y se oponía a la definición de espacios por medio de desnudas estereometrías y simplismos formales. Es decir Scarpa consideraba primordial la concepción de una arquitectura vestida y “decorosa”<sup>13</sup>.

---

13. Carlo Scarpa. Tienda Olivetti en Venecia. 1957-58. Detalle interior. Foto James Butler.

---

14. Carlo Scarpa. Tienda Gavina. Bologna, Italia. 1961-63. Detalle de la fachada. Foto mahlisuh.

---

15. Carlo Scarpa. Tumba Brion. San Vito d'Altivole. Italia. 1969-78.

---

16. Josef Albers. Bundled. 1926. The Josef & Anni Albers Foundation.

---

17. Josef Albers. Fugue. 1925. The Josef & Anni Albers Foundation.

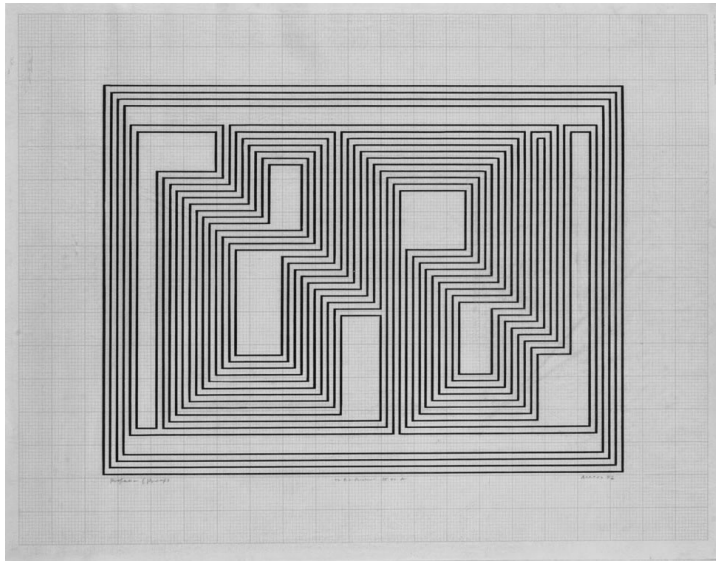
---

10 RAE. Del francés *pastiche* y éste a su vez el italiano *pasticcio*. Imitación o plagio que consiste en tomar determinados elementos característicos de la obra de un artista y combinarlos, de forma que den la impresión de ser una creación independiente. En literatura corresponde a la utilización conjunta de estilos o incluso textos de diferentes autores dando la sensación de ser un único texto original.

11 De la Sota, Alejandro. Escritos, conversaciones, conferencias. Ed. GG. p.98

12 Grippa, María Antonietta. Introducción al libro: Scarpa. La arquitectura en el detalle. p.14

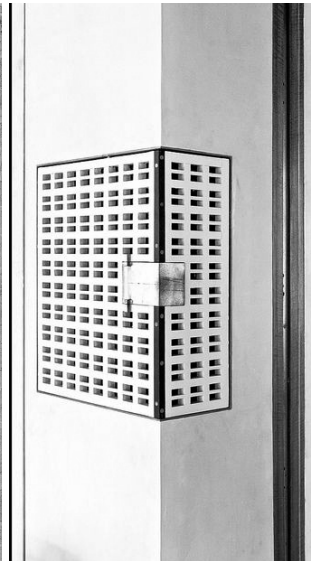
13 Resultando del rango del decoro comentado anteriormente.



18.



19.



20.

## Abstracción y detalle

*“Cuando el decoro, que es idoneidad para un propósito dado, se sobrepasa, para en decoración”.<sup>14</sup>*

Como se ha dicho, el ornamento scarpiano o la vestimenta de su arquitectura la encontramos no en un adorno mimético y figurativo sino en el detalle reflexivo y depurado. El ornamento de Scarpa se trabaja a través del detalle arquitectónico. Cuando aludimos al detalle en el discurso, es ineludible abrir un debate sobre su significado. Como explica María Antonia Crippa<sup>15</sup>, durante el siglo XIX se estableció una separación entre ornamento y estructura portante. Así el detalle decorativo ornamental se separa del detalle constructivo o estructural. El ornamento atendía a cuestiones estéticas mientras que la estructura lo hacía a cuestiones funcionales.

Para los modernos el detalle abandonará lo decorativo para ceñirse a lo funcional, estructural o constructivo. Pero este detalle era también capaz de aportar a la arquitectura un contenido intelectual, racional y coherente con la totalidad del proyecto. Esta nueva concepción del detalle se fundamentará en la utilización de la abstracción como mecanismo defensivo frente a lo figurativo. A la vez utilizarán la geometría como elemento del lenguaje frente a lo imitativo y caprichoso.

Llegados a este punto recuperamos la clasificación propuesta: En primer lugar, la abstracción intelectual atiende a la reflexión sobre la mejor estrategia de diseño, preciso y emotivo, para encajar las piezas de un rompecabezas arquitectónico, con el objetivo de alcanzar su esencia. Seguidamente, la depuración se realiza en una escala conceptual, permitiendo la sincronización de la obra completa, atendiendo tanto a la concepción del espacio como a la escala del detalle. Finalmente se consigue que la obra sea completa sensorialmente, para lo que se trabaja la inclusión de matices que acompañan la esencia y la intención del proyecto. Así, el mundo de las ideas está presente, a través del simbolismo y la metáfora a la vez que el recorrido arquitectónico acompañará a la reflexión intelectual y a la estimulación de los sentidos.

---

18. Josef Albers. Prefatio 1942. Tinta sobre papel. The Josef & Anni Albers Foundation. Perteneciente a las series “Tectónica”. También en el MOM de NY. Litografía. 48.2 x 59.9 cm. Referencia: 278.1968.6.

---

19. Carlo Scarpa. Tumba Brion. San Vito d'Altivole. Italia. 1969-78. Foto Monmark Agency.

---

20. Carlo Scarpa. Tienda Olivetti en Venecia. 1957-58. Detalle interior.

---

14 Joaquín Arnau Amo. 72 Voces para un Diccionario de Arquitectura Teórica. (Celeste Ediciones. 2000). p 41

15 Crippa, M<sup>a</sup> Antonietta. Introducción al libro: Scarpa. La arquitectura en el detalle. p. 16.



21.



22.



23.

En segundo lugar, la abstracción formal, que afecta a la depuración de la forma con el fin de destacar su volumetría minimizando todos aquellos elementos que pudieran distorsionarla. Pero en la arquitectura de Scarpa, la abstracción formal no siempre la encontraremos en la volumetría, sino que en muchas ocasiones, y debido a que sus proyectos eran intervenciones en edificios ya existentes, se reduce a las formas de los pequeños matices, no a la forma global del edificio.

*“El dilema de la imagen y el signo no es otro que el de lo concreto y lo abstracto”<sup>16</sup>*

Como ejemplo de edificio formalmente depurado al máximo propongo la Banca Católica del Véneto de 1948, donde podemos apreciar la limpieza de los elementos volumétricos. Como apreciamos en las imágenes 21, 22 y 23, cuando Carlo Scarpa trabaja con la forma, independientemente de su escala lo hace asociándose a la geometría, que le ayudará a depurar al máximo como manifestación de la inteligencia y el pensamiento.

No hay que confundir la abstracción formal con la ausencia del adorno, entendido éste como el enriquecimiento perceptivo del espacio. El sentido del detalle en la obra de Scarpa está íntimamente relacionado con la intención de engalanar y saturar la lectura visual del espacio, sin sobrepasar el límite del decoro. Sin renunciar a la depuración volumétrica Scarpa trabaja el detalle de las superficies para el enriquecimiento del diseño, sin ornamentos figurativos ni miméticos, para transmitir un estímulo de los sentidos y de la inteligencia.

Como final de la terna, la abstracción antifigurativa, definida en el capítulo primero de esta Tesis, consistirá en desdibujar las formas del edificio desestructurando y descomponiendo su figura e impidiendo la identificación del tipo a través de la forma. Así la idea de tipo queda disociada de la forma. A la vez, esta operación de descomposición, que también podríamos calificar de deformación, permite identificar sus elementos compositivos.

---

21. Carlo Scarpa. Boceto del proyecto de la Banca Católica del Véneto en Tarvisio. 1948. Realizado en colaboración con el arquitecto Angelo Masieri. Dibujo depositado en los fondos del Museo MAXXI de Roma. Collezioni XX secolo.

---

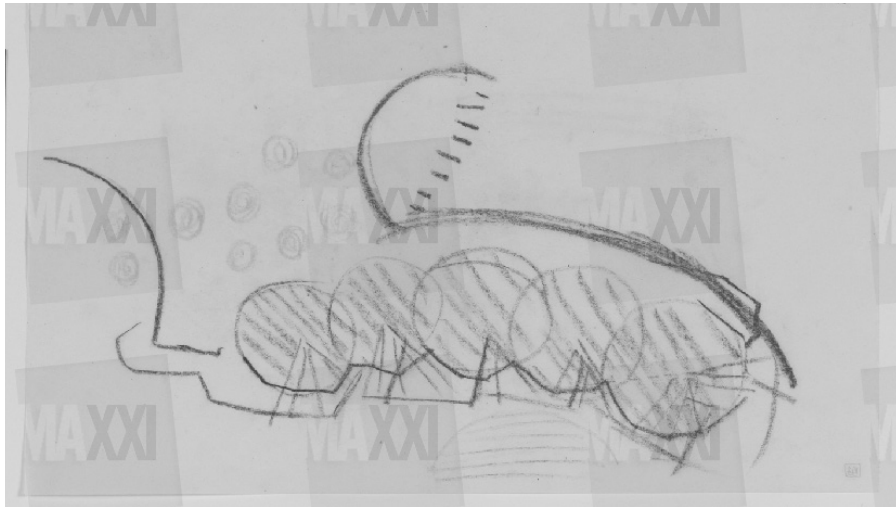
22. Carlo Scarpa. Perspectiva frontal de la fachada sur de la Banca Católica del Véneto. Obsérvese la apariencia másica de la solución de cobertura. Se trata de un plano sin canto que se pliega en las fachadas norte y este. La cubierta de cobre desciende uno de sus vértices quedando los otros tres al mismo nivel. Se trata por tanto de una cubierta inclinada, que a pesar de ello se percibe como una plana, dando incluso la sensación de constituir un cuerpo másico de coronación. Archivo CISA Andrea Palladio. Fototeca Carlo Scarpa. n° inventario: CS000347 - GB/005/003. Fotografía. Gianantonio Battistella.

---

23. Alzado norte del edificio de la Banca en Tarvisio. Archivo CISA Andrea Palladio. Fototeca Carlo Scarpa. n° inventario: CS000356 - GB/005/012. Fotografía. Gianantonio Battistella.

---

16 Arnau Amo, Joaquín. “Arquitectura Ritos y Ritmos”. Calamar Ediciones. p 105.



24.



25.

Si observamos el ejemplo propuesto en la página anterior, el proyecto de la Colonia Olivetti de 1955, Scarpa trabaja con geometrías, más propias de la sintaxis orgánica<sup>17</sup>, eliminando cualquier tipo reconocible y asociado a una función concreta. La composición recurre a elementos circulares como solución, cuya combinación desdibuja cualquier atisbo de reconocimiento figurativo. Como diría el maestro: “no se parece a nada”, porque en ese caso deberíamos desechar la solución<sup>18</sup>.

La escala no es determinante para la aplicación de la filosofía del detalle de Carlo Scarpa, ya que no tiene que ver estrictamente con lo pequeño, ni tan siquiera exclusivamente con lo constructivo, sino que el detalle aporta la atracción intelectual del observador en cada uno de los elementos que componen el espacio, proponiendo así la fusión entre ellos. Crippa escribe al respecto:

*“Se pone de manifiesto como dato indiscutible, que el detalle, en esta arquitectura marcada por el control preciso de una emotividad difusa, lleva consigo una poiesis<sup>19</sup>, una forma de emergencia, que se adelanta a los cánones y a los estilemas compositivos definidos por el propio proyectista o por sus maestros o modelos, y se convierte en exemplum de la proyectación moderna tout court,<sup>20</sup> prescindiendo de los límites de la escala en la que queda definido.”<sup>21</sup>*

Así el detalle de Scarpa sobrepasa la escala de lo pequeño y ocupa el esfuerzo intelectual en todos los ámbitos del proyecto. El afán que mueve a Scarpa a semejante dedicación es la búsqueda, no de la belleza, que declaraba ya conocida, sino de lo sublime que deviene en extraordinario. Es así como sus encuentros, acabados, tratamientos, formas, detalles en definitiva se convierten en únicos.

---

24. Carlo Scarpa. Proyecto de concurso de la colonia Montana para la empresa Olivetti. Brusson. 1955- 1958. Dibujo depositado en los fondos del Museo MAXXI de Roma. Colección siglo XX.

---

25. Carlo Scarpa. Vasija de vidrio. 1938. Técnica vetro soffiato color acuanarina, scolpito, acidato, patina iridescente.

---

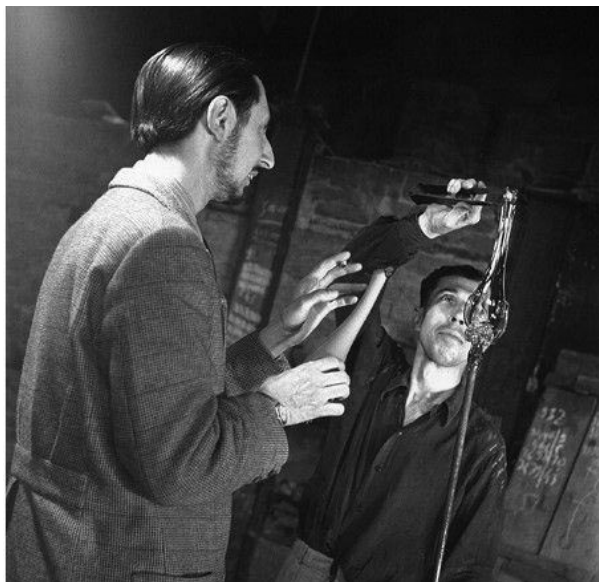
17 Zevi, Bruno. 1945. Verso Un'architettura Organica. Saggio Sullo Sviluppo Del Pensiero Architettonico Negli Ultimi Cinquant' Anni.

18 Recomendación de Carlo Scarpa recordada por Sergio Los en: Carlo Scarpa. Taschen, 2002.

19 Término griego. 'creación' o 'producción'

20 Simplemente, en una palabra.

21 Crippa, Maria Antonietta. en introducción a: Scarpa. La arquitectura en el detalle. p 12. de Bianca Albertini & Sandro Bagnoli.



26.

27.



28.



*“ Lo mediocre no me interesa, lo bello lo conocemos, vamos a la búsqueda de lo sublime.”*

*Carlo Scarpa”* <sup>22</sup>

La justificación histórica del adorno se comprende a través de la aspiración de la arquitectura hacia la belleza, y en nivel superior hacia lo sublime. En el año 2006, conmemorando el centenario del nacimiento de Carlo Scarpa el Museo Austriaco de Artes Aplicadas/Arte Contemporáneo de Viena (MAK) organizó una exposición comisariada por Rainald Franz en la que se destacaba la influencia ejercida por Hoffmann en la carrera de Scarpa. Llevaba como título precisamente; *“Josef Hoffmann-Carlo Scarpa. On The Sublime In Architecture”*.

---

26. Carlo Scarpa con el maestro vidriero Arturo Bisutto apodado “Boboli”, Murano, 1943. Foto archivo Storico Luce.

---

27. Carlo Scarpa con un maestro vidriero en Murano. Moldeando el vidrio sobre el que se buscaba una constante variación en el diseño y en las sensaciones que transmitía el resultado.

---

28. “El alquimista” Obra de Joseph Wright. 1771. Museo de Derby.

---

22 Expresión atribuida a Carlo Scarpa; *“Il mediocre non ci interessa, bello lo conosciamo, andiamo a la ricerca de lo sublime”*. Retrato de Carlo Scarpa. (Aldo Businaro entrevista 2006). [https://www.youtube.com/watch?v=1ps-X\\_0uebk](https://www.youtube.com/watch?v=1ps-X_0uebk).



29.



30.



31.

## La alquimia del detalle

Desde la antigua Grecia la alquimia estudiaba la mezcla de sustancias, experimentando en busca de la transmutación de la materia. Con el paso de los siglos se reconocería que los alquimistas asentaron las bases del origen de la química como ciencia. En la actualidad su significado, según la Real Academia, hace referencia a una “*transmutación maravillosa e increíble*”<sup>23</sup>. Es decir una conversión que encierra algo de mágica. El alquimista es por tanto la figura que domina la materia y experimenta con ella con el fin de obtener algo trascendental, o como dice la leyenda, en la “*pedra filosofal*”<sup>24</sup> capaz de convertir los metales en oro.

El propio Platón se interesó por definir los cuatro elementos fundamentales de la naturaleza. Su teoría se basó en la de Empédocles en el s. V a.C. A diferencia de éste, que consideraba que los cuatro elementos (aire, agua, tierra y fuego) eran inalterables y por lo tanto permanentes, Platón sostiene que pueden ser cambiantes, ya que asocia cada elemento a un sólido elemental y cada sólido lo descompone en triángulos posibilitando que de un sólido pueda obtenerse otro de naturaleza diferente. El triángulo se convierte así, para él, en la unidad elemental de la materia. Su planteamiento teórico asocia la materia con la forma y la geometría.

Esta teoría platónica, basada en la posibilidad de la transformación material, será asumida por Carlo Scarpa a través de su trabajo con la materia, Scarpa consigue transmutar lo convencional en trascendental y sublima a través de la abstracción como ejercicio intelectual. Esta materia prima de su trabajo será la mezcla de tres elementos clave; la luz, la masa (sólida o líquida) y la gravedad. Análogamente la combinación de elementos para obtener uno nuevo se da en la teoría cromática, tal y como definió Goethe en su “*teoría de los colores*”<sup>25</sup> en 1810. El color se encuentra presente permanentemente en la obra de Carlo Scarpa y se revela como mecanismo que refuerza la autonomía de los elementos que forman parte del espacio arquitectónico.

---

29. Carlo Scarpa. Vaso veneciano de vidrio para la empresa Venini. 1932-1947.

30. Cartel de la exposición “Carlo Scarpa-Venini”. En la imagen la pieza de vidrio; *Variegati*, no. 4568. 1942. MET. Metropolitan Museum Of Art. NY. Dimensions: (13 x 16 cm). Cód.: 2014.208.29.

31. Carlo Scarpa. “*Lattimi*”. 1936. Diseño de Vidrio blanco opaco, cuya materia prima se obtiene añadiendo a la masa de vidrio durante la fusión, una cantidad considerable de pequeños cristales; estos, cambian el índice de refracción de la masa, y permiten una apariencia lechosa de la misma. Con esta técnica, que ya utilizó en su trabajo en Cappellin, Scarpa diseñó una serie de vidrio, de formas puras y geométricas, que se presentó en la Bienal de Venecia y en la Trienal de Milán en 1936.

---

23 Definición de la RAE. Alquimia.

24 Según definición de la RAE. Piedra filosofal: Materia con la que los alquimistas pretendían hacer oro artificialmente.

25 Goethe, Johann Wolfgang von. Teoría de los colores. Título original en alemán: Zur Farbenlehre. 1810.



32.



33.



34.

Este preámbulo pretende ilustrar la dedicación de Scarpa hacia los detalles de su obra, en los que utilizando los materiales, al alcance de todos, explora sus posibilidades como nadie. En cercano trabajo con los artesanos consigue unos resultados sorprendentes. Como por arte de magia, las soluciones del maestro se tornan en nuevos estados de la materia nunca antes conseguidos. Un proceso alquímico asociado a la arquitectura. Este afán de experimentación con la materia lo encontramos en cada uno de sus trabajos, ya fueran de vidrio, de mobiliario o diseño industrial.

En sus años de juventud Scarpa empezó a trabajar en la artesanía del vidrio. Desde 1926 en la empresa MVM Cappellin para posteriormente, a partir de 1932, hacerlo en la firma Venini<sup>26</sup> hasta 1946. Su trabajo con los maestros vidrieros de Murano durante esos 20 años, dejaron en él la impronta de la búsqueda de la belleza a través de la experimentación con las posibilidades del vidrio como material, innovando sobre técnicas ancestrales<sup>27</sup>, ya empleadas por los romanos.

Esta experiencia le reportó una forma de trabajar y de comprender la naturaleza de la materia, que iba desde el conocimiento de su composición material, al resultado de su forma y a las capacidades expresivas de la incidencia de la luz y su refracción. En él quedó el hábito de la lectura de las cualidades del vidrio y su investigación sobre cómo conseguir los mejores resultados sobre el material. Su sensibilidad radica en la experimentación con los procesos que buscaban pequeños cambios en el resultado del tratamiento del vidrio. Esta etapa constituyó un aprendizaje que después aplicaría a la arquitectura. Una búsqueda de la dosificación correcta del proyecto, sopesando la cantidad de cada solución para que el resultado final fuera el buscado. Un proceso alquímico que habla de elementos y su justa participación en la composición del espacio.

---

32. Carlo Scarpa. Querini Stampalia. Venecia. 1961-63. Detalle del encuentro de molduras renacentistas con paramentos modernos en el vestíbulo principal de la fundación. Se observa la simbiosis conseguida por Scarpa entre la nueva intervención y lo preexistente.

---

33. Carlo Scarpa en el espacio citado de la Fundación Querini.

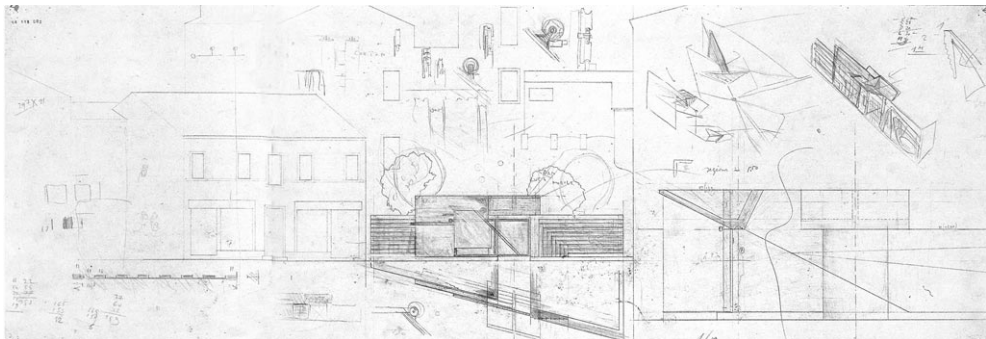
---

34. Carlo Scarpa. Tumba Brion. San Vito d'Altivole. Italia. 1969-78. Detalle del muro de hormigón. Foto James Butler.

---

26 <http://venini.com/en/category/art-glass-eng/carlo-scarpa-category/>

27 Técnicas de trabajo con el vidrio empleadas por Scarpa inspiradas o rescatadas de la tradición, desde los romanos a la sabiduría de los maestros vidrieros de Murano; vetri a bollicine, sommersi, a mezza filigrana, murrine romane, soffiati trasparenti, lattimi, corrosi, a puntini e a strisce, a cerchi, a fasce e a spirale, variegati, zigrinati, bicolori ad incalmo, rigati e tessuti, incamiciati "cinesi", laccati neri e rossi, granulari, iridati, velati, incisi, battuti, a fasce applicate, murrine opache e trasparenti, a fili e a fasce, variegati, a pennellate, a macchie, a filo continuo



35.



36.

A lo largo de su carrera aplicará esta metodología en su arquitectura, experimentando con las texturas, los colores y las formas. Scarpa descubrió en estos años la sutileza de la iluminación que le proporcionaba el vidrio para velar la realidad, y su capacidad de transmitir sensaciones. El resultado será la producción de un detalle esencial y despojado de elementos impropios, pero rico en formas y materiales y estimulante en lo visual, en lo acústico y en lo táctil. En ocasiones recurre a la identificación geométrica de símbolos ancestrales como el círculo, el cuadrado o la cruz, presentes en multitud de culturas primitivas. Esta búsqueda intelectual de la solución idónea, pretende mostrarnos cualidades de la materia que afectan directamente a la sensibilidad.

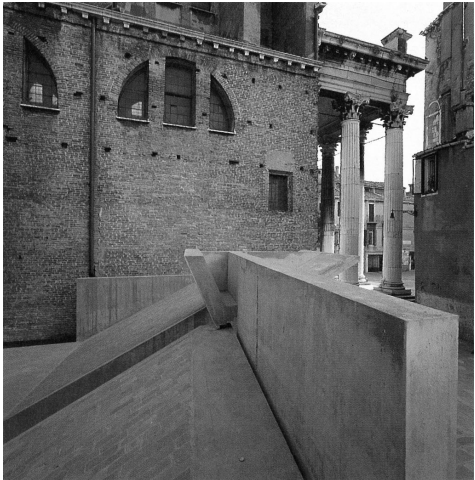
Su capacidad analítica e interpretativa le permitieron un trabajo pausado y sofisticado, que se basaba en el análisis de las técnicas ancestrales y en la investigación de la adaptación de éstas a las técnicas modernas, que posibilitaban los mismos resultados. Esta relación entre lo ancestral y lo moderno no será únicamente en las técnicas utilizadas en sus obras sino en la vinculación visual de elementos que se percibirán juntos en el espacio arquitectónico. Scarpa demuestra que es posible una relación entre la preexistencia y el detalle moderno, algo tan manifiestamente desagregado como la tradición y la modernidad. De este modo se planteará una filosofía de intervención en preexistencias, sin caer en la mimesis ni en la imitación estilística, sino en la conjugación de lo moderno con lo existente. Arte añadido al arte “*aggiunse arte ad arte*”<sup>28</sup>. Esta aportación de Scarpa es una de las más importantes en la historia de la arquitectura del s. XX.

La abstracción en la arquitectura le permite: En primer lugar una simbiosis entre elementos históricos y patrimoniales con actuaciones modernas. Segundo trasladar una sensación de proyecto integral, satisfaciendo la idea de obra de arte total y relacionando el diseño de todos los elementos que aparecen en el espacio. Por último, la abstracción le permite introducir la simbología en el espacio a través de la geometría. Desarrollemos estas ideas:

35. Carlo Scarpa. Acceso del IUAV. 1966. Dibujo original del alzado de la puerta. Centro Carlo Scarpa. Archivo del estado de Treviso.

36. Carlo Scarpa. Acceso del IUAV. 1966. Perspectiva del acceso desde el exterior. El proyecto fue ejecutado por Sergio Los en 1984, siguiendo las directrices del maestro en la segunda versión del proyecto.

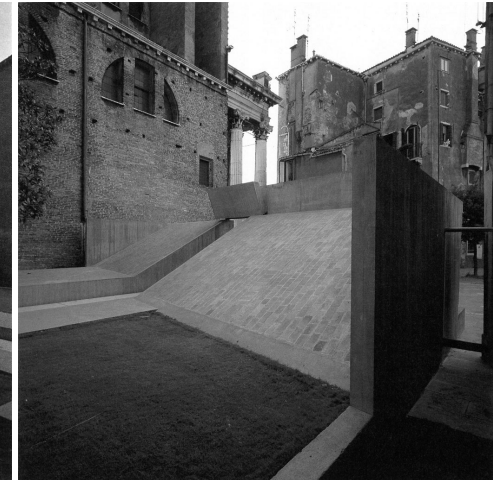
28 Cita latina utilizada por Scarpa para referirse a la idea de intervenir convenientemente sobre el patrimonio arquitectónico, añadir arte al arte.



37.



38.



39.



### El detalle entre lo clásico y lo moderno.

Como se ha comentado, en primer lugar la abstracción le permite aportar y sincronizar multitud de soluciones atendiendo a la relación entre lo nuevo y lo viejo. Desde la realización de sus primeras obras, Scarpa se enfrentó a la problemática de intervenir sobre edificios históricos, como el Aula Magna de la Universidad Cà Foscarini, en Venecia en 1951 o desde años antes con sus intervenciones museográficas en la “Gallerie dell’Accademia” de Venecia entre 1945 y 1959. Para ilustrar esta idea recurrimos a la intervención de Scarpa en la fundación Querini, diseñada en 1961. En las imágenes anteriores (32 y 33), visualizamos el detalle de encuentro entre las viejas molduras y los nuevos paramentos de la planta baja de la fundación. Como se aprecia, la solución biselada del nuevo paramento permite la coexistencia entre la moldura renacentista del palacio del siglo XVI y la nueva solución scarpiana.

Otro ejemplo relevante lo encontramos en el diseño del acceso al Instituto Universitario de Arquitectura de Venecia, proyectado en 1966 y ejecutado años después por su discípulo Sergio Los<sup>29</sup>. El proyecto consiste en la intervención sobre el espacio adyacente a la iglesia de San Nicolás de Tolentino y previo a la entrada al antiguo refectorio del monasterio del mismo nombre, y transformado en espacio académico. Se trata de un pequeño proyecto pero no por ello carente de gran contenido intelectual, consiguiendo armonizar lo preexistente y lo nuevo. La intervención consiste en una gran barrera másica que condicionará el paso hacia el recinto. Esta pieza de cierre se dispondrá de forma que no toque ni la fachada de la Iglesia, ni las medianeras de los edificios entre los que se encaja, dejando un hueco que la desconecta de los muros limítrofes, destacando así la autonomía de cada uno. Esta pieza dispone de una gran superficie de apoyo y de una coronación de sección mucho más reducida. Su cara interior, la que limita con el jardín, será inclinada mientras que la exterior será vertical, y por tanto no coplanarias.

Compositivamente la cara interior dispone de una solución formada por dos tramos de plano inclinado, de rasilla cerámica, separados ambos por el hueco de acceso. Esta inclinación a modo de rampa, aporta una suavidad visual a la percepción desde el jardín. Minimizando la su percepción como barrera hacia el exterior por la posibilidad que ofrece la rampa de ser subida aportando esa suavidad visual.

---

37. Carlo Scarpa. Acceso del IUAV. 1966. Perspectiva del acceso desde el interior hacia la iglesia de Tolentini. Foto Italo Zannier. <http://synergiaprogetti.com/it/istituzioni-educative/item/268-sistemazione-dell%E2%80%99entrata-iuav-su-un-progetto-di-carlo-scarpa.html>

---

38. Carlo Scarpa. Acceso del IUAV. 1966. Perspectiva del acceso desde el interior. Foto Italo Zannier. <http://synergiaprogetti.com/it/istituzioni-educative/item/268-sistemazione-dell%E2%80%99entrata-iuav-su-un-progetto-di-carlo-scarpa.html>

---

39. Carlo Scarpa. Acceso del IUAV. 1966. Perspectiva del acceso desde el interior. Foto Italo Zannier. <http://synergiaprogetti.com/it/istituzioni-educative/item/268-sistemazione-dell%E2%80%99entrata-iuav-su-un-progetto-di-carlo-scarpa.html>

---

29 La obra finalizó en 1984 siguiendo las directrices marcadas por Scarpa después de varias versiones del proyecto. Una primera versión en 1966, una segunda en 1972 coincidiendo con su dirección del IUAV, y una última en 1978.



40.



41.



42.

Por el contrario el plano exterior, dividido a su vez en dos por el mismo hueco, se compone de varios elementos que se asocian y se montan sobre él. Si hacemos un análisis compositivo de este alzado, identificamos tres partes; un lienzo de hormigón más alto, que incluye el hueco de paso y a ambos lados un elemento de hormigón estriado. La pieza central alojará a su vez otros elementos menores; una puerta corredera con estructura metálica, vidrio y una losa de grandes dimensiones de piedra de Istria, que se aprovecha para grabar en ella el lema de la universidad. Una guía metálica embebida en el hormigón, una estructura metálica que soporta la losa de piedra y un paño de vidrio destinado como soporte de información. Como describe Francesco Dal Co<sup>30</sup>, Scarpa trabaja la fisonomía del plano de cierre de la plaza.

El resultado es una composición abstracta de elementos separados que dialogan entre sí a través de las líneas que los forman de forma ortogonal y el contraste introducido por una única línea diagonal que atraviesa la puerta corredera mutilando uno de los vértices de la gran piedra de Istria de aspecto rugoso. De esta forma introduce Scarpa el debate neoplasticista de la ortogonalidad y la agresión de la diagonal, que en su día desató la polémica entre Theo Van Doesburg y Piet Mondrian.<sup>31</sup>

Por último, el hueco que permite el paso, se enfatiza por una losa de hormigón en voladizo que se inclina, elevándose hacia la plaza. De este modo al sobrepasar el umbral se comprime el espacio del hueco antes de aparecer al otro lado, en un espacio ajardinado generando un juego de descompresión visual, horizontal y verticalmente por la ausencia de elementos de cubrición. Centrándonos en este espacio de jardín descubrimos que es colonizado por la extensión del propio plano inclinado del elemento de cierre, que se quiebra y horizontaliza al contactar con el suelo, apoyándose en el plano de jardín y fusionando el elemento con la propia naturaleza del mismo. El recorrido de aproximación queda delimitado por el pavimento y un pequeño desnivel que refuerza su autonomía respecto del resto del jardín.

---

40. Carlo Scarpa. Acceso del IUAV. 1966. Perspectiva del acceso desde el interior. Foto dteil.

---

41. Carlo Scarpa. Acceso del IUAV. 1966. Perspectiva del acceso desde el interior con la antigua puerta encontrada durante los trabajos dispuesta en horizontal en el jardín. Foto Italo Zannier. <http://synergiaprogetti.com/it/istituzioni-educative/item/268-sistemazione-dell%E2%80%99entrata-iuav-su-un-progetto-di-carlo-scarpa.html>

---

42. Carlo Scarpa. Acceso del IUAV. 1966. Perspectiva del acceso desde el interior. Detalle de la zona de paso. Foto Italo Zannier. <http://synergiaprogetti.com/it/istituzioni-educative/item/268-sistemazione-dell%E2%80%99entrata-iuav-su-un-progetto-di-carlo-scarpa.html>

---

30 Dal Co, Francesco. Carlo Scarpa. Opera completa. Electa. Milán 1984. p 130

31 Alusión a la polémica entre los dos pintores abstractos y miembros del movimiento De Stijl a raíz de la inclusión de la diagonal por parte de Van Doesburg en uno de sus cuadros.

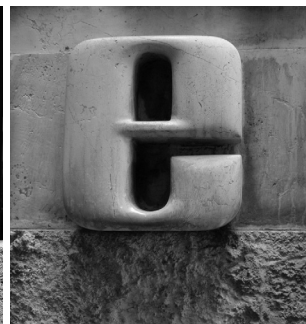


43.

44.



45.



46.

En el mismo jardín encontramos otra decisión que nos habla de la sensibilidad por el patrimonio y el diálogo abstracto y sutil con éste. La disposición del hallazgo arqueológico de la puerta original del refectorio del convento, suscitan esta lectura. En concreto Scarpa dejó descrita la colocación, de los restos encontrados, tumbando la puerta en horizontal en el suelo del jardín, no respetando así su original colocación pero sí la vinculación memorial de los vestigios respecto del lugar y del edificio. La conexión hacia el frente del pórtico de la iglesia tiene su reflejo en el tratamiento del hormigón en ese lado del muro. Los detalles de sus estrías dialogan con la propia escalinata de la fachada principal de la iglesia al ser vistos desde ella.

*“La arquitectura moderna no puede hacerse sin el conocimiento de los valores arquitectónicos que siempre han existido”.*<sup>32</sup>

En segundo lugar, la abstracción le permite también combinar elementos de diversa naturaleza, escala o material planteando una idea de proyecto integral. Como se ve a lo largo de este capítulo la combinatoria de materiales recurrirá a mecanismos de relación tales como las juntas, los oscuros o las separaciones entre elementos y materiales, para que puedan leerse de forma autónoma pero a su vez se posibilite una lectura holística del espacio.

Las alineaciones, encuadres y continuidades visuales contribuirán a contrarrestar las interrupciones generadas por las mismas juntas. La inquietud y el interés por el detalle le llevarán incluso a diseñar la rotulación de los espacios proyectados, consiguiendo un diseño global que alcanza todos los detalles del proyecto. Pero la aportación de los letreros no acaba en la definición de los caracteres sino en su inclusión en el proyecto. Como se observa en las imágenes adjuntas, en la tienda Olivetti, las letras pulidas resaltarán sobre una línea compositiva que atraviesa un lienzo rústico de piedra rugosa y texturizada, de la fachada. En la tumba Brion utilizará el marfil para incrustarlo en la cara interior del arcso que cubre las tumbas de la pareja. En este caso los caracteres blancos y pulidos se recortarán sobre fondo negro. En la tienda Gavina abstraerá la tipografía al máximo realizándola en piedra pulida como en la tienda Olivetti. En varios de sus proyectos propondrá soluciones tipográficas diferentes, de creación propia.

---

43. Carlo Scarpa. Tienda Olivetti en Venecia. 1957-58. Detalle de la tipografía de la fachada.

44. Carlo Scarpa. Tienda Gavina. Bologna, Italia. 1961-63. Detalle de la tipografía de fachada.

45. Carlo Scarpa. Tienda Olivetti en Venecia. 1957-58. Detalle de tipografía de la fachada.

46. Carlo Scarpa. Tumba Brion. San Vito d'Altivole. Italia. 1969-78. Detalle de las tipografías de marfil incrustadas en los sarcófagos. Foto Gagliardi.

---

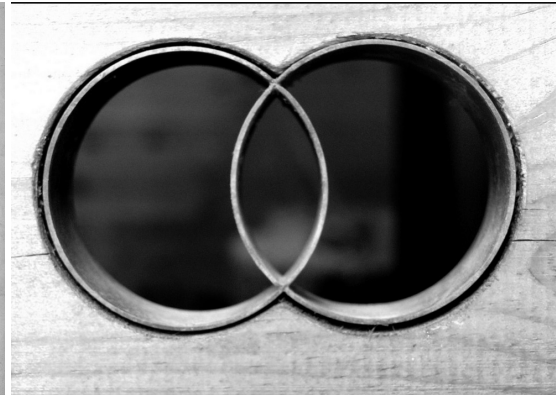
32 Conferencia inaugural del año académico 1964-65 de la IUAV de Venecia. Aredar. “l'architettura moderna non può fare a meno della conoscenza di valori architettonici che sono sempre esistiti”.



47.



48.



49.

### Detalle abstracción y símbolo.

Por último la abstracción le permite introducir en el espacio arquitectónico alusiones simbólicas, gracias al empleo de formas elementales. Etimológicamente la palabra “*símbolo*” proviene del griego “*sym-ballan*”, lanzar juntas dos cosas, por lo tanto la idea de juntar y asociar está implícita en el concepto de símbolo. Desde esta premisa Scarpa asociará varios símbolos recurrentes vinculándolos al tipo arquitectónico (en el caso de la tumba Brion) o aportando cierto misticismo y misterio con la inclusión de la simbología en lugares aparentemente inexplicables, como en los muros de hormigón o en los pavimentos.

El círculo<sup>33</sup> será la geometría más utilizada en su obra. Considerado como símbolo de la vida, aparecerá constantemente, y de diversos modos, en los espacios de la tumba Brion. El círculo se mostrará aquí como elemento metafórico que simboliza la vida de la familia. Representa también lo completo y la perfección, filosofía de su trabajo demostrada a través de la perseverancia y la dedicación hacia el más mínimo detalle. Pero el círculo es también el símbolo del oro en la alquimia. De esta forma la incrustación de elementos circulares en los muros nos aporta el mensaje velado de que hormigón queda dignificado por su tratamiento, como material noble. La realidad parece acompañar esta idea ya que el hormigón es el material fundamental utilizado en muchas de sus obras, dotándolo de un protagonismo exclusivo y previendo el comportamiento del material, como si hubiera vaticinado el resultado de su envejecimiento.

Scarpa no era un conformista que se satisficiera con soluciones convencionales. Su condición de profesional inquieto intelectualmente, le hacía probar nuevas composiciones de los estucos, añadiendo diferentes componentes que alterarían el color, el brillo o el comportamiento al envejecimiento. El hormigón no será menos, y sus soluciones prevenían el envejecimiento del material como una virtud en sí misma. Una exposición a la humedad posibilitaría unos tonos diferentes con el paso del tiempo.

---

47. Carlo Scarpa. Tumba Brion. San Vito d'Altivole. Italia. 1969-78. Detalle del acceso con la intersección de los dos anillos que general la figura de la “*versica piscis*”.

---

48. Cristo en Majestad en una mandorla en un manuscrito ilustrado medieval 1220.

---

49. Carlo Scarpa. Tienda Gavina. Bologna, Italia. 1961-63. Foto JMZ.

---

33 Desde las culturas más primitivas se ha considerado el círculo como símbolo de la vida, ya que proveniente de la forma del sol que otorga vida y calor.



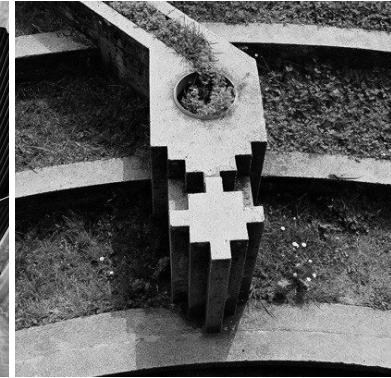
50.



51.



52.



53.



La dignificación de un material tan austero, había sido ya una conquista de la modernidad arquitectónica, no obstante, Scarpa refuerza esta idea, otorgándole al hormigón la función de soporte de otro material que sin duda tenía para él la condición de noble, como es el vidrio. En este punto recordamos el muro de hormigón del jardín de la fundación Querini o los propios de la tumba Brion. En ambos proyectos los muros de hormigón son recorridos por líneas teseladas de vidrio de Murano coloreado, incrustados en su masa, sirviendo por tanto el muro de engarce de las delicadas piezas. Merece especial atención el símbolo formado por dos círculos entrelazados, que aparece tanto en la tumba Brion como en detalles de la tienda Gavina. En ellos podemos interpretar varios significados. Representará el enlace conyugal, en la tumba de San Vito di Altivole en Treviso, reforzado recurriendo a los colores, rojo-azul, hombre-mujer. Por otra parte los círculos entrelazados recuerdan la remota figura de la “*versica piscis*”<sup>34</sup> y que en la tradición cristiana constituye una referencia a Jesucristo<sup>35</sup>. En origen su disposición vertical hacía referencia a la femineidad, y a la maternidad. Posteriormente los cristianos la adoptaron como símbolo girándola 90 grados y convirtiéndola en el símbolo del pez. No obstante prevalecieron imágenes de Jesucristo enmarcadas en la “*versica piscis*” en posición vertical<sup>36</sup>.

Otros símbolos recurrentes en su arquitectura son el cuadrado o la cruz. Merece especial atención la cruz de la capilla del cementerio Brion por su abstracción. En la capilla aparece diseñada con mucha sutileza, como líneas finas de madera que flotan en el ambiente, en una de las esquinas de la planta cuadrada y anclada a los muros por tres puntos (imagen 47). Además encontramos una cruz de piedra con incrustaciones de teselas de vidrio, en el estanque de la meditación, flotando a su vez sobre el agua y percibida desde el pabellón al mirar hacia las tumbas (imagen 46). También apreciamos la cruz en las molduras que acompañan el surco de agua desde el estanque hasta el arcosolio (imagen 48). y por último detectamos el símbolo incrustado en los muros de hormigón (imagen 45).

50. Carlo Scarpa. Tumba Brion. San Vito d'Altivole. Italia. 1969-78. Detalle de cruz sobre los muros de hormigón. Foto Kai.L.

51. Carlo Scarpa. Tumba Brion. San Vito d'Altivole. Italia. 1969-78. Detalle de cruz de piedra sobre el estanque del pabellón de la meditación.

52. Carlo Scarpa. Tumba Brion. San Vito d'Altivole. Italia. 1969-78. Detalle de la cruz de madera de la capilla del complejo. La esbelta cruz se resuelve apoyando en tres puntos.

53. Carlo Scarpa. Tumba Brion. San Vito d'Altivole. Italia. 1969-78. Datalle del final del curso de agua, que acaba en una cruz junto al arcosolio donde se alojan las tumbas.

34 Denominada también *Mandorla*, que en italiano significa almendra, por la similitud con su forma.

35 Hemenway, Priya. El código secreto. La misteriosa fórmula que rige el arte, la naturaleza y la ciencia. Ed. Evergree. 2008. Köln. p 50.

36 Al hacer pasar cada círculo, del mismo radio, por el centro del contrario, Pitágoras ya enunció que la figura resultante tiene una relación entre su altura y su anchura de 265/153. Esta proporción da como resultado 1,73, que es el resultado de raíz de 3, y fue considerado como un número sagrado llamado “la medida del pez”. De hecho en el Evangelio de San Juan aparece la cifra 153 en la captura de los peces. Juan 21:11.

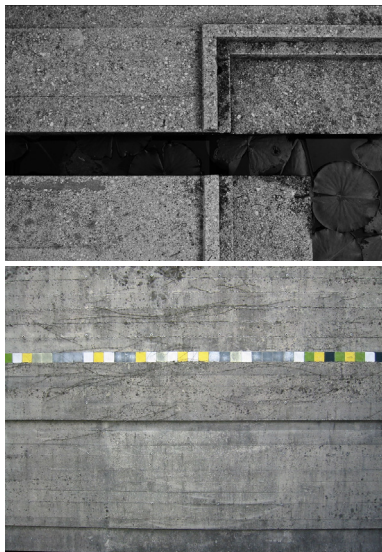


54.



55.

58.



56.



57.

## Abstracción y dualismo tectónico-estereotómico

Scarpa propone en su arquitectura un constante contraste bipolar a través de conceptos que lo aproximan a planteamientos surrealistas. Utiliza el recurso de la contraposición de una idea, a través de dualismos como; lleno-vacío, liso-rugoso, formal- informe, líquido-sólido. En definitiva un contraste que habla de afirmación y negación al mismo tiempo. Bajo esta premisa de dobles significados, lo viejo y lo nuevo se encuentran y se combinan sugiriendo la interpretación a través del diálogo arquitectónico de los elementos compositivos y despertando las sensaciones. Dualismos como el contraste entre vida y muerte en la tumba Brion, cobran una importancia especial desde el punto de vista arquitectónico.

En este planteamiento de duplicidades, la combinación entre lo ligero y lo pesado es una constante, por lo que en sus diseños descubrimos la dualidad entre lo tectónico y lo estereotómico. Un juego permanente entre el significado y su antítesis. Detengámonos un momento en analizar lo que engloba cada concepto. Para seguir hablando del detalle y su abstracción centremos el discurso primero en la naturaleza del mismo, ya sea de condición estereotómica o de solución tectónica. En la teoría arquitectónica de la Ilustración, personajes como el “*abate*” Marc-Antoine Laugier<sup>37</sup> sitúa en lo tectónico la concepción racional de la cabaña primitiva. Así el paso del hombre de la caverna a la cabaña, requiere una comprensión racional. Y es así como nace la arquitectura para Laugier, con la aparición de lo tectónico.

La caverna primitiva queda asociada a lo estereotómico, a lo pétreo o excavado, a lo másico y pesado, a lo conectado con el terreno y que equivale a una extensión del mismo habilitada para una necesidad humana. Mientras que lo tectónico se asocia a la arquitectura del montaje y del despiece, constituyendo la verdadera construcción, que no nace del terreno sino que se deposita en él. Esta doble lectura, que se combinará de forma constante en la obra de Scarpa, la encontramos en la Tumba Brion, donde apreciamos la utilización de estos conceptos para, de forma conceptual y abstracta, significar lo vinculado a lo terrenal o lo vinculado a lo celestial y espiritual. Lo primero se resolverá de forma pesada mientras que lo segundo recurrirá a la ligereza.

---

54. Carlo Scarpa. Museo de Castelvecchio. Verona. 1957-74. Detalle de encuentro entre el pavimento y los paramentos verticales. Foto JMZ.

---

55. Carlo Scarpa. Tienda Olivetti en Venecia. 1957-58. Detalle del aplacado interior y la generación de juntas entre las distintas piezas.

---

56. Carlo Scarpa. Tumba Brion. San Vito d'Altivole. Italia. 1969-78.. Detalle del muro de hormigón con las incrustaciones de vidrio teselados de colores. Foto Sarah Jane.

---

57. Carlo Scarpa. Museo de Castelvecchio. Verona. 1957-74. Detalle de encuentro entre el pavimento de las escaleras y los paramentos verticales, generando una junta. Foto Lisa Wong.

---

58. Carlo Scarpa. Museo de Castelvecchio. Verona. 1957-74. Detalle de encuentro entre el pavimento y los paramentos verticales. Foto JMZ.

---

37 Laugier, Marc-Antoine. *Essai sur l'Architecture*, París, 1755. <http://dx.doi.org/10.3931/e-rara-128>.



59.



60.



61.



62.

*«...Tal es la marcha de la simple naturaleza: es a la imitación de sus procedimientos a lo que debe el arte su nacimiento. La pequeña cabaña rústica que acabo de describir es el modelo sobre el cual se han imaginado todas las magnificencias de la Arquitectura. Es acercándose, en la ejecución, a la simplicidad de este primer modelo como se evitan los defectos esenciales y se consiguen las perfecciones verdaderas.»<sup>38</sup>*

Lo estereotómico sugiere detalles de encuentro entre piezas pesadas atestadas. El propio peso hace por tanto comprimir la junta con un rango de tolerancia que impide la elección de la dimensión de la misma. Por el contrario lo tectónico sugiere las uniones y anclajes de elementos más livianos provocando el solape o la separación entre ellos con posibilidad de controlar la dimensión de la misma. Encontrarse y unirse se manifiestan como dos acciones diferentes de asociación a través de la junta y del solape. La junta será adoptada por lo tectónico en la configuración del detalle. Lo tectónico también utilizará lo pesado como sensación transmitiendo una falsa apariencia de solidez.

La arquitectura que se fragmenta en elementos requiere de soluciones de unión de los mismos que nos conducen al detalle. Pero cuando hablamos de detalle no nos referimos únicamente a lo construido sino a lo diseñado. Es decir la forma en la que se concibe la solución que propone la relación entre elementos. Es precisamente aquí donde la manera abstracta de Scarpa utiliza la sencillez y la geometría para resolver estas uniones.

---

59. Carlo Scarpa. Querini Stampalia. 1961-63. Detalle del vestíbulo de acceso desde el canal, con la escalinata de mármol que salva el desnivel.

---

60. Carlo Scarpa. Museo de Castelvecchio. Verona. 1957-74. Foto Peter Guthrie.

---

61. Detalle de la escalera de la casa Luigi Scatturin. San Marco, Venice, Italy. 1962-1963. Carlo Scarpa.

---

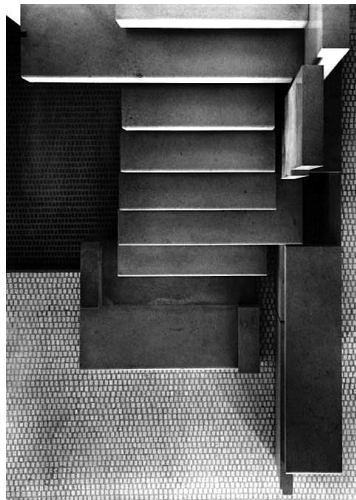
62. Carlo Scarpa. Querini Stampalia. 1961-63. Detalle de los acabados con distintas texturas en los paramentos verticales y la generación de oscuros entre las distintas piezas. Foto dteil.

---

38 Ibid.. p. 10. Ver: Gazeta de Antropología, 1991. nº 8, artículo 09. De Juan A. Calatrava Escobar. Arquitectura y naturaleza. El mito de la cabaña primitiva en la teoría arquitectónica de la Ilustración.



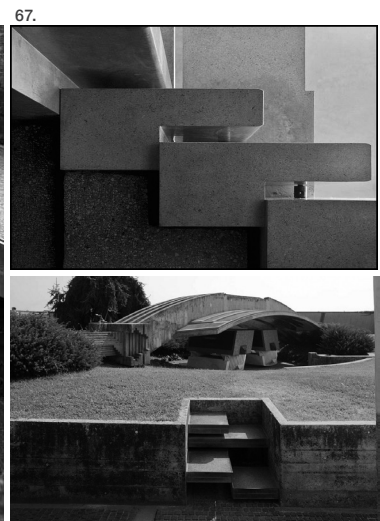
63.



64.



65.



67.

66.

Tal y como recuerdan Christoph Wieser y Andrea Deplazes<sup>39</sup> la “Morfología de lo arquitectónico”, sobre la que hablaba Kenneth Frampton, aludía a los conceptos de arquitectura estereotómica y arquitectura tectónica que relacionó con los trabajos pesados sobre la preparación del terreno o con los trabajos ligeros de techado, es decir en relación a las técnicas pesadas o a las técnicas ligeras. Wieser y Deplazes afirman en relación a la arquitectura ligera;

*“...La casi total disolución de la masa y masividad (la así denominada sublimación) dibuja en el espacio una retícula abstracta y cartesiana; el esqueleto o armazón perfectamente concebible de un volumen fantasma”.<sup>40</sup>*

Esto equivale a afirmar que el esqueleto estructural constituye las líneas fundamentales de la forma, que necesitará del revestimiento para transmitir una lectura y sensación de “vestimenta”. Este “re-vestimiento”, en ocasiones da la apariencia de estereotómico sobre un esqueleto tectónico que subyace como verdadero código compositivo de la arquitectura, un léxico de retículas, ejes y puntos. Lo tectónico hace referencia pues a la composición con elementos de barras ensambladas ya fueran en madera o en acero a partir del siglo XIX. Por contra lo estereotómico hace referencia a lo macizo y sólido, a lo acumulativo y pesado. En las arquitecturas ligeras adquieren especial importancia las uniones y anclajes entre elementos ligeros. En Scarpa nos encontramos con un trabajo de engarce en el que se recrea en esas uniones entre elementos. En ocasiones la aparente masividad de un elemento incorpora un ejercicio de diseño tectónico sublime. En el lenguaje arquitectónico abstracto utilizado por Scarpa lo tectónico se traduce en el trabajo con la línea, esbelta y delgada, y de diferentes condiciones, que irá apareciendo a lo largo del espacio.

---

63. Carlo Scarpa. Museo de Castelvecchio. Verona. 1957-74. Foto Peter Guthrie..

---

64. Carlo Scarpa. Tienda Olivetti en Venecia. 1957-58. Detalle del aplacado interior y la generación de juntas entre las distintas piezas.

---

65. Carlo Scarpa. Museo de Castelvecchio. Verona. 1957-74. Detalle de las escaleras de hormigón con bastidor metálico. Cada una de ellas produce un sonido diferente al ser pisadas.

---

66. Carlo Scarpa. Museo de Castelvecchio. Verona. 1957-74. Detalle de las escaleras de conexión desde el jardín.

---

67. Carlo Scarpa. Tienda Olivetti en Venecia. 1957-58. Detalle del perfil de los peldaños de mármol de la escalera. Foto dteil.

---

39 Wieser, Christoph. y Deplazes, Andrea. 2005. Construcción maciza y construcción ligera. Constructing Architecture: Materials, Processes, Structures, a Handbook. Springer Science & Business Media. Aludiendo a la conferencia de Keneth Frampton en la ETH de Zurich. p 13.

40 Ibídem



68.



69.



70.



Encontramos también en su arquitectura ese carácter tectónico en los revestimientos y en el trabajo con elementos que se van asociando, uniendo y ensamblando con la mayor sutileza. Constituye, como se ha dicho antes un trabajo artesanal de engarce de elementos, casi de orfebrería por la delicadeza con la que se resuelven y montan los detalles. La agudeza del arquitecto plasmada en el proyecto tiene su continuidad en la destreza y maestría del artesano que la ejecuta. En su obra encontramos una dualidad entre construcción maciza “*versus*” construcción ligera como podemos apreciar en proyectos como el de la Tumba Brion donde lo másico se asocia a la muerte y lo ligero a la vida.

La arquitectura estereotómica se basa en la estabilidad de unas masas apoyadas sobre otras, y en la transmisión de la sensación de gravedad y masa. Por el contrario la arquitectura tectónica se fundamenta en la esbeltez y en la comprensión de la transmisión de los esfuerzos a los que se solicita la estructura. La sensación que produce es de ligereza. Ambas se aprecian en la obra de Scarpa, los pesados muros de hormigón, frente a la posibilidad de la arquitectura tectónica de trabajar con líneas y solapes de elementos.

Tratando este tema Viollet le Duc<sup>41</sup> representará el paradigma de teórico de la estereotomía mientras que Gottfried Semper<sup>42</sup> lo será de lo tectónico con su principio del revestimiento. Esta dupla de conceptos constituyen la base sobre la que se desarrollará toda la arquitectura a partir del siglo XIX.

*“El arte de ensamblar elementos como barras para configurar un armazón rígido, nada tiene que ver con la obra de fábrica.” Gottfried Semper.<sup>43</sup>*

---

68. Carlo Scarpa. Tumba Brion. San Vito d'Altivole. Italia. 1969-78. Perspectiva del arcosolio. Foto Rotch Simoneau.

---

69. Carlo Scarpa. Tumba Brion. San Vito d'Altivole. Italia. 1969-78. Detalle del arcosolio.

---

70. Carlo Scarpa. Querini Stampalia. 1961-63. Se evidencia la fragmentación de elementos en el jardín, donde el antiguo pozo se dispone sobre una serie de elementos fragmentados de diferentes materiales, hormigón o mármol, que permiten que el flujo del agua llegue a él.

Quando hablamos de plano construido hacemos referencia a la pared (Tectónica) o al muro (Estereotómico). Semper estudia la etimología de la palabra pared en alemán. “*Wand*” que proviene del sustantivo “*gewand*” que significa traje o vestido. De este modo asocia la pared a lo textil y la clasifica como elemento tectónico mientras que el muro mantendrá su condición de estereotómico.

---

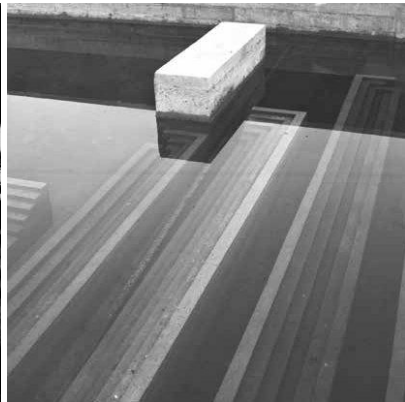
41 Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc. 1814-1879. Arquitecto Francés.

42 Gottfried Semper. 1803-1879. Arquitecto alemán. en su libro publicado en 1951 “Los cuatro elementos de la arquitectura” expone que el edificio se divide en cuatro elementos fundamentales; el hogar, el suelo, el techo y el cerramiento.

43 Wieser, Christoph. y Deplazes, Andrea Op. Cit. p.13.



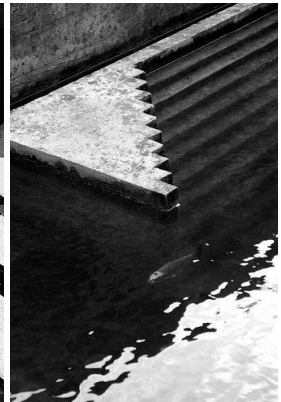
71.



72.



73.



74.

Alberto Campo Baeza alude a los mecanismos que partiendo de lo abstracto concurren en lo concreto. Estos medios prácticos que se emplean en el arte de la arquitectura incluyen lo que él llama el mecanismo de entendimiento de la relación con la gravedad, que es precisamente lo estereotómico y lo tectónico.<sup>44</sup> La ligereza y la diafanidad han sido desde el principio una aspiración de la arquitectura moderna. De esta manera la comprensión estructural permite despojar la arquitectura de su pesada envolvente clásica, y se vincula a la descomposición ya experimentada en el arte por las primeras vanguardias. En definitiva, la masa se descompondrá racionalmente por la comprensión de sus líneas de fuerza.

*“ El Movimiento moderno se propuso incorporar los nuevos paradigmas estéticos del arte a la arquitectura, que en consonancia, debía hacerse más abstracta, lo que pasaba ineludiblemente por la desmaterialización de su realidad física.”*<sup>45</sup>

En esta cita, Fernando Espuelas, hablando precisamente de la arquitectura ligera en su capítulo titulado “Anorexia”, alude a la constante pérdida de masa de la arquitectura contemporánea en respuesta al espíritu imperante en este momento. La masa se descompone racionalmente en la comprensión de sus líneas de fuerza.

*“Ya es bien sabido que la propia arquitectura japonesa fue un modelo para el Movimiento Moderno que inspiró la revolución de la arquitectura occidental en dos de sus objetivos; la abstracción y la ligereza”.*<sup>46</sup>

Marco Pogacnik<sup>47</sup> hace también referencia a la capacidad de la tectónica de descomponer la obra en los elementos fundamentales en la obra de Carlo Scarpa.

44 Campo Baeza, Alberto. “Aprendiendo a pensar”. 2008. “Tectónico/Estereotómico” p 9. Ver también: Campo Baeza, Alberto. “De la cueva a la cabaña”. Ed. Maireia Libros. 2003. Sustancia y circunstancia : Memoria dwel curso 2002-2003 de las asignaturas proyectos arquitectónicos 4 y 5 UPM.

45 Espuelas, Fernando. “Madre Materia”. 2009. p.128

46 Ibídem.

47 Pogacnik, Marco “Carlo Scarpa. Tettonica illustrata da forme”. Incluido en: “Carlo Scarpa: Struttura e forme” por Wolf Tegethoff y Vitale Zanchettin. 2007. p.35.

71. Carlo Scarpa. Querini Stampalia. 1961-63. Detalle de la puerta que da al canal. Fotografía John Hill.

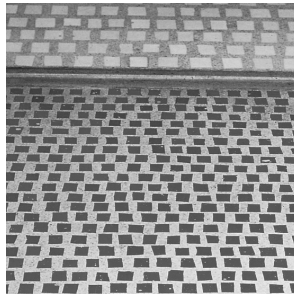
72. Carlo Scarpa. Tumba Brion. San Vito d'Altivole. Italia. 1969-78. Detalle del las molduras que quedan sumergidas en los estanques produciendo la sensación de profundidad a la vez que Al mismo tiempo que la arquitectura se refleja en el plano de agua, se produce un difuminado de la misma a través del agua.

73. Carlo Scarpa. Tumba Brion. San Vito d'Altivole. Italia. 1969-78. Detalle del pavimento resuelto mediante losas de hormigón que permiten atravesar el estanque hacia la capilla. Foto Mario Gagliardi.

74. Carlo Scarpa. Tumba Brion. San Vito d'Altivole. Italia. 1969-78. Detalle del difuminado del reflejo por el movimiento del agua.



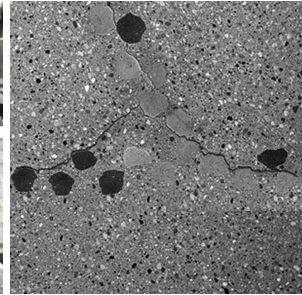
75.



76.



77.



78.

Volviendo a la obra de Scarpa, observamos algunos ejemplos donde la tectónica es la dominante. En ocasiones el tratamiento tectónico lo encontramos en disposiciones tan másicas como el propio pavimento de algunas de sus obras. En él encontramos elementos, disociados, que nos van indicando el camino. En algunos pavimentos encontramos la condición tectónica de los mismos formados a partir de piezas autónomas que se asocian por módulos dimensionales. En concreto en la Fundación Querini las losas que forman el recorrido sobre el manto del césped del jardín posterior desvelan su autonomía al mismo tiempo que se asocian entre ellas para crear un camino.

Lo tectónico equivale a una depuración del concepto estructural y a una sincronización entre construcción y estructura que se racionaliza debido a la comprensión entre la relación entre cargas, solicitaciones y estructura. Las escaleras son otro de los elementos en los que Scarpa desnuda su esencia y trabaja con las líneas y planos elementales para su correcta puesta en servicio. El resultado de su diseño es la evidencia de planos y líneas.

Otro ejemplo de estereotomía lo constituirán los monumentos funerarios diseñados por Scarpa, concebidos como esculturas monolíticas asociadas a la idea de losa funeraria, ancestral. Como ejemplo de ello podemos fijarnos en el pabellón de la meditación de la Tumba Brion, ligero y suspendido sobre el agua del estanque frente a la pesantez del arcosolio que aloja las tumbas y que se vincula al terreno. El cuerpo queda en la tierra mientras que el espíritu asciende a lo celestial.

---

75. Carlo Scarpa. Tumba Brion. San Vito d'Altivole. Italia. 1969-78. Perspectiva del acceso. Foto Daniel Chia.

---

76. Carlo Scarpa. Tienda Olivetti en Venecia. 1957-58. Detalle del pavimento.

---

77. Carlo Scarpa. Querini Stampalia. 1961-63. Detalle del recorrido a través del jardín con la piezas de piedra configurando el camino.

---

78. Carlo Scarpa. Villa Ottolengui. Bardolino. Verona. 1974-78. Detalle del pavimento con incrustaciones cerámicas que direccionan la posible fisuración.



**CAPÍTULO IV**

MECANISMOS DE ABSTRACCIÓN EN LA OBRA DE CARLO SCARPA



01.



02.



03.



## Mecanismos de abstracción arquitectónica

La utilización de determinados mecanismos, refuerzan el mensaje de manera no evidente sino a través de una profunda operación intelectual y poética. El lenguaje arquitectónico se ve dotado así de un velo abstracto que obliga a la descodificación del código y del pensamiento arquitectónico del maestro, fundamentado en la interpretación del espacio a través del signo, el símbolo y la geometría, mediante estos mecanismos abstractos que analizaremos a continuación.

Debemos aclarar primero a qué nos referimos cuando hablamos de mecanismo<sup>1</sup>. Su primera acepción lo define como: “*Conjunto de las partes de una máquina en su disposición adecuada*”. En este sentido podemos hablar de mecanismos en cuanto a la posición conveniente de cada uno de los elementos constituyentes. Cuando hablamos de posición invocamos la acción de poner, y ésta implica la de poner con orden, es decir “*com-poner*”. La segunda acepción habla de la estructura de un cuerpo natural o artificial, y la combinación de sus partes constitutivas. Por lo tanto la combinación de varios elementos es condición necesaria para la configuración final. La tercera acepción alude a los “*medios prácticos*” que se emplean en las artes. Concluyo pues, que los mecanismos en la obra de Carlo Scarpa se fundamentan en la disposición ordenada de elementos, la combinación entre ellos y los medios prácticos utilizados para diseñar su arquitectura. Veamos cuales son estos medios y los criterios que rigen su orden, su composición.

Según las acepciones, ya citadas, de la palabra “*mecanismo*”, podemos identificar los siguientes medios prácticos de los que se sirve para sus diseños, que serían: La fragmentación y el diálogo (que se produce entre los elementos disociados, la materialización de la geometría), la utilización del color (que contribuye también a la propia separación de elementos y la percepción autónoma de los mismos), el interés por la percepción, la sugerencia del límite, la luz como material arquitectónico y por último la metáfora como poética del espacio. Como se ve son ideas complejas que aproximan su arquitectura al concepto de abstracción intelectual defendido en este escrito. Veamos cada una de ellas con más detenimiento.

---

01. Carlo Scarpa. Tumba Brion. San Vito d'Altivole. Italia. 1969-78. Detalle de la puerta de acceso a la capilla. El paso tiene forma de la letra griega omega lo que, atendiendo a frase bíblica de “Yo soy el principio y el fin, el alfa y el omega”, podemos interpretar como el final del recorrido. Foto Carlo Deregibus.

---

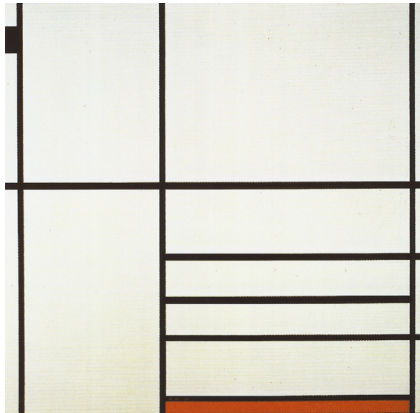
02. Carlo Scarpa. Tumba Veritti. Udine. Foto emiliotrevisiol.

---

03. Carlo Scarpa. Tienda Olivetti en Venecia. 1957-58. Detalle de la solución de apoyo de los elementos expuestos. Foto seier+seier.

---

1 Según la RAE, la palabra mecanismo tiene varios significados. Su primera acepción lo define como: Conjunto de las partes de una máquina en su disposición adecuada. La segunda acepción habla de la estructura de un cuerpo natural o artificial, y la combinación de sus partes constitutivas. La tercera acepción alude a los medios prácticos que se emplean en las artes.



04.



05.



06.



07.

El detalle de Scarpa constituye un ejercicio de depuración, un paso más en el “re-vestimiento” del espacio. Este engalanamiento de los elementos arquitectónicos es un “adorno” desnudo de superficialidad y cargado de profundidad reflexiva. Para conseguirlo se servirá de elementos tales como; el punto, la línea o el plano, pertenecientes al léxico neoplasticista, explorando sus posibilidades a través de determinadas acciones y mecanismos a los que aludía. Pero también se inspirará en el ejemplo de la tradición de la arquitectura japonesa, de la que admirará la sutileza de sus detalles y la depuración de sus diseños. Fue precisamente durante su segundo viaje a Japón<sup>2</sup> cuando la creación poética scarpiana se apagó para siempre.

*“Toda manifestación humana necesita cierta dosis de interés, sobre todo en el dominio estético. Este interés es de orden sensorial y de orden intelectual. La decoración es de orden sensorial y primario como el color, y conviene a los pueblos sencillos, a los campesinos y a los salvajes. La armonía y la proporción solicitan el intelecto, detienen al hombre culto.”*  
Le Corbusier<sup>3</sup>

Por otra parte se hace necesario aludir a las intervenciones del maestro sobre arquitecturas preexistentes, donde la exigencia de modernizar el programa funcional, o en ocasiones la reformulación museográfica, planteaban un problema de difícil solución al que el maestro siempre supo dar respuesta. La aceptación del ornamento de la preexistencia, se conjuga con lo estrictamente moderno en los proyectos en los que interviene sobre edificios históricos de valor patrimonial. Los elementos se sincronizan y se encuentran para complementarse. Lo moderno se encaja y necesita de lo clásico en su puesta en escena. Y a la vez, recíprocamente, se produce la dependencia de lo nuevo para que lo histórico reluzca. Así la profusión de detalles, no decorativos, contribuyen a la lectura holística de la obra, a la comprensión final del trabajo arquitectónico y a la experimentación del espacio creado.

---

04. Piet Mondrian. Composición en blanco negro y rojo. 1936. Óleo sobre lienzo. 102.2 x 104.1 cm. MOMA Nueva York. Referencia: 2.1937.

---

05. Villa Imperial de Katsura-Rikyu. Kyoto, Japón. 1645. Foto Yasuhiro Ishimoto.

---

06. Carlo Scarpa. Tumba Brion. San Vito d'Altivole. Italia. 1969-78. Detalle de la puerta de acceso a la capilla desde el jardín de los cipreses. Se observa la similitud compositiva con el lenguaje neoplasticista. Foto marcoweb25.

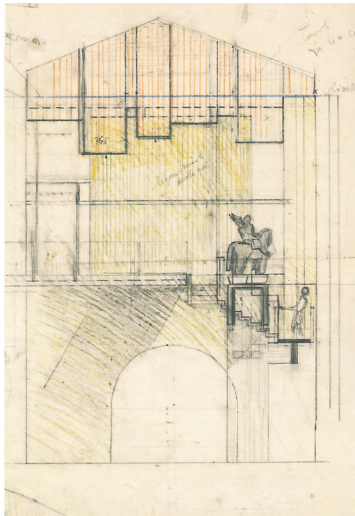
---

07. Villa Imperial de Katsura-Rikyu. Kyoto, Japón. 1645. Perspectiva de espacio interior.

---

2 Scarpa viajó en dos ocasiones a Japón. La primera en 1969. En su segundo viaje en 1978 sufriría un desafortunado accidente que apagaría para siempre la creación del maestro.

3 Le Corbusier. Vers une architecture. París 1923. Versión española: Hacia una arquitectura. Ed. Apóstrofe SL. Barcelona. 1998. p 112.



08.



09.



10.

Sobre la abstracción es necesario exponer la posibilidad de desdibujar o difuminar las superficies de la arquitectura. Scarpa no depurará estas superficies por eliminación de elementos, ya que no muestra reparos en incluir y aportar componentes adicionales. Por el contrario utilizará las sensaciones, como por ejemplo la que produce el reflejo de la arquitectura sobre láminas de agua. La utilización del agua como ingrediente en sus espacios se debe a una doble razón. Primero al “*Genius Loci*”<sup>4</sup> que siempre consideraba como determinante y evocador de su origen veneciano. Segundo, la capacidad sensorial y dinámica que aporta el agua en la arquitectura. El reflejo distorsiona en cierta medida la imagen, suavizándola y borrando los detalles, permitiendo así una percepción elemental y depurada de lo reflejado.

La sensación de la gravedad se muestra asociada a la naturaleza constructiva de la arquitectura, ya sea estereotómica o tectónica. La primera necesita la masa para estabilizarse, mientras que lo tectónico nos transmite la ligereza de lo ingravido y el equilibrio justo de todos sus elementos. La alusión a la gravedad la vemos en los pavimentos de fuerte masa, o en los ligeros soportes de elementos estructurales. Las sensaciones están presentes también en lo táctil y acústico. desde peldaños resonantes en voladizo a canales de agua o la vegetación que forma parte de la arquitectura. Por último el símbolo introduce lo reflexivo e intelectual, el significado y la metáfora. En definitiva, el conjunto de mecanismos abstractos y elementos compositivos utilizados por Scarpa, constituyen la sintaxis de un sistema visual, presente en una arquitectura donde la percepción es tan importante como la materialización o la construcción. Todos estos mecanismos que veremos a continuación contribuyen a crear un juego de sensaciones. Louis Kahn<sup>5</sup> escribiría, en relación a la arquitectura de Carlo Scarpa: “*La belleza es la primera sensación*”.

---

08. Carlo Scarpa. Museo de Castelvecchio. Verona. 1957-74. Plano original de la posición de la estatua de Cangrande. Centro Carlo Scarpa. Archivo del estado de Treviso. Depositado en el Museo de Castelvecchio.

---

09. Carlo Scarpa. Pabellón del libro. Fotografía extraída de: Albertini, Bianca. Carlo Scarpa, Architecture in Details. Mit Press, 1988.

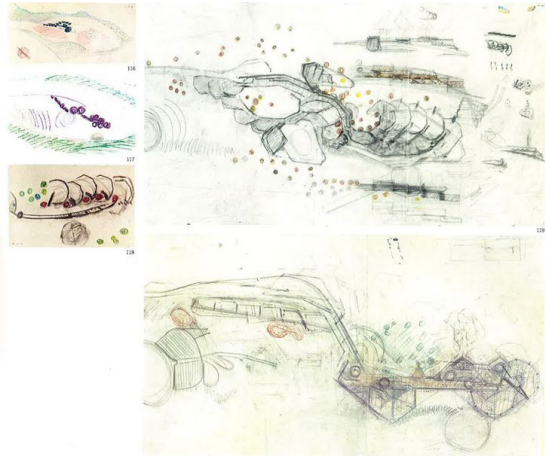
---

10. Carlo Scarpa. Pabellón de acceso a la bienal de Venecia. Foto RobMcNeill.

---

4 Norberg-Schulz, Christian. *Genius loci: towards a phenomenology of architecture*. Academy Editions, 1980. La idea de Genius Loci alude al espíritu del lugar, a la esencia de éste.

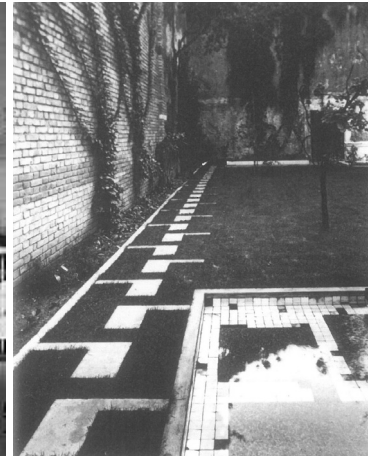
5 Este escrito dedicado por Louis Kahn a Carlo Scarpa, fue el último texto redactado por el maestro americano antes de su muerte, con motivo del libro *Carlo Scarpa: Architetto Poeta*, como catálogo de la exposición sobre Carlo Scarpa celebrada por el RIBA en la Galería Heinz, Londres, 1974. “*In the work of Carlo Scarpa / ‘Beauty’ the first sense / Art the first word / then Wonder / Then the inner realization of ‘Form’ / The sense of the wholeness of inseparable elements. / Design consults Nature / to give presence to the elements / A work of art makes manifest the wholeness of the ‘Form’ / a symphony of the selected shapes of the elements. / In the elements / the joint inspires ornament, its celebration. / The detail is the adoration of Nature.*”



11.



12.



13.

### Fragmentación y dialéctica.

Es reconocible en la obra de Carlo Scarpa la separación física, que no conceptual ni dialéctica, que existe entre los diferentes elementos del espacio. La junta la utiliza como elemento integrador y aunque parezca una paradoja, como elemento de relación entre lo viejo y lo nuevo. Este elemento de junta pertenece a los recursos dialécticos de su obra. Kenneth Frampton enfoca el problema de la fragmentación y la dialéctica de los elementos separados en su conferencia “*Intimations of Tactility; Excerpts from a Fragmentary Polemic*”<sup>6</sup> en el apartado de aspectos psicológicos y mentales de la teoría de la arquitectura.

La fragmentación no es exclusividad de elementos primarios sino que también se visualiza en aspectos volumétricos del diseño. En concreto en el proyecto de Banca Popolare del Veneto (imágenes 21, 22 y 23 Cap. III) se separan los volúmenes esenciales del edificio en una descomposición abstracta del volumen y del espacio. La propia filosofía de trabajo del maestro veneciano le obligaba a respetar los elementos existentes de interés, con lo cual, a priori, ya disponía de condicionantes o limitaciones de actuación que debía sincronizar con los elementos nuevos que aportaba. La idea de fragmentación aparecía casi por obligación.

Cuando hablamos de volumen es obligado hablar de forma. Como se ha dicho, la forma puede ser tratada desde la descomposición absoluta, en posturas cercanas al deconstructivismo,<sup>7</sup> o en propuestas rotundas de volúmenes elementales primitivos como sugería Rafael Moneo<sup>8</sup> en su artículo “*Fragmentación y Compacidad en la arquitectura reciente*”<sup>8</sup>. En este sentido sorprende encontrarnos con propuestas de Carlo Scarpa, que se aproximan a investigaciones orgánicas, que niegan la forma para trabajar con lo amorfo, como el proyecto de la Colonia Olivetti. Otros movimientos de vanguardia aportarían al maestro cierta inspiración en cuanto a la fragmentación. Veamos algunos de ellos.

---

11. Carlo Scarpa. Dibujos originales del proyecto de concurso de la colonia Montana para la empresa Olivetti. Brusson. 1955-1958. Centro Carlo Scarpa. Archivo del Estado de Treviso.

---

12. Carlo Scarpa. Querini Stampalia. Venecia. 1961-63. Detalle del tratamiento de revestimiento del pilar de la sala de exposiciones principal. El despiece contribuye a su desmaterialización a la vez que sugiere una interpretación tectónica a pesar de tratarse de un robusto pilar de origen estereotómico.

---

13. Carlo Scarpa. Fundación Querini Stampalia. Venecia. 1961-63. Detalle del recorrido señalado por elementos de piedra alienados en el jardín.

---

6 Frampton, Kenneth. *Intimations of Tactility: Excerpts from a Fragmentary Polemic*. *Framlnternational Journal of Architectural Theory*. Vol. 12, No. 1. 2007.

7 Movimiento arquitectónico que nace en los años 80 del s. XX y tiene su apogeo en los 90. Consiste en la descomposición de la forma a través de la fragmentación y la disposición no euclidiana de los elementos que la componen.

8 Moneo Vallés, Rafael. *Paradigmas fin de siglo; fragmentación y compacidad en la arquitectura reciente*. *El Croquis*. Vol. 5, Nº. 98, 2000. págs. 198-203.





Sobre el movimiento holandés De Stijl<sup>9</sup>, cuya arquitectura derivó en gran parte de la obra e ideas de Hendrik Petrus Berlage, es evidente el flujo de ideas entre las artes y la arquitectura, donde la geometría y la linealidad eran la esencia de todo planteamiento. Jacobus Johannes Pieter Oud fue el arquitecto más destacado del grupo y su estilo creció al amparo del cubismo y el futurismo. Cabe destacar que el cubismo presentaba rasgos cercanos de la teoría arquitectónica racionalista.

*“...La nueva arquitectura es elemental, es decir, se desarrolla a partir de elementos de la construcción en el sentido más amplio. Estos elementos –como función, masa, superficie, tiempo, espacio, luz, color, material, etc. son plásticos”.*  
Theo van Doesburg<sup>10</sup>. 1924

Como se deduce de la afirmación anterior, Van Doesburg incide sobre los elementos que componen la arquitectura. Ha sido capaz de descifrar los parámetros compositivos de la misma y, lo que es más importante, plantea que son esos parámetros los protagonistas de la nueva arquitectura, como el tiempo, el espacio o la función.

Paralelamente, la comprensión del nuevo espacio, por parte de Le Corbusier, y la claridad de los “*cinco puntos*” formulados por él, le llevan a plantear soluciones en continua evolución, superando constantemente lo que parecían los límites del desarrollo de la nueva arquitectura. Ya en los años cuarenta, la madurez de los cinco puntos le llevan a proponer la *Unité* de Marsella. En la maqueta de la misma apreciamos la separación de los elementos principales, en un afán de convertirse en esqueleto, relleno de contenido prefabricado. Esta abstracción de los elementos principales fragmentados dan como resultado una abstracción formal o geométrica precursora. Además la *Unité (imagen 90 Cap. I)* supone la aparición de un nuevo tipo edilicio, noción que rompe con la hegemonía decimonónica anclada en la utilización de tipos predefinidos, que desembocaban en una burda figuración tipológica.

---

14. Carlo Scarpa. Dibujo del muro diseñado en la fachada principal del Museo de Castelvecchio. Alzado acotado con detalle de despiece del revestimiento. 1962-64. Archivo Carlo Scarpa depositado en el Museo de Castelvecchio. N° inventario: 31682. Grafito y pastel. Medidas. 432 x 632 mm.

---

9 Formación heterogénea (pintores escultores, arquitectos) con Theo van Doesburg, como máximo exponente y nexa entre todos ellos.

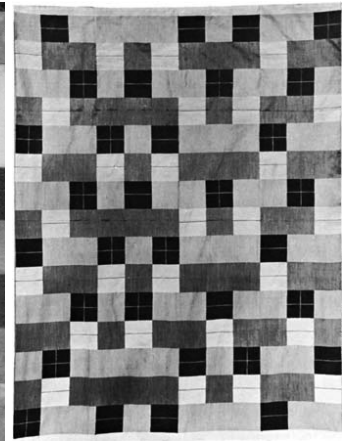
10 Doesburg, Theo Van. Hacia una arquitectura plástica. 1924. Artículo recogido en “Programas y manifiestos de la arquitectura del s XX.” De Ulrich Conrads. Berlín 1964. Ed española 1973 ed Lumen.



15.



16.



17.

### La materialización de la geometría.

El soporte geométrico es la esencia del sistema compositivo. En los dibujos y planos de Scarpa se aprecia la obsesión (ver imagen 150 Cap. IV) por el encaje y la modulación geométrica que constituía la base de todo proyecto. En ellos se puede leer la búsqueda del maestro a través de infinidad de trazados y pruebas geométricas que relacionan cada uno de los elementos del espacio.

*"[...] La geometría es la materialización de la abstracción y abstracción espiritual de la sustancia, es decir de la materia conformada."<sup>11</sup>*

Es por tanto preciso aclarar que puede ser igual de abstracto un planteamiento geométrico cartesiano que uno de geometría no ortogonal, las posturas orgánicas y la utilización de aspectos topológicos, más relacionadas con flujos naturales, como argumento de proyecto es otro campo posible de la metodología de la abstracción. En la obra de Carlo Scarpa descubrimos algunos proyectos con trazados que tienden a lo orgánico, quizás influenciados por la admiración hacia Wright. Pero en su mayoría los proyectos están trazados sobre rigurosos estudios geométricos que proporcionan cada uno de los elementos. A la vista de los elaborados estudios geométricos que se pueden observar en sus planos, el hecho geométrico era para él una obsesión.

---

15. Carlo Scarpa. Museo de Castelvecchio. Verona. 1962-64. Detalle de muro revestido de teselas de mármol. Foto Peter-Guthrie.

---

16. Carlo Scarpa. Fundación Querini Stampalia. Venecia. 1961-63. Pavimento del vestíbulo principal. Se inspira en la obra de los neoplasticistas para resolver sus diseños. En concreto en la fundación Querini o en la tienda Olivetti encontramos continuas alusiones al diseño de Josef y Annie Albers. Fotógrafo desconocido.

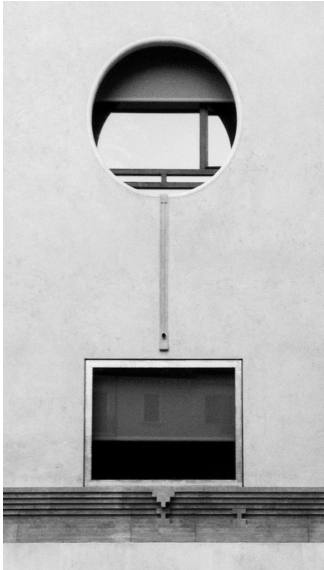
---

17. Anni Albers. Tapiz de tela. 1927. Algodón y seda. 147.9 x 121.3 cm. Referencia 246.1965. MOMA. Nueva York. <http://www.moma.org/collection/artists/96?locale=en&page=1>

*"Platón redime precisamente a la Arquitectura del anatema de las artes figurativas, en virtud de su cualidad abstracta y, por consiguiente, ajena a la servidumbre de la imitación. Para Platón, la Arquitectura no es arte imitativo: no depende, por tanto, de la realidad visible. Se vincula en cambio, a la realidad invisible, esto es al mundo de las Ideas, de la Geometría. La Geometría es la vía directa e inmediata por la cual la Arquitectura participa del mundo de las Ideas".*

*Joaquín Arnau Amo.<sup>12</sup>*

- 
- 11 Miranda, Antonio. Ni robot ni bufón. Cátedra Universitat de València. 2000. p.80  
12 Arnau Amo, Joaquín. 24 ideas de arquitectura. Ediciones UPV. 1996. p.36



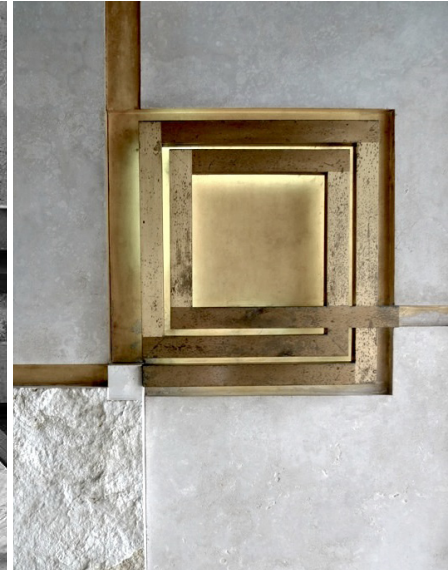
18.



19.



20.



21.

Encontramos la geometría en la modulación y en cada uno de los elementos que configuran el espacio. Observando los trazados de Scarpa podríamos diagnosticarle una verdadera obsesión por la geometría. El resultado final de sus proyectos es fruto de una reflexión geométrica, no siempre sencilla de obtener, que da forma y relación a los elementos que la componen y a la totalidad del conjunto.

En Scarpa la geometría también se evidencia a través del uso de los materiales utilizados, que son de gran variedad (vidrios, maderas, piedras de Istria, mármoles, estucos de diferentes composiciones, acabados en mortero de cemento, hormigón, elementos metálicos de acero, cobre etc...) Quizás el mayor logro que consiguió fue la utilización de varios de ellos en un único proyecto sin que por ello se resintiera ni la unidad del conjunto, debido a la variación, ni la percepción agradable del mismo. Este encuentro y relación entre materiales se resuelve mediante el mecanismo del vacío de la junta de separación entre dos piezas distintas de diferente material o dos piezas del mismo material pero con tratamiento diferente. El oscuro del vacío contribuye pues con su línea a definir los límites de las piezas materiales y a dibujar las líneas que desea reconocer en el espacio, como se aprecia en las escaleras de la Gipsoteca Canoviana, donde la dualidad entre luz-sombra le permite trazar líneas evanescentes con ésta última en el espacio en un ejercicio de abstracción absoluta y que posteriormente se analiza en mayor profundidad.

Por último y como idea previa para entender la cuestión geométrica es necesario conocer la admiración de Scarpa por determinados referentes que se revelan a través de los detalles extendidos por sus obras, que nos manifiestan las influencias de Frank Lloyd Wright, de la arquitectura tradicional japonesa y de las teorías neoplasticistas<sup>13</sup> son más que evidentes. De Wright heredaría la capacidad de trabajar con un módulo geométrico, de la arquitectura tradicional japonesa admiró la sutileza y la sensibilidad con que se resolvían los problemas y de las teorías neoplasticistas comprendió la importancia de la línea y la depuración de las formas y las superficies.

---

18. Carlo Scarpa con Arrigo Rudi (1929-2007). Banca Popolare di Verona. 1973-78-81. Detalle de la fachada principal. Fotógrafo desconocido.

---

19. Carlo Scarpa. Fundación Querini Stampalia. Venecia. 1961-63. Foto dteil.

---

20. Carlo Scarpa. Detalle del mecanismo de apertura de la puerta corredera del acceso del IUAV. 1966. Foto Thom's.

---

21. Carlo Scarpa. Tienda Olivetti en Venecia. 1957-58. Detalle en latón del logotipo encastrado en el paramento vertical de la entrada. Foto Okolo.

---

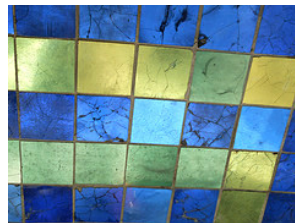
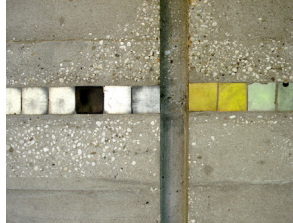
13 El hecho de haber montado la exposición de la muestra de Piet Mondrian en 1956 en Roma, le aportó si cabe más admiración por la geometría neoplasticista. También para la obra de Wirght diseño la exposición en la XII trienal de Milán en 1960.

22.



25.

23.



26.

24.



27.

## El color como separador de elementos

Albertini y Bagnoli explican bien la importancia del color, no solo en la obra de Scarpa sino en su propia metodología de proyecto. En el extracto literal que acompaño a continuación. En sus dibujos originales se visualiza esta manera de trabajar mediante el uso del color a la que se alude.

*“Cuando se le enseñaba un dibujo pasado a escala, él mismo lo coloreaba para distinguir mejor, para separar secuencias y planos. Pero el color era usado también en un sentido pictórico, para dar realismo al objeto, aunque siempre desde un punto de vista abstracto, para subrayar, precisamente, la abstracción del signo; casi siempre los mismos tonos , amarillo, rosa y verde, para significar espe-sores de muros...”<sup>14</sup>*

---

22. Paul Klee empezó su proceso creativo obviando el color. Con el tiempo llegaría a apreciarlo como elemento fundamental, olvidando así su consideración de adorno innecesario. Acabaría enseñando teoría del Color en la Bauhaus. En 1948 Scarpa diseñó la exposición sobre Pal Klee en Venecia en la XXIV bienal de Venecia.

---

23. C. Scarpa. Detalle de las incrustaciones, de teselas de vidrio coloreadas, en el muro de hormigón de la tumba Brion. Foto Tim Brown.

---

24. Círculos teselados con elementos de vidrio de Murano en azul y rojo de la tumba Brion. Foto Luke Stearns.

---

25. Paul Klee. “*La casa giratoria*”. 1921. Museo Thyssen Bornemisza.

---

26. C. Scarpa. Superficie inferior del arcosolio de la Tumba Brion. Foto Agnese Pivari.

---

27. C. Scarpa. Pabellón del Veneto “*Il senso del colore e il dominio delle acque*” en la exposición “Italia’61” en Torino en 1961. Foto. Stefan Buzas. Foto-teca Carlo Scarpa.

Desde sus primeros dibujos la diferenciación cromática entre los elementos que conforman el diseño está presente. Los elementos constituyentes de la composición adquieren su autonomía gracias al color, permitiendo así su reconocimiento y una lectura independiente. De esta manera la atención se puede focalizar en ellos, aunque sin perder por ello la lectura unitaria del conjunto. Esta lectura holística puede verse afectada por el uso del color, ya que si bien puede ser una herramienta de reconocimiento individual, también se corre el riesgo de desviar la atención de forma excesiva del espacio unitario. Es aquí donde radica la habilidad de Scarpa para mantener la integridad del conjunto

El dominio del contraste cromático le permite también destacar la simbología como se comentará a continuación en los proyectos analizados. Finalmente, como se explicará en el capítulo V, dedicado a la museografía, el color empleado como fondo, constituirá un elemento primordial para completar la práctica (aunque podríamos hablar de teoría en la medida en que descubrimos el criterio del maestro) museográfica de Scarpa. Pero quizás lo más trascendental del uso del color es el contraste que supone en comparación con la modernidad arquitectónica, obsesionada con la pureza del blanco.

---

14 Albertini, Bianca & Bagnoli, Sandro. “Scarpa. La arquitectura en el detalle”. Ed. GG. Barcelona 1989. Original de la editorial Jaca Book, Milán 1988. p.30.



28.



29.



30.



## La percepción como estímulo

El mecanismo perceptivo funciona destacando determinados elementos del espacio pero sin impedir la lectura completa del conjunto. La propia geometría se encargará de ir enlazando estos focos perspectivos para dar continuidad visual al espacio, enmarcando las visuales que interesan en cada momento como se explicará a continuación en los proyectos analizados.

La luz y los detalles constituirán las herramientas con la que trabajar el mecanismo perceptivo. El detalle constituye en el lenguaje scarpiano, lo equivalente al punto en el léxico neoplasticista. Los detalles se conciben como pequeños elementos puntuales con función compositiva, estructural o constructiva, atrayendo la atención reflexiva, del visitante entendido, o curiosa del profano. A la vez la luz focalizada constituye un reclamo visual que tiene la doble función de iluminar e incorporar el paso del tiempo como parámetro presente en el espacio. De esta manera, percepción, tiempo y movimiento se enlazan en el espacio scarpiano.

*“La obsesión por representar el movimiento en estado puro condujo a muchos de los futuristas hacia la total abstracción.”<sup>15</sup>*

El concepto de espacio-tiempo aparece en 1924 en el punto diez del manifiesto neoplasticista de Theo van Doesburg. La reflexión neoplástica es una comprensión de la arquitectura como un conjunto de elementos abstractos cuya combinación genera una relación muy potente entre el espacio y el tiempo en él percibido. Una multitud de variantes que surgen de la combinación de infinitos puntos de vista en infinitas secuencias temporales. Por tanto existe una relación directa entre los elementos utilizados por Scarpa y los elementos esenciales del lenguaje arquitectónico abstracto, postulado en su origen por el Neoplasticismo<sup>16</sup> y desarrollado a lo largo del siglo XX.

---

28. Carlo Scarpa. Fundación Querini Stampalia. Venecia. 1961-63. Perspectiva del jardín. Foto Bill Indursky.

---

29. Carlo Scarpa. Tienda Olivetti en Venecia. 1957-58. Perspectiva del acceso a la Tienda Olivetti desde la Plaza San Marcos de Venecia. Foto ORCH chemollo.

---

30. Carlo Scarpa. Gipsoteca Canoviana. Ampliación del museo de Antonio Canova. Possagno. Treviso. 1955-57. Perspectiva de la ampliación del Museo. Fototeca CISA Scarpa.

---

15 Martínez Muñoz, Amalia. “Arte y arquitectura del s. XX”. 2001. Editorial Montesinos. La estética maquinista y la representación del movimiento. p.55

16 Theo Van Doesburg. De Stijl, XII, 6 / 7, Rotterdam 1924.

31.



32.



33.



34.

*El tiempo. La nueva arquitectura no cuenta sólo con el espacio como valor de arquitectura, sino también con el tiempo. La unidad de tiempo y espacio da a la imagen arquitectónica un aspecto nuevo y plásticamente más completo. Lo que llamamos "espacio animado".*

*Aspecto plástico. Cuarta dimensión del espacio – tiempo.*

*Theo van Doesburg.<sup>17</sup> 1925*

Como idea abstracta el tiempo, en arquitectura, se ha manifestado en dos niveles. Por un lado como recorrido arquitectónico, (la promenade architectural de Le Corbusier) supone una actividad cotidiana en el espacio arquitectónico que aporta un ritmo, y por lo tanto un “*tempo*”, a escala humana. En segundo lugar, el tiempo a una escala urbana, o edilicia, permanente y perdurable a través de mecanismos abstractos de la arquitectura como el del envejecimiento de la materialidad, el proceso de cambio del entorno, o la utilización del movimiento del agua como evidencia de un intervalo temporal. De este modo en las arquitecturas ritmadas se encuentra presente el tiempo, ya que el ritmo es tiempo acompasado, compuesto.

Es de especial interés la representación del tiempo que se produce en algunas vanguardias (cubismo y futurismo) y que permite plantearse la obra artística como un verdadero proceso compositivo abstracto, en el que la construcción intelectual es primordial y la búsqueda de la esencia de lo que se quiere componer es sustancial en el proceso creativo. En este caso, como se ha dicho, la esencia de lo representado es el paso del tiempo. El futurismo investiga esto desde un único punto de vista, como si obtuviéramos una fotografía movida, por el hecho de que el objetivo de la obra se mueve en la escena. Por el contrario el cubismo representa un movimiento del observador en torno al objeto representado. Esta simultaneidad de puntos de vista provoca como resultado una aparente complejidad compositiva. Desde mi punto de vista es evidente el empleo de la abstracción, es decir el esfuerzo artístico en representar la esencia del planteamiento, esto es el movimiento del observador, y la depuración técnica con que se logra.

---

31. Carlo Scarpa. Tumba Brion. San Vito d'Altivole. Italia. 1969-78. [http://www.carloscarpa.es/Tumba\\_Brion.html](http://www.carloscarpa.es/Tumba_Brion.html)

---

32. Carlo Scarpa. Fundación Querini Stampalia. Venecia. 1961-63. Foto José Santos Torres.

---

33. Carlo Scarpa. Tumba Brion. San Vito d'Altivole. Italia. 1969-78. Foto Mario Gagliardi.

---

34. Carlo Scarpa. Museo Palacio Abatellis. Palermo. Sicilia. Italia. 1953-54. Foto autor desconocido.

---

17 Esta referencia al tiempo la encontramos en los 17 puntos de la arquitectura neoplasticista publicados por Theo van Doesburg en 1925.



35.



36.



37.

### La sugerencia del límite como continuidad

La necesidad de unir los nuevos diseños espaciales con las arquitecturas ya existentes obligó a Scarpa a la fusión entre lo nuevo y lo viejo, lo que conlleva a la cuestión de dónde empieza un espacio y acaba otro. La aspiración moderna de la disolución del límite había procurado la ausencia de barreras visuales y físicas. Para ello, desde Wright a los posteriores maestros de la primera Modernidad, habían hecho extensible la idea a los elementos que conforman el espacio, como; planos verticales que se disolvían, planos horizontales (cubiertas) que se prolongaban, pavimentos, conexiones visuales, o simplemente la resonancia y diálogo que el propio lenguaje arquitectónico posibilita para conectar dos espacios. El límite aparece de esta manera difuminado sugiriendo un cambio y no un impedimento.

Scarpa utiliza la línea<sup>18</sup> como refuerzo de la idea de límite virtual, adoptando múltiples soluciones, los dibujos del pavimento marcan líneas de límite o ritmos de recorrido. En otras ocasiones se recurre al plano<sup>19</sup> como elemento semi-limitador perforándolo, cortándolo y desplazando sus partes. También el material define el límite, así; el agua impide el paso pero no la continuidad visual. Ejemplos de ello son; los cambios de materiales. La intrigante doble altura de la parte posterior de la Olivetti que funde el espacio inferior con el superior. La rotura de los límites de los planos de la cubierta de Castelvechio que descuelgan como cortinajes en alusión a Gottfried Semper y su teoría del revestimiento. Las aberturas de las puertas mimetizadas en el plano de la pared en la Querini. La abstracción absoluta le permite poder mimetizar una puerta en el muro confundiendo las juntas de abertura con juntas de montaje del aplacado de todo el plano revestido. La incrustación de las luminarias en esos muros o en los de la tienda Olivetti. O la sugerencia de desmaterialización de la esquina, en el cementerio en clara alusión a la ruptura de la caja Wrightiana.

---

35. Carlo Scarpa. Tumba Brion. San Vito d'Altivole. Italia. 1969-78. Foto Mario Gagliardi.

---

36. Carlo Scarpa. Fundación Querini Stampalia. Venecia. 1961-63. Foto Prosdocimo Terrasan.

---

37. Carlo Scarpa. Museo de Castelvechio. Verona. 1962-64. Foto Schau.

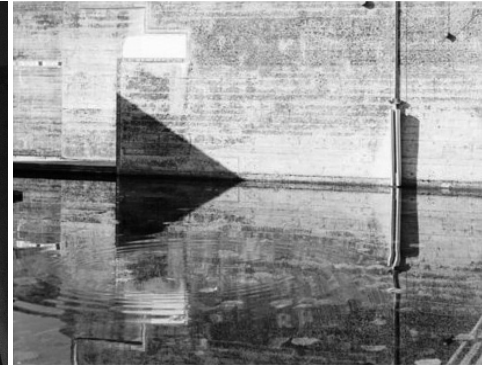
---

18 Desde la línea oscura metálica recortada sobre el entorno, o la línea conseguida por el cambio de material del pavimento, o la línea del oscuro que se forma bajo un plano que funciona como peldaño, las líneas de sombra (perfiles o molduras) de hendiduras y retranqueos, la línea estructural los pilares de los pabellones de Venezuela o en el de la meditación en la Tumba Brion o en la tienda Olivetti o los soportes de los bustos de cualquier espacio museográfico.

19 Como en la tumba Brion donde aparecen rasgaduras que permiten mirar pero no pasar, o en el muro del jardín de la fundación Querini. Otro recurso consiste en la inclinación del plano como ocurre en cementerio o en el acceso a la IUAV suavizando el límite físico.



38.



39.

## La luz como reflejo del tiempo

La veneración por la luz que profesa Scarpa, propia de la modernidad, posibilita la continuidad visual, las transparencias, la translucidez o las veladuras. Sensaciones ya experimentadas por el maestro durante sus investigaciones sobre el vidrio. La luz y su ausencia le permiten el contraste de las formas y los volúmenes. A la vez que este juego entre lo iluminado y lo oscuro, crea espacios de cierto misterio y espiritualidad gracias a la percepción de la variación gradual de la iluminación, que aporta un ambiente característico. A los juegos con la luz contribuyen no solo las soluciones de mecanismos de iluminación sino los materiales de trabajo, como el agua o las teselas de vidrio incrustadas en los paramentos. De este modo, gracias a los reflejos y brillos cambiantes a lo largo del tiempo, se consigue intervenir en la sensación dimensional y temporal del espacio que experimenta el observador.

*“El agua es música, el agua es descanso, el agua es disfrute. Pero el agua también es luz...”*  
Luis Barragán<sup>20</sup>

Por esto hay que entender la presencia del agua en la obra de Carlo Scarpa no solo como un elemento evocador de un arraigo vernacular sino como un elemento de luz, que aporta su lectura del paso del tiempo. El agua es luz como representación abstracta del paso tiempo. Experimentar el paso del tiempo en cualquiera de sus obras, se convierte en una experiencia trascendental. Trabajando sobre esta idea, el fotógrafo Guido Guidi<sup>21</sup>, ha desarrollado durante diez años una lectura fotográfica de la Tomba Brion a través de la cual se puede comprender esta idea.

*“En el pasado he sugerido que la arquitectura de Scarpa no sea únicamente para ser observada, sino sobre todo, una máquina para mirar, a través de la cual ver mejor.”*  
Guido Guidi. 2011

---

38. Carlo Scarpa. Gipsoteca Canoviana. Ampliación del museo de Antonio Canova. Possagno. Treviso. 1955-57. Foto seier+seier.

39. Carlo Scarpa. Tumba Brion. San Vito d'Altivole. Italia. 1969-78.. Foto Guido Guidi.

---

20 Barragán Luis. “Escritos y conversaciones”.El Croquis Editorial. 2000. p. 133.

21 Guidi, Guido. Carlo Scarpa, Tomba Brion. 2011. Antonello Frongia, Guido Guidi.



40.



41.



42.



## La metáfora como poética del espacio

La discreción es una virtud admirable en las personas pero también en la arquitectura. La de Scarpa, la arquitectura, es agradecida por no querer llamar la atención de cualquiera, ajeno al discurso arquitectónico del maestro. Sin embargo para el visitante interesado, no es difícil reparar en el discurso que Scarpa nos prepara a través de un espacio lleno de matices que hacen trabajar la inteligencia y que se encadenan unos con otros, encajando en la totalidad del espacio arquitectónico. El maestro, gustoso por lo sorpresivo, utiliza el intelecto para llamar la atención evitando así los recursos fáciles que devienen en alarde. De esta manera en contra de escalas desmesuradas, logra a través de la escala del detalle trasladarnos un mensaje intelectual, metafórico, simbólico y poético<sup>22</sup>.

Para dotar de contenido poético a su arquitectura recurre a la metáfora y a la simbología utilizando dualidades antagónicas que estimulan la sensibilidad poética y llenan de significado su obra; lo pesado frente a lo ingravido, lo sólido frente a lo líquido, lo masculino frente a lo femenino, lo espiritual frente a lo terrenal, lo estático frente a lo dinámico, lo viejo frente a lo nuevo, la vida frente a la muerte... Para transmitir estos significados a través de un lenguaje que permitiera reducir lo representado a su esencia, se recurre a la abstracción como argumento. Así toda su obra queda envuelta en un halo de abstracción intelectual y poética. Como se describía en una entrevista<sup>23</sup> que se le realizó al maestro en 1971, su trabajo se centraba en la búsqueda de una arquitectura que siempre se basaba en la abstracción.

En ocasiones la arquitectura posee un significado alegórico y cierta analogía compositiva con la naturaleza. El valor que se defiende sobre la obra de Scarpa es la capacidad de transmitir esas analogías a través de los mecanismos de abstracción y en concreto de la simbología. El símbolo es en sí mismo una abstracción ya que representa algo, sin reproducirlo de manera figurativa, extrayendo del modelo aquellos rasgos esenciales que lo definen. Todos estos símbolos los encontramos a lo largo de los espacios por él diseñados pero también en sus dibujos y en el diseño de sus plantas. No importaba que la simbología fuera imperceptible sino en una vista aérea, ya que la minuciosidad del maestro obligaba a esmerarse en busca de un diseño preciso que albergara el símbolo y el medio para lograrlo era la geometría.

---

40. Carlo Scarpa. Tumba Brion. San Vito d'Altivole. Italia. 1969-78. Foto seier+seier.

41. Carlo Scarpa. Tumba Brion. San Vito d'Altivole. Italia. 1969-78. Foto Mario Cagliardi.

42. Carlo Scarpa. Detalle del mecanismo de apertura de la puerta en el acceso del IUAV. 1966. Perspectiva desde la Iglesia Tolentini desde la que se observa la relación de su escalinata con el muro moldurado. Foto Robmacneill.

---

22 El último escrito que realizó Louis Khan fueron precisamente unas líneas en relación a la poética de la arquitectura de Carlo Scarpa. McCarter. p.272.

23 Entrevista a Carlo Scarpa 1971. RAI1. En palabras de Maurizio Cascavilla.



43.



44.

“...La planta lo determina todo, es una abstracción austera, algo algebraico que seca el ojo.”  
Le Corbusier.<sup>24</sup>

Pero la arquitectura de Scarpa constituye también una metáfora de la modernidad arquitectónica. La ruptura de la caja, la fluencia del espacio, la fusión entre espacio interior y exterior, el recorrido arquitectónico, que introduce la circulación como parámetro compositivo, la geometría pura, el funcionalismo, son ideas abstractas de la modernidad, que Scarpa retoma y reinterpreta en su discurso arquitectónico.

Como explica, Josep María Montaner <sup>25</sup>, la concepción del espacio arquitectónico, gracias a los avances técnicos de la industria y los instrumentos formales de la abstracción, fue el mayor esfuerzo intelectual y formal del Movimiento Moderno. La consecuencia de la abstracción del espacio será, a finales del siglo XX y una vez superado el “*horror vacui*”, la proliferación de espacios desnudos, de detalle sutil y refinado. Espacios vacíos donde se destacan los elementos de la arquitectura prioritarios, la luz, la materialidad, la geometría y la forma, en definitiva el vacío del espacio. De este modo los elementos con los que trabajaría Le Corbusier están constituidos por los cuatro sistemas: estructural, volumétrico, circulatorio y geométrico<sup>26</sup>. Sirviendo así de precedente para el resto de la arquitectura. En la obra de Scarpa identificamos cómo estos cuatro sistemas se encuentran en el espacio y se funden en él.

“El problema universal de la arquitectura es abarcar el espacio (al ser el espacio matemáticamente convertible en tiempo a través de la abstracción de la angularidad.)”  
Buckminster Fuller. <sup>27</sup>. 1932.

43. Carlo Scarpa. Tumba Brion. San Vito d'Altivole. Italia. 1969-78. Detalle del hueco en el muro perimetral que lo separa del resto del cementerio. [http://www.carloscarpa.es/Tumba\\_Brion.html](http://www.carloscarpa.es/Tumba_Brion.html)

44. Carlo Scarpa. Tumba Brion. San Vito d'Altivole. Italia. 1969-78. Perspectiva del corredor de acceso una vez girado hacia la izquierda, hacia el pabellón de la meditación. Foto Mario Cagliardi.

24 *Le Corbusier. Vers un Architecture. 1924*

25 Ignasi de Solá Morales y VVAA. Introducción a la arquitectura: Conceptos fundamentales. cap 5 Espacio.

26 Greenberg, MacCormac, VandeBeek, Padovan. Espacio fluido vs espacio sistemático. UPC 1995. p.6.

27 Buckminster Fuller. *Arquitectura Universal. 1932.* Artículo recogido en “Programas y manifiestos de la arquitectura del s XX.” De Ulrich Conrads. Berlín 1964. Ed. española: Lumen. 1973



45.

## La abstracción a través de las obras de Carlo Scarpa

Interesa ahora analizar la aplicación de los mecanismos citados en una selección de obras de Scarpa. La unicidad y originalidad de cada una de ellas revela la imposibilidad de identificar a Scarpa, a pesar de su estilo personalizado o “*manierista*”, ya que responden a problemas exclusivos y propios de cada una, es por ello que debemos buscar en ellas los criterios que promovieron su concepción y su exclusividad.

Para limitar el análisis se han elegido seis proyectos representativos de la utilización del argumento de la abstracción a lo largo de su vida profesional. En concreto tres de ellos se encuentran en su Venecia natal, mientras que los otros tres se encuentran próximos, en la región del Véneto. Si bien pudiera parecer la selección un tópico, es preciso aclarar que la misma atiende a una lectura en la línea de la abstracción y que es por ello que se ha considerado que los proyectos elegidos representan la esencia de la hipótesis trazada. Además en las publicaciones sobre el arquitecto, es evidente la carencia de análisis y esquemas gráficos que en esta investigación se aportan para aclarar e ilustrar la idea.

En lo que atañe a los tipos arquitectónicos, en estos seis proyectos encontramos la variedad que nos ayudará a entender el concepto propuesto y la utilización de los mecanismos de abstracción en escenarios diferentes. Cuatro de ellos son espacios expositivos de diferente carácter; uno de exposición museográfica permanente, uno para exposiciones efímeras, otro para exhibiciones y exposiciones comerciales y por último un jardín para exposición de escultura. De los otros dos; un proyecto conmemorativo funerario, de fuerte carga emotiva, sentimental y espiritual y por último un proyecto residencial. El orden en el que se analizan es cronológico.

Cabe puntualizar y aclarar que la elección de las obras citadas es el último punto de un recorrido secuencial que parte del análisis del concepto de abstracción como primera inquietud, de la hipótesis de que la abstracción como concepto puede aplicarse en el campo de la arquitectura y posteriormente focalizar la atención en un exponente de lo que se pretende sostener. Resultó que tras la fase de análisis, el arquitecto paradigma del mismo podía ser Carlo Scarpa, por lo que se eligieron varias de sus obras para defender lo propuesto.

---

45. Carlo Scarpa con el Director de la obra, Eugenio Bozzetto, durante la construcción de la tumba Brion. Foto Guido Pietropoli.



46.

### Jardín de las esculturas

Giardino delle Sculture, Padiglione Italia, Biennale, Giardini, Venezia. 1952

Con motivo de la XXVI “*Biennale de Venezia*” se recurre a Carlo Scarpa como asesor para actuaciones puntuales en el pabellón de Italia (construido por Dulio Torres en 1932)<sup>28</sup>. Su intervención se ceñirá a zonas muy concretas del edificio. Entre ellas destaca la eliminación de algunas pequeñas salas del edificio original para generar un patio rectangular de unos 11x18 metros y que por su posición en la planta se convertía en paso obligado del visitante de la exposición. Bajo esta premisa, entre 1950 y 1952 Scarpa aborda el diseño del jardín de las esculturas, como parte de las actuaciones que tienen como objetivo adecuar el espacio museográfico del edificio.

La peculiaridad del espacio vacío generado, delimitado por muros de seis metros es la verticalidad del mismo. 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. El volumen del jardín encerrado entre altos muros, es por lo tanto una condición impuesta.

La idea que estudia Scarpa para resolver el proyecto es la de elegir un plano base de apoyo a partir del cual puedan crecer otros niveles de apoyo hacia arriba, es decir en positivo y que servirán para generar desniveles en el pavimento, bancos para que la gente se siente, generar los soportes de la cubierta y constituir los pedestales de apoyo de las esculturas, a distintos niveles. Por el contrario en negativo, el suelo se deprime en cota negativa generando distintos niveles de profundidad en los estanques, desde una leve película de agua de apenas 3 cm a pozas de agua de 1 m de profundidad que aportan un oscurecimiento del estanque.

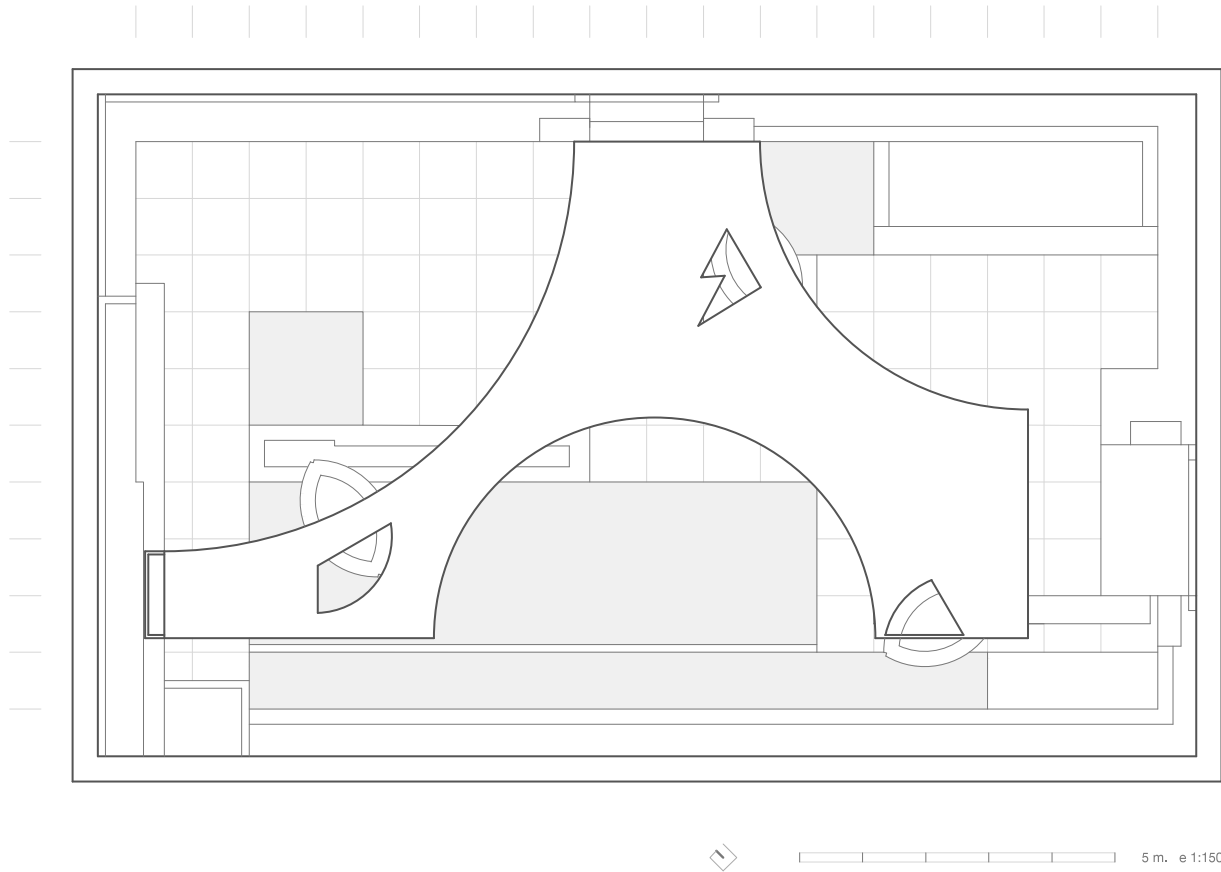
En conclusión la idea a la que había que ser fiel para extraerle todo su potencial era la de prolongar el límite del plano de apoyo, tanto hacia arriba como hacia abajo, jugando con la altura y considerando las cotas negativas. De esta manera cada pedestal generado posee una elevación distinta. Pero ¿Como hacerlo? Reconstruyamos a continuación el mensaje del maestro.

---

46. Carlo Scarpa. Jardín de las esculturas en el pabellón de Italia de la Bienal de Venecia. 1952. Perspectiva completa del jardín de las esculturas. Foto extraída de McCarter, Robert. Carlo Scarpa. Phaidon Press, 2013.

---

28 Al mismo tiempo diseñaría la taquilla de acceso al recinto de la Bienal, resolviendo el programa mediante una pequeña pérgola cuya planta recuerda el símbolo de la “*versica piscis*” que posteriormente utilizará en otros proyectos



47.



Para la ocasión Scarpa eligió trabajar con varios elementos, como son el agua, la luz y la dualidad tectónico-estereotómica. La abstracción constituirá el nexo de unión entre todos ellos. Fija como plano horizontal principal, es decir como cota 0, el plano de agua que aparece en cada uno de los cuatro estanques, que poseen el mismo nivel. 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.

El destino del espacio era acoger diferentes esculturas, por lo que la estrategia propone trabajar con luces y sombras, para lo que la cubierta se configura con un perímetro irregular que juega con las curvas y cuya altura le ayudará a acotar el espacio del patio. Scarpa debía contrarrestar a su vez la sensación de verticalidad del patio acotando el espacio para que el visitante sintiera la escala apropiada del recorrido. De este modo, una escala más humana adecuaría la percepción de las esculturas al cuidado que merecen por su reducido tamaño. Además incluye el agua como plano reflectante de toda la escena, permitiendo así la prolongación perspectiva que el recinto preexistente le negaba. En este juego de niveles balanceados, también la cubierta quiere mostrarnos varios estratos. Su composición constructiva y el azul del cielo entre sus huecos de geometrías rebuscadas.

La cubierta, que compositivamente parte de un rectángulo, presenta varios recortes circulares de diferente diámetro, el mayor de los cuales se centra en su eje y los otros dos tienen su centro en los vértices del. Su morfología aporta un ambiente expresivo y le otorga el valor de elemento primordial del espacio. Al asumir el protagonismo hace la función para la que estaba pensado, acotar la altura del patio. La aparición de unos inquietantes huecos en la misma favorece el paso de la luz del sol exponiendo las esculturas a efectos de luces y sombras cambiantes. En concreto aparece un hueco en cada uno de los pilares ampliando la sensación de ingravidez del elemento de cubrición. El cuarto hueco aparece en uno de los extremos de la pieza, a modo de rasgadura, extendiendo el límite de la misma un poco más allá. En este caso la fragmentación aparece en forma de vacíos amorfos y aparentemente inconexos entre sí como queriendo transmitir el desgaste del paso del tiempo y la aleatoriedad del envejecimiento de las ruinas. Para potenciar el significado de esta reflexión, Scarpa aporta un tratamiento diferenciado a la cara inferior de la cubierta de forma que parece haberse visto afectada por el paso del tiempo a la vez que revela la dirección que comunica las dos puertas de conexión con el edificio.

---

47. Carlo Scarpa. Jardín de las esculturas en el pabellón de Italia de la Bienal de Venecia. 1952. Planta aérea del jardín de las esculturas. Dibujo. Andrés Ros.

48.



49.



50.



51.



52.

El apoyo de la cubierta se realiza sobre tres únicos puntos situados sobre otros tantos robustos pilares cuya planta en forma de “*mandorla*” recuerda a la “*versica piscis*”, como símbolo recurrente en su obra. Estos apoyos máscicos aportan una visión estereotómica del espacio que se combina con la delicadeza del apoyo en su parte superior de condición tectónica, sugiriendo una ambigüedad interpretativa. Una dualidad de significado que también es una constante en el gusto de Scarpa por lo misteriosos de las dobles interpretaciones. 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. Las tres pesadas columnas, de masa estructuralmente innecesaria pero que visualmente aportan la presencia en el vacío, tienen así una doble función; estructural y compositiva.

Estamos ante una paradoja del proyecto, y es que de la estructura portante sobredimensionada parece enfrentarse a la intención de disolución de la arquitectura moderna, lo que sitúa a Scarpa en una constante contraposición o más propiamente reinterpretación de postulados modernos, que no le hacen sin embargo perder autoridad propositiva. Así la disposición de los soportes seguirá una estructura compositiva que unirá mediante una línea virtual, que incluye dos de los pilares, la puerta de salida y entrada del patio, tal y como se aprecia en el esquema de la figura. La expresión escultórica de los soportes acompaña a la temática del espacio.

Sobre la cuestión geométrica, Scarpa trabajará sobre una malla reticular de 90x90 cm que corresponde con las piezas de solado del hormigón del patio. Este pavimento cubrirá por tanto la superficie múltiple del módulo utilizado de tal manera que no encaja perfectamente con las dimensiones del recinto. Pasa subsanarlo aparecerá un espacio sobrante entre el muro delimitador y el pavimento modulado, que absorbe la falta de encaje del módulo y se reservará para vegetación. Por tanto identificamos dos límites; por un lado el propio del espacio constituido por los altos muros de ladrillo preexistentes, por otro el límite marcado por el pavimento modulado. Éste último constituye la geometría elegida insertada en el espacio disponible. El tema del límite queda patente en el hueco en uno de los extremos de la cubierta que sugiere que el final de la misma es algo difuso y no nítido. El detalle del pavimento se completa con la prolongación de este más allá del límite del estanque, generando así un oscuro que potencia la idea de que el agua fluye por debajo de toda la planta.

---

48. Carlo Scarpa. Jardín de las esculturas en el pabellón de Italia de la Bienal de Venecia. 1952. Foto autor desconocido. Archivo la Biennale Foundation.

---

49. Carlo Scarpa. Jardín de las esculturas en el pabellón de Italia de la Bienal de Venecia. 1952. Archivo la Biennale Foundation.

---

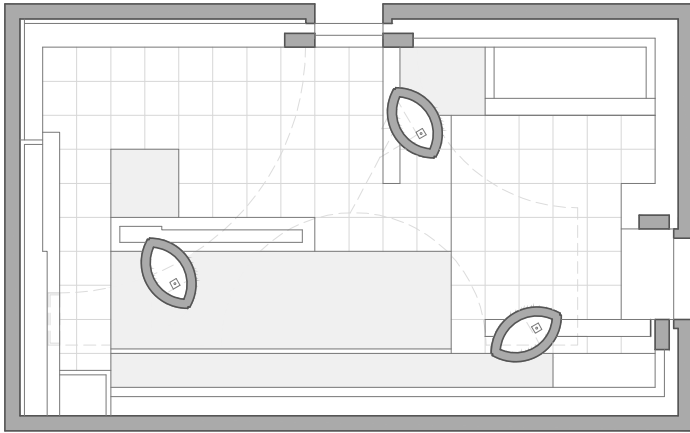
50. Carlo Scarpa. Jardín de las esculturas en el pabellón de Italia de la Bienal de Venecia. 1952.

---

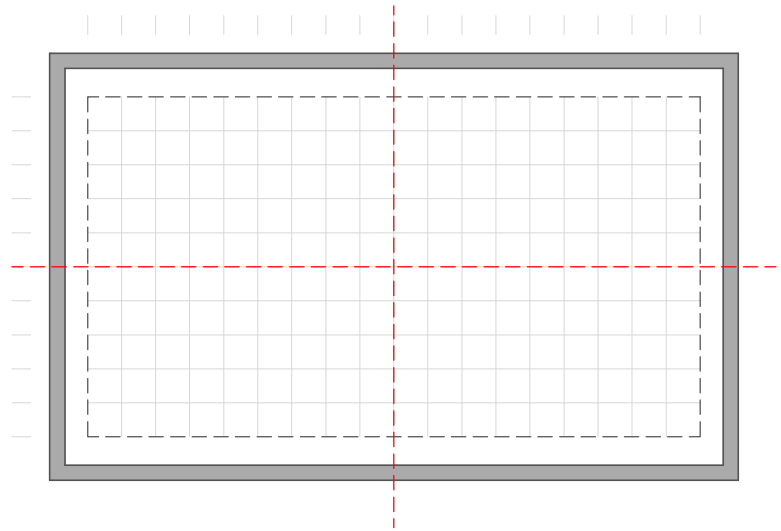
51. Carlo Scarpa. Jardín de las esculturas en el pabellón de Italia de la Bienal de Venecia. 1952. Foto Okolo.

---

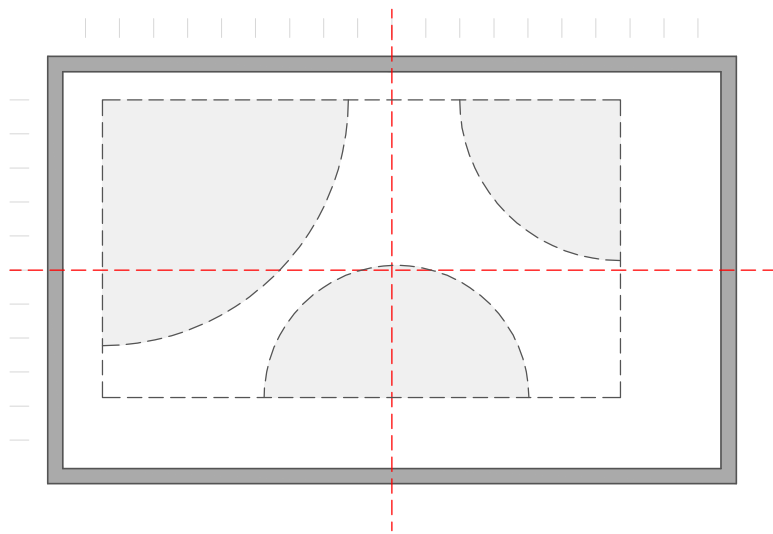
52. Carlo Scarpa. Jardín de las esculturas en el pabellón de Italia de la Bienal de Venecia. 1952.



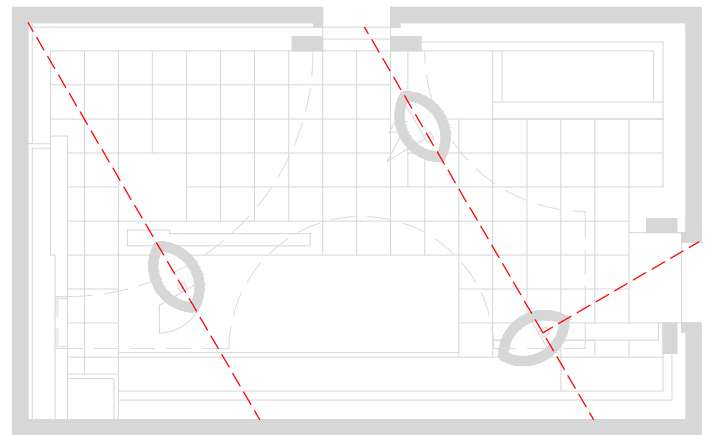
53.



54.



55.



56.



57.



58.



59.

---

53. Carlo Scarpa. Jardín de las esculturas en el pabellón de Italia de la Bienal de Venecia. 1952. Dibujo Andrés Ros.

---

54. Carlo Scarpa. Jardín de las esculturas en el pabellón de Italia de la Bienal de Venecia. 1952. Dibujo Andrés Ros.

---

55. Carlo Scarpa. Jardín de las esculturas en el pabellón de Italia de la Bienal de Venecia. 1952. Dibujo Andrés Ros.

---

56. Carlo Scarpa. Jardín de las esculturas en el pabellón de Italia de la Bienal de Venecia. 1952. Dibujo Andrés Ros.

---

57. Carlo Scarpa. Jardín de las esculturas en el pabellón de Italia de la Bienal de Venecia. 1952. Fototeca Carlo Scarpa. Archivo CISA Andrea Palladio. Foto Gianantonio Battistella. [http://mediateca.palladiomuseum.org/scarpa/web/foto\\_ricerca\\_semplice.php?pageNum\\_foto=4&totalRows\\_foto=36&valo=i\\_6&opera=71](http://mediateca.palladiomuseum.org/scarpa/web/foto_ricerca_semplice.php?pageNum_foto=4&totalRows_foto=36&valo=i_6&opera=71)

---

58. Carlo Scarpa. Jardín de las esculturas en el pabellón de Italia de la Bienal de Venecia. 1952. Fototeca Carlo Scarpa. Archivo CISA Andrea Palladio. Foto Gianantonio Battistella. [http://mediateca.palladiomuseum.org/scarpa/web/foto\\_ricerca\\_semplice.php?pageNum\\_foto=4&totalRows\\_foto=36&valo=i\\_6&opera=71](http://mediateca.palladiomuseum.org/scarpa/web/foto_ricerca_semplice.php?pageNum_foto=4&totalRows_foto=36&valo=i_6&opera=71)

---

59. Carlo Scarpa. Jardín de las esculturas en el pabellón de Italia de la Bienal de Venecia. 1952. Fototeca Carlo Scarpa. Archivo CISA Andrea Palladio. Foto Gianantonio Battistella. [http://mediateca.palladiomuseum.org/scarpa/web/foto\\_ricerca\\_semplice.php?pageNum\\_foto=4&totalRows\\_foto=36&valo=i\\_6&opera=71](http://mediateca.palladiomuseum.org/scarpa/web/foto_ricerca_semplice.php?pageNum_foto=4&totalRows_foto=36&valo=i_6&opera=71)

La propuesta metafórica del proyecto incluye en la idea la consideración de la idea de límite. Como no podía extender su actuación más allá de los muros, el proyecto propone extender sus límites en la dirección vertical. La prolongación a modo de balanceos de niveles se realizará desde el plano de la cota 0 tanto hacia arriba, como hacia abajo. Por otra parte, el sonido está presente por los surtidores que se reparten por la zona del estanque. Todo contribuye a paliar la rotundidad del límite del espacio preexistente. Muy vertical y de reducidas dimensiones.

El espacio diseñado permite descubrir las esculturas en un entorno rico en estímulos visuales que contrarresta la agresividad de los altos muros que lo delimitan con una escala poco humana. De esta manera Scarpa consigue algo que parecía imposible a priori, como es desviar la atención del recinto que disponía de una gran verticalidad por sus 6 m de altura. La cubierta contribuye a conseguir una escala más humana y cercana al visitante ofreciendo así un entorno apropiado para observar las esculturas expuestas.

La riqueza perspectiva está formada por tanto por la rica cubierta de forma sinuosa pero de geometría sencilla, que se consigue partiendo de un rectángulo al que se extraen tres bocados circulares. La vegetación perimetral contribuye también a generar un nuevo foco de perspectiva y de atención que disuelve el límite preexistente. Como se aprecia en las imágenes la parte inferior de la cubierta deja ver sus entrañas constructivas adelantando una lectura deconstruida de la obras y considerando y trabajando con los elementos disociados de la misma, recomponiéndolos en el resultado final. Debido a esta morfología, se introducen líneas de sombra curvas y destellos de radiación recortados en las sombras producidos por los huecos abiertos en la cubierta.

No deja de fascinar al visitante no poder desviar su atención de las propuestas reflexivas del maestro, obviando así la preexistencia, y constituyendo un gran espacio desde el punto de vista de las sensaciones. Como por arte de magia ha hecho desaparecer los altos muros del límite. El resultado es un paisaje escultórico con una intensidad visual que se recrea en las luces y sombras generadas, en el sonido del agua que brota por los surtidores de los estanques o en la vegetación que poco a poco coloniza el vacío en progresión vertical. A su vez constituye un agradable espacio de descompresión del recorrido expositivo del edificio.

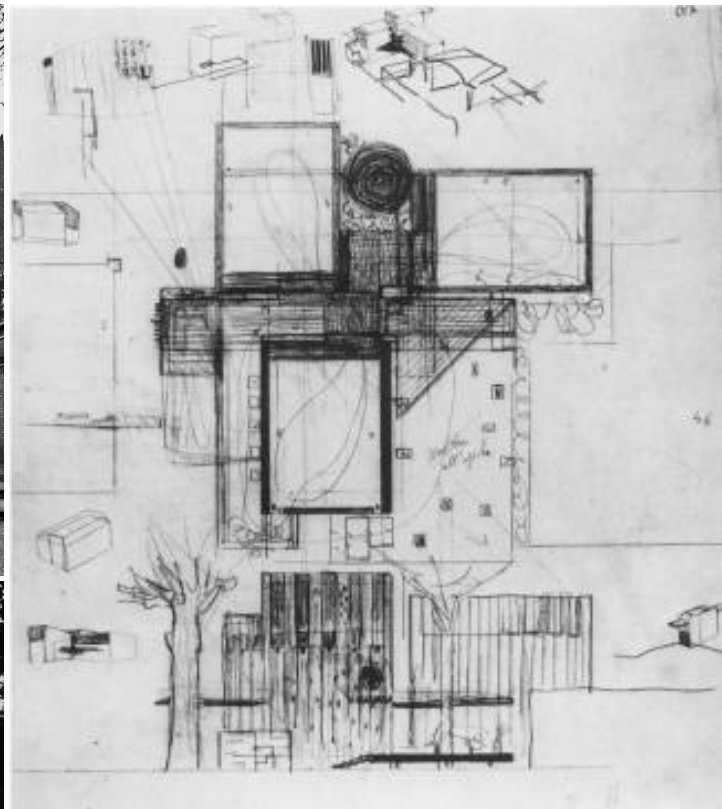
60.



61.



62.



63.



## Pabellón de Venezuela

Pabellón de Venezuela en la Bienal de Venecia. 1953-56

La parcela disponible para el proyecto se encontraba lindando al pabellón suizo y próximo al soviético, disponiendo de un linde hacia la avenida principal de la Bienal. La preexistencia de arbolado llevó a Scarpa a proponer su posición salvando los árboles existentes y disponiendo los espacios de forma que no los alterara. Los primeros bocetos realizados nos muestran la intención de trabajar con geometrías triangulares, que en ocasiones incluso configuraban hexágonos. Robert Mc Carter<sup>29</sup> vincula esta intención a las influencias de las Usonian houses de Wright y en concreto a la Hanna House en Palo Alto, California de 1936, cuya maya compositiva es precisamente el hexágono, es decir el triángulo equilátero. En esta primera propuesta dibujada, Scarpa pensaría la cubierta como un tetraedro.

En una segunda propuesta, trabaja con una composición radial de volúmenes rectangulares en torno a un patio central. Sin embargo, a pesar de la ortogonalidad de la planta no renuncia a la cubierta tetraédrica, utilizando gestos como la prolongación de las vigas de la misma hasta casi intersectar con el plano del suelo, tal y como proponían, tanto de Wright como de Louis Khan<sup>30</sup>, que coetáneamente estaban diseñando una sinagoga cada uno con geometrías triangulares.

Finalmente la tercera propuesta escogerá la ortogonalidad como orden geométrico del proyecto y renunciará a cualquier triangulación en la cubierta. A pesar de que al inicio se proponía una solución muy distinta, el resultado final refuerza la idea de abstracción de la arquitectura por la limpieza con la que los dos volúmenes prismáticos se manifiestan en la parcela. Ambos se disponen en perpendicular a la avenida de la Bienal, siendo uno de ellos, de mayor envergadura, el que se adelanta para configurar el acceso. Una tercera pieza volumétrica, de menor tamaño que las otras dos se dispone junto al pabellón suizo. El tratamiento de esta pieza procurará permeabilidad al espacio, disponiendo una serie de cerramientos practicables que permiten abrir el espacio al patio que lo envuelve, y servir de acceso protegido al edificio. Lamentablemente en la actualidad esta tercera pieza se encuentra desvirtuada y poco queda de su original configuración.

---

60. Carlo Scarpa. Fachada principal del Pabellón de Venezuela 1956. Fototeca Carlo Scarpa. CISA (Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio). Foto. Alessandra Chemollo en 2010. n° inventario: CS006240 - ORC/03/013.

---

61. Josef Hoffmann. Pabellón de Austria para la Bienal de Venecia. 1934. Fuente Pedro Kramreiter.

---

62. Gerrit Thomas Rietveld. Pabellón de Holanda para la XXVI Bienal de Venecia. 1954-56.

---

63. Carlo Scarpa. Dibujo de la tercera versión del proyecto del Pabellón de Venezuela. Venecia. 1953. Cartelle Padiglione Venezuela. Centro Carlo Scarpa. Archivo del Estado de Treviso.

---

29 Mc Carter, Robert. Carlo Scarpa. Ed. Phaidon Press Inc. 2013. New York. p. 78.

30 Ibídem. Sinagoga Beth Sholom en Elkins Park. de F. LL. Wright y la sinagoga (no construida) Adath Jeshurun en Elkins Park. de Louis Khan.

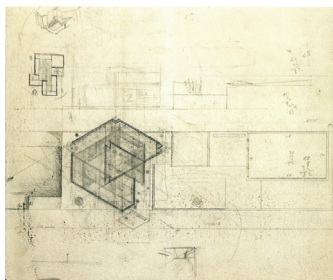


64.

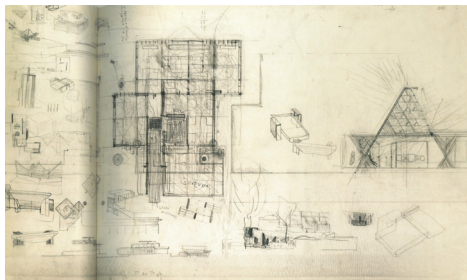
65.



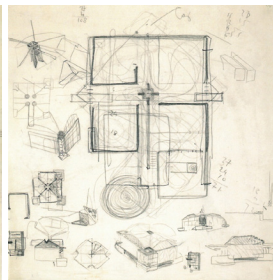
66.



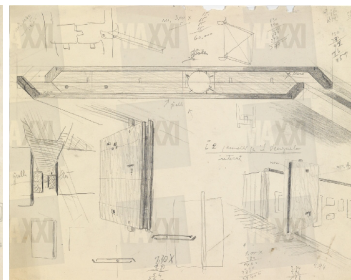
67.



68.



69.



70.

Como se puede apreciar en la imagen 61, Josef Hoffmann sentó un precedente “purista” en la bienal de 1934 con su pabellón austriaco, que sorprende por la rotundidad de su forma y la ausencia de elementos que la distorsionen. El Pabellón de Venezuela, concebido para la XXVI bienal de 1956, plantea una similar rotundidad geométrica y ausencia de elementos discordantes con la pureza formal, con rasgos brutalistas, por el empleo de hormigón visto en sus muros. Durante su diseño, Scarpa conoció a Gerrit Rietveld y a Alvar Aalto, que al mismo tiempo, construían sus pabellones para Alemania y Finlandia respectivamente. La abstracción formal de ambos influenció la intención de Scarpa que llegó a dibujar ambos pabellones en una de las láminas en las que diseñaba el suyo. No es de extrañar por tanto, que el pabellón de Rietveld, extremadamente explícito, regular y blanco, se asemeje, en su contención formal, a lo planteado por el maestro veneciano.

Centrándonos de nuevo en el pabellón scarpiano, los cerramientos practicables del tercer volumen se resolvieron mediante paneles en celosía de madera, paneles de vidrio giratorios, y una gran puerta pivotante que permitía que el cerramiento noroeste del tercer volumen quedara abierto, alineado con la dirección de acceso. Este gran panel giratorio de 6 metros de longitud permitía la apertura total del espacio. En el interior se planteaba una secuencia de tres espacios expositivos que podían unirse en forma de gran sala. Las dos salas de exposición mayores, se encuentran conectadas, pero separadas virtualmente por el techo bajo que forma parte del recorrido o paso longitudinal que comunica la entrada con la salida. Mientras que la tercera sala, la más próxima al acceso y que hace las veces de vestíbulo, podía configurarse como espacio de exposición al aire libre gracias a los cerramientos practicables.

La geometría que subyace en el proyecto, resalta la direccionalidad con la que se define el espacio. El esquema de la figura 71 ayuda a entender cómo esta direccionalidad favorece; por un lado el acceso, y por otro la ordenación de las circulaciones, permitiendo un recorrido expositivo sin interferencias. Así, de la secuencia de espacios se crea un recorrido de circulación que necesariamente va serpentean-do por el espacio para barrer todo lo expuesto. Esta posibilidad nos lleva a valorar y destacar la creación de este recorrido dinámico, dentro de un rígido espacio cartesiano. La estructura ortogonal del espacio ordena así el sistema circulatorio.

---

64. Carlo Scarpa. Pabellón de Venezuela. Venecia. 1953. Retrato junto al fotógrafo Leiss. Foto Ferruccio Leiss.

---

65. Carlo Scarpa. Pabellón de Venezuela. Venecia. 1953. Foto Ferruccio Leiss.

---

66. Carlo Scarpa. Pabellón de Venezuela. Venecia. 1953. Foto Ferruccio Leiss.

---

67. Carlo Scarpa. Pabellón de Venezuela. Venecia. 1953. aaa. Centro Carlo Scarpa. Centro Carlo Scarpa. Archivo del Estado de Treviso.

---

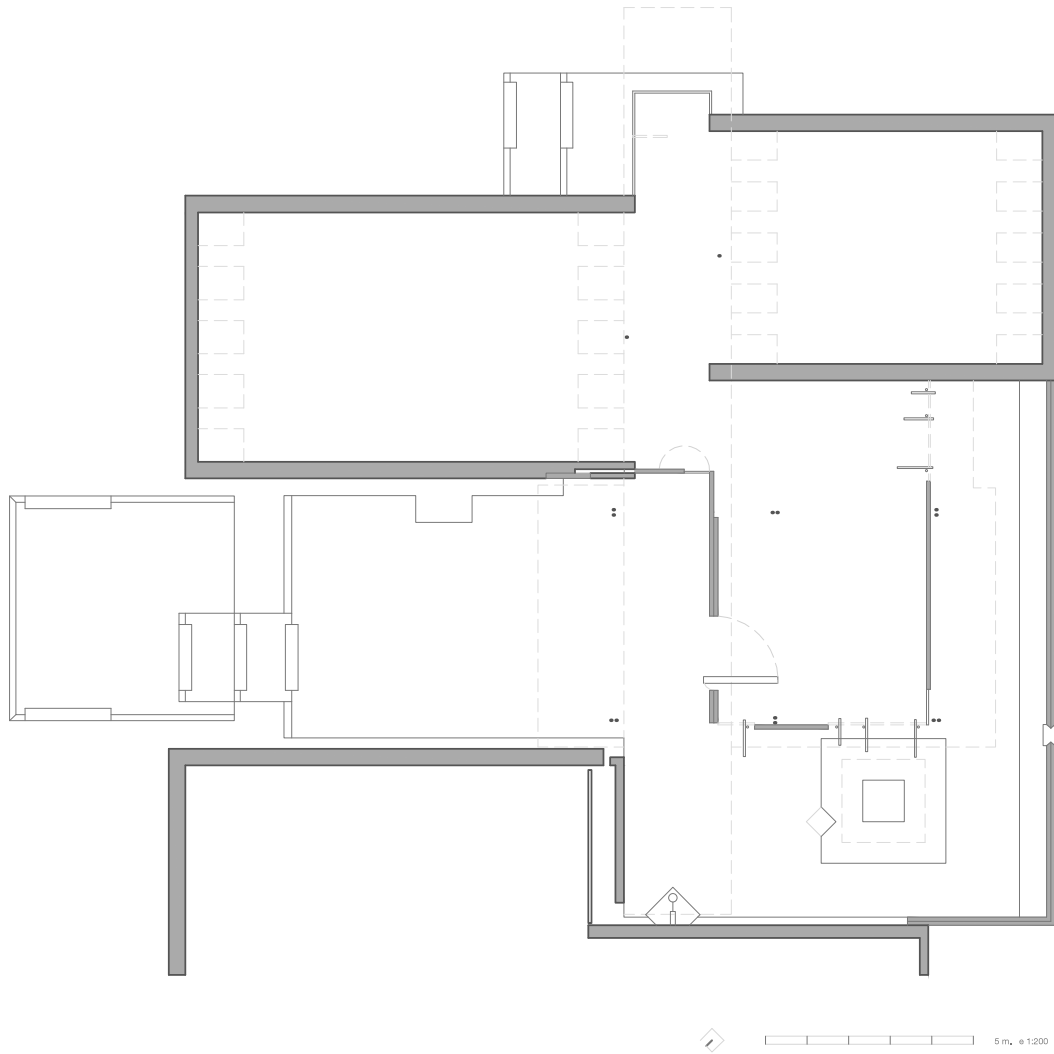
68. Carlo Scarpa. Pabellón de Venezuela. Venecia. 1953. aaa. Centro Carlo Scarpa. Centro Carlo Scarpa. Archivo del Estado de Treviso..

---

69. Carlo Scarpa. Pabellón de Venezuela. Venecia. 1953. aaa. Centro Carlo Scarpa. Centro Carlo Scarpa. Archivo del Estado de Treviso.

---

70. Carlo Scarpa. Pabellón de Venezuela. Venecia. 1953. aaa. Centro Carlo Scarpa. Centro Carlo Scarpa. Archivo del Estado de Treviso.



71.

Podemos hacer una doble lectura del mecanismo de la fragmentación utilizado en este caso que a su vez puede interpretarse en su condición másica y ligera, y por lo tanto en su naturaleza estereotómica o tectónica. Dos volúmenes de planta rectangular, enfrentados y desalineados entre sí, se enfrentan, separándose por un paso de menor altura que recorre longitudinalmente la parcela a modo de “calle interior” recta, de modo que el volumen que se adelanta hacia la avenida de la Bienal es más elevado. En su extremo final, la “calle interior” sobresale entre las dos piezas envuelta en una celosía metálica como vemos en la imagen 78, mostrando también su autonomía y la doble lectura tectónica-estereotómica.

Por un lado, a escala volumétrica, el edificio se relaciona con los jardines y con el resto de pabellones, a través del planteamiento rotundo y depurado de estos dos volúmenes, de condición másica. La fragmentación se produce por tanto entre los dos volúmenes una lectura estereotómica. En otra escala menor, aparecen detalles que aproximan el espacio al visitante y en cierta medida lo dinamizan al funcionar como focos visuales. Estos pequeños detalles introducen la lectura tectónica al identificar los elementos constituyentes del edificio, hablando por tanto de materialidad.

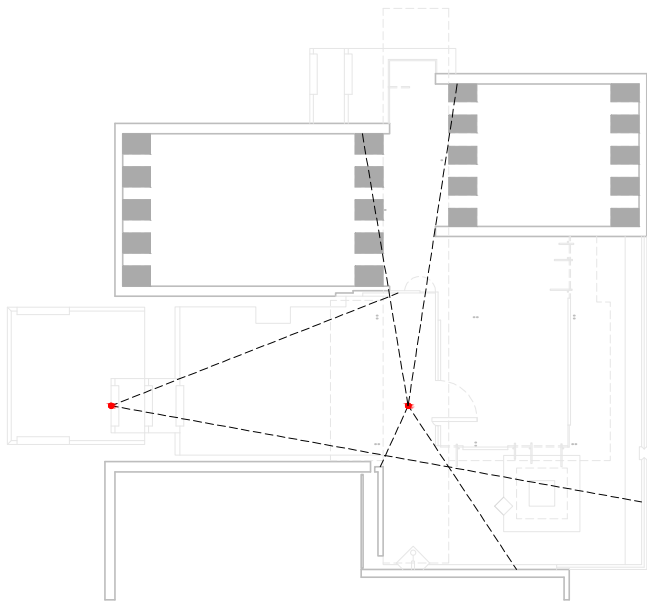
Destaca también el brutalismo<sup>31</sup> con el que se trata el aspecto exterior del pabellón y los matices de trabajo con la masa de hormigón que se graba con la palabra “Venezuela”. Lamentablemente hoy en día el cartel original, tapado, es suplantado por el impostor visible. La variedad material la percibimos también en los techos, que se despiezan en paneles de madera o impresiones en el hormigón. El pavimento se resuelve también con hormigón, reforzando las aristas de los peldaños de las bandejas exteriores, con elementos metálicos lineales. El gris del pavimento se independizará interiormente del blanco de los paramentos verticales a través de un elemento metálico negro, a modo de rodapié y que posteriormente será recurrente en proyectos como el de la Gipsoteca, donde podemos encontrarle un significado simbólico. Desde el punto de vista simbólico la aparición del número 11 es siempre abstracta, en este caso pareando los pilares como se observa en la imagen nº 66, en una solución que recuerda a la Villa Mairea de Alvar Aalto.

---

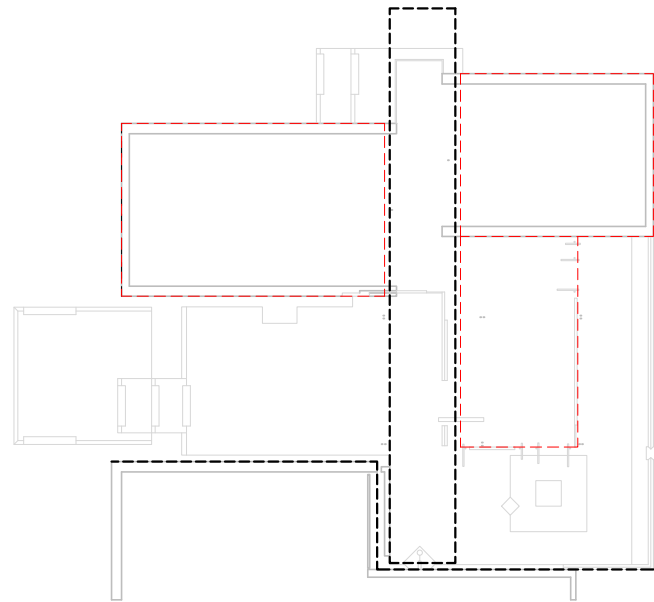
71. Carlo Scarpa. Pabellón de Venezuela. Venecia. 1953. Dibujo Andrés Ros.

---

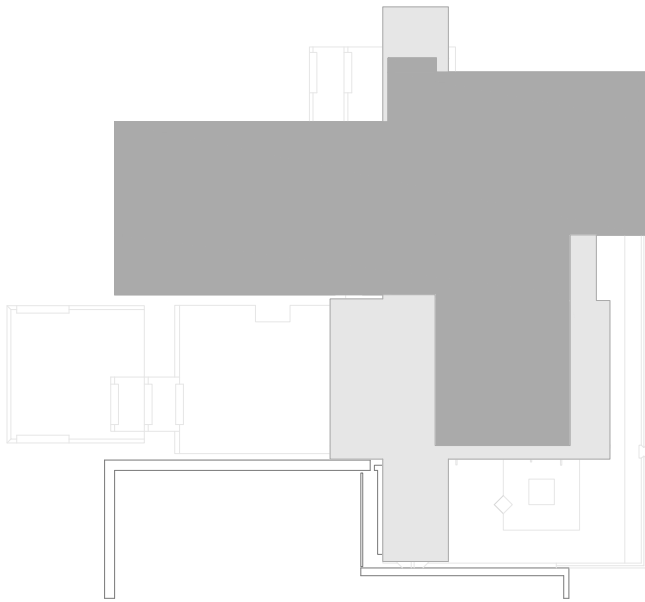
31 Término cuyo origen etimológico remite al francés “*béton brut*” y que alude a la utilización del hormigón armado visto como acabado de cerramientos exteriores. En realidad el término no se refiere a una única solución material sino que pretende mostrar de manera explícita la naturaleza de los materiales empleados. El término fue utilizado originalmente por Le Corbusier en este sentido, en la década de 1950.



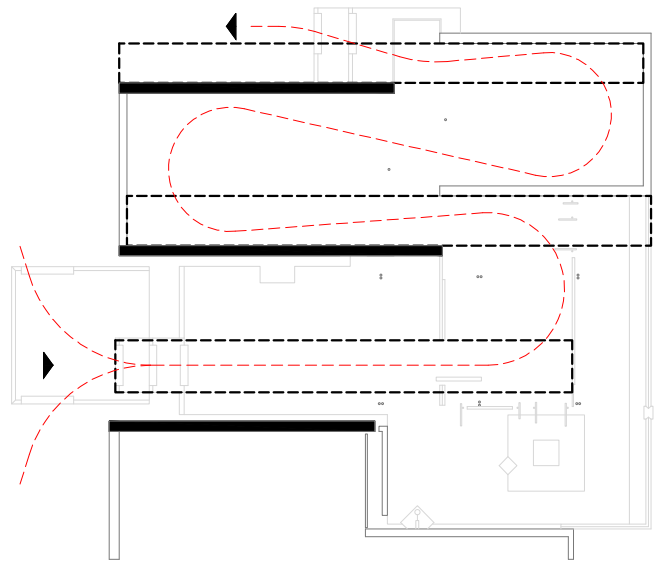
72.



73.



74.



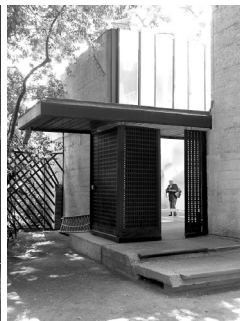
75.



76.



77.



78.



79.



---

72. Carlo Scarpa. Pabellón de Venezuela. Venecia. 1953. Dibujo Andrés Ros.

---

73. Carlo Scarpa. Pabellón de Venezuela. Venecia. 1953. Dibujo Andrés Ros.

---

74. Carlo Scarpa. Pabellón de Venezuela. Venecia. 1953. Dibujo Andrés Ros.

---

75. Carlo Scarpa. Pabellón de Venezuela. Venecia. 1953. Dibujo Andrés Ros.

---

76. Carlo Scarpa. Pabellón de Venezuela. Venecia. 1953. Foto extraída de Mc Carter, Robert. Carlo Scarpa. Ed. Phaidon Press Inc. 2013. New York.

---

77. Carlo Scarpa. Pabellón de Venezuela. Venecia. 1953. Foto extraída de Mc Carter, Robert. Carlo Scarpa. Ed. Phaidon Press Inc. 2013. New York.

---

78. Carlo Scarpa. Pabellón de Venezuela. Venecia. 1953. Foto Okolo.

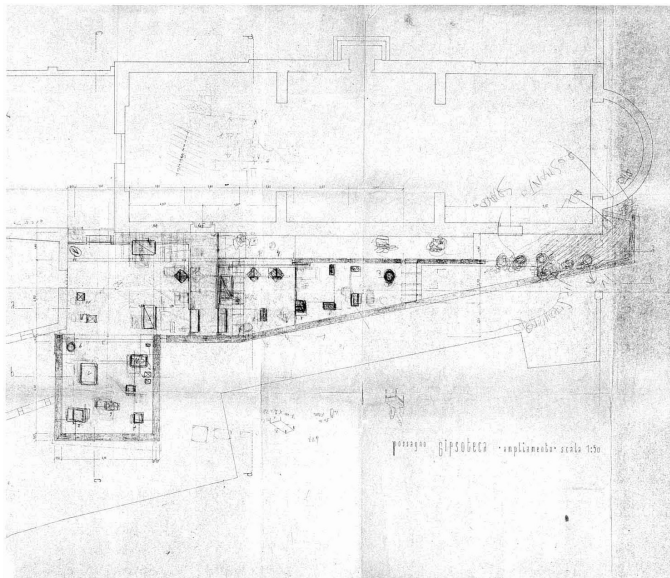
---

79. Carlo Scarpa. Pabellón de Venezuela. Venecia. 1953. Muro que rodea el patio con huecos que lo hacen permeable u la altura descendianete.. Foto artonfile.

Una serie de huecos alargados iluminan las salas. Detengámonos en su solución, que años después sería de nuevo utilizada por Scarpa en la Gipsoteca. Tienen la característica de configurarse como una rotura de la arista del volumen, ocupando así tanto el plano vertical de la fachada como el horizontal de la cubierta generando una arista de vidrio y contribuyendo a que la iluminación en el espacio, sea potenciada por la presencia del cielo azul, visto a través de dichos lucernarios. La secuencia de huecos, que se repiten en las fachadas, se ve reforzada por el espacio entre vidrios revestido de estuco blanco en contraste con el hormigón visto.

Como se observa en las imágenes, la combinación de todos estos elementos, proponía un juego de matices de luz que enriquecían el reducido espacio permitiendo así una sensación de mayor amplitud por la profusión de elementos de atención visual. La riqueza perspectiva de este espacio es tal que el propio Scarpa se fotografió en él con el fotógrafo Ferruccio Leiss, reflejados en el vidrio. A ellos se accede a través de un patio que da acceso a un espacio que funciona como antesala y espacio expositivo a la vez. con paneles giratorios de vidrio.

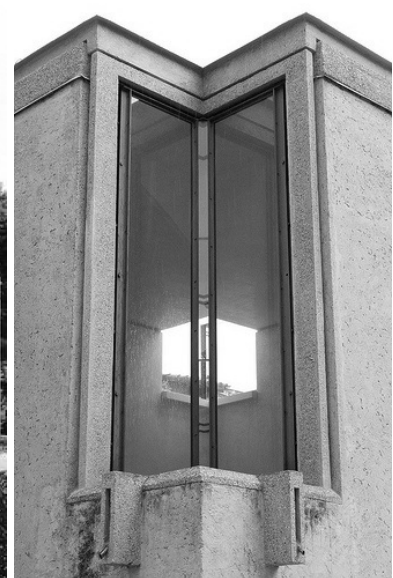
Es destacado el gusto de Scarpa por trabajar el mecanismo de acceso a sus espacios, dotándolos de soluciones y espacio que resaltan la importancia del umbral como exponente de la arquitectura y como elemento preparador de aproximación al mundo interior de la misma. De este modo, la secuencia de acceso se acompaña del propio volumen adelantado, cuyo muro nos conduce al interior, pero también de la sucesión de plataformas que van ascendiéndonos hasta la cota de entrada y el juego perspectivo de permeabilidad visual que atraviesa el edificio y que contribuye a que aparezca una fuerza o tensión espacial, que nos acompaña al interior. En dicho, patio adosado al tercer volumen, Scarpa colocará un pequeño estanque de planta cuadrada evocador de la permanente presencia del agua.



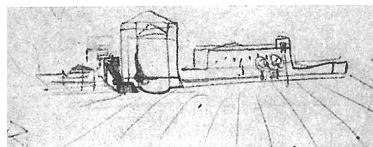
80.



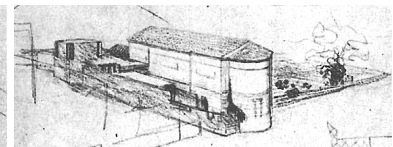
81.



82.



83.



84.

### Gipsoteca Canoviana

Fondazione Canova – Museo Gipsoteca Canoviana, Possagno, Treviso. 1955-57.

El escultor neoclásico Antonio Canova, había sido reconocido durante su vida por la calidad de sus esculturas en mármol, y había ubicado su estudio en Roma. Tras su muerte en 1822, su hermano decidió trasladar los materiales de su estudio de Roma a su pueblo natal, Possagno. Algunas de estas piezas se alojaron en un museo, diseñado y construido por Francesco Lazzari en 1836 junto a su casa natal y en parte de los jardines vinculados a la vivienda familiar. El nuevo edificio fue resuelto con planta basilical y una escala que sobrepasaba el entorno del pequeño pueblo. No obstante esto no suponía un problema urbano ya que el edificio quedaba oculto tras la vivienda, en el jardín.

A Scarpa se le encargó ampliar el museo para dar cabida a la colección de yesos, aunque finalmente no se limitó exclusivamente a resolver un nuevo edificio, sino que ordenó las piezas en el espacio preexistente. De la estrategia proyectual de Scarpa resaltan varias cosas; dotar de escenografía a las esculturas de yeso, trabajar con una escala más cercana a la envergadura de los edificios del pueblo, y asociar el nuevo edificio al preexistente teniendo en cuenta la presencia de la vivienda familiar que disponía de una torre que contenía el estudio del artista.

Scarpa realizó un dibujo muy esclarecedor, que lamentablemente en la actualidad se ha extraviado<sup>32</sup>. En él podemos observar el alzado sureste, recayente al jardín, con la torre del estudio sobrepasando la cubierta de la vivienda, y siendo compensada con la presencia de la nueva sala de exposiciones que emerge respecto del resto del edificio. Con esta operación Scarpa une los extremos del complejo edificado, el estudio del artista con la sala más alta del museo, equilibrando la composición.

En la solución scarpiana descubrimos la dualidad tectónica-estereotómica de la que hablamos. El espacio preexistente, la basílica, se resuelve con gruesos muros de piedra, de condición másica y por tanto estereotómica. En contraposición la ampliación planteada, combina varias soluciones ligeras en la estructura, que combina muros y pilares metálicos, en los cerramientos y en los lucernarios de cubierta.

---

80. Carlo Scarpa. Gipsoteca Canoviana. Ampliación del museo de Antonio Canova. Possagno. Treviso. 1955-57. Dibujo original de Carlo Scarpa en el que se visualiza la posición de las piezas escultóricas en el espacio. Centro Carlo Scarpa. Archivo del Estado de Treviso.

---

81. Carlo Scarpa. Gipsoteca Canoviana. Ampliación del museo de Antonio Canova. Possagno. Treviso. 1955-57. Foto JMZ.

---

82. Carlo Scarpa. Gipsoteca Canoviana. Ampliación del museo de Antonio Canova. Possagno. Treviso. 1955-57. Foto Peter Guthrie.

---

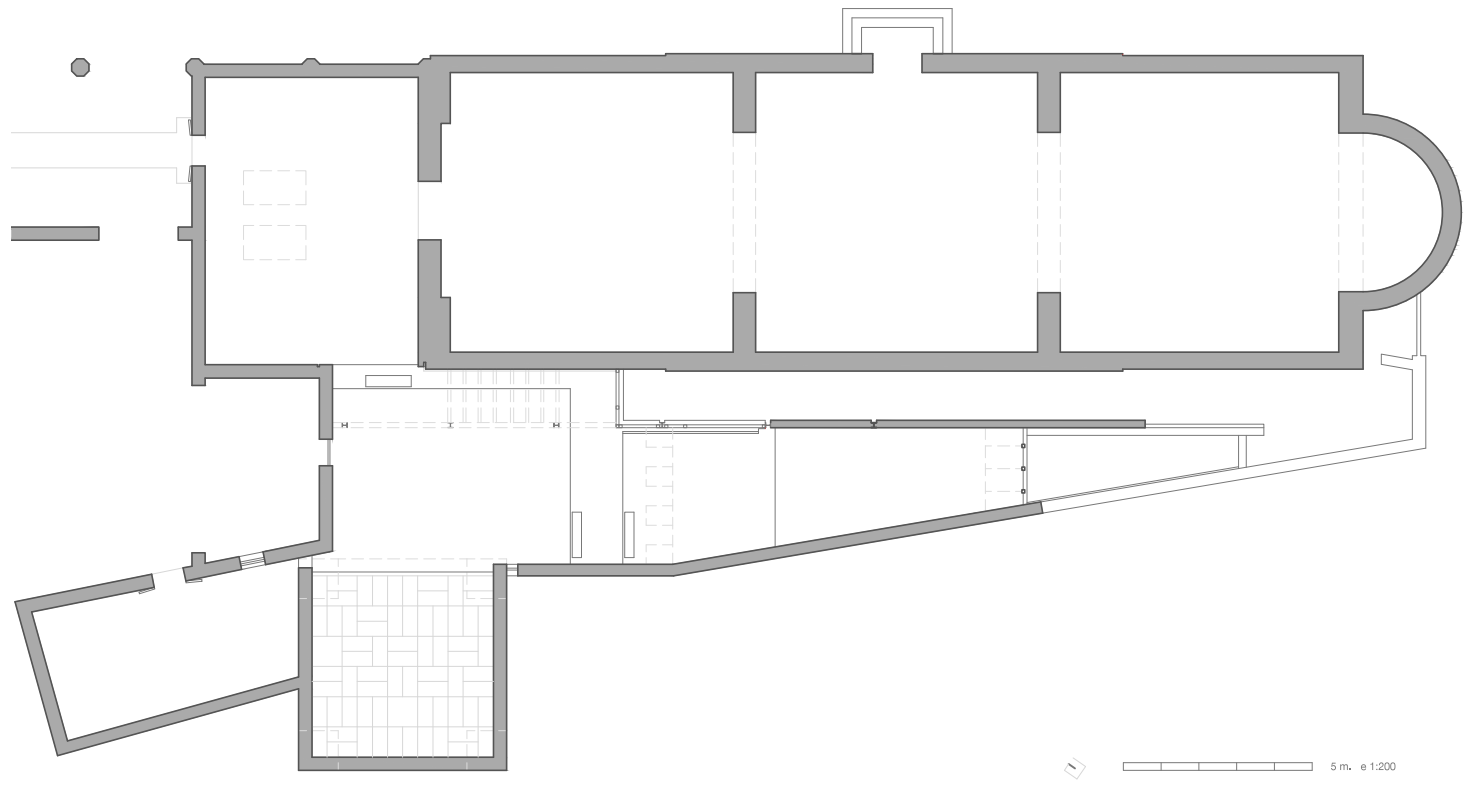
83. Carlo Scarpa. Gipsoteca Canoviana. Ampliación del museo de Antonio Canova. Possagno. Treviso. 1955-57. Dibujo extraviado. Extraído de McCarter, Robert. Carlo Scarpa. Phaidon Press, 2013.

---

84. Carlo Scarpa. Gipsoteca Canoviana. Ampliación del museo de Antonio Canova. Possagno. Treviso. 1955-57. Dibujo extraviado. Extraído de McCarter, Robert. Carlo Scarpa. Phaidon Press, 2013.

---

32 Mc Carter, Robert. Carlo Scarpa. Ed. Phaidon Press Inc. 2013. New York. p.98.



85.

Atendamos ahora a cómo se produce ese reflejo de manera abstracta sin caer en la reproducción mimética e interpretando la esencia de la torre-estudio. El estudio personal de Canova en su casa natal, tiene unas dimensiones en planta de 5.5 x 7,3 metros, y una altura de 5,5 metros. Scarpa utilizará estas medidas prefijadas para vincular los dos espacios citados. Sin embargo, la cota mayor se la asignará a la altura de la sala. Esta operación de abstracción se resume en la utilización del mismo volumen, pero levantándolo 90 grados con el fin de que la mayor dimensión dote de altura al espacio. El resultado será un prisma vertical de base cuadrada de 5,5x5,5 metros.

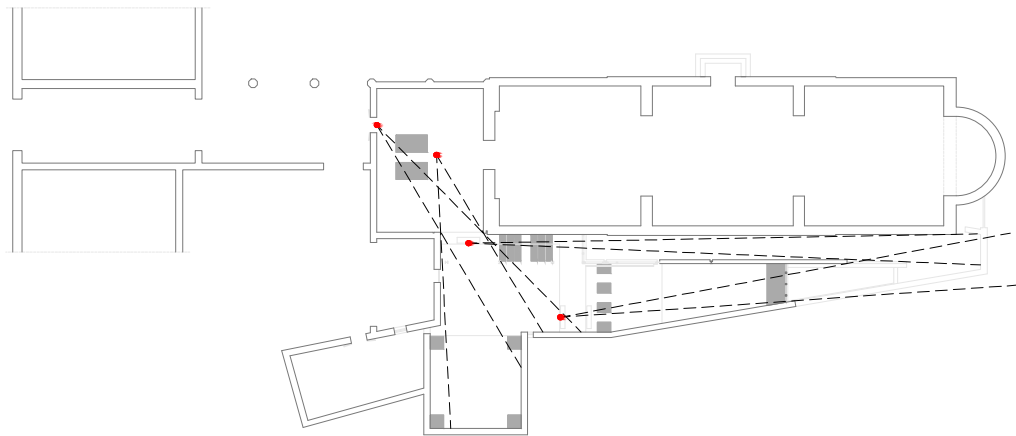
Pero existe otro paralelismo entre el estudio del artista y la nueva ampliación del museo y es la existencia de ventanas en la parte alta del estudio doméstico, que permiten visualizar el cielo, aunque su verdadera función, lógicamente, era iluminar el espacio de trabajo. En concreto existen tres ventanas en otras tantas orientaciones, quedando la orientación oeste, adosada a la vivienda, sin hueco. Estos huecos de iluminación, que encuadran el cielo, volverán a aparecer en la sala principal de la ampliación, como reflejo de la torre doméstica. Sin embargo en este caso Scarpa introduce una anomalía y es la posición de los mismos. En el espacio más vertical de la nueva ampliación del museo, la iluminación no se colocará centrada en el muro, sino en la esquina superior del prisma espacial, rompiendo así las tres aristas que se encuentran en el vértice.

*"... Quisiera recortar, si fuera posible el azul del cielo... He querido por tanto situar el vidrio alto para que no reste luz... Mi tendencia de búsqueda formal me hacía valorar más la transparencia absoluta y por eso no podía tener un cruce de vidrios fijados por un bastidor... Sin embargo no es posible obtener esta idea de transparencia pura, ya que al sobreponer el vidrio, el ángulo se ve igualmente, sobretodo si el vidrio es grueso. Entonces no importaba si había un angular metálico... He subdividido el bastidor en dos partes y he colocado otro vidrio entre las dos piezas".*

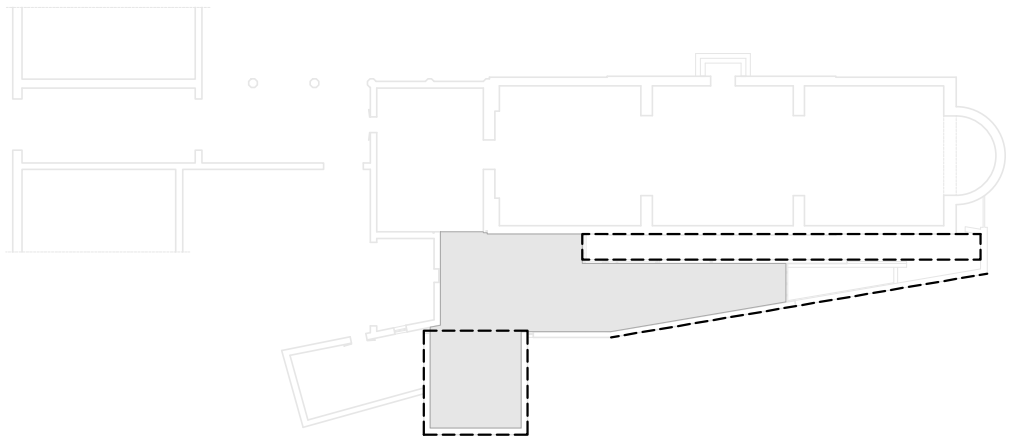
*Carlo Scarpa.<sup>33</sup> 1976*

85. Carlo Scarpa. Gipsoteca Canoviana. Ampliación del museo de Antonio Canova. Possagno. Treviso. 1955-57.. Dibujo Andrés Ros.

33 Quaderns d'arquitectura i urbanisme. nº 158. 1983. Ed. Col·legi d'Arquitectes de Catalunya. p.22. Extracto de conferencia para estudiantes celebrada el 13 de enero de 1976. Ver imágenes 89, 95, 96 y 97.



86.



87.

La variedad de soluciones de iluminación en la Gipsoteca, permiten capturar diferentes calidades de luz. Hagamos un recorrido por las soluciones adoptadas: En el muro norte del nuevo edificio, encontramos grandes planos de vidrio enfrentados al muro de la basílica, combinados con pequeños huecos de vidrio. En el extremo del espacio longitudinal, más alejado del acceso, donde se expone el yeso de “*las tres gracias*”<sup>34</sup>, la pieza más importante de la colección, Scarpa planteó un paramento de vidrio, de suelo a techo, que se separaba del frente del forjado, necesitando por tanto doblarse generando la arista de vidrio. Su orientación sureste lo iba a exponer la mayor parte del día al soleamiento, lo que junto con el pequeño estanque exterior provocaría los característicos reflejos del agua que harían vibrar la escultura.

La Gipsoteca constituye un paradigma de la museografía por el trabajo con la luz, como material intangible que moldea y consigue la atmósfera apropiada para las esculturas, destacando no solo la iluminación sino la ausencia de ella, las sombras y sus matices. Como podemos observar en el esquema de la imagen 86, las linternas que encontramos en la Gipsoteca, que recuerdan al pabellón de Venezuela, se disponen en el volumen de mayor altura y en un escalonamiento de la cubierta del elemento longitudinal. En dos de las esquinas del volumen más alto, se enrasan con los tres planos de los paramentos exteriores (dos verticales y uno horizontal), mientras que en los otros dos vértices, las linternas invaden el interior permitiendo que la luz resbale por los paramentos verticales opacos, generando por tanto otros tres planos de vidrio (uno horizontal y dos verticales).

La multitud de mecanismos de iluminación se completan con los diafragmas de hormigón que se disponen a continuación de la rasgadura, que separa la basílica de la nueva intervención, y que se alinean con la dirección de acceso desde el vestíbulo de la basílica. Estos elementos diafragmáticos son las únicas piezas de hormigón armado que evidencian su material. El detalle de las vigas nos recuerda al pabellón nórdico de la bienal de 1958 obra de Sverre Fehn.

---

86. Carlo Scarpa. Gipsoteca Canoviana. Ampliación del museo de Antonio Canova. Possagno. Treviso. 1955-57. Dibujo Andrés Ros.

---

87. Carlo Scarpa. Gipsoteca Canoviana. Ampliación del museo de Antonio Canova. Possagno. Treviso. 1955-57. Dibujo Andrés Ros.

---

34 Pieza neoclásica de mármol blanco de la que se realizaron dos versiones. La primera para Josefina Napoleón (actualmente en el Hermitage Museum de San Petersburgo) la segunda para el duque de Bedford (The Victoria and Albert Museum de Londres). Representan, según la mitología griega, a las tres hijas de Zeus; la alegría, la belleza, y el encanto (Eufrosíne, Aglaya y Thalia).



88.



89.



90.



91.



92.



93.



94.



---

88. Carlo Scarpa. Gipsoteca Canoviana. Ampliación del museo de Antonio Canova. Possagno. Treviso. 1955-57. Foto Seier+seier.

---

89. Carlo Scarpa. Gipsoteca Canoviana. Ampliación del museo de Antonio Canova. Possagno. Treviso. 1955-57. Extraído de McCarter, Robert. Carlo Scarpa. Phaidon Press, 2013.

---

90. Carlo Scarpa. Gipsoteca Canoviana. Ampliación del museo de Antonio Canova. Possagno. Treviso. 1955-57. Foto <http://www.archisquare.it/carlo-scarpa-espansione-della-gipsoteca-canoviana-possagno/>

---

91. Carlo Scarpa. Gipsoteca Canoviana. Ampliación del museo de Antonio Canova. Possagno. Treviso. 1955-57. Foto Peter Guthrie.

---

92. Carlo Scarpa. Gipsoteca Canoviana. Ampliación del museo de Antonio Canova. Possagno. Treviso. 1955-57. Foto de McCarter, Robert. Carlo Scarpa. Phaidon Press, 2013.

---

93. Carlo Scarpa. Gipsoteca Canoviana. Ampliación del museo de Antonio Canova. Possagno. Treviso. 1955-57. Foto Peter Guthrie.

---

94. Carlo Scarpa. Gipsoteca Canoviana. Ampliación del museo de Antonio Canova. Possagno. Treviso. 1955-57. Foto <http://www.archisquare.it/carlo-scarpa-espansione-della-gipsoteca-canoviana-possagno/>

La naturaleza tectónica de la intervención queda reforzada por los elementos lineales que aparecen en el espacio y que enfatizan la condición lineal del mismo. Estos elementos, como líneas que recorren el fondo blanco del espacio, se configuran bien mediante oscuros (formados por los peldaños), o bien mediante elementos metálicos negros que recorren la arista de encuentro entre los paramentos verticales y horizontales. A su vez los soportes de las piezas escultóricas, que se anclan a los muros, se componen de líneas metálicas. De esta forma, en diferentes momentos del día, las sombras arrojadas por los elementos de soporte se dibujan en los lienzos blancos de los muros.

Algunos pedestales evidencian también la idea de fragmentación. En concreto el pedestal de la escultura de George Washington, que observamos en la imagen 89, se compone de cuatro elementos de piedra que van dejando juntas entre ellos. Su disposición genera un plano de apoyo para la propia base de la escultura sobre el que se dispone, creando a su vez una pequeña junta en el apoyo. El dibujo resultante de las juntas sugiere cierto vínculo neoplasticista, por la asimetría del mismo y por el entramado de líneas negras (oscuros) sobre fondo blanco. En general afirmaríamos que entre las pesadas esculturas y sus elementos de apoyo se genera un diálogo de pesos y ligerezas que nos remite a la idea de lo tectónico-estereotómico.

También está presente la idea de fragmentación en el proyecto. Volvemos a preciar la autonomía de las piezas que configuran el espacio. La continuidad con la que se resuelve la pavimentación, se va fragmentando en niveles, salvando la diferencia de cotas de la parcela. A su vez la nueva intervención se separa de la basílica preexistente generando una rasgadura cuyo único punto de unión será el espacio de entrada, que evita la ruptura total. En el interior del espacio encontramos otras dos rasgaduras que vuelven a exponer la idea de ruptura entre elementos. En concreto el espacio vertical y prismático de la gran sala se separa del resto gracias a dos rasgaduras verticales de suelo a techo. Una recayente al exterior, resuelta con vidrio y la otra como un hueco vacío que conecta con las caballerizas donde también se preveía exponer esculturas.



95.



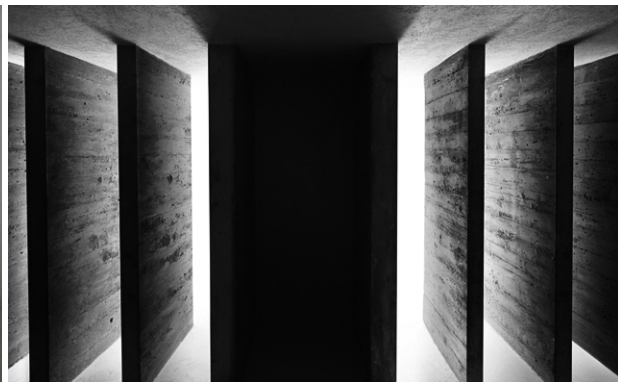
96.



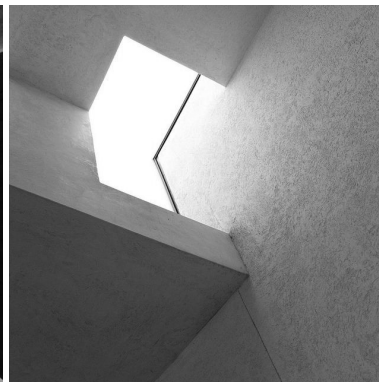
97.



98.



99.



100.

Desde el punto de vista geométrico (imagen 87) destaca la sencillez del planteamiento, donde las direcciones principales de los muros convergen hacia la posición de la escultura de “*las tres gracias*”. El espacio principal, el más alto, adopta una planta cuadrada por la traslación e las medidas de la torre-estudio de la vivienda, como ya se ha comentado.

La secuencia de perspectivas desde el acceso, va descubriéndonos imágenes sugerentes, contraluces, radiaciones solares potentes, oscuros, juntas y rasgaduras que separan unos elementos con otros. Junto a la fotofilia experimentada en el espacio, el refinado diseño de las vitrinas, los pedestales y los soportes, anclados al muro, permite que funcionen como focos de atención visual, dinamizando por tanto el recorrido por el espacio. Los límites del espacio se rompen visualmente generando un diálogo con el exterior, potenciado por el vidrio. Los reflejos del estanque transgreden también el límite pero en sentido contrario, afectando al interior. El suelo con sus desniveles contribuye a recortar las zonas pisables y los recorridos, generando en el espacio distintos ámbitos. Los pedestales definen sus posiciones concretas y estudiadas. La sintonía entre las piezas expuestas y la propia configuración espacial es tal que la escultura de la “*Ninfa durmiente*” (imagen 90) une dos de los espacios salvando el desnivel con el diseño de su lecho, convirtiéndose así la propia escultura en el nexo de unión entre el espacio vertical y el horizontal.

Como conclusión a esta lectura destacaría la cualidad aportada por Scarpa a la percepción de las esculturas y del espacio expositivo. El dominio del color le lleva a plantear una paradoja. Esta vez el color de fondo de las esculturas será el blanco, evitando así el contraste y el recorte de las mismas. La sensación de fusión de la figura con su entorno se evitará utilizando la luz natural, ya que los planos verticales recibirán una iluminación diferente a la de las esculturas. De esta manera consigue manifestar el volumen de las piezas en una atmósfera que unifica el espacio, contrarrestando así la fragmentación topográfica del mismo causada por la pendiente del terreno de la ampliación. A la vez, la variedad de mecanismos de iluminación permite el enriquecimiento espacial. Por último la dualidad interpretativa, siempre presente en su obra, y que aquí la encontramos entre el elemento vertical de la gran sala y el elemento horizontal del resto, o entre la ortogonalidad geométrica y la diagonal del muro sur, o entre lo nuevo y lo viejo.

---

95. Carlo Scarpa. Gipsoteca Canoviana. Ampliación del museo de Antonio Canova. Possagno. Treviso. 1955-57. Foto Peter Guthrie.

---

96. Carlo Scarpa. Gipsoteca Canoviana. Ampliación del museo de Antonio Canova. Possagno. Treviso. 1955-57. Foto Seier+seier.

---

97. Carlo Scarpa. Gipsoteca Canoviana. Ampliación del museo de Antonio Canova. Possagno. Treviso. 1955-57. Foto Seier+seier.

---

98. Carlo Scarpa. Gipsoteca Canoviana. Ampliación del museo de Antonio Canova. Possagno. Treviso. 1955-57. Foto Hans Juergen Breuning.

---

99. Carlo Scarpa. Gipsoteca Canoviana. Ampliación del museo de Antonio Canova. Possagno. Treviso. 1955-57. Foto Charlotte Ballesteros.

---

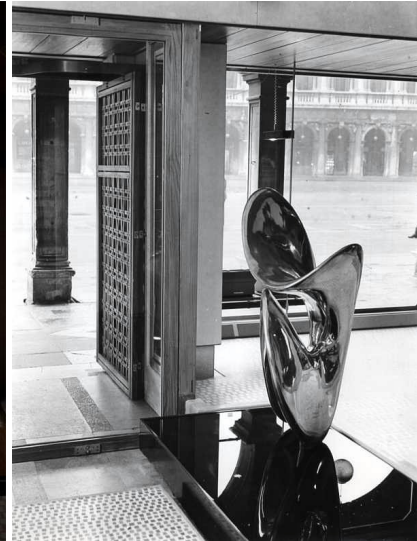
100. Carlo Scarpa. Gipsoteca Canoviana. Ampliación del museo de Antonio Canova. Possagno. Treviso. 1955-57. Foto Peter Guthrie.



101.



102.



103.

### Tienda Olivetti

Tienda Olivetti, Venezia. 1957-58

A raíz de la obtención del premio Olivetti, reconociendo su labor en el diseño de la arquitectura, en 1956 Scarpa recibió el encargo de diseñar, en Venecia, el local de la marca, con el fin de realizar exposiciones de los productos que fabricaba. Para ello se disponía de una parcela alargada de unos 21x5 metros de anchura desde la Plaza de San Marcos hacia el canal trasero al pórtico de la misma, lindando con el pasaje del Cavalletto y el río Procuratie. La entrada principal quedaba así vinculada al pórtico de las *Procuratie Vecchie*. Podríamos decir que el mayor interés de este proyecto radica en el control de la sensación de profundidad del mismo gracias al dominio de la perspectiva y a los mecanismos utilizados para su dominio.

El mayor reto consistía en compensar la sensación de espacio alargado y limitar de alguna forma la perspectiva hasta el fondo del mismo. Para ello Scarpa opta por situar una barrera visual en el centro del espacio, constituida por la escalera que conecta con el nivel superior. Además, la planta se llenará de continuas llamadas de atención que diversifican la mirada y suavizan la sensación de profundidad. Para ello Scarpa trabajará la fragmentación a través de la lectura de elementos autónomas, separados unos de otros por juntas de montaje o cambios de material. La escultura de formas orgánicas, de Alberto Viani, que encontramos en el acceso, también contribuye a diluir la atracción de la mirada hacia el final de la parcela, contrastando a su vez con el riguroso orden cartesiano impuesto en el proyecto. El punto focal de la escultura parece flotar sobre una lámina de agua en movimiento contenida en un pedestal de mármol negro que hace las veces de recipiente y que está alimentada por una pequeña fuente de piedra.

---

101. Carlo Scarpa. Tienda Olivetti. Venecia. 1957-58. Perspectiva desde el exterior. Foto Giacomelli. Associazione Archivio Storico Olivetti. <http://www.storiaolivetti.it/>

---

102. Carlo Scarpa. Tienda Olivetti. Venecia. 1957-58. Perspectiva interior en la que se aprecian los elementos expositivos colgados del techo. Foto ORCH\_chemollo.

---

103. Carlo Scarpa. Tienda Olivetti. Venecia. 1957-58. Foto. Anónima. Associazione Archivio Storico Olivetti. <http://www.storiaolivetti.it/>

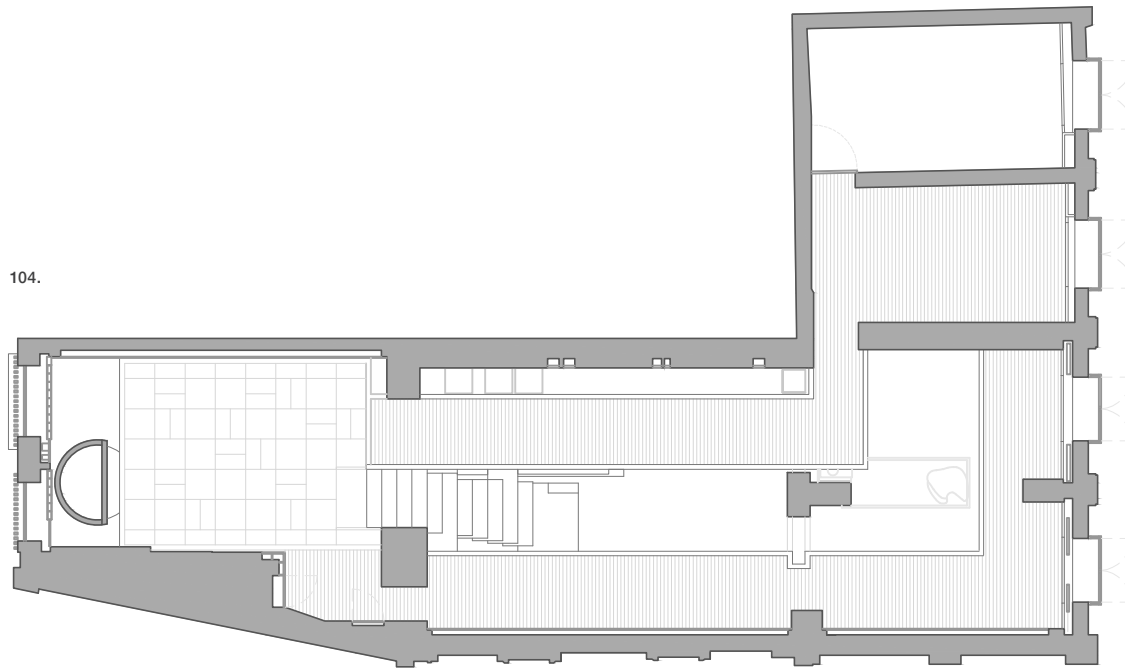
*“...La estupenda escalera de losas colgadas y proyectadas hacia adelante, descomposición neoplástica del tramo que hizo Miguel Ángel en la Laurenziana, que altera el espacio prismático con la informal cascada de peldaños que se precipitan hacia abajo...”*

*Ada Francesca Marcianò.<sup>35</sup> 1984*

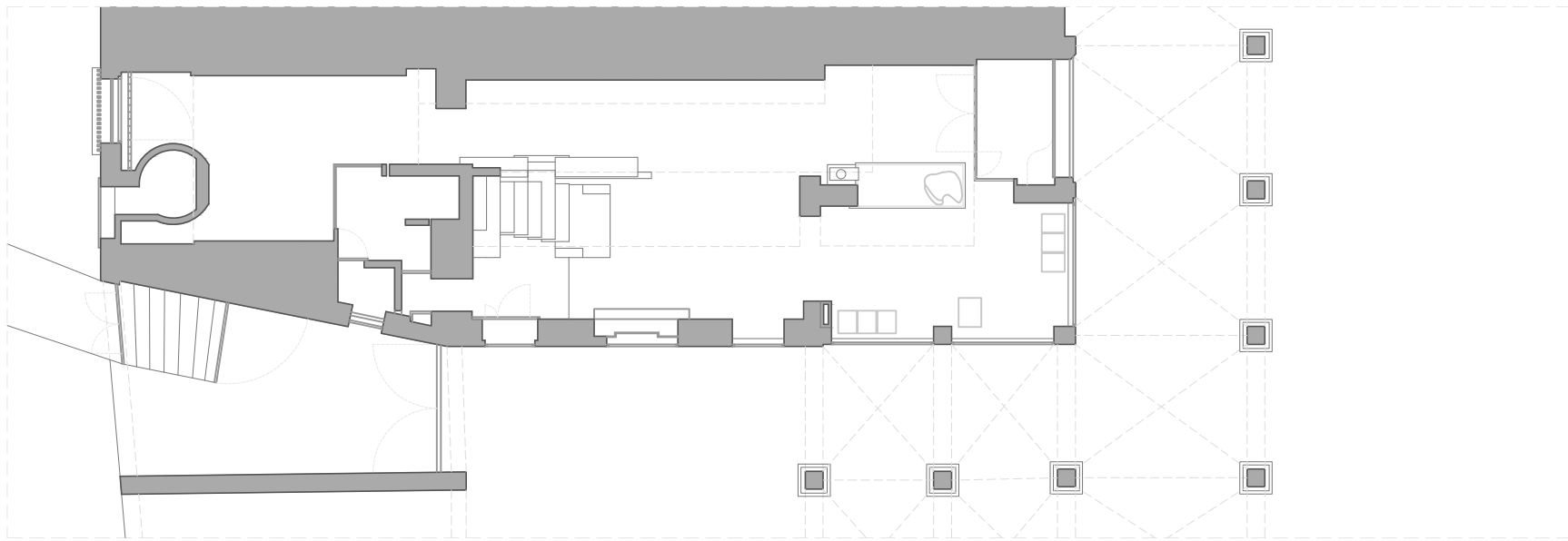
---

35 Marcianò, Ada Francesca. “Carlo Scarpa”. Editorial GG. Barcelona 1985. p.78.

104.



5 m. e 1:150



Los reflejos generados tanto por la lámina de agua como por los paramentos horizontales y verticales, y la propia iluminación, aportan una atmósfera característica en las penumbras de los recovecos de la planta. Densificada por los matices de la luz natural tamizada a través de las celosías<sup>36</sup> de madera en las ventanas y metálicas al exterior, como velos de luz, en un guiño bizantino que recuerda al arquitectura oriental. A ello contribuyen también los brillos de los materiales empleados; madera de teca en los techos, pavimentos teselados de vidrios de varios colores (rojo, amarillo, azul y blanco), mármol para otras zonas de pavimentos y los peldaños de la escalera, madera de palo de rosa para los estantes expositivos y de vidrio en la planta superior, herrajes de acero inoxidable, vidrio esmerilado en la luminarias empotradas en las paredes, estuco veneciano en los paramentos verticales y celosías de madera en las ventanas.

El diseño atiende a la forma en la que los objetos debían presentarse al público. Así se estudian los elementos de apoyo de las máquinas de escribir Olivetti que debían presentarse en el espacio. Para ello su presentación resalta la importancia del objeto realizando un ejercicio de equilibrio que a su vez se consigue con el esmerado detalle resuelto de la repisa colgada del techo y apoyada sutilmente en el suelo mediante dos apoyos. Se minimiza así la ocupación de la planta y se permite que aparezcan los objetos como flotando en el espacio expositivo. El resultado es la respuesta a las estrictas limitaciones de la parcela, a las condiciones morfológicas de la misma y a las preexistencias estructurales del espacio.

*“Cuando el contexto está fijado, probablemente, el trabajo es más fácil.”*  
Carlo Scarpa.<sup>37</sup> 1978

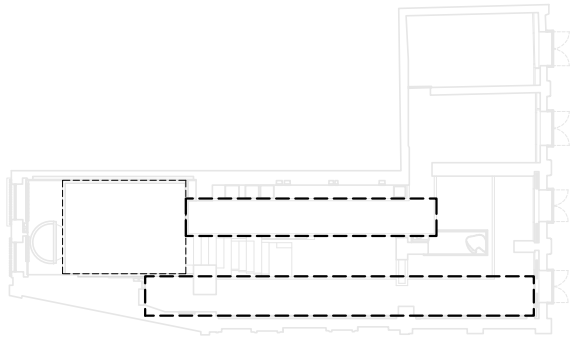
---

36 Celosía: Del Latín zelus (celo). En la arquitectura musulmana *mashrabiya* o «*shanasheel*». RAE: Enrejado de listoncillos de madera o de hierro, que se pone en las ventanas de los edificios y otros huecos análogos, para que las personas que están en el interior vean sin ser vistas.

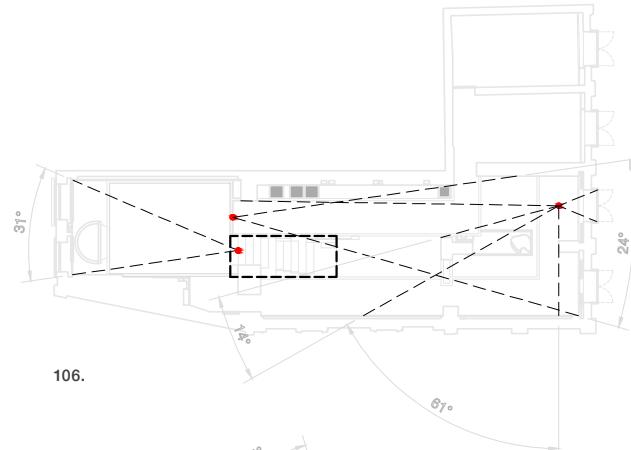
37 Idea expresada por Scarpa en la conferencia celebrada en Madrid en 1978. “*Mille copressi*”. Recogida por Dal Co, Francesco y Mazzariol, Giuseppe: “Carlo Scarpa ; obra completa”. Ed. Electa. 1984. p 287.

---

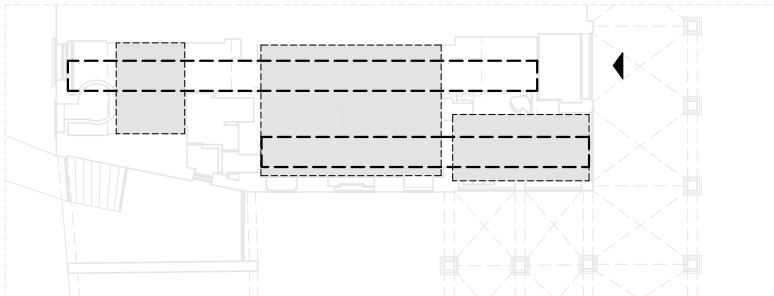
104. Carlo Scarpa. Tienda Olivetti. Venecia. 1957-58. Dibujo Andrés Ros.



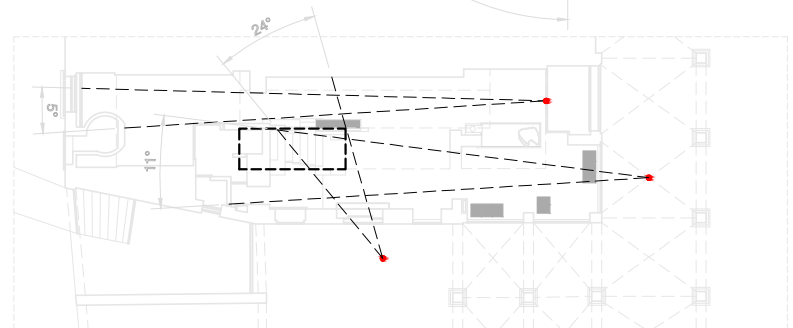
105.



106.



107.



108.



La preexistencia obligaba, ya que había elementos inamovibles como los pilares y las ventanas de la fachada hacia el pórtico. Sin embargo, junto con la obligación de tener que poder subir a la cota superior, la longitud excesiva del espacio preexistente, suponía el mayor condicionante. Para subsanarlo Scarpa maneja la fragmentación de los elementos con el fin de que nada parezca excesivamente direccional, lo que aún habría reforzado más la desproporción espacial. Para ello optará por introducir una lectura fragmentada tanto del suelo, como de los paramentos verticales y del plano del techo. A la sensación de fragmentación contribuyen también los elementos sueltos e independientes que encontramos por la planta; la propia escultura de Alberto Viani<sup>38</sup>, ya citada. A su vez esta ruptura de la dirección predominante requerirá el empleo de diferentes lienzos de pavimento, resuelto como se ha comentado con elementos de vidrio teselados unidos mediante mortero de cemento. Este pavimento constituye un enlace con la tradición veneciana por la forma de construcción del clásico terrazo<sup>39</sup>.

El equilibrio direccional conseguido con la fragmentación le permite diseñar la puerta de acceso pivotante, con un entramado metálico, de forma que al abrirse quede alineada con el paramento vertical, sin que la longitudinalidad del espacio parezca saturada, precisamente por el esfuerzo previo en neutralizar dicho efecto con el resto de componentes.

Otro elemento importante cuyo tratamiento merece especial atención es el pilar central de la planta. El detalle de la fragmentación se puede apreciar también en el tratamiento de su aplacado, que evidencia sus juntas para enfatizar la condición tectónica del elemento y su composición mediante elementos menores. A su vez, sin perder su función estructural, se le da un habilidoso tratamiento diferenciado de la viga que, a media altura, atraviesa transversalmente la planta. Gracias al código visual utilizado, y al material diferente de la viga, ésta queda diluida en la penumbra de los resquicios y los oscuros del espacio, desvaneciéndose y liberando el pilar de su presencia, para que su lectura sea autónoma y se perciba desvinculado de cualquier otro elemento estructural. A esta sensación contribuye también la separación del mismo de los antepechos de las pasarelas superiores, que atraviesan longitudinalmente la planta, “rozándolo”, sin colisionar con él.

---

105. Carlo Scarpa. Tienda Olivetti. Venecia. 1957-58. Dibujo Andrés Ros.

---

106. Carlo Scarpa. Tienda Olivetti. Venecia. 1957-58. Dibujo Andrés Ros.

---

107. Carlo Scarpa. Tienda Olivetti. Venecia. 1957-58. Dibujo Andrés Ros.

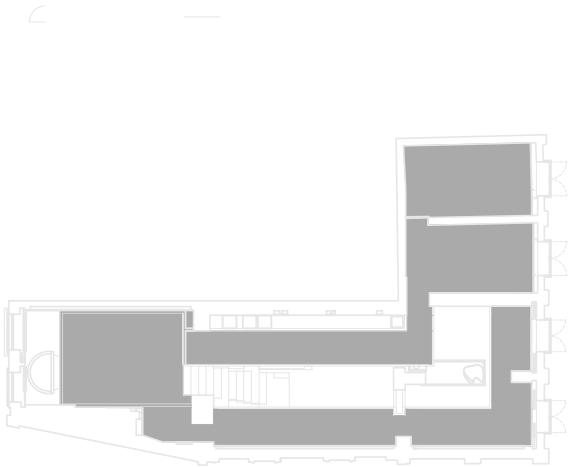
---

108. Carlo Scarpa. Tienda Olivetti. Venecia. 1957-58. Dibujo Andrés Ros.

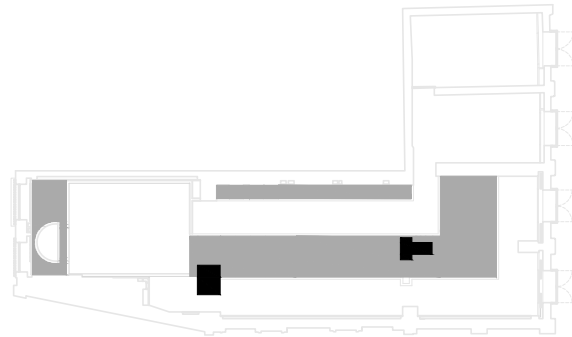
---

38 Viani, Alberto. Escultura “Nudo al sole”. 1956.

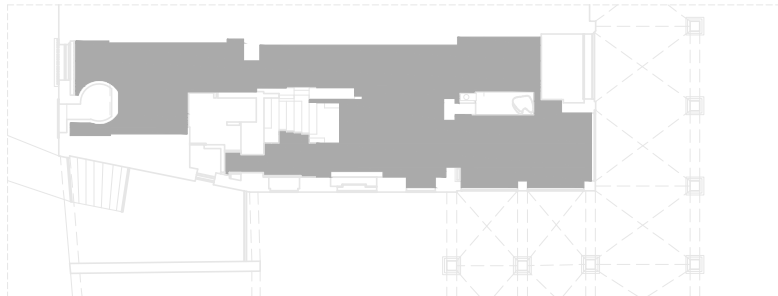
39 El pavimento de terrazo es de origen veneciano y se realizaba con una masa de arcilla en la que se incrustaban trozos de mármol, para posteriormente pulirse. En la actualidad en vez de arcilla se utiliza cemento blanco.



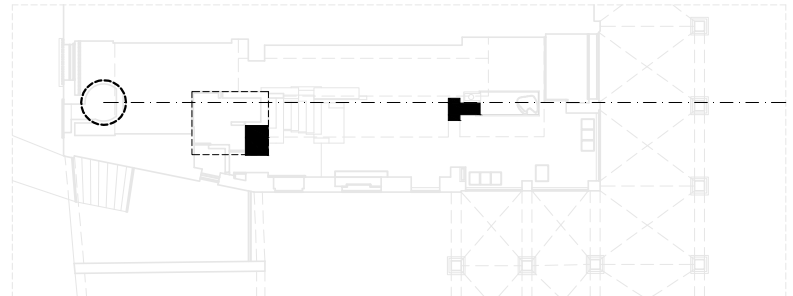
109.



110.



111.



112.

Gracias a esta configuración, el hueco de doble altura ocupa la parte central de la planta, permitiendo la aparición de la escalera centrada y aportando una sensación de continuidad entre el espacio superior y el inferior. Como se puede apreciar en la imagen número 12, el tema de la fragmentación del pilar lo utilizaría de nuevo en la Fundación Querini Stampalia en 1961. Aunque en este caso la evidencia de la fragmentación será mayor y el dominio del mecanismo le permitirá desdibujar la presencia de la silueta del pilar, utilizando el vidrio como material reflectante que reproduce el entorno inmediato, tal y como se visualiza en la imagen citada. Además para contrarrestar la dirección longitudinal predominante, también se manifiestan las vigas metálicas transversales que cruzan la planta del local.

En cuanto a la geometría, tal y como se puede apreciar en el esquema de la figura 97, dos elementos rectangulares recogen los espacios a ambos lados de la escalera centrada, generando dos ámbitos de paso, uno de servicio y otro que conecta con la parte posterior de la planta. En la figura 107 observamos los dos ámbitos rectangulares que recogen las pasarelas que recorren longitudinalmente el espacio y conectan la parte delantera con la trasera en la planta superior. En los esquemas de las figuras 106 y 108 se observa la posición de la escalera y las perspectivas resultantes en el espacio, considerando la escalera como foco de atención.

La cuestión del límite merece, en este caso, una pausa, ya que Scarpa se preocupa de evitar el techo de la planta baja como límite vertical, con el fin de vincular los dos espacios a distinto nivel. Para ello generará huecos de doble altura, tal y como se muestra en el esquema de la imagen 110. A esto hay que añadir la disposición de los paramentos verticales interiores que se interrumpen antes de llegar al techo con el fin de evidenciar la presencia de los muros preexistentes, quedando semiocultos por el nuevo revestimiento, y entender así la naturaleza respetuosa de la intervención, tal y como observamos en la imagen 112.

Adicionalmente, para potenciar la unión de todo el espacio, dispondrá luminarias empotradas en los paramentos verticales de doble altura, cosiendo y vinculando así los dos niveles. Dichas luminarias se resuelven con tubos fluorescentes empotrados en el paramento y protegidos por una pantalla de vidrio esmerilado que distorsiona la luz, tal y como apreciamos en las imágenes 116 y 119. Este recurso también se utiliza disponiéndola en horizontal en las pasarelas superiores (imagen 123) para potenciar en este caso la direccionalidad de las mismas y como fondo de exposición de los elementos expuestos.

---

109. Carlo Scarpa. Tienda Olivetti. Venecia. 1957-58.  
Dibujo Andrés Ros.

---

110. Carlo Scarpa. Tienda Olivetti. Venecia. 1957-58.  
Dibujo Andrés Ros.

---

111. Carlo Scarpa. Tienda Olivetti. Venecia. 1957-58.  
Dibujo Andrés Ros.

---

112. Carlo Scarpa. Tienda Olivetti. Venecia. 1957-58.  
Dibujo Andrés Ros.



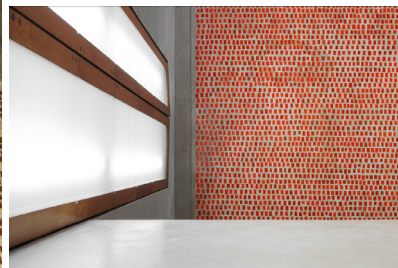
113.



114.



115.



116.

A la intención de aumentar la verticalidad del espacio, en compensación con la longitudinalidad del mismo, contribuyen otras operaciones como la esbeltez de los pilares que sostienen las pasarelas de la planta superior, cuyo detalle se resuelve reduciendo su sección hasta prácticamente convertirse en un único punto de contacto con el techo. Además en un ejercicio que plantea de nuevo la autonomía de los elementos, estos pilares pretenden separarse de los paramentos de las pasarelas que sustentan, siendo tangentes a ellos. De esta forma este encuentro sutil aporta, por contraste con el pilar preexistente, sensación de ligereza y verticalidad. (Imágen 124).

La inquietud metafórica de Scarpa también hace acto de presencia mediante la geometría utilizada en los huecos de ventana del nivel superior. Su preexistencia no le impide trabajar con la luz y con la geometría para aportar, mediante celosías, la atmósfera de contrastes, y mediante la figura de la “*versica piscis*” la evocación misteriosa que el maestro no llegó a desvelar durante su vida. Cuestionado sobre el tema, en alguna ocasión, se limitó a destacar la importancia de su utilización sin desvelar su verdadero significado. Mc Carter<sup>40</sup> trata el tema del icono scarpiano relacionándolo con los trazados de Borromini o Guarini en la arquitectura Barroca.

La limpieza con la que se resuelven todos los detalles contrasta con la complejidad en la solución de los mismos, provocada por la variedad material, los encuentros entre elementos generando juntas y oscuros, y las pequeñas piezas y detalles que incitan a la mirada. Finalmente para completar la complejidad del planteamiento arquitectónico, como ya se ha comentado, el símbolo adquiere protagonismo y aparece evocando la importancia del número, la presencia del agua y la interpretación de la forma de la “*versica piscis*” en las ventanas del piso superior.

---

113. Carlo Scarpa. Tienda Olivetti. Venecia. 1957-58.  
<http://tectonicablog.com/?p=78699>.

---

114. Carlo Scarpa. Tienda Olivetti. Venecia. 1957-58.  
Foto ORCH\_chemollo.

---

115. Carlo Scarpa. Tienda Olivetti. Venecia. 1957-58.  
Foto Okolo.

---

116. Carlo Scarpa. Tienda Olivetti. Venecia. 1957-58.  
Foto d\_teil. <https://www.flickr.com/photos/dteil/>

---

40 McCarter, Robert. “Carlo Scarpa”. Ed. Phaidon Press Inc. 2013. New York. p.126.

117.



118.



119.

En lo metafórico Scarpa también desveló su obsesión por el número 11. El número en cuestión cuya formación se debe a la duplicidad del número uno se representa en muchas ocasiones en las duplicidad de elementos. Tal y como explica Mc Carter, en las dimensiones del espacio arquitectónico Scarpa empleará la mitad de esa dimensión, 5,5 y múltiplos de la misma. Simbólicamente el 11 es la unión entre el 5 y el 6, por lo que también utilizará los pares de números 5 (2+3) y 6 (2x3) en dimensiones de 65 o 56. Reflejo de esto es la continua duplicidad de elementos en sus obras como en el caso de los pilares metálicos antes citados o la agrupación por parejas de las luminarias descritas. Pilares esbeltos que parecen rozar lo sustentado como un recuerdo a los pilares de la Farnsworth de Mies van der Rohe.

*La comprensión de la peculiaridad del uso del número once en la arquitectura de Scarpa debe comenzar con la consideración de dos ocurrencias bizantinas. Por un lado está el extraño hecho de que un total de once letras componen su nombre... Carlo Scarpa. Por otro en la tradición constructiva italiana donde el espesor de una partición standard de ladrillo es aproximadamente once centímetros.”*  
Marco Frascari.<sup>41</sup>

Marco Frascari nos recuerda, la simbología del número en la arquitectura de Carlo Scarpa. La aparentemente obsesiva recurrencia al número se puede entender como un recurso conmemorativo de la tradición clásica y por extensión de toda la historia de la arquitectura. León Battista Alberti atribuía a la “*numeratio*” (numeración) la capacidad de dotar de armonía y coherencia a la arquitectura. Y Arnau<sup>42</sup> se encarga de aclararnos la vinculación armónica entre música y arquitectura, haciendo referencia al propio Alberti.

*“La armonía que se funda en los números puede ser, indistintamente, audible o visible”.*  
Joaquín Arnau.<sup>43</sup>

---

117. Carlo Scarpa. Tienda Olivetti. Venecia. 1957-58.  
Foto P. Monti.

---

118. Carlo Scarpa. Tienda Olivetti. Venecia. 1957-58.  
Foto d-teil.

---

119. Carlo Scarpa. Tienda Olivetti. Venecia. 1957-58.  
Foto Paolo Ferranini.

---

41 Frascari, Marco. “A deciphering of a wonderful cipher. Eleven in the architecture of Carlo Scarpa”. Oz 13. 1991. p.37.

42 Arnau, Joaquín. “72 voces de arquitectura”. Ed. Celeste Ediciones. Madrid. 2000. p 10

43 Ibídem. *En alusión a los argumentos de L.B. Alberti.*

120.



121.



122.



123.



124.



125.



126.



La propia escalera central dispone de 13 peldaños, necesarios para salvar el desnivel de una planta. Sin embargo en su diseño observamos que precisamente los dos que le sobran para obtener la recurrente cifra (11), se prolongan queriendo convertirse en algo más que simples peldaños de escalera y permitiendo ser bandejas expositivas. De este modo si restamos estos dos elementos, el resto de peldaños, sumarían 11. Manteniendo la reflexión en torno a la escalera, ésta se resuelve mediante los elementos fragmentados de los peldaños, cada uno de los cuales se apoya elevándose del precedente mediante elementos metálicos que permiten generar líneas oscuras entre ellos, planteado así un nivel de clarososcuros y contrastes entre brillos y penumbras.

En el esquema de la figura 100 podemos percibir la potenciación de la doble altura a través de la generación de tres grandes vacíos. Dos de ellos, rasgaduras longitudinales, acompañando las pasarelas y el tercero en el fondo de la parcela vinculado a un hueco de doble altura protegido por una celosía. Gracias a estas operaciones, la sensación de peso de la planta superior se suaviza. Una de las rasgaduras, la recayente al muro este, recibe las miradas del que transita por la pasarela, ya que ésta dispone de antepechos de alturas diferentes que hacen aparecer una diagonal visual que favorece la mirada hacia la doble altura dispuesta contra el muro de estuco veneciano. Y es en la propia rasgadura donde Scarpa plantea varios estantes de vidrio esmerilado para exponer objetos, los cuales, “flotarán” en el espacio y quedarán velados en su silueta al percibirlos desde la cota inferior.

Como conclusión, diría que el espacio de la tienda Olivetti es un espacio de la mirada, pensado desde la perspectiva como una experiencia visual. El mérito se fundamenta en la dificultad de generar un espacio dinámico en tan reducidas dimensiones. Y es que la Olivetti invita a ser recorrida hasta su último rincón, percibiendo así la variedad de perspectivas y sus refinados detalles. Desde cualquier punto de vista del nivel superior, mirando hacia la planta baja, se obtienen diferentes perspectivas, cada una de las cuales va desvelando una cualidad diferente del espacio. Las perspectivas son inagotables y es quizás esta evidencia la mayor conquista del maestro veneciano.

---

120. Carlo Scarpa. Tienda Olivetti. Venecia. 1957-58. Foto <http://www.negoziolivetti.it/>

---

121. Carlo Scarpa. Tienda Olivetti. Venecia. 1957-58. Foto Andrea Osti.

---

122. Carlo Scarpa. Tienda Olivetti. Venecia. 1957-58. Foto Pierre Mondain Monval.

---

123. Carlo Scarpa. Tienda Olivetti. Venecia. 1957-58. Foto ORCH\_chemollo.

---

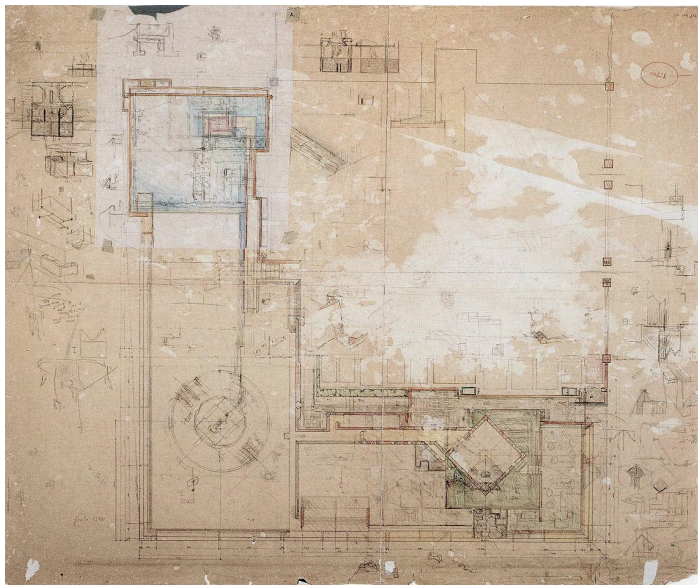
124. Carlo Scarpa. Tienda Olivetti. Venecia. 1957-58. Fotógrafo desconocido.

---

125. Carlo Scarpa. Tienda Olivetti. Venecia. 1957-58. Foto The Milanese.

---

126. Carlo Scarpa. Tienda Olivetti. Venecia. 1957-58. Foto Okolo.



127.



128.



129.

## Tumba Brion

Complejo Monumental Brion, Cementerio de San Vito di Altivole, Treviso. 1969-78

Tras la muerte de Giuseppe Brion en 1968, su esposa Onorina contrató a Carlo Scarpa para diseñar un mausoleo conmemorativo. La familia disponía de un espacio en el cementerio de San Vito di Altivole, para la construcción del mismo, perfectamente alineado con la entrada principal y como fondo de perspectiva del antiguo camino al cementerio que discurría flanqueado de cipreses. No obstante y a pesar del privilegiado espacio reservado, Scarpa propuso una operación mucho más ambiciosa, que consistía en ampliar el cementerio, a lo que accedió Onorina comprando terrenos al norte y al este del camposanto. Con esta adquisición el espacio disponible sería, el del mausoleo ya previsto en el linde este del antiguo cementerio, más un espacio en L de unos 2200 metros cuadrados colindante al cementerio en sus lindes norte y este.

En estas condiciones empezó Scarpa a diseñarlo en 1970, para luego extender su construcción hasta 1978, siendo su último proyecto, que no vio terminado, y el más complejo por la inclusión del símbolo y la alegoría como protagonistas. Las visuales serían también un aspecto relevante a tener en cuenta de forma que los condicionantes que más influyeron a la hora de la estrategia proyectual fueron; la vista de los Dolomitas, la perspectiva hacia el campanario de la Iglesia del pueblo de San Vito, y la campiña que caracteriza el paisaje de la región, y que rodea el cementerio.

Programáticamente, los elementos principales que conformarán el complejo en el recinto son; el pequeño edificio de acceso ocupando el antiguo espacio destinado al mausoleo, el corredor contiguo al acceso, llamado por Scarpa “*los propileos*”<sup>44</sup>, cuyos extremos conducen hacia la derecha al pabellón de la meditación y hacia la izquierda al “*arcosolio*”<sup>45</sup>, el pabellón de la meditación junto con el estanque y su jardín acuático, el arcosolio que alberga las tumbas del matrimonio Brion. El panteón de la familia, destinado a albergar otras tumbas de la misma, y la capilla vinculada a su jardín de cipreses, recuerdo de las tradicionales necrópolis.

---

127. Carlo Scarpa. Tumba Brion. San Vito d'Altivole. Italia. 1969-78. Centro Carlo Scarpa. Archivo del Estado de Treviso.

---

128. Carlo Scarpa. Tumba Brion. San Vito d'Altivole. Italia. 1969-78. Foto Robert Lochner.

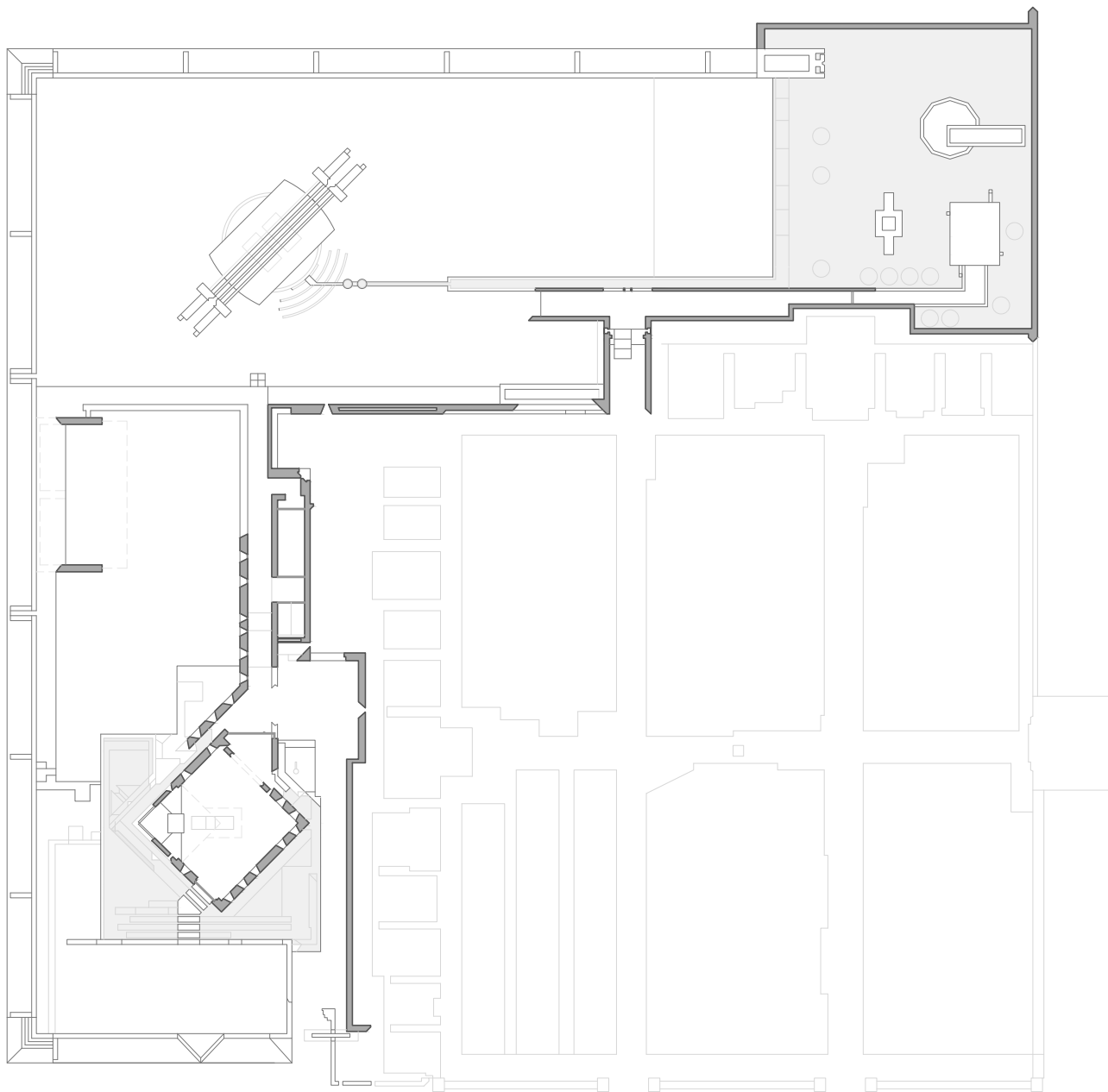
---

129. Carlo Scarpa. Tumba Brion. San Vito d'Altivole. Italia. 1969-78. Foto marcoweb.

---

44 Según la RAE, la palabra “*propileo*” proviene del latín “*propylaeum*”, y este del griego προπύλαιον. Hace referencia al vestíbulo de un templo. En griego antiguo, προπύλαια, compuesto del prefijo προ “*pro*” y πύλιον “*pylaion*” significa, literalmente “*delante de la puerta*”.

45 Según la RAE (del latín arcus, arco, y solium, sepulcro, sarcófago) es un término arquitectónico aplicado a un hueco en arco que se empezó a usar como lugar de enterramiento en una catacumba.



130.

10 m. e 1:400

La disposición de los elementos principales sigue varios criterios. El acceso aprovechará la primera parcela del mausoleo, como único elemento de su nueva actuación que invade y ocupa la antigua parcela del cementerio. Es el nexo de unión entre lo nuevo y lo viejo y el único elemento que, como un apéndice, traspasa los límites de la gran superficie en L. El elemento principal, objetivo para el que se diseñaba el complejo, es el arcosolio, que se sitúa en el punto de articulación de la L. En sus extremos se sitúan; la capilla, destinada al ritual del enterramiento y el edificio simbólico y alegórico del pabellón. El panteón familiar se adosará al muro perimetral, entre el arcosolio y la capilla, siendo el único espacio, a excepción del acceso, que choca con el límite del recinto.

Geométricamente el proyecto se sustenta en el muro de separación con el antiguo cementerio, tal y como apreciamos en la imagen 138. Esta línea quebrada mantiene en sus cambios de dirección la ortogonalidad, que será la base de la relación cartesiana entre todos los elementos. La excepción a estas alineaciones, como ya se ha citado serán la capilla y el arcosolio, aunque cabe decir que en el diseño de la capilla vuelve a plantearse la ortogonalidad sobre su eje girado 45 grados. El elemento de entrada queda alienado con el eje principal del cementerio y el acceso del mismo, resolviendo el acceso a la tumba en el elemento de planta en T, formado por lo que Scarpa llamaba “propileum”.

La única alteración al riguroso orden cartesiano sobre el que se configura el proyecto, es la posición de dos de los elementos principales; el arcosolio y la capilla que rotan respecto del orden cartesiano establecido, girando 45 grados. Por la admiración de Scarpa por los exponentes del neoplasticismo, podríamos entender esta operación como tributo a Theo Van Doesburg<sup>46</sup> que en 1924 introdujo la diagonal en sus pinturas alegando sus virtudes dinamizadoras, desafiando la postura de Mondrian. La rotación de la capilla parece querer provocar esa separación respecto del orden cartesiano. También las diagonales aparecen en los cantos moldurados de los muros de hormigón aludiendo de nuevo a la citada controversia neoplasticista.

---

46 Referencia al episodio entre Van Doesburg y Piet Mondrian por la polémica inclusión de aquel de diagonales en sus obras pictóricas desafiando el orden cartesiano establecido por Mondrian como dogma neoplasticista. Después de esta discusión Mondrian abandonó de Stijl. Dickerman, Leah & Affron, Matthew. “Inventing Abstraction, 1910-1925: How a Radical Idea Changed Modern Art”. Ed The Museum of Modern Art, 2012. p. 241.

---

130. Carlo Scarpa. Tumba Brion. San Vito d'Altivole. Italia. 1969-78. Dibujo Andrés Ros.

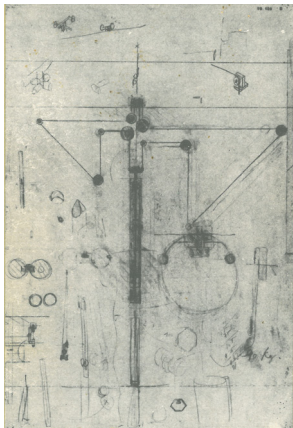
133.



131.



132.



134.

Recordamos aquí de nuevo la costumbre de Scarpa en utilizar el número 11 como módulo a partir del cual sus múltiplos y submúltiplos serían los utilizados para dimensionar todos los elementos. En cumplimiento de esta restricción auto impuesta, el muro perimetral lo diseñará con una altura desde el interior de  $11 \times 15 = 165$  centímetros sobre el nivel de la tumba. A la vez Scarpa realizará ciertas operaciones de transformación de la forma: En concreto, en los lindes norte este y oeste, el muro perimetral, límite del recinto, se inclina hacia el interior treinta grados respecto de la vertical, volviendo a aparecer aquí la operación del giro y la consiguiente diagonal en el alzado correspondiente.

En el refinado trabajo con la forma descubrimos de nuevo la aparición de sutiles diagonales como testimonio de la relación con el lenguaje neoplasticista. La abstracción con la que son tratados estos matices enriquecen el discurso intelectual del proyecto. En concreto, los cantos de los muros de hormigón se moldean en retranqueos, tanto horizontales como verticales, de dimensión 5,5 cm (submúltiplo de 11) aportando una lectura de las sombras y los matices de luz, y en mayor número introduciendo la diagonal resultante del escalonado, como únicas direcciones que contribuyen a romper la ortogonalidad, que recuerda al recurrente orden cartesiano postulado por Mondrian, y que irremediamente nos recuerda la vieja polémica en el seno de “*De Stijl*”, por la introducción de la diagonal. De forma sutil aparece el contrapunto, la antítesis, negación o contradicción con el postulado neoplasticista. Testimonio de esto lo apreciamos en las diagonales que de esta manera aparecen en el alzado del elemento de acceso (imagen 128).

---

131. Carlo Scarpa. Tumba Brion. San Vito d'Altivole. Italia. 1969-78. Foto Romain Tuffaut.

---

132. Carlo Scarpa. Tumba Brion. San Vito d'Altivole. Italia. 1969-78. Foto Guido Guidi.

---

133. Carlo Scarpa. Tumba Brion. San Vito d'Altivole. Italia. 1969-78. Foto Mario Gagliardi.

---

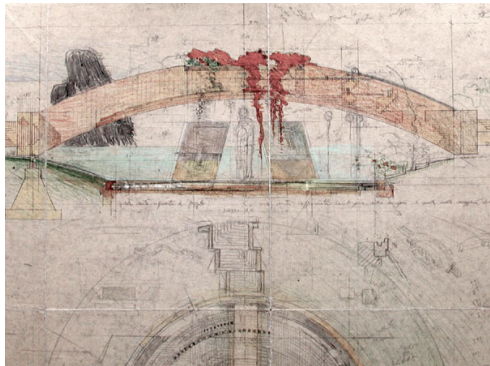
134. Carlo Scarpa. Tumba Brion. San Vito d'Altivole. Italia. 1969-78. Centro Carlo Scarpa. Archivo del Estado de Treviso.

*“... Necesité cierto tipo de luz, y trabajé con una retícula de 5,5 cm. Esto que podría no parecer esencial, es realmente rico en expresividad panorámica y movimiento... Lo dimensioné todo con los números 11 y 5,5.”*

*Carlo Scarpa*<sup>47</sup>. 1978

---

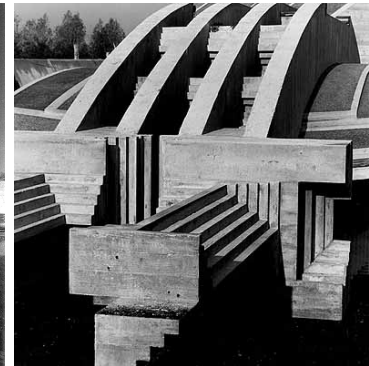
47 Conferencia en Madrid en 1978, con el título: “Mil cipreses”. Recogida por Dal Co. & Mazariol. Op. Cit. p.18.



135.



136.



137.



Llegado a este punto de la reflexión e torno a este proyecto, hagamos una lectura interpretativa de los puntos significativos y de las operaciones abstractas que buscan transmitir sutilmente un mensaje. Los dos espacios situados en los extremos del recinto, se disponen sobre sendos estanques de agua, que desde mi punto de vista persiguen dos objetivos diferentes. En uno el agua absorbe la irregularidad entre el giro y la trama cartesiana predominante, mientras que en el otro la lámina de agua adquiere un protagonismo metafórico al representar la vida y aludir a la muerte. Es evidente pues que el agua asume un protagonismo principal en el proyecto.

Veamos los detalles de su utilización y la interpretación metafórica posible y prestemos atención al ejercicio poético de combinación entre masa construida y la masa líquida que se produce en la Tumba Brion. Las líneas retranqueadas y moldeadas en la masa del hormigón se sumergen en el agua, velando sus trayectorias y definiendo una direccionalidad etérea, que se difumina con la distancia y la profundidad, en una relación poética entre sólido y líquido.

Encontramos la dualidad interpretativa en lo ligero que flota y lo pesado que se entierra. Contrasta así el pabellón de la meditación, sobre el agua, con el arcosolio de la tumba del matrimonio. El primero es tectónico por su formalización en elementos solapados y reconocible de manera independiente. Pretende servir para la meditación, mirar el agua donde se refleja el cielo. El segundo anclado a la tierra utiliza una estructura que funciona por gravedad, por peso, el arco. Las propias tumbas en forma de sarcófagos emergen del terreno y su base arqueada parece querer sugerir un balanceo que los aproxima.

Su condición estereotómica se enfatiza en el hormigón como material utilizado para el arcosolio. A la vez, evidencia su esqueleto estructural en una operación brutalista que expone, en su configuración, el despojo de cualquier elemento innecesario. En la cara interior del arco se introducen unos brillos sobre los sarcófagos gracias a las teselas de vidrio coloreado que reflejan la escasa luz indirecta proveniente del suelo. Utiliza la metáfora del arcosolio como vínculo con la tradición paleocristiana. Se plantea por tanto una dualidad tectónica-estereotómica entre el pabellón y las catacumbas, como reminiscencia cultural histórica y cristiana.

---

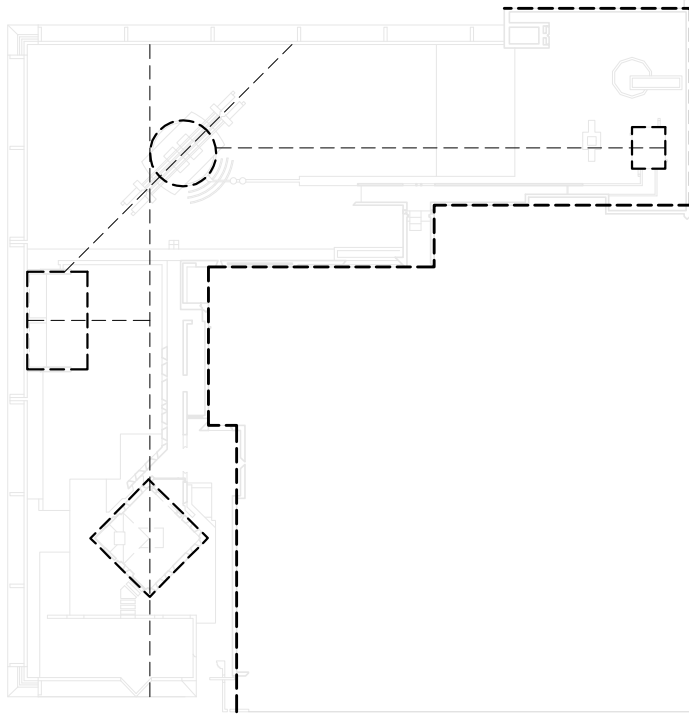
135. Carlo Scarpa. Tumba Brion. San Vito d'Altivole. Italia. 1969-78. Centro Carlo Scarpa. Archivo del Estado de Treviso.

---

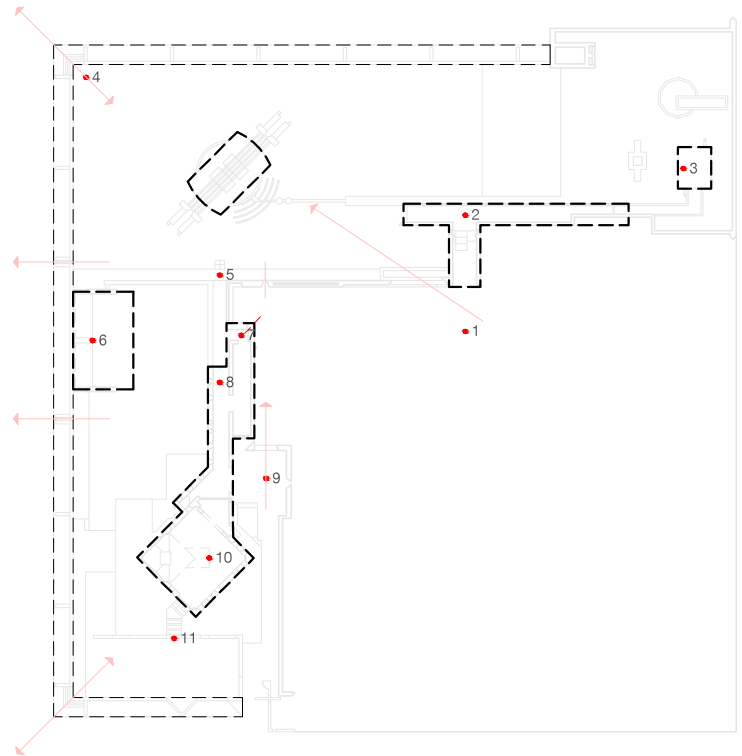
136. Carlo Scarpa. Tumba Brion. San Vito d'Altivole. Italia. 1969-78. Foto <http://manishtama.blogspot.co.uk/2011/08/brion-cemetery-by-carlo-scarpa-1972.html>

---

137. Carlo Scarpa. Tumba Brion. San Vito d'Altivole. Italia. 1969-78. Foto Gianni Berengo.



138.



139.

En su relación con el paisaje colindante, Scarpa tomará varias decisiones en el proyecto. El nivel del suelo de la tumba se elevará 75 cm respecto de la cota original del cementerio para obtener un punto de vista elevado desde el que observar el entorno y obtener una perspectiva que nos vincule con el paisaje. Así la altura del muro se percibe mayor desde el exterior que desde el interior. Sin embargo Scarpa utilizará un recurso para minimizar esta sensación, como es la inclinación del mismo hacia el interior de la parcela. Esta pendiente vista desde el exterior parece favorecer el paso y minimizar la barrera, compensando la mayor altura que tiene el muro al ser percibido desde la campiña. Por contra desde el interior el muro parece venirnos encima por su inclinación de 30 grados respecto de la vertical, aludiendo a la imposibilidad de escapar del camposanto. Los muros perimetrales inclinados contribuyen a la sensación de vencimiento del mismo por acción de la gravedad.

No es esta la única estrategia de relación visual con la campiña. El propio muro dispone de rasgaduras verticales, que aunque no son huecos para mirar, bien sugieren la existencia del espacio anexo. Además en las esquinas noreste y noroeste la esquina del muro se desmaterializa en una pieza de hormigón prefabricado, a modo de celosía, que se encuentra anclada en dos únicos puntos y que, esta vez sí, permite visualizar el paisaje, más allá del límite mural. (Imágenes 157, 158, 159).

Las esquina posterior al altar de la capilla dispone de un par de planos practicables hacia el exterior que permiten la entrada de luz rasante y la conexión visual con el agua que rodea el espacio, introduciendo a su vez los reflejos que se producen en ésta y que al rebotar en las superficies metálicas interiores del altar, generan unos brillos dorados que aportan una atmósfera de ritual. A su vez constituyen un paralelismo intelectual con la idea de ruptura de la caja. Un homenaje al admirado maestro americano Frank Lloyd Wright. El límite por lo tanto desaparece en la arista de la esquina.

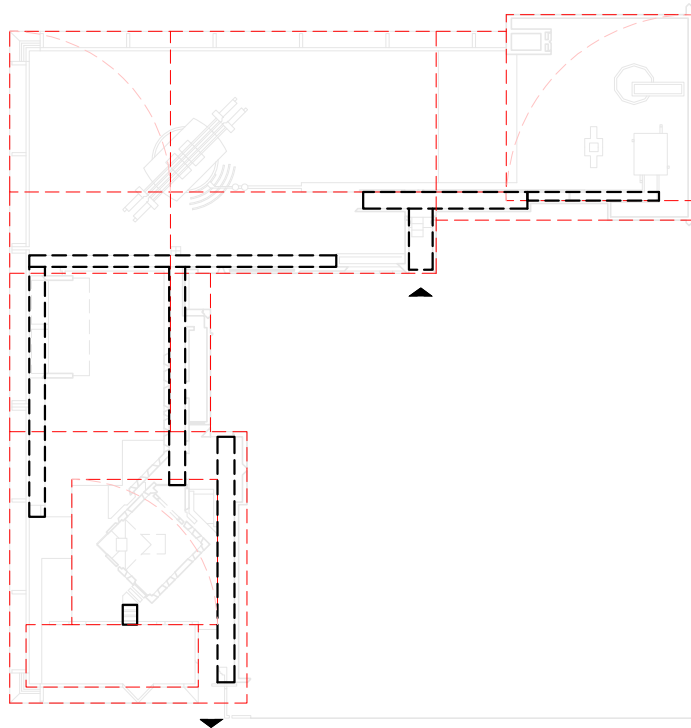
En el acceso al recinto privado de la tumba, un gran hueco inquietante nos invita a reflexionar sobre su sentido. En el acceso desde el interior del cementerio a la tumba, a través del módulo del mausoleo, encontramos a la izquierda, sobre el muro que limita el espacio privado un gran hueco o más bien una interrupción del propio muro, que incluso permite el acceso sin demasiada dificultad. ¿A qué se debe este vínculo visual tan desmesurado? Permite que desde la tumba de los Brion se visualiza a través de una perspectiva clara de todo el camposanto. Desde mi punto de vista quiere significar la condición de iguales de los yacentes.

---

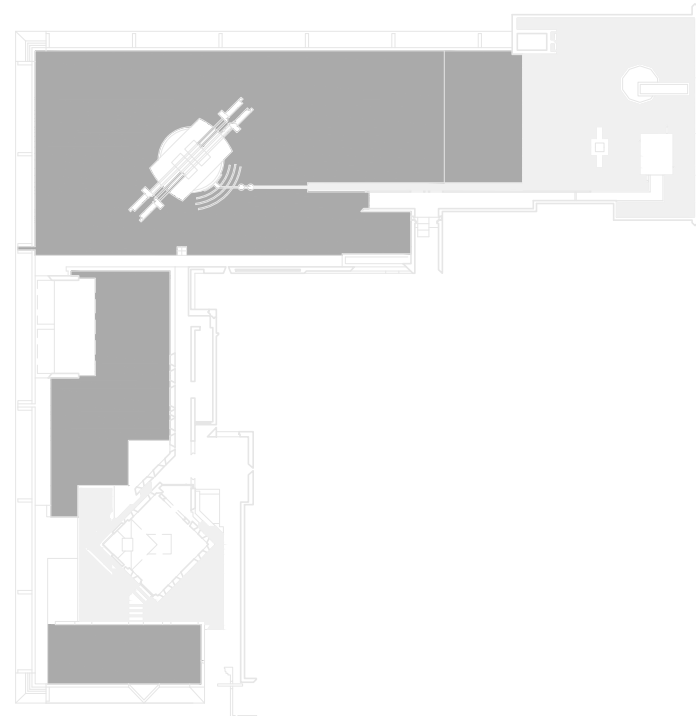
138. Carlo Scarpa. Tumba Brion. San Vito d'Altivole. Italia. 1969-78. Dibujo Andrés Ros.

---

139. Carlo Scarpa. Tumba Brion. San Vito d'Altivole. Italia. 1969-78. Dibujo Andrés Ros.



140.



141.

La fragmentación como mecanismo abstracto, podemos observarla en la propia separación de las piezas edificadas. Además en cada espacio la depuración formal desvelará la estructura del mismo. Otros detalles atestiguan el empeño por la fragmentación. Los pilares del pabellón de la meditación se resuelven mediante tramos solapados de forma escalonada. No existe una continuidad vertical del soporte sino que se va añadiendo por solape una nueva porción. De esta forma la composición fragmentada constituye la arquitectura del conjunto. Otros elementos fragmentados contienen además una carga simbólica e iconográfica. El simbolismo aparece presente en la tumba, en forma de ornamento abstracto, cargado de significado. Podríamos afirmar que el propio conjunto del proyecto es en sí un símbolo donde los vínculos familiares se enlazan por visuales o recorridos que se resuelven sobre la planta del recinto, rehundiendo su trazado en el espacio. Los muros de hormigón no acaban de forma brusca sino que su límite se retranquea y se recorta. Todo en definitiva se fragmenta.

Cromáticamente el proyecto dispone de elementos que destacan frente al neutro gris de los muros de hormigón. Volvemos a encontrarnos líneas formadas por la sucesión de teselas de vidrio coloreado que recorren horizontalmente el plano de algunos muros<sup>48</sup>. También algunas aristas de los muros se colorean mediante la incorporación de vidrios de tonos ocre que devuelven unos brillos dorados, dignificando el material del muro y la atmósfera ritual del recinto. El agua funciona también como espejo que devuelve el color del entorno y nos muestra la realidad terrenal, simbolizando la vida.

Simbólicamente, el proyecto atiende al ritual del enterramiento pero también representa una metáfora de la vida y la muerte. Los gestos y detalles abstractos de Scarpa desvelan una misteriosa simbología que él nunca se preocuparía en desvelar, a pesar de ser interpelado en alguna ocasión, pero que otros ya han investigado y teorizado. La tendencia del maestro por la utilización de lo simbólico, metafórico y misterioso era casi obsesiva planteando, constantemente, una misteriosa dualidad poética; dentro-fuera, elevarse-enterrarse, sólido-líquido, hombre-mujer. Sin embargo estas parejas antagónicas forman parte de un todo común, y permiten una lectura holística del conjunto a la vez que una interpretación individual de sus contraposiciones. Deberíamos reconocerle el mérito de haber conseguido la representación simbólica a través de la abstracción, y no de la mimesis.

---

140. Carlo Scarpa. Tumba Brion. San Vito d'Altivole. Italia. 1969-78. Dibujo Andrés Ros.

---

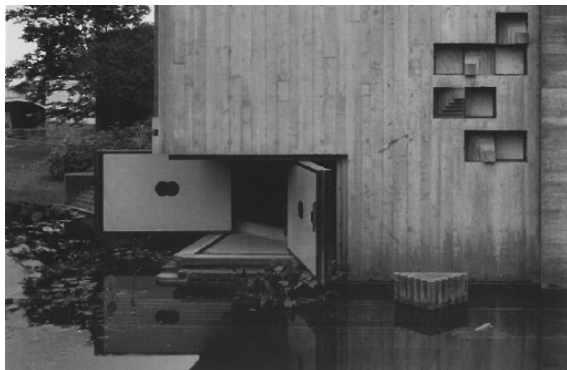
141. Carlo Scarpa. Tumba Brion. San Vito d'Altivole. Italia. 1969-78. Dibujo Andrés Ros.

---

48 Detalle que Scarpa ya había experimentado en los muros del jardín de la Fundación Querini Stampalia. 1961-63.



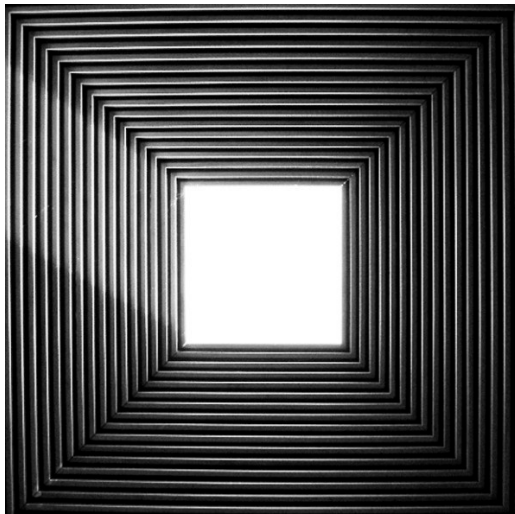
142.



143.



144.



145.



146.

Una serie de elementos simbólicos aparecerán en el contexto arquitectónico, proponiendo una interpretación metafórica. Veamos con detenimiento estos símbolos y la lectura alegórica, que sugiere su arquitectura, siempre a través de la abstracción como mecanismo para alcanzar dicho mensaje y ratificar la tesis planteada. Hay que apuntar que muchos de estos símbolos remiten a una interpretación espiritual y religiosa del espacio, por su significado vinculante con la tradición cristiana. Profundicemos en su análisis:

La geometría del círculo<sup>49</sup>, marcado en los techos, o como huella en el terreno que inscribe las tumbas representará el cielo. O en el extraño símbolo de varios círculos metálicos enlazados sobre el arcosolio, no siempre completos, que podríamos interpretar como los enlaces familiares, aludiendo a sus debilidades. En el corredor de los “propileos” el sistema de poleas circulares que eleva la cancela de vidrio del corredor, dibuja un conjunto de círculos sobre el muro de hormigón que se ha interpretado como el dibujo de una constelación<sup>50</sup>. El símbolo de los dos círculos enlazados representa la unión en vida del matrimonio Brion y están resueltos como un anillo metálico y circular que recoge unas teselas de vidrio coloreado, uno rojo y otro azul y que se enlazan formando la *versica piscis*, dejan claro su protagonismo en el proyecto y al ajeno a su conocimiento no dejan de intrigarle sobre su posición y significado. El cuadrado, que encontramos en la planta de la capilla, simboliza lo terrenal y el octógono<sup>51</sup>, que aparece dos veces, inscrito en el círculo del arcosolio y “flotando” junto al estanque del pabellón, simboliza el encuentro entre el cielo y la tierra. El número ocho presente en el octógono, simboliza la figura intermedia entre el cuadrado (orden terrestre) y el círculo (orden celeste), por lo tanto es el símbolo de la transición de lo finito y terrenal a lo eterno. En concreto la forma de la “*versica piscis*” considerada desde la antigua Grecia como una figura sagrada, nos remite a la interpretación cristiana de la figura del pez.

---

142. Carlo Scarpa. Tumba Brion. San Vito d'Altivole. Italia. 1969-78. Foto Seier+seier.

---

143. Carlo Scarpa. Tumba Brion. San Vito d'Altivole. Italia. 1969-78. Foto de McCarter, Robert. Carlo Scarpa. Phaidon Press, 2013.

---

144. Carlo Scarpa. Tumba Brion. San Vito d'Altivole. Italia. 1969-78. Foto Mario Gagliardi.

---

145. Carlo Scarpa. Tumba Brion. San Vito d'Altivole. Italia. 1969-78. [http://www.carloscarpa.es/Tumba\\_Brion.html](http://www.carloscarpa.es/Tumba_Brion.html).

---

146. Carlo Scarpa. Tumba Brion. San Vito d'Altivole. Italia. 1969-78. Foto Mario Gagliardi.

---

49 Beigbeder, Olivier. Léxico de los símbolos. Encuentro, 1995. p.90. “[...] Los chinos concebían la tierra cuadrada y el cielo circular”. p 91. “Para Pitágoras la esfera es el más hermoso de los sólidos y el círculo la más bella de las figuras planas”.

50 Beltramini, Guido, Kurt Walter Forster, Paola Marini. “*Carlo Scarpa: Mostre e musei 1944-1976*”. Case e paesaggi 1972-1978 [Catálogo de exposición]. Electa, 2000. Kurt W. Foster. “Mappe d’invenzione: Edifici e allestimenti di Carlo Scarpa. p16.

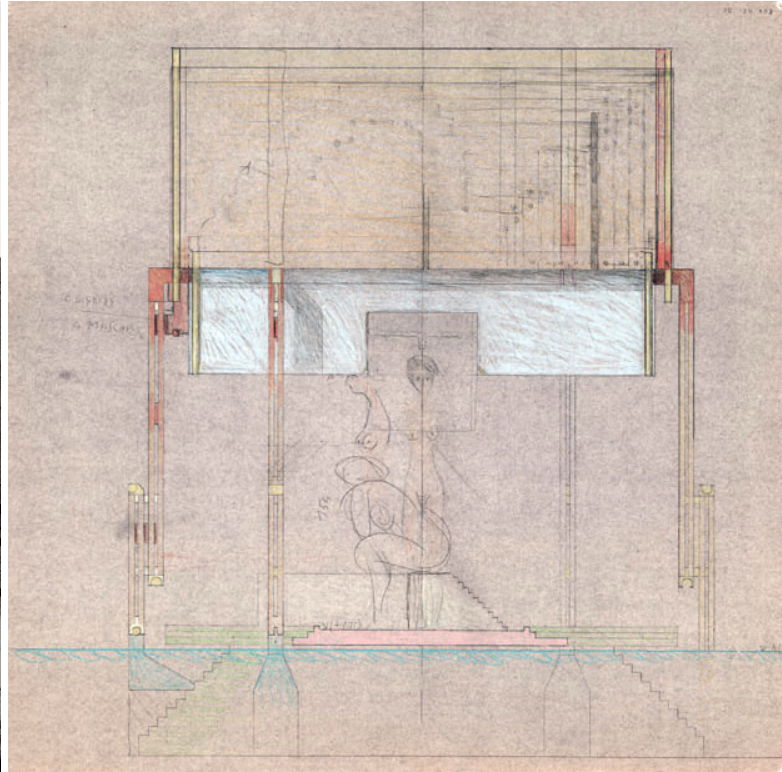
51 Cirlot, Juan Eduardo. Diccionario de símbolos. Siruela, 2004. p.344. Título original “Diccionario de símbolos tradicionales. Luís Miracle. Barcelona. 1958. “Simboliza la regeneración espiritual por ir el 8 unido a esta idea como intermediario entre el cuadrado y el círculo”.

147.

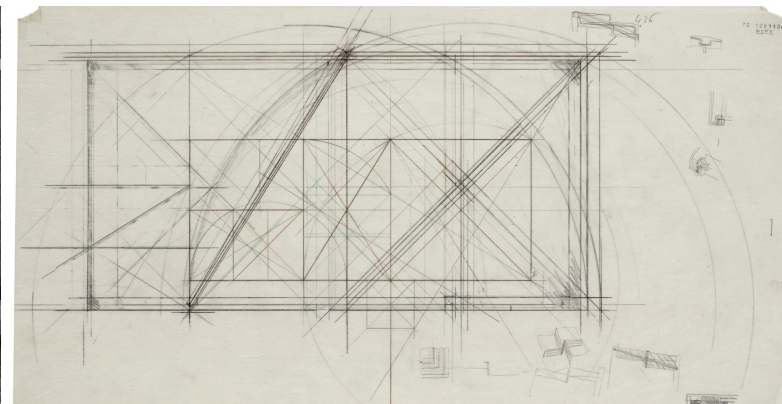


149.

148.



150.





La interpretación del curso del agua nos remite al oscuro que se produce en el muro sur de hormigón, justo en la altura donde debía intersectar con el agua del estanque. Este oscuro que se desarrolla en toda la anchura del espacio, permite que pase el agua por debajo del muro y en su recorrido produce un sonido como aportación sensorial a la metáfora. La vida representada por el agua continúa, mientras que el individuo concreto, para el que el muro es infranqueable, subyace en este lado, y queda para siempre en el camposanto. Además el canal de agua que recorre el jardín se secará, en forma de cruz, precisamente donde se disponen las tumbas. El sonido del agua canalizada, cambiante, simboliza la vida y su desembocadura final en el estanque simboliza la muerte.

*“El extraño rol desempeñado por el agua en la tumba Brion... Las superficies de agua en movimiento simbolizan la vida”.*  
Keneth Frampton.<sup>52</sup>

Completando la simbología, varios elementos emergen del agua; el pabellón de la meditación, la cruz flotante, la capilla el octógono. El símbolo de la cruz lo encontramos también presente en varios puntos del recinto y de varias formas. En los muros de hormigón, de acabado *brutalista*, se resuelven tramos con revestimientos de estuco blanco en paños rectangulares, que van simulando las losas de cierre de los nichos, encastradas entre cuatro piezas metálicas en sus respectivos vértices (imagen 129 y 132). Scarpa interesado por aportar la mayor experiencia sensorial posible, como experimentación de la vida, quiso hacer vibrar el espacio de acceso como una la caja de resonancia que nos evoca las leyes físicas, metafísicas y espirituales. Dispuso las piezas del pavimento de hormigón de forma que alguna de ellas se moviera al ser pisada produciendo un ruido al asentarse que retumbaba en el espacio. Este juego acústico lo encontramos en los peldaños de hormigón y en voladizo, que salvan el desnivel de la zona ajardinada alrededor del arcosolio, produciendo cada uno de ellos un sonido diferente. Por otra parte la metáfora del paso del tiempo se utiliza para testimoniar el recorrido de la vida, lo cambiante de la luz y del agua de Venecia. Lo temporal se materializa en el envejecimiento del hormigón y el crecimiento de la vegetación del jardín, indicadores del paso del tiempo, la cuarta dimensión de las vanguardias.

---

147. Carlo Scarpa. Tumba Brion. San Vito d'Altivole. Italia. 1969-78. Foto Addison Godel.

---

148. Carlo Scarpa. Tumba Brion. San Vito d'Altivole. Italia. 1969-78. Centro Carlo Scarpa. Archivo del Estado de Treviso.

---

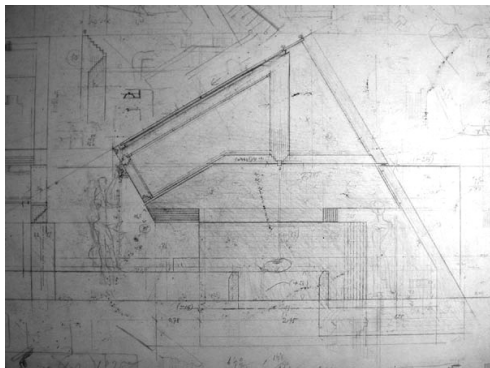
149. Carlo Scarpa. Tumba Brion. San Vito d'Altivole. Italia. 1969-78. Foto Stefano Schievano.

---

150. Carlo Scarpa. Tumba Brion. San Vito d'Altivole. Italia. 1969-78. Centro Carlo Scarpa. Archivo del Estado de Treviso.

---

52 Frampton, Keneth. Estudios de cultura tectónica. Volumen 22 de Akal Arquitectura. Ediciones AKAL, 1999. p.319-320



151.



152.



153.



154.



155.



156.



157.



158.



159.

---

151. Carlo Scarpa. Tumba Brion. San Vito d'Altivole. Italia. 1969-78. Centro Carlo Scarpa. Archivo del Estado de Treviso.

---

152. Carlo Scarpa. Tumba Brion. San Vito d'Altivole. Italia. 1969-78. Foto autor desconocido. <https://dipfifth.wordpress.com/2013/02/04/an-architectural-language-interlocking-concrete/>

---

153. Carlo Scarpa. Tumba Brion. San Vito d'Altivole. Italia. 1969-78. Foto Mario Gagliardi.

---

154. Carlo Scarpa. Tumba Brion. San Vito d'Altivole. Italia. 1969-78. <http://edarchibo.com/>

---

155. Carlo Scarpa. Tumba Brion. San Vito d'Altivole. Italia. 1969-78. Foto autor desconocido.

---

156. Carlo Scarpa. Tumba Brion. San Vito d'Altivole. Italia. 1969-78. Foto autor desconocido.

---

157. Carlo Scarpa. Tumba Brion. San Vito d'Altivole. Italia. 1969-78. Foto chopsueyphoto.

---

158. Carlo Scarpa. Tumba Brion. San Vito d'Altivole. Italia. 1969-78. Foto Chris Schroer Heiermann.

---

159. Carlo Scarpa. Tumba Brion. San Vito d'Altivole. Italia. 1969-78. Foto Ning Lee.

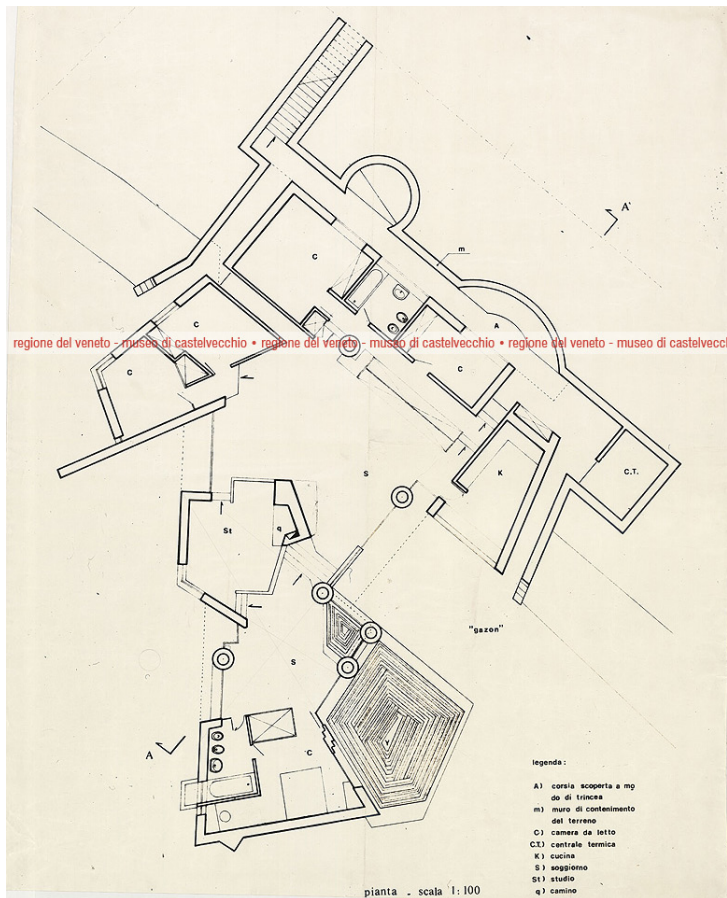
También encontramos la metáfora de la luz al final del camino, debido al contraste lumínico que se produce en el corredor de los propileos, o en los huecos en el fondo del altar de la capilla de forma cuadrangular, o en las rasgaduras verticales de la propia capilla, o su solución de techo que introduce la iluminación cenital por sus caras de pirámide truncada. Deducimos una metáfora más en los mecanismos de acceso tanto del recinto como de cada uno de los espacio, y descubrimos a la vez la relevancia que Scarpa atribuía al elemento de acceso a los espacios arquitectónicos, representando para él un ritual el aproximación, que prepara para y atravesar el umbral, como rito de separación del exterior y comienzo de una experiencia espacial nueva. Para constatar la importancia del elemento de paso, fijémonos en los modelos que se resuelven de manera brillante: La puerta de vidrio de los propileos incrustada en el suelo mediante un mecanismo que la esconde en el agua del estanque, y que controla el paso al pabellón. Las puertas neoplasticistas, tanto de acceso a la capilla como de salida al jardín. La puerta abatible que conecta con el interior del cementerio. Y por último, el umbral con forma de “Omega” ( $\Omega$ )<sup>53</sup> contiguo a la puerta de acceso a la capilla.

*“Yo soy el Alfa y el Omega, el primero y el último, el principio y el fin”.  
Apocalipsis 22:13*

En el alfabeto griego la omega es la última letra, lo que nos lleva a interpretar este gesto, recordando el citado pasaje bíblico, como la puerta que conduce a la eternidad. Otros gestos, que tienen que ver con los accesos, son testimonio del entusiasmo con que se piensan y se diseñan las soluciones. En concreto hablo de dos de los edificios, el panteón familiar y el pabellón de la meditación. El primero, un gran prisma, se adosa al muro que encierra la parcela, que como se ha comentado anteriormente se inclina hacia el interior, sin colisionar con el terreno, ya que se dispone una rasgadura horizontal que permite la visión en dirección descendiente, mirando a la tierra. El hueco habilitado para el acceso obliga al visitante a agacharse al entrar, a modo de reverencia al acceder al panteón. El segundo, el pabellón, obliga a entrar por un pequeño hueco centrado en un faldón que se descuelga de su volumen. Ya en el interior el propio faldón orientar la mirada en dirección descendiente, hacia la metáfora de la vida, el agua.

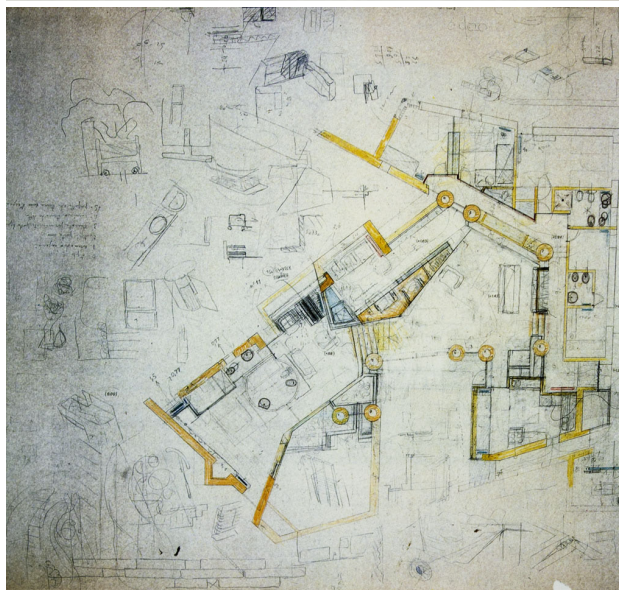
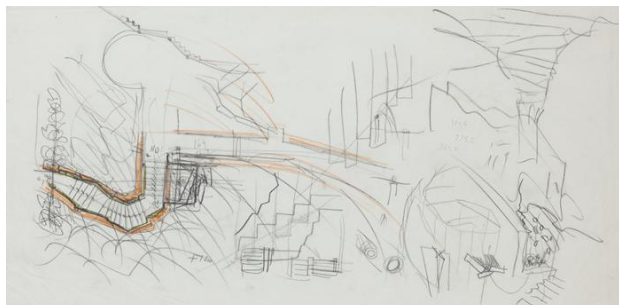
---

53 Última letra del alfabeto griego, sinónimo de final en el cristianismo. Representa a Cristo y aquí simboliza el final de la vida.



160.

161.



162.

### Villa Ottolenghi

Villa Ottolenghi, Bardolino, Verona. 1974-78.

La última obra que Scarpa vio terminada, una vivienda para la familia del abogado veneciano Carlo Ottolengui, ocupa una parcela con vistas sobre el lago de Garda. Scarpa se encuentra con un contexto sin condicionantes históricos ni preexistencias arquitectónicas, lo que incrementa el valor de este testimonio construido como una pieza de arquitectura que nos desvela los parámetros que fija el maestro como fundamentales. La no adscripción a ningún estilo, revela un planteamiento que trabaja con la idea de lo estereotómico y la vinculación de elementos fragmentados formando un conjunto habitable.

La estrategia de proyecto, propone dos aspectos fundamentales; la cubierta transitable, con vistas al lago, y la vivienda semienterrada. La metáfora en este caso hace referencia a la cima y a la cueva. Por lo tanto las soluciones adoptadas responderán a la condición másica de sus elementos, recreándose en el espacio estereotómico, en una aproximación a la idea de caverna primitiva, desvelándonos la abstracción intelectual planteada. Para ello Scarpa trabaja el diseño de la superficie de la cubierta en varias pendientes que irán posibilitando la aparición de aristas, entre planos irregulares que producen cambios de nivel, sugiriendo una aproximación abstracta y geometrizada de un terreno natural. Si nos fijamos en el espacio doméstico interior descubrimos, en el techo, el resultado de las pendientes de la cubierta, a modo de aristas que separan tramos con diferentes pendientes, generando así un intradós de inspiración primitiva pero con un acabado pulido que nos devuelve la luz distorsionada por los diferentes ángulos de incidencia.

Compositivamente, el espacio parece no guiarse por ningún condicionante, proponiendo cierta aleatoriedad fruto de la evolución natural del espacio. Sin embargo para conseguir este efecto debemos detenernos en la estrategia compositiva. La fragmentación como recurso se comprende claramente al observar la planta de la vivienda, donde observamos cómo los rotundos pilares autónomos no se vinculan a ningún otro elemento, dominando el espacio en torno a ellos. En un refuerzo de la idea de descomposición natural, se añade a la fragmentación la separación de dos de ellos que llegan a situarse al exterior del espacio doméstico, exhibiéndose en el umbral de acceso a la casa desde el jardín. La abstracción intelectual queda completada por la codificación estereotómica del espacio.

---

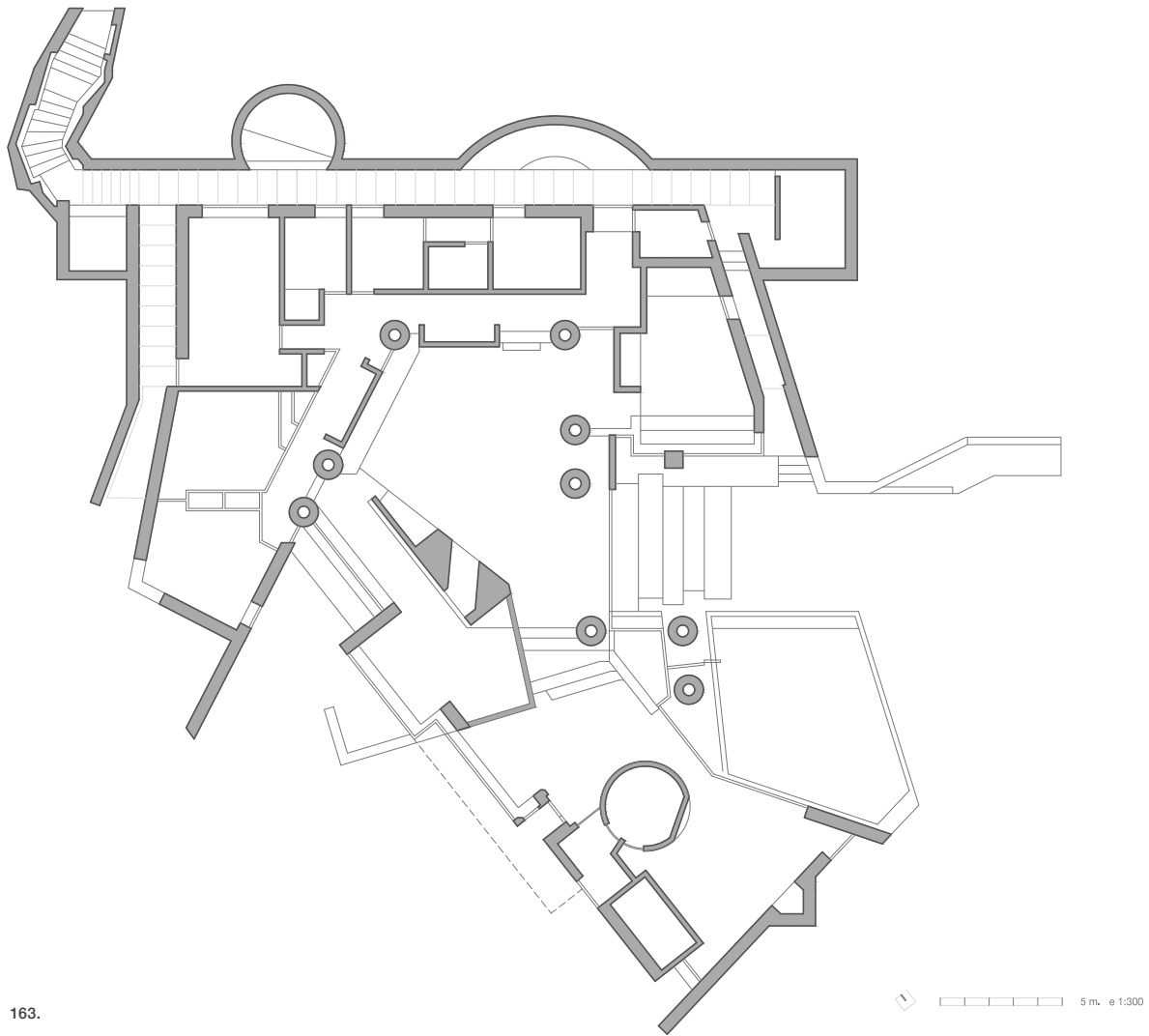
160. Carlo Scarpa. Villa Ottolenghi, Bardolino, Verona. 1974-78. Centro Carlo Scarpa. Archivo del Estado de Treviso.

---

161. Carlo Scarpa. Villa Ottolenghi, Bardolino, Verona. 1974-78. Centro Carlo Scarpa. Archivo del Estado de Treviso.

---

162. Carlo Scarpa. Villa Ottolenghi, Bardolino, Verona. 1974-78. Centro Carlo Scarpa. Archivo del Estado de Treviso.



El acceso se realiza por el linde norte de la parcela. Al superar la cancela descubrimos la escalera que desciende hacia el nivel de la vivienda. Scarpa nos sitúa en el umbral de otro mundo, creado y controlado sensorialmente por su arquitectura, misteriosa, mística y paisajística. El aspecto *brutalista*<sup>54</sup> de la escalera, conseguido por la utilización del hormigón visto, contribuye a conseguir una composición aparentemente aleatoria. La misma se quiebra hacia la izquierda a medida que bajamos, y se introduce en el terreno, ocultándonos el destino del recorrido.

El mecanismo de acceso aporta claridad sobre sus objetivos y su significado al no visualizar el espacio al que nos dirigimos. La secuencia de aproximación nos oculta su final, incorporando el misterio en la arquitectura, lo cual es una invitación a ser recorrida y a ser interpretada. En este sentido, la estrechez y sus quiebros, contribuyen a la idea de que el elemento pertenece a la casuística fractal<sup>55</sup> de la naturaleza. El final de la escalera de acceso conecta con una estrecha calle delimitada por altos muros de hormigón, de revestimiento rugoso, y que Robert McCarter<sup>56</sup> asocia a los pasajes de la ciudad de Venecia. Durante el recorrido de la calle se producen dos deformaciones en sus muros, que se curvan aportando un juego de sombras que compensa la longitud del recorrido.

Finalmente tras llegar al extremo del tramo mayor, existe la posibilidad de acceder a la vivienda por un acceso secundario o bien alcanzar la entrada principal vinculada al jardín. En este último caso se experimenta una sensación de descompresión al salir de la estrecha calle artificial al jardín para, seguidamente, percibir la condición estereotómica del alzado sur de la vivienda y la oscuridad de su entrada principal acompañada en uno de sus laterales por dos de los pilares, que han abandonado el interior. La visualización de este par de pilares, parece evocar, por un lado un aparente desorden en la disposición de los elementos de apoyo de la estructura, y por otro adquieren un carácter simbólico, asociado al número 11, recurrente en la arquitectura de Scarpa y cargado de cierto misticismo. En conclusión, el recorrido por la calle enterrada se ha convertido así en una aproximación metafórica a la caverna primitiva.

---

54 Referente a la arquitectura Brutalista ya comentado.

55 El matemático Benoît Mandelbrot (1924-2010) investigó y desarrolló las geometrías fractales. Propuso el término fractal (del latín *fractus*) definido como: “*objeto geométrico cuya estructura básica, fragmentada o irregular, se repite a diferentes escalas*”.

56 Mc Carter. Op. cit. p.200.

---

163. Carlo Scarpa. Villa Ottolenghi, Bardolino, Verona. 1974-78. Dibujo Andrés Ros.



164.



165.



166.



Scarpa, que usó el hormigón en sus obras de manera reiterada, alcanza en este caso un exquisito dominio de las texturas, consiguiendo un premeditado aspecto “*brutalista*” como léxico apropiado para expresar lo estereotómico (ver imágenes 164, 165 y 166). Manifiesta así la materialidad de los paramentos exteriores y en tramos del fuste de los pilares. La estructura de hormigón, de acabado liso, nos muestra su despiece de encofrado y contrasta con soluciones de textura rugosa que componen la fachada. A pesar de trabajar con un mismo material, la combinación de texturas en el hormigón contribuye a componer un lienzo fragmentado en las fachadas. Por si pudiera quedar alguna duda sobre las pretensiones metafóricas de Scarpa, como complemento a la construcción de la “*caverna*”, el jardín coloniza la arquitectura aportando un cromatismo de variable estacional y un reflejo del paso del tiempo sobre la arquitectura. Scarpa no solo era partidario de la simbología, sino también del paralelismo interpretativo con la modernidad. La abstracción le permite un planteamiento metafórico con lo moderno, no siempre concordante, de tal manera que los postulados modernos se muestran en ocasiones presentes en su obra a través de la antítesis, o cuestionando el cumplimiento dogmático de sus principios. En la casa Ottolengui podemos advertir esta réplica scarpiana en el tratamiento interior del espacio. Los paramentos verticales interiores, se resuelven con un estuco pulido blanco de rigurosa modernidad. Sin embargo otros elementos transgreden la directriz purista moderna por la utilización del color. No obstante cabe recordar que el propio Le Corbusier había ya superado la exclusión del color en su arquitectura. Veamos estas anomalías interpretativas.

En el interior, el techo se resuelve con un estuco gris oscuro pulido, contrario al blanco purista<sup>57</sup>, que añade una sensación de profundidad y un ambiente cavernario. La forma desnivelada de la cubierta transitable, genera tramos que se doblan entre sí en diferentes pendientes. Este gesto se traslada al interior provocando un juego de aristas que van recorriendo el espacio, permitiendo diferentes reflexiones en función de su orientación. A esta irregularidad en la cota del techo se le añaden los desniveles del plano del suelo, salvados por peldaños, que introducen la idea de cambio de cota y acompañan la alegoría de la caverna, reforzada a su vez por el propio tratamiento continuo del suelo, resuelto con un pavimento de terrazo veneciano de árido de mármol con incrustaciones de elementos de terracota, buscando la idea de pavimento pétreo.

---

164. Carlo Scarpa. Villa Ottolenghi, Bardolino, Verona. 1974-78. Arranque de la escalera. Foto Michale Cadwell.

---

165. Carlo Scarpa. Villa Ottolenghi, Bardolino, Verona. 1974-78. Foto Michale Cadwell.

---

166. Carlo Scarpa. Villa Ottolenghi, Bardolino, Verona. 1974-78. Foto Michale Cadwell.

---

57 <http://juaser11.blogs.upv.es/juanserralluch/cuando-color-en-la-historia-de-la-arquitectura/color-en-la-arquitectura-de-las-vanguardias/purismo-le-corbusier/>



167.



168.

Observando la planta del proyecto, apreciamos la autonomía de los elementos que configuran el espacio, debido al tratamiento fragmentado de los mismos. La geometría de los espacios interiores, se resuelve por complicadas alineaciones. Así los robustos pilares se ordenarán alineándose a direcciones que se expanden hacia el jardín. Se generan así espacios distorsionados e irregulares. No obstante se fija la dirección oeste en las alineaciones de las fachadas aunque se retranquean para restarle jerarquía a la línea resultante. En los esquemas, también podemos observar la irregularidad de los espacios circulatorios, tanto los exteriores, pertenecientes a la calle de acceso, como los interiores que se pliegan generando recovecos y esquinas propias de un crecimiento natural fractal.

Esta operación geométrica consigue difuminar el límite, en alusión a los postulados modernos. La idea de disolución del límite, también la encontramos entre los espacios interiores adyacentes al espacio principal de la casa. Los elementos másicos que configuran el espacio, compartimentándolo, no alcanzan el techo, permitiendo la fusión de la totalidad del mismo y proponiendo que la perspectiva del espacio interior fluya sobre ellos, reforzando la idea de continuidad. Todos ellos serán blancos excepto el que alberga la chimenea que se pintará verde y rojo, siendo el único que alcanza el techo.

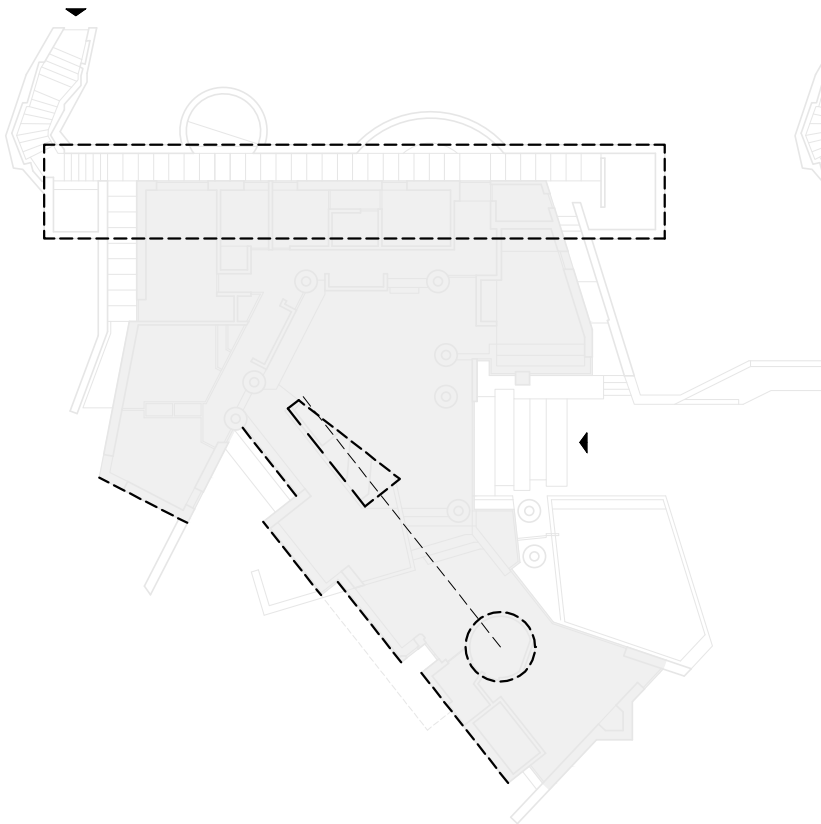
Además otros elementos aluden al difuminado del límite. En concreto el sistema estructural, compuesto por las robustas columnas de hormigón y piedra, se sitúa tanto en el espacio interior como en el exterior, como las dos columnas citadas anteriormente que marcan el acceso a la casa. Incluso los planos de agua exteriores, que atraviesan los cerramientos de la casa para emerger en el interior del salón, podrían verse como mecanismo de ruptura y fusión del límite, entre interior y exterior. Por supuesto esta idea irá acompañada por la profusión de huecos acristalados que conectan visualmente los dos espacios y permiten que la mirada escape hacia el exterior. Otro paralelismo con el discurso moderno lo encontramos en la magnitud del fuste de los pilares que contrasta con la idea de disolución de los mismos trabajada por Mies van der Rohe. En este caso el aislamiento del pilar se realiza de forma contundente, contrastando con la misma operación pero con el delicado tratamiento del de Mies, que lo desmaterializa. Sin embargo, en ambos casos, se produce esa interpretación abstracta de la forma y la depuración del pilar como concepto de elemento autónomo, permitiendo a su vez alcanzar la anhelada independencia entre estructura y cerramiento, pretendida por el Movimiento Moderno.

---

167. Carlo Scarpa. Villa Ottolenghi, Bardolino, Verona. 1974-78. Foto Vaclav Sedy. [http://www.carloscarpa.it/attivita\\_scheda.php?id=268](http://www.carloscarpa.it/attivita_scheda.php?id=268)

---

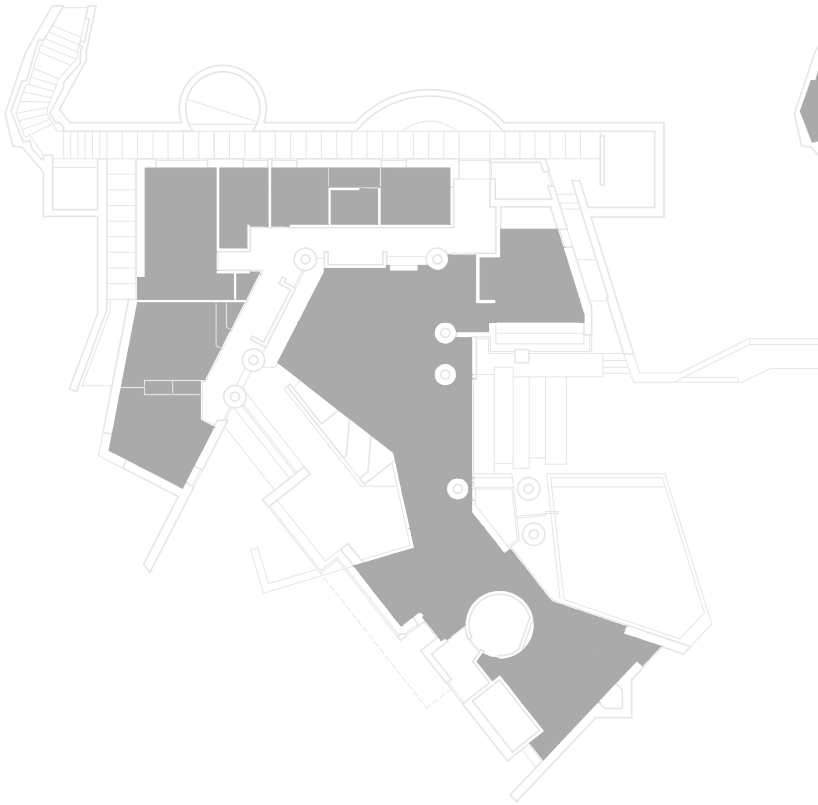
168. Carlo Scarpa. Villa Ottolenghi, Bardolino, Verona. 1974-78. Foto autor desconocido. [http://media.larena.it/media/2012/09/27\\_56\\_are\\_f1\\_1121\\_a.jpg](http://media.larena.it/media/2012/09/27_56_are_f1_1121_a.jpg).



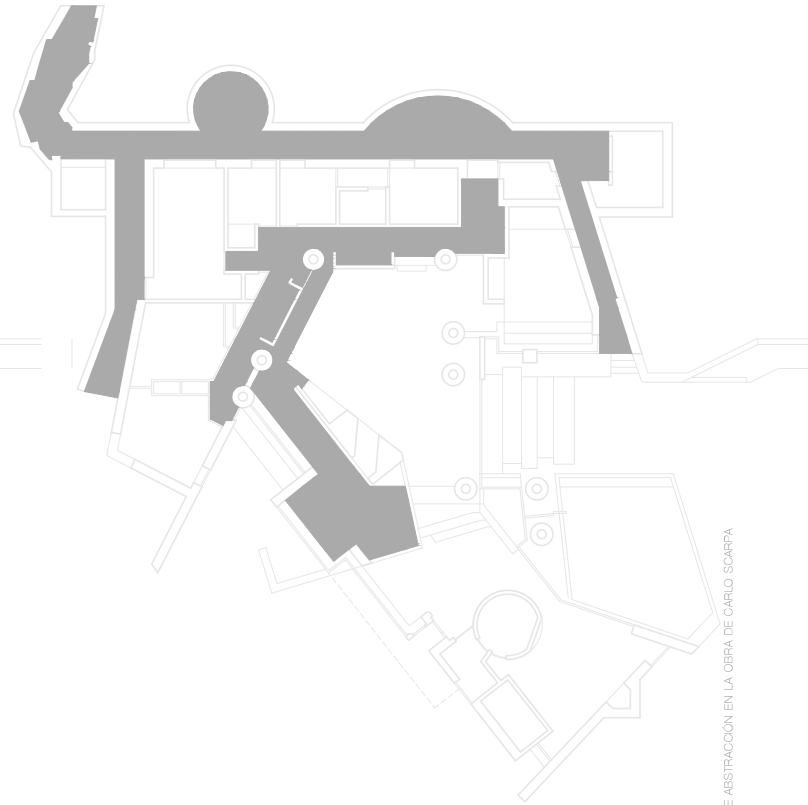
169.



170.



171.



172.



173.



174.

El reflejo de la tradición que Scarpa defendía, sin reproducciones miméticas, lo percibimos en la construcción de los pilares, que hacen referencia al método constructivo clásico de los griegos, con una serie de discos de piedra y de hormigón, que van alineándose concéntricamente, formando el fuste y cuyo diámetro es de 8x11 (88 cm), volviendo aquí a aparecer la simbología del número 11 anteriormente comentada.

Por último, en este análisis de los mecanismos abstractos destacaría la sutileza y la profundidad con la que Scarpa alude al neoplasticismo. Varias soluciones nos remiten a esta idea; por un lado el hecho de utilizar los colores solo en ciertos paños, de un conjunto extenso de ellos que se blanquean, por otro la utilización de elementos metálicos pintados de negro, que como ya se comentó con anterioridad en la Gipsoteca, separan el paramento vertical del pavimento. Estas aristas resaltadas en negro sugieren un paralelismo neoplasticista con las líneas “cósmicas” de Piet Mondrian<sup>58</sup>, que defendía precisamente el orden del universo como una retícula de “no color negro” sobre fondo de “no color blanco”. Entre la retícula cartesiana creada proponía la utilización de los colores fundamentales constituyendo así la abstracción del orden natural del universo. Sin embargo contrasta saber que Mondrian, prohibió en su propia casa el color verde por considerarlo impuro, cosa que Scarpa, quizás en un gesto disidente y jocoso, utiliza, como se ha comentado, en el elemento que integra la chimenea.

Como legado la casa constituye la manifestación final de la investigación sobre la fragmentación de los elementos constructivos y sobre la vinculación de los mecanismos abstractos para construir una relación de significados alegóricos y simbólicos que siempre enriquecen la arquitectura de Carlo Scarpa.

*“Deseo acercarme a la verdad tan de cerca como sea posible, y por lo tanto, lo abstraigo todo hasta que llego a la cualidad fundamental de los objetos”.*

*Piet Mondrian.<sup>59</sup>*

---

169. Carlo Scarpa. Villa Ottolenghi, Bardolino, Verona. 1974-78. Dibujo Andrés Ros.

---

170. Carlo Scarpa. Villa Ottolenghi, Bardolino, Verona. 1974-78. Dibujo Andrés Ros.

---

171. Carlo Scarpa. Villa Ottolenghi, Bardolino, Verona. 1974-78. Dibujo Andrés Ros.

---

172. Carlo Scarpa. Villa Ottolenghi, Bardolino, Verona. 1974-78. Dibujo Andrés Ros.

---

173. Carlo Scarpa. Villa Ottolenghi, Bardolino, Verona. 1974-78. Foto <http://tectonicablog.com/?p=78705>.

---

174. Carlo Scarpa. Villa Ottolenghi, Bardolino, Verona. 1974-78. Foto autor desconocido.

---

58 Mondrian, Piet (1872-1944). Aplicó estos elementos como fundamentales en su búsqueda del orden armonioso del Universo.

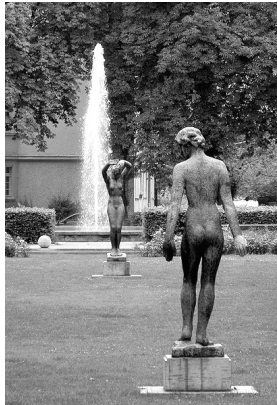
59 Alston, Isabella. Mondrian. Ed. TAJ Books International. 2014. p.13.





**CAPÍTULO V**

ARQUITECTURA ABSTRACCIÓN Y MUSEOGRAFÍA EN LA OBRA DE CARLO SCARPA



01.



02.



03.

## Arquitectura; Abstracción y Museografía.

Los planteamientos de Scarpa sobre la museografía, nacen de la idea de la posibilidad de que una pieza de arte, para ser exhibida, puede disponerse en un espacio que potencie su percepción y su comprensión. Esto supondrá el plantearse de forma exclusiva la naturaleza de cada pieza, su relevancia, su poder pedagógico y la mejor manera de significar todo esto. El concepto de museo, para Scarpa, surge de la necesidad de ordenar y exponer correctamente las piezas de valor artístico, bajo la premisa de que el espacio en el que se disponen y la forma en que ello se resuelve es fundamental para el objetivo planteado.

Se concibe entonces un espacio para albergar las obras de arte y poder contemplarlas correctamente, en una manifestación de la idea de exposición exclusiva de cada pieza y que supone un hecho diferenciador frente a la visión generalista sobre el tema, legada por los maestros del Movimiento Moderno. Carlo Scarpa profundizará en la idea, proponiendo que cada obra es susceptible de estudiarse de forma individualizada para disponer de una respuesta propia, en la que intervendrá el espacio en el que se exhibe. Diferentes elementos contribuirán a ello, así como la posición, el punto de vista, la iluminación y el propio soporte de la misma. Demostrará que existe pues una manera abstracta de resolver el problema museográfico en cuanto a posición de las piezas y resolución de los mecanismos de soporte. La codificación abstracta, casi aséptica del problema impone lo esencial, para no competir con el valor artísticos de las obras a las que sostiene.

---

01. Georg Kolbe. Der Morgen and Der Abend. 1925. Ceciliengärten. Berlin. Foto autor desconocido.

---

02. Perspectiva del pabellón de Mies c en Barcelona con la escultura de Kolbe al fondo. Prácticamente el espacio arquitectónico moderno no contribuía más que a albergar lo expuesto con una iluminación uniforme para todos los elementos, sin importar su condición exclusiva. Foto Pietro Milici.

---

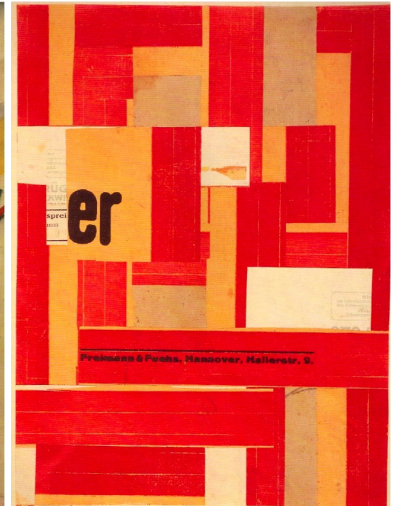
03. Escultura de Kolbe del Pabellón de Barcelona integrada en el espacio arquitectónico. 1929. <http://madc-texts.blogspot.com.es/2014/08/atar-decer-en-el-pabellon.html>.



04.



05.



06.

## Museografía y abstracción

El enfoque aportado por Carlo Scarpa a través de su obra supuso una revolución en la concepción del espacio expositivo y el tratamiento de los contenidos museográficos. Sus planteamientos demostraron aquello que nadie antes había experimentado, como es la capacidad del nuevo diseño y de la nueva arquitectura para responder de forma individualizada a cada una de las piezas expuestas en un museo. En esta tesis se hace necesario indagar en los mecanismos compositivos abstractos que son utilizados por Scarpa para diversos ámbitos y escalas, entre ellas la de la museografía, para exponer determinada pieza artística. Es por tanto la museografía encontrada, la consecuencia y el resultado del lenguaje propio cultivado, explicado en el capítulo II y de la aplicación de los mecanismos abstractos contemplados en el capítulo III. En este capítulo por tanto recogemos el resultado de su obra arquitectónica, poniendo en valor el resultado obtenido en el ámbito museográfico a través de la abstracción arquitectónica.

La aproximación a la obra de Carlo Scarpa nos descubre una escala del detalle museográfico que nunca antes se había experimentado. Ese cuidado por las soluciones de encuentros y por la idoneidad de los planteamientos expositivos constituye un verdadero aporte a la historia de la arquitectura, y es por tanto un modelo de la teoría museográfica contemporánea. El interés de las intervenciones de Scarpa radica en la abstracción y depuración, tanto de sus espacios expositivos como de los elementos de soporte de las obras a exponer, permitiéndose en ocasiones recrearse en detalles que enriquecen las piezas con una delicadeza que casi podríamos calificar de orfebrería.

En su obra apreciamos con nitidez los elementos que configuran su lenguaje. Sus puntos, líneas, planos y formas, contribuyen a la imbricación y sincronía de todos estos elementos con las obras y con el espacio arquitectónico. Sin embargo lejos de lo que podría parecer, este gusto por el detalle no deviene en ornamento innecesario, sino que cada encuentro, cada peana, cada pata de pedestal o la propia forma del mismo, responde a razones propias, racionales y estéticas para con la obra de arte a la que acompañan. La abstracción, en cuanto a conjunto de señales que dan a entender algo, aparece en la arquitectura de Scarpa como mensaje que revaloriza el espacio y resalta la obra artística. Le permite a Scarpa integrar los delicados diseños de pedestales, soportes y vitrinas en los espacios neutros y abstractos que creaba, aún interviniendo en edificios históricos a rehabilitar.

---

04. Paul Klee. *Relapse of a Converted Woman*. 1939. Colección de Mies Van Der Rohe. Paradójicamente Mies coleccionó obras pictóricas abstractas que se alejaban de la ortogonalidad estricta que reflejaban sus proyectos. Lo que es claro es que la pasión por lo abstracto estuvo presente, tanto en su obra como en el arte que admiraba.

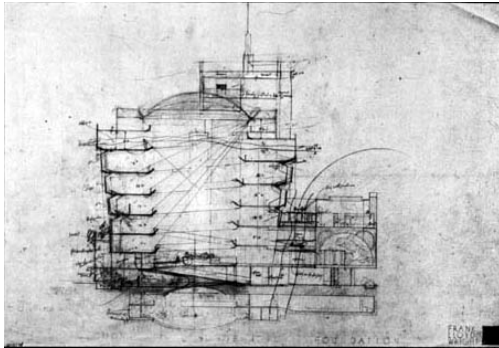
---

05. Kandinsky. *Winter II*. 1911. Colección de Mies van der Rohe.

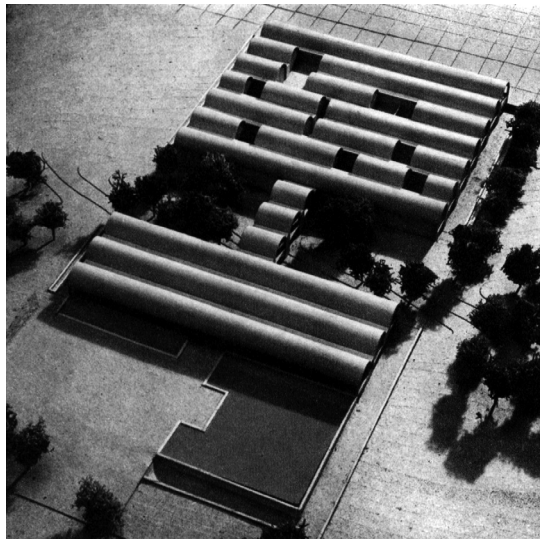
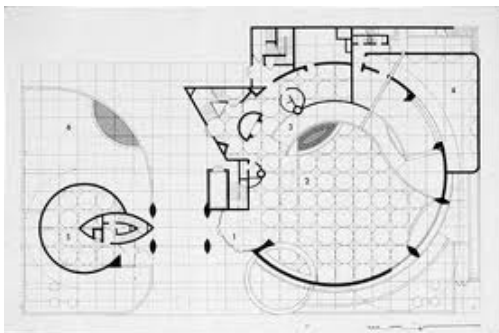
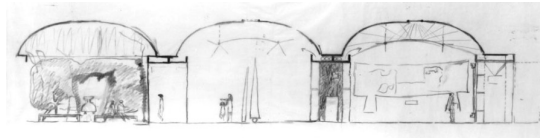
---

06. Kurt Schwitters. *HE*. 1922. Colección de Mies Van Der Rohe.

07.



08.



09.

10.

Cabría preguntarnos primero cómo surge el museo y cuáles eran sus características iniciales para entender su evolución y la validez del planteamiento que se defiende en este escrito. El afán por coleccionar es ancestral, sin embargo la aparición del tipo arquitectónico destinado a albergar estas colecciones se vincula a la Alejandría del s. III a.C. En este momento se concebía el espacio del museo con varias funciones más allá de la exclusiva de albergar una colección específica.

La etimología de la palabra “*museo*” remite al templo destinado a las “*musas*”, como guardianas del arte y de la ciencia, según la mitología griega. Además de su simbolismo, en la Alejandría del s III a.C. el edificio había ampliado su contenido y función. En él se albergaba la totalidad del conocimiento artístico y científico, siendo a su vez el espacio destinado tanto al aprendizaje como al desarrollo del arte y de la ciencia, hasta tal punto que acabaría vinculándose a la creación de la antigua Biblioteca de Alejandría. En conclusión, el museo era el lugar o espacio destinado a las artes, es decir existía una vinculación directa entre la historia y la formación artística.

Por otro lado el término “*museografía*” contempla el conjunto de actuaciones espaciales y compositivas que contribuyen al buen funcionamiento del museo. A través de las técnicas museográficas se atiende al mejor posicionamiento de los objetos expuestos en él. Además se considera la integración de elementos informativos y su correcta puesta en escena, con el objetivo de no ser elementos disonantes en la percepción de las obras artísticas. En este sentido la abstracción como lenguaje, tiene un valor en su aplicación al espacio expositivo, permitiendo, por una parte, no distraer la atención del objeto expuesto, y por otra reforzando aquellas características que valoran la obra y merecen ser destacadas<sup>1</sup>.

---

07. Frank Lloyd Wright. Guggenheim Museum. 1956. New York, NY, USA. Detalle de la sección. Wright resolvió su Guggenheim como una circulación en espiral, de recorrido descendente, provocando incluso que la rampa de bajada no favoreciera especialmente la percepción de las obras. Por un lado el recorrido está controlado lúmicamente, pero sus características espaciales no son las idóneas para la contemplación. El observador se encuentra desnivelado a medida que recorre el espacio.

---

08. Frank Lloyd Wright. Guggenheim Museum. 1956. New York, NY, USA. Dibujo de la planta.

---

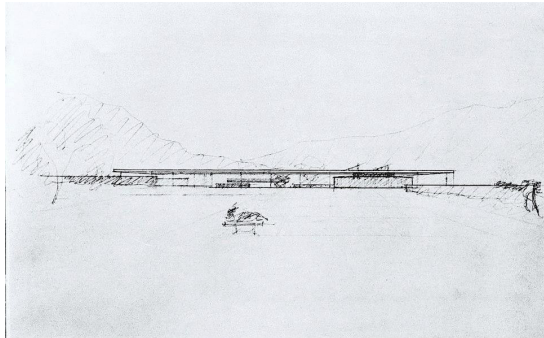
09. Louis I. Kahn. Kimball Art Museum. Forth Worth. Texas. 1966-72. Dibujo de la sección del proyecto en el que se resuelve la instalación de la iluminación artificial del espacio de exposiciones. Architectural Archives, University of Pennsylvania.

---

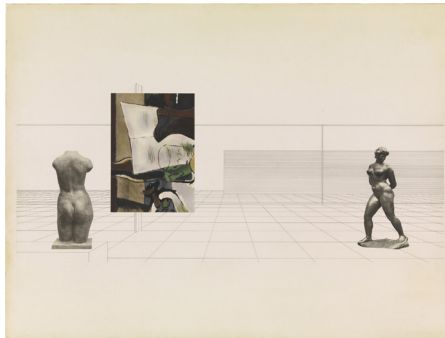
10. Louis I. Kahn. Kimball Art Museum. Forth Worth. Texas. 1966-72. Maqueta del proyecto.

---

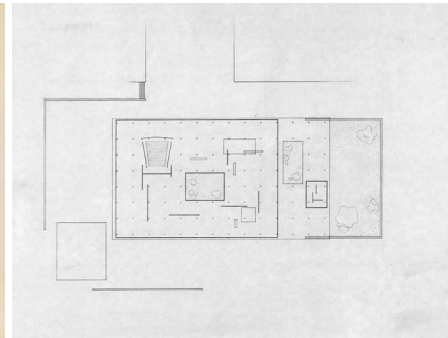
1 Se hace esta aclaración para reforzar la idea del museo entendido como espacio pedagógico, Algo que a lo largo de la historia no estuvo tan claro y que se reafirma y defiende a lo largo del s. XX.



11.



12.



13.



Los maestros del Movimiento Moderno se limitaron a una concepción general del espacio arquitectónico sin disminuir a una escala menor que relacionara de forma más próxima el arte y el museo<sup>2</sup>. Fue a partir de la Segunda Guerra Mundial cuando los arquitectos italianos se fijaron en esta escala y experimentaron con sus posibilidades, produciéndose una situación de influencia coetánea entre todos ellos. Esta idea tan potente había sido contrapuesta por la costumbre hasta este momento de resolver el museo como un gran espacio contenedor, adaptándose a los diferentes lenguajes del estilo predominante en cada tiempo.

En 1942 Mies propuso por primera vez la idea de resolver el museo como un espacio diáfano, absolutamente flexible y neutro<sup>3</sup>, renunciando así a la posibilidad de intervenir en la posición del contenido del museo para centrarse en la propuesta generalista del contenedor. De esta forma parece querer proponer multitud de soluciones en cuanto al posicionamiento de la obra de arte en un contenedor neutro y aséptico. Sin embargo este posicionamiento teórico no pareció ser tan claro años atrás. Si repasamos su obra descubrimos que en el pabellón de Barcelona se producía un potente diálogo entre la escultura de George Kolbe y la propia arquitectura del pabellón. La escultura se situó en un lugar estratégico que la enriquecía potencialmente, demostrando la capacidad de Mies en un aporte museográfico maestro. El pabellón, arquetipo de arquitectura abstracta por excelencia, es a su vez modélico a la hora de persuadirnos sobre las posibilidades museográficas que ofrece la arquitectura. La escultura encuentra su reflejo en las superficies puras del pabellón, ofreciéndonos imágenes especulares diferentes según se trate de la superficie pulida del mármol del plano vertical, el cristalino reflejo del agua del estanque pequeño o la difuminada mancha del reflejo sobre el pavimento de travertino. Además su sombra encuentra un soporte en los muros próximos de mármol, cambiante a lo largo del día, y se ofrece la posibilidad de perspectivas variadas y enriquecedoras desde varios puntos del espacio; se utiliza tanto como fondo de perspectiva muy profunda, desde el muro recayente al estanque mayor, o como final de la perspectiva que atraviesa el espacio principal interior.

---

11. Ludwig Mies van der Rohe. Museo para una pequeña ciudad. 1941-43. Colección del MOMA de New York.

---

12. Ludwig Mies van der Rohe. Museo para una pequeña ciudad. 1941-43. Colección del MOMA de Nueva York. Medio: Tinta y reproducciones fotográficas cortadas y pegadas. Dimensiones: 30 x 40" (76.2 x 101.6 cm). N° de objeto: 723.1963

---

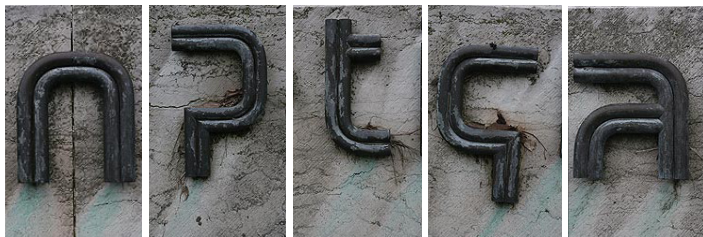
13. Ludwig Mies van der Rohe. Museo para una pequeña ciudad. 1941-43. Colección del MOMA de Nueva York. Medium: Grafito sobre papel. Dimensiones: 30 x 40" (76.2 x 101.6 cm). N° de objeto: 722.1963

---

2 Ni Frank Lloyd Wright, ni Le Corbusier, ni Mies, se preocuparon por considerar las características de los objetos que contendrían sus museos. El Guggenheim de Nueva York, obliga al observador a asumir una posición incómoda a lo largo de la rampa helicoidal, mientras que el museo sin fin de Le Corbusier o el museo para una pequeña ciudad de Mies, no atienden a los matices de lo expuesto.

3 Mies van der Rohe. Museo para una pequeña ciudad. 1942.

14.



15.



16.

Mies nos ofrece también una versión depurada en la Neue Nationalgalerie, donde el espacio expositivo se resuelve arquitectónicamente con una cubierta. Evidentemente el cerramiento de vidrio y los núcleos de comunicación vertical existen y son necesarios, los unos permiten no obstante la fluidez visual y los otros se diluyen en la amplitud del espacio intentando pasar desapercibidos sin contaminar la idea original de diafanidad. En el nivel inferior albergará las galerías permanentes y otros espacios de servicio, ambos en una configuración más compartimentada. Como nos hace ver Peter Carter<sup>4</sup> existe una dualidad entre los espacios expositivos permanentes de la planta inferior, que son rígidos, frente a los de la planta superior, destinada a las exposiciones temporales, resueltos como una planta diáfana que plantea una absoluta flexibilidad.

Podríamos afirmar que el espacio de Mies no generaba a priori un orden de los objetos a exponer, sino que esta opción quedaba abierta a infinitas posibilidades. Prácticamente el espacio arquitectónico no contribuía más que a albergar lo expuesto con una iluminación uniforme para todos los elementos. Esta idea es precisamente, contraria a lo que la arquitectura de Scarpa proponía. Los objetos se fijaban en el espacio a través de elementos diseñados ex profeso que formaban parte del espacio completo de las salas y ayudaban a resolver la circulación del mismo. Sin embargo y atendiendo a lo escrito en los capítulos anteriores, detectamos la dualidad tectónica-estereotómica tan invocada por Scarpa en sus obras, guardando cierta analogía con el planteamiento de Mies.

Por otra parte, Le Corbusier propondrá en 1931 una solución de museo que atiende a la ampliación de sus fondos y por lo tanto resuelve la prevalencia de la institución y su evolución. Desatenderá sin embargo el detalle museográfico del contenido, si bien es verdad que como proyecto utópico, carecía quizás de sentido enfrentarse al problema concreto de resolver la idoneidad expositiva de una colección indefinida. Lo interesante del planteamiento del museo infinito era, como se ha comentado, la posibilidad de crecimiento. Para ello se resuelve un espacio enroscado en sí mismo, como una espiral geometrizada a formas lineales y ortogonales entre sí, desplegándose desde el centro hasta el infinito. Todo el espacio se alzaba sobre pilotes, posibilitando así el acceso inferior a la parte central del edificio desde donde empezaría el recorrido expositivo.

---

14. Carlo Scarpa. Monumento a la Partigiana. Venecia. 1968. Tipografía en el basamento de la Partigiana de Augusto Murer. Doble tubo de cobre doblado. Foto Francesca Palladini 2007. n° inventario: CS006208. Fototeca CISA Palladio. Archivo Carlo Scarpa.

---

15. Carlo Scarpa. Basamento de la Partigiana. Venecia. Foto Alberto Carolo 2013. n° de inventario: CS006971

---

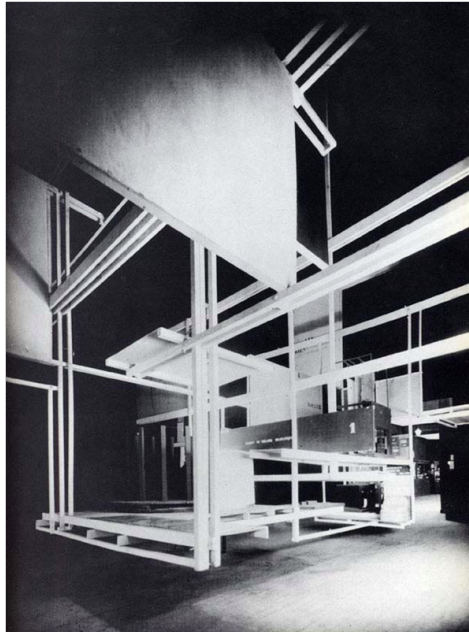
16. Carlo Scarpa. Detalle de la escultura de la Partigiana. Venecia. Foto anónima.

---

4 Carter, Peter. Mies Van Der Rohe trabajando. 1972. Edición española 2006. Phaidon Press. p.95-96.



17.



18.



19.

## El nuevo modelo museográfico

Tras el conflicto bélico de la Segunda Guerra Mundial se plantea la reconfiguración de las colecciones museísticas en Italia y la necesidad de repensar la ubicación y la selección de las obras a exponer<sup>5</sup>. En este contexto Carlo Scarpa comenzará en 1945 la intervención museográfica de la “*Galleria dell’Accademia*” en Venecia. Tarea que se prolongará hasta 1959, constituyendo la inauguración de la nueva teoría museográfica. La intervención consistirá básicamente en sutiles intervenciones sobre; escaleras, paneles-soporte para las obras pictóricas y señalética.

*“La psicología nos ha enseñado que incluso hoy en día nuestro cerebro repite esta biogénesis del espacio mediante el desarrollo del concepto espacial a través de la abstracción de la superficie de la masa circundante”.*

*Alexander Dorner<sup>6</sup>*

Cabe recordar que el primer congreso sobre museografía se celebró en Madrid en 1934 por lo que las nuevas teorías llegan con cierto retraso a Italia respecto de la experiencia europea, aunque lo harán con gran intensidad convirtiéndose en un modelo a seguir. Entre los parámetros considerados en los años 30 destaca la idea de la selección de obras, frente a la inercia en mostrar todos los fondos museográficos. En cuanto al lenguaje apropiado en las intervenciones arquitectónicas y en el diseño de exposiciones, se establece la recomendación de la depuración exquisita y la neutralidad. Finalmente se plantea el cromatismo de los planos de fondo de las piezas expuestas, en función del periodo histórico al que pertenezcan. Ya en los años cincuenta se introduce el tema de la iluminación artificial combinada con la natural, tema del que Scarpa es precursor con su intervención en el Palazzo Abatellis. En este contexto surgen varios posicionamientos en torno al inicio de la nueva práctica museográfica en Italia, y en la búsqueda de los inicios, Paolo Morello destaca tres lecturas diferentes sobre la cuestión<sup>7</sup>. Cada una de ellas establece el inicio de la nueva teoría museográfica en un momento diferente.

---

17. Franco Albini. Allestimento de la exposición de arte contemporáneo, arte decorativo y arquitectura italiana. Estocolmo. 1953. Las piezas se disponen en una gran sala bajo un “cielo” de telas blancas que lo cruzan de un lado a otro. <http://www.fondazione-francoalbini.com>

---

18. Frederick Kiesler. Ciudad en el Espacio (Raumstadt). Exposición Arts Décoratifs de París. 1925. Junto con el pabellón soviético de Melnikov, de los presentes en la exposición, fueron los dos únicos apreciados por Theo van Doesburg. Posteriormente Kiesler publicaría su manifiesto en la edición 10/11 de la revista De Stijl, Vol. 6.

---

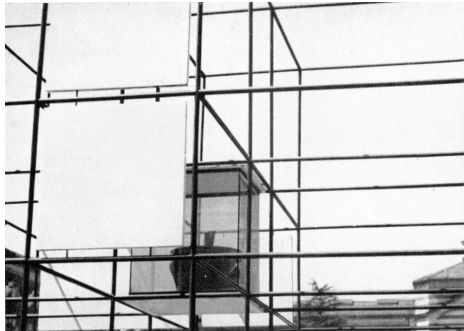
19. Carlo Scarpa. Allestimento de la exposición “Affreschi fiorentini”. Hayward Gallery. Londres. 1969. Scarpa transforma el espacio interior de las salas estudiando la colocación de cada pieza.

---

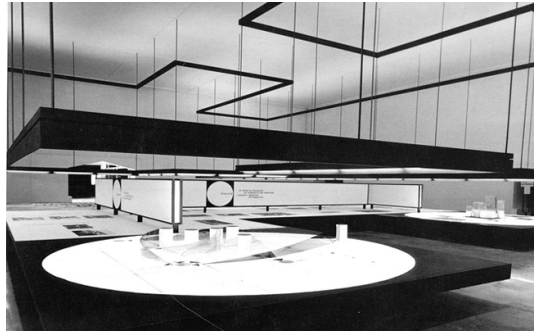
5 Morello, Paulo. La museografía. Opere e modelli storiografici. Storia dell’architettura italiana. Il secondo novecento. Francesco Dal Co.

6 Dorner, Alexander. The way beyond art; the work of Herbert Bayer. N.Y. 1947. p.74.

7 Co, Francesco dal. Op.cit. p.392.



20.



21.



22.

En primer lugar, frente al hacinamiento del modelo decimonónico, Mariza Dalai Emiliani<sup>8</sup> defiende la selección de las piezas a exponer. Para ella la intervención en la “*Galleria dell’Accademia di Venezia*” en 1945 por Carlo Scarpa, supone el inicio del nuevo modelo museográfico. En segundo lugar, Tafuri<sup>9</sup>, establece el inicio de la nueva teoría en la intervención de Franco Albini<sup>10</sup> en el Palazzo Bianco entre 1949 y 1951. En tercer lugar, Enzo Bofanti y Marco Porta<sup>11</sup> consideran el inicio de la nueva teoría de la museografía con la publicación del artículo de Giulio Carlo Argan. “*Il museo come scuola*” en 1949. Bofanti y Porta comparan también las intervenciones en el Museo Correr (Scarpa) y la del Palazzo Bianco (Albini). Resaltan que en la intervención de Albini, hay una búsqueda y un criterio de neutralidad y rigor en el diseño, mientras que Scarpa se muestra más apasionado e intervencionista, y cuyo criterio considera al objeto a exponer como el origen de una interpretación, como la prolongación del espacio.

En la obra de Scarpa se verá con mayor nitidez cómo el objeto dialogará con el espacio y los elementos que lo componen y viceversa. Existe pues un proceso de reflexión sobre la esencia de cada objeto que afectará a múltiples parámetros, desde la iluminación, a su posición en el espacio en relación con los condicionantes del mismo, o la estrategia visual estudiada al milímetro y al cuidado de la materialidad que hará que cualquier atril o soporte de las obras deba dialogar tanto con la obra como con el espacio sin producir estridencias. A este proceso de abstracción se acoge Scarpa para intervenir en cada uno de sus museos o exposiciones con una depuración que podríamos calificar de poética. Se trata por tanto de una estrategia de depuración aplicada a la museografía, con la que Scarpa pretende resaltar las cualidades esenciales de las piezas, caracterizándolas para potenciar el diálogo con el espacio. Se contempla a su vez la posición de las piezas en el espacio arquitectónico, racionalizando la exposición y sus recorridos. Las consecuencias de estas operaciones serán la intervención sobre la iluminación, combinando natural y artificial, el estudio minucioso de los elementos de apoyo de las piezas a exponer, la integración con el espacio arquitectónico y la consecución de unas nuevas condiciones de percepción.

---

20. BBPR. Monumento a los caídos en el campo de concentración. Cementerio de Milán. 1946. El monumento original se deterioró y en 1950 fue sustituido por uno nuevo. Angelo Mangiarotti. Fotograma extraído de la película: *Posizione dell’architettura*. 1953. Archivo Luigi Spinelli.

---

21. Franco Albini & Franca Helg. Feria de Milán. 1961. Stand Montecantini. Foto <http://archivios-torico.fondazionefieramilano.com/la-nostra-storia/1961-72.html>.

---

22. Franco Albini & Franca Helg. Feria de Milán. 1961. Stand Montecantini.

---

8 Dalai Emiliani, Marisa. *Musei della ricostruzione in Italia, tra disfatta e rivincita della storia*. 1982.

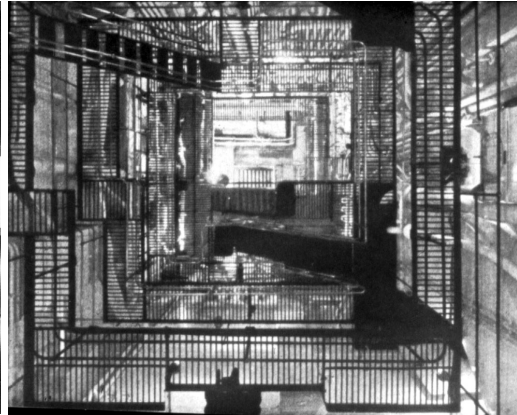
9 Tafuri, Manfredo. *Il museo, la storia, la metafora*. 1951.

10 Franco Albini (1905-1977). *Arquitecto italiano*.

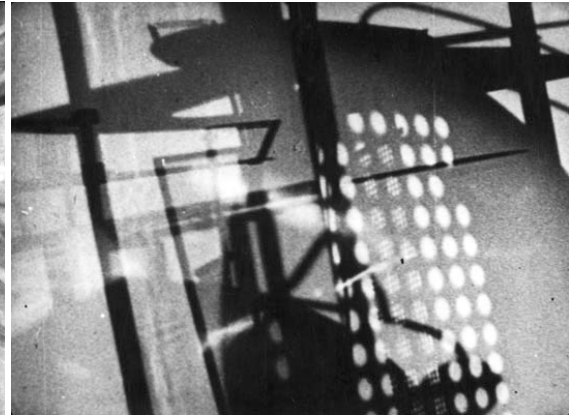
11 Bofanti, Enzo; Porta, Marco. *Città, museo e architettura. I BBPR e la cultura architettonica italiana*. 1973.



23.



24.



25.



Otro concepto que influye con fuerza en la segunda mitad del siglo XX es el de “*museo viviente*”<sup>12</sup>. En la historia de la museografía se venía utilizando desde los años treinta este concepto, en contraposición al calificativo de “*museo como cementerio de obras*” donde éstas quedaban depositadas sin el correcto trato en su presentación ni en el espacio que las contenía. La idea propuesta suponía reconsiderar la aparición de cada pieza en el espacio y el cuidado de la perspectiva con el fin de conseguir toda la capacidad pedagógica del arte. Tal y como explica Morello<sup>13</sup>, el origen del concepto de “*museo viviente*”, está ligado a los experimentos museográficos desarrollados entre los años 1923 y 1936 por Alexander Dörner<sup>14</sup> en el Landesmuseum de Hannover. En él se proyectan el “*Gabinete Abstracto*” de El Lissitzky en 1925, que fue construido, y la “*Sala de nuestro tiempo*” (Raum der Gegenwart<sup>15</sup>), proyectada por Moholy-Nagy en 1930, y diseñada para realizar proyecciones cinematográficas y experimentos fotográficos con la luz, pero que finalmente, no fue construida. El Gabinete de El Lissitzky fue destruido por los nazis al considerarlo (*Entartete Kunst*), arte degenerado. Era una sala destinada a albergar exposiciones de arte abstracto, que contribuía a la percepción abstracta del conjunto entre obra y entorno y casi podríamos decir que era parte de la obra o una obra más en consonancia con las teorías artísticas de lo que albergaba. Por otra parte Moholy-Nagy, como los constructivistas<sup>16</sup> rusos, estaba interesado en la estructura de la forma, lo que experimentó a través de su obra fotográfica y cinematográfica, donde la abstracción adquiere una importancia clave<sup>17</sup>. Lo importante no era plasmar la realidad sino experimentar con la estructura compositiva de la imagen que se creaba. En Moholy-Nagy la experimentación con la abstracción se da simultáneamente en la pintura, en la fotografía en el cine, en los libros, o en los experimentos con la luz.

---

23. El Lissitzky. Gabinete Abstracto. 1925. Landesmuseum de Hannover.

24. László Moholy Nagy. Sicht von einem Stellwerk aus. 1929.

25. László Moholy Nagy. Raum der Gegenwart. 1930. Mecanismos para la experimentación fotográfica con la luz, perteneciente a la “sala de nuestro tiempo”. Fotograma de la película de Moholy-Nagy ‘Lightplay- Black-White-Gray’. 1930.

---

12 Samuel Caumann. El Museo Viviente. La experiencia de un director historiador del arte y el museo: Alexander Dörner. Torchbearer, Hannover 1958

13 Morello, Paulo. Op. cit. p 408

14 Alexander Dörner (1893-1957) fue director del Museo Provincial de Hannover (Landesmuseum Hannover) entre estos años, y fue uno de los mayores coleccionistas de arte de vanguardia adquiriendo obras de; Piet Mondrian, Naum Gabo, Kazimir Malevich, y El Lissitzky, entre otros.

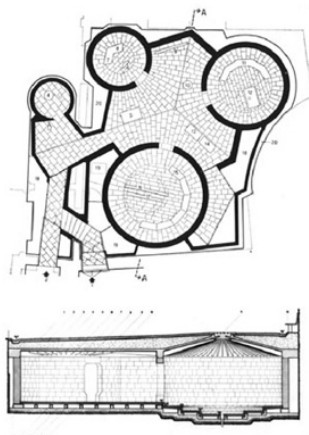
15 Ver cronología de la fundación LMN. <http://moholy-nagy.org/about/chronology/>

16 Movimiento artístico y arquitectónico nacido en Rusia a principios del siglo XX y vinculado al Suprematismo.

17 Exposición retrospectiva de László Moholy-Nagy. en el Schirn Kunsthalle Frankfurt. 2009-2010. Comisaria de la exposición; Ingrid Pfeiffer.



26.



27.



28.

Dorner defendía que en función de las características de los objetos a presentar, el espacio que los contenía debía adaptarse a la naturaleza de su contenido. Se buscaban alusiones sutiles al momento cronológico de cada pieza, utilizando un código expositivo que nos indicara la naturaleza temporal de la obra. En concreto las paredes y techos oscuros evocarían la Edad Media. Por el contrario las superficies claras se utilizarían para expresar el contexto del Renacimiento. Las superficies aterciopeladas representarían el Barroco y los tonos pastel (rosas, cremas) servirían para albergar el rococó. A todo ello se añadía un especial cuidado de los elementos educativos que acompañaban a cada pieza, como; textos, carteles o placas identificativas que debían estar integrados en el diseño del espacio sin constituir una distracción perceptiva. Toda esta teoría basada en el uso racional del cromatismo como fondo de la obra de arte, la estudiada disposición de las piezas, la inclusión de altavoces y megafonía para la mejor comprensión de la obra, e incluso a veces la utilización de cinematografía, dio como resultado la concepción del museo como instrumento a través del cual la obra de arte nos aporta toda su función educativa. A través del espacio expositivo, la obra de arte se visualiza, se interpreta y se analiza de forma precisa y efectiva, destacando aquellas cualidades más significativas, y reforzando el valor simbólico que cada una de ellas pudiera tener en su contexto.

Algunos vieron en todos estos mecanismos un motivo de distracción sobre la pieza expuesta. Pero lo destacable es que existe una relación entre la obra concreta y el espacio abstracto. Es decir, el espacio interactúa con la pieza expuesta a través de su propia concepción, con elementos como el color, la luz, el material y los elementos básicos del lenguaje moderno; el punto, la línea y el plano. Lo más destacable fue el aporte de las vanguardias a la concepción de espacios en los que su estructura formal se reducía a un esqueleto formado por líneas y planos, siguiendo los preceptos neoplasticistas. Ejemplo de ello es *“la ciudad en el espacio”* de Frederick Kiesler de 1925. Las vanguardias habían ya experimentado con la idea de configurar exposiciones con elementos lineales que conformaban soportes y estructuras ligeras para soportar lo expuesto. Generalmente este tipo de montajes eran efímeros. Esta reducción a lo elemental convierte la actuación en un ejercicio de abstracción sobre los soportes de cada una de las obras que sostienen.

---

26. Franco Albini y Franca Helg (Ingeniería). Museo del Tesoro de San Lorenzo. Catedral de Génova. 1952-56. Detalle del techo, con la entrada de luz a través del lucernario. Foto desconocido.

---

27. Franco Albini. Museo del Tesoro de San Lorenzo. Catedral de Génova. 1952-56. Planta y sección.

---

28. Franco Albini. Museo del Tesoro de San Lorenzo. Catedral de Génova. 1952-56. Foto Rita Cadavez.



29.



30.



31.

### Influencias museográficas coetáneas.

A lo largo de la historia se había atendido más al espacio en su concepción general que a los detalles museográficos. Como se ha comentado, en la segunda mitad del siglo XX se produjeron en Italia influencias recíprocas entre ciertas obras coetáneas que contribuyeron a enriquecer para siempre la teoría museográfica. El valor de estas actuaciones radica en los mecanismos abstractos utilizados por los arquitectos del momento. Las intervenciones de Franco Albini junto con las de BBPR, Gardella y Scarpa son los mejores exponentes de la museografía italiana de posguerra. Se caracterizarán por la innovación de las técnicas expositivas, la integración del arte antiguo con el diseño contemporáneo, y la consideración del museo como espacio pedagógico.

Franco Albini (1905-1977) como arquitecto y diseñador, exponente del racionalismo italiano constituye junto con Scarpa el mayor referente coetáneo que desarrolló la museografía. Analicemos su museo del tesoro de San Lorenzo (1952-56), obra de la que declaró Enric Miralles le hubiera gustado ser autor<sup>18</sup>. El museo se plantea en una antigua cripta bajo un patio del palacio arzobispal, colindante con la catedral de Génova quedando pegado al ábside de la catedral. Se trata por tanto, a priori, de un espacio sin iluminación natural y de gran complejidad. Además debía estar en contacto directo con la catedral ya que algunos objetos expuestos debían servir a los oficios religiosos.

No cabe duda que uno de los valores más destacados conseguidos por Albini en este espacio museístico es la atmósfera misteriosa que destaca los brillos sutiles de lo expuesto. Conseguido gracias al contraste entre los metales de las joyas y la piedra elegida como revestimiento, junto con la única iluminación natural que proporciona una pequeña abertura en la clave de la bóveda de cada espacio circular. La estrategia de utilizar una iluminación tenue para exponer orfebrería y platería supone un acierto. El revestimiento de piedra gris, que reviste tanto los muros como el pavimento, aporta su dosis de atmósfera misteriosa. El techo se compone de elementos de hormigón en disposición radial, reforzando la condición circular del espacio.

---

29. BBPR. Nicho para la escultura de Miguel Ángel "la Pietà Rondanini". Museo del Castello Sforzesco. Milán. Sala degli Scarlioni. 1956-1963. Foto Michele M. F.

---

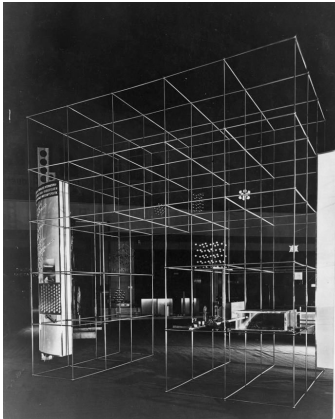
30. Michele De Lucchi. Restauración y ordenación expositiva del Castello Sforzesco. Milán. 2015. Cambio de ubicación de la Pietà Rondanini dentro del Castillo Sforzesco, en el espacio del antiguo hospital español. La ordenación y la atmósfera creada contribuyen a extraer de la escultura toda su expresividad. Foto Roberto Mascaroni.

---

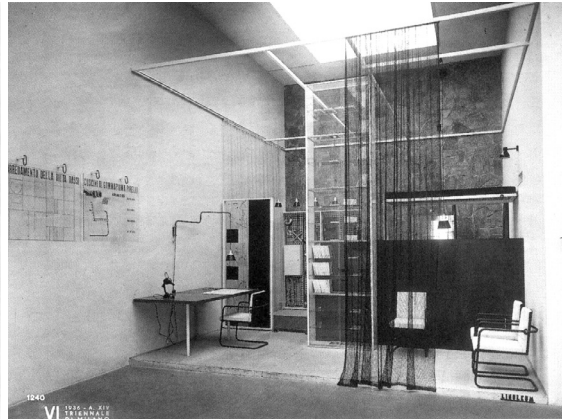
31. Michele De Lucchi. Museo de la Pietà Rondanini de Michelangelo. Allestimento di Michele De Lucchi. Castello Sforzesco. Cortile delle Armi, Milán. Foto Roberto Mascaroni. [http://www.domusweb.it/it/notizie/2015/05/01/museo\\_della\\_pieta\\_rondanini.html?fb\\_comment\\_id=668091953291554\\_668887186545364#f27232dc54](http://www.domusweb.it/it/notizie/2015/05/01/museo_della_pieta_rondanini.html?fb_comment_id=668091953291554_668887186545364#f27232dc54)

---

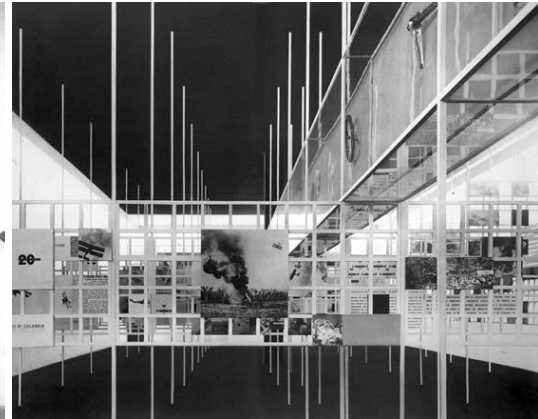
18 Zabalbeascoa, Anaxu. Entrevistaa a Enric Miralles. 2000. Enric Miralles Moya. 1955-2000. Arquitecto español.



32.



33.



34.

El acceso al Tesoro se produce por un estrecho pasillo en el extremo izquierdo del ábside de la Catedral. El pasillo conduce a un espacio irregular al que se abre un primer espacio circular y un nuevo hueco que nos da acceso a un segundo espacio irregular, más amplio que el primero y en el que se incrustan tres espacios circulares de diferente tamaño. El espacio irregular en el que se insertan estos cilindros de radio diferente, se genera en realidad por la inserción de éstos en una planta de geometría hexagonal. Un hexágono en cuyos vértices se sitúan los círculos que encierran el espacio expositivo propiamente dicho. Tres “*Tholoi*” intersectando un hexágono central como lo describe Tafuri. La arquitectura de Albin deviene en irreal, y se hace “*abstracción mágica*”. Utiliza también lo simbólico; el número tres o con el círculo como protagonista del espacio trabajando una atmósfera idónea para la naturaleza de lo expuesto. Aquí no está presente la ligereza del vidrio, a pesar de que las vitrinas se adaptan a su contenido, ni la ingravidez, sino que el proyecto respira modernidad trabajando con la luz, con la oscuridad, con materiales tradicionales como la piedra y la madera, y con la estructura de pesados muros. Retornamos a un espacio primitivo, a un enterramiento donde se produce una conexión con el pasado megalítico. El efecto abujardado de la piedra de pizarra de Liguria realza la materialidad y el peso del muro. La sensación de compresión por tanto se acentúa.

A pesar de que en español hablamos indistintamente de montaje o instalación de una exposición En italiano existe un concepto que ayuda a entender los logros de todos estos precursores de la museografía y que plantea una diferencia calificativa en cuanto a las intervenciones sobre las exposiciones. Diferenciaríamos por tanto entre dos supuestos con connotaciones diferentes; “*allestimento*”<sup>19</sup> o “*sistemazione*”<sup>20</sup>. El primero alude al montaje efímero de una exposición mientras que el otro hace referencia a la ordenación persistente de la misma. En este contexto citaríamos ejemplos paradigmáticos en el campo de la museografía: Franco Albin con su intervención en la Galería del Palazzo Bianco en Genova en 1949. BBPR<sup>21</sup> Museo del Castello Sforzesco, en Milán, o Giovanni Micheluzi, junto con Carlo Scarpa e Ignazio Gardella, que colaboran en el rediseño y disposición museográfica de las primeras salas de los Uffizi en Florencia entre 1954 y 1956.

---

32. Walter Gropius. Exposición de Non-Ferrous Metals Exhibit for “German People-German Labor”. Exposición, Berlín, 1934. Harvard Art Museums. Referencia BRGA.74.46. <http://www.harvardartmuseums.org/art/50278>

---

33. Franco Albin. Estancia para un hombre. 1936. VI Trienal de Milán. De este montaje de Albin destaca por un lado la modernidad en la concepción del espacio habitable para un hombre moderno, y por otro la lectura esbelta y tectónica de los elementos que la componen. Fondazione Franco Albin. Opere principali di architettura di Franco Albin. [http://www.fondazionefrancoalbin.com/pdf/opere/opere\\_principali\\_arch\\_block.pdf](http://www.fondazionefrancoalbin.com/pdf/opere/opere_principali_arch_block.pdf)

---

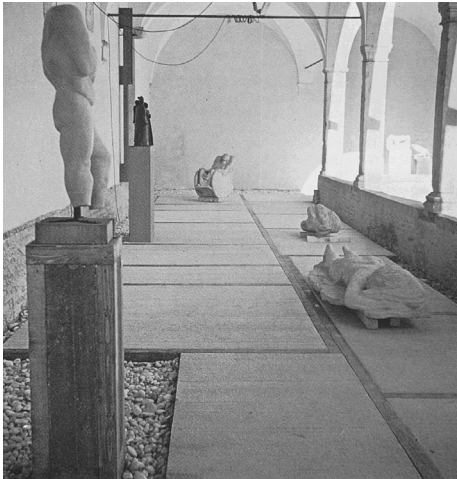
34. Giovanni Michelucci & Gruppo Toscano. Estación de Santa María Novella, Florencia. 1935. Foto Ferdinando Barsotti RIBA Photographs Collection.

---

19 *Allstimento*: Alude a la temporalidad. Preparación y montaje de exposición, obra teatral o ceremonia.

20 *Sistemazione*: Alude a la permanencia y al orden. Disponer ordenadamente siguiendo un determinado sistema definido.

21 Acrónimo formado por los nombres de los arquitectos que componían en equipo. Banfi, Belgiojoso, Peressutti y Rogers.



35.



36.



37.



## La museografía de Carlo Scarpa

La extensa trayectoria de Scarpa en el diseño de exposiciones tiene su origen a principios de los años treinta del siglo XX con la realización de una serie de intervenciones en establecimientos comerciales con exposición de producto, donde la componente de presentación de los objetos era primordial. Y el reconocimiento internacional, a su labor museográfica se culminó en 1968 con la exposición de sus proyectos en el MOMA de Nueva York en la exposición con el título “*Architettura del museo*”<sup>22</sup>.

Frente a la idea de museo diáfano de Mies o la teoría del “museo sin muros” de Malraux, citada por Beatriz Colomina<sup>23</sup>, Carlo Scarpa concebirá el espacio museográfico como un espacio acotado y no diáfano, un espacio limitado tanto por los planos de fondo como por los propios objetos en él expuestos. Es un espacio por tanto finito y controlado. Los recursos abstractos utilizados para ello son los propios del léxico moderno, tales como puntos, líneas y planos, herencia del Neoplasticismo, prevaleciendo lo abstracto frente a lo figurativo, lo geométrico frente a lo orgánico, y lo intelectual frente a lo inmediato. Como se ha dicho anteriormente, esta relación conseguida entre espacio arquitectónico, elementos de soporte y obra artística constituye una superación de la belleza que lo acerca a la idea romántica de lo sublime.

Lo más relevante del diseño de los elementos de soporte de las piezas a exponer recae en la idea de que, los mismos, parecen haberse creado para ese espacio arquitectónico concreto. Existe por tanto una total sincronía entre obra, soporte y espacio arquitectónico. Todo ello sin caer en la facilidad de la “reproducción en estilo”<sup>24</sup>, sino en una lectura comprensiva, atemporal y racional de lo verdaderamente destacable de cada pieza.

---

35. Carlo Scarpa. Sistemazione de la esposizione de Arturo Martini en el claustro del convento de Santa Caterina en Treviso. 1967. Foto desconocido.

36. Carlo Scarpa. Disposición de crucifijo medieval en el Palacio Abatellis de Palermo, Sicilia. Obsérvese que en la arista de los paramentos verticales existe un paso que permite la circulación por detrás de la pieza expuesta. <http://www.veniceweddingphoto.com/palazzo-abatellis/>

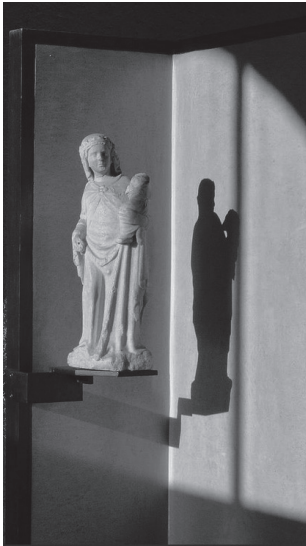
37. Carlo Scarpa. Disposición de esculturas de yeso en la Gipsoteca Canoviana en Possagno. Foto desconocido.

---

22 Referencia: 867. Architecture of Museums [MoMA Exh. #867, September 25-November 11, 1968. [http://www.moma.org/learn/resources/archives/archives\\_exhibition\\_history\\_list#1960](http://www.moma.org/learn/resources/archives/archives_exhibition_history_list#1960)

23 Colomina, Beatriz. Doble exposición: Arquitectura a través del arte. Ed Akal. p. 48. citando a Malraux, André. “Les Voix du silence” 1951.

24 Mayor conveniencia sería hablar de del “diseño en estilo” puesto que estamos hablando de elementos de nueva creación que nunca antes habían existido vinculados las diferentes piezas a exponer. En relación con el término “rehabilitación en estilo” que reproduce el estilo del edificio histórico para cualquier intervención en él.



38.



39.



40.

El lenguaje abstracto utilizado en la museografía, aplicado a sus diferentes escalas; desde el espacio expositivo a las pequeñas piezas y elementos de apoyo, destaca las características de las obras de arte. De forma complementaria, la correcta iluminación tanto natural como artificial, contribuye a destacar los detalles característicos de cada pieza artística. Finalmente la reflexión sobre la disposición de las piezas a exponer afecta a lo pictórico y a lo escultórico, y su estudiada disposición en las salas, permite una circulación ordenada e incluso rotacional y contemplativa, desvelando en las esculturas perspectivas y puntos de vista nunca antes ofrecidos al público. De esta manera se es fiel a la mirada del artista que obviamente experimentó todos los ángulos posibles de la pieza esculpida. Estos elementos diseñados parecen formar parte de la obra de arte que soportan destacando su naturaleza.

*“No he realizado muchos trabajos ex-novo. He rehabilitado museos y organizado exposiciones, trabajando siempre en un contexto...”*

*Carlo Scarpa<sup>25</sup>*

Cuando el contexto es forzado y obligado, la tarea resulta más fácil Scarpa estudia la naturaleza de la obra a exponer, profundizando en sus características, indagando en cómo destacar sus virtudes y pensando en la mejor manera de presentarla. En el caso de las esculturas, demuestra especial cuidado permitiendo la variación de puntos de vista que resaltan su interés y facilitan su percepción y por lo tanto la comprensión íntegra. Los pedestales y soportes se adaptan convenientemente a la naturaleza de la pieza escultórica, como si hubiera recuperado un elemento perdido del conjunto y lo hubiera recolocado en una operación de cuidada anastilosis<sup>26</sup>. Lo paradójico es que, a pesar de utilizar un lenguaje abstracto y contemporáneo para ello, la imbricación y el diálogo con lo patrimonial es perfecto. Una vez Scarpa ha creado la pieza de apoyo de la obra, pasa a formar parte de ésta, como algo inseparable, propio de la misma y atemporal.

---

38. Carlo Scarpa. Museo de Castelvecchio. Verona. 1957-74. Detalle del pedestal metálico en voladizo de una de las esculturas. Foto JMZ.

---

39. Carlo Scarpa. Museo de Castelvecchio. Verona. 1957-74. Detalle de la cruz metálica que sirve de soporte del conjunto escultórico en piedra de Cristo Crucificado junto con *Madonna* y San Juan, por el maestro de Santa Anastasia. Foto Ugo Franchini.

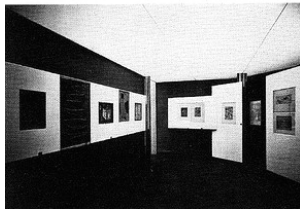
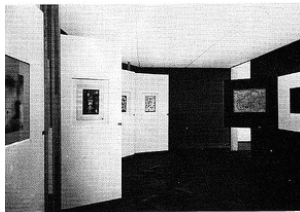
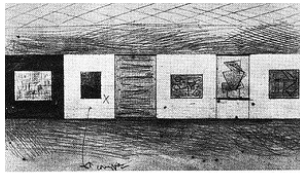
---

40. Carlo Scarpa. Museo de Castelvecchio. Verona. 1957-74. Perspectiva de una de las salas de la planta baja, dedecada a la exposición de esculturas. Foto Andrés Ros.

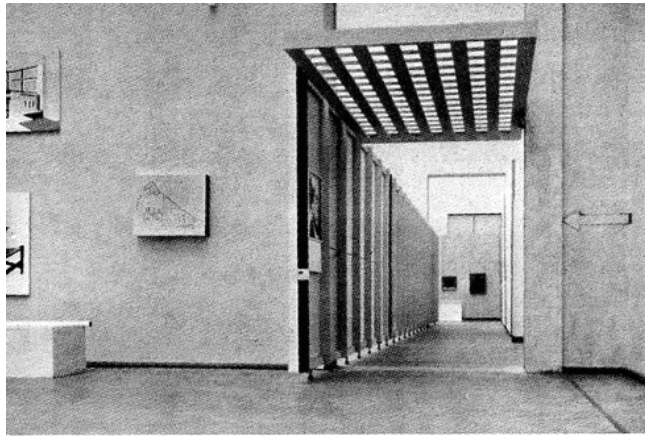
---

25 Rainald Franz. La viennesità evidente. Immagini da un'architettura mitteleuropea: Hoffmann e Vienna nell'opera di Scarpa Carlo. en Scarpa: Struttura e forme. 2007. p.103. *“Io non ho fatto molti lavori ex-novo. Ho messo a posto musei e allestito mostre, operando sempre in un contesto...”*

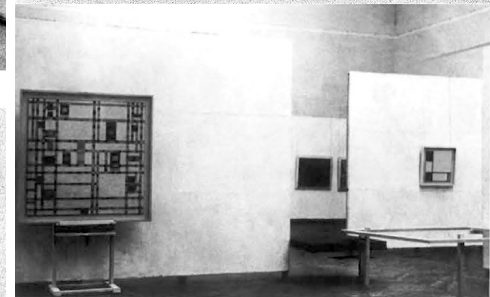
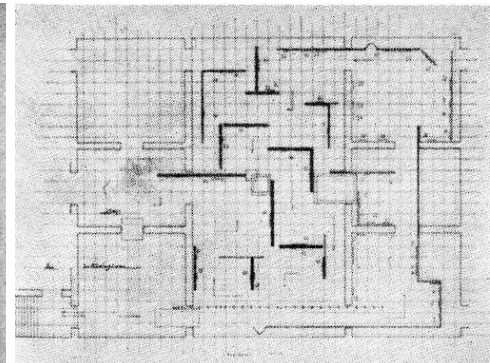
26 La anastilosis se define en la intervención sobre patrimonio arquitectónico en ruinas como la recolocación de elementos en su posición original.



41.



42.



43.

Llegados a este punto es pertinente centrar la mirada en ejemplos de la obra de Carlo Scarpa, que nos puedan ilustrar lo comentado. Con motivo de la muestra sobre Piet Mondrian, en la Galleria Nazionale d'Arte Moderna de Roma en 1957, Scarpa profundizó en un conocimiento exhaustivo de la obra del artista llegando a la intención de transformar la galería destinada a la exposición en una escenografía neoplasticista que integrara la esencia de las teorías de Mondrian. La solución espacial adopta así un efecto pictórico<sup>27</sup>, resuelta con grandes lienzos blancos montados sobre bastidores que iban ordenando el espacio de circulación y servían de fondo de los cuadros de expuestos. Existen otras obras de Carlo Scarpa, que por sus planteamientos merecen ser consideradas porque aportan una visión complementaria o distinta sobre el enfoque expositivo, pero previamente, es necesario tener una lectura cronológica de las obras más representativas, relacionadas con la exposición. Desde mi punto de vista, la secuencia de obras principales de Scarpa en torno a la museografía, serían:

Pabellón de Venezuela, Venecia, 1953-1956.

Galería de los Uffizi y Sala de dibujos y grabados de Florencia, 1953-1960.

Galería de la Academia, Venecia. 1945-59.

Museo Correr, Venecia, 1952-1953, 1957-1969.

Jardín de las esculturas, Venecia 1952.

Tienda Olivetti. Venecia 1957-58.

Palacio Abatellis (Galería Regional de Sicilia), Palermo, 1953-1954.

Fundación Querini Stampalia, Venezia. 1961-63.

Tienda Gavina, Bologna. 1961-63.

Museo de Castelvecchio, Verona. 1957-64, 1967-70, 1974.

---

41. Carlo Scarpa. Allestimento de la exposición de la obra de Paul Klee para la XXIV Bienal de Venecia, 1948.

---

42. Carlo Scarpa. Allestimento de la exposición de la obra de Piet Mondrian. Galería de Nacional de Arte Moderno de Roma. 1956.

---

43. Carlo Scarpa. Allestimento de la exposición de la obra de Piet Mondrian. Galería de Nacional de Arte Moderno de Roma. 1956. Planta y perspectiva de la exposición.

---

27 Ladogana, Rita. Carlo Scarpa. Dalle magistrali progettazioni museali ai raffinati allestimenti espositivi del contemporaneo. Locus Amœnvs 12, 2013-2014. p. 238.



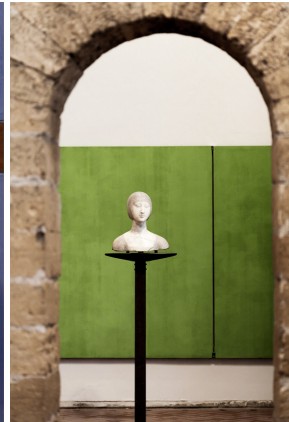
44.



45.



46.



47.

### Palazzo Abatellis.

Museo Palazzo Abatellis, Palermo. 1953

El palacio Abatellis, construido a finales del siglo XV, había sufrido destrozos por los bombardeos de la Segunda Guerra Mundial por lo que se contrató a Carlo Scarpa para la restauración del mismo y la ordenación de los fondos museísticos. La intervención data de 1953-54, y se caracteriza por la disposición de cada pieza de la exposición, en consonancia con el espacio disponible, estudiando sus puntos de vista y los planos de fondo<sup>28</sup> para facilitar y optimizar la percepción de las mismas. El hecho de intervenir sobre un edificio patrimonial con recursos modernos y que al mismo tiempo tuviera que integrar la colección de arte medieval de los fondos del museo convertía al proyecto en un reto arquitectónico sin precedentes que Scarpa soluciona de forma magistral insertando los elementos modernos en diálogo con los originales del edificio y con las piezas expuestas. En definitiva, se resuelve el problema situando las esculturas en la planta baja y las pinturas en la planta superior controlando que la propia ordenación de las piezas favorezca el recorrido expositivo.

Además intentará controlar la luz natural de las salas mediante pesadas cortinas que dirigirán la luz de forma oblicua hacia las obras, resaltando así sus detalles<sup>29</sup>. En combinación con la luz natural introducirá, por primera vez en un espacio de museo, los tubos fluorescentes como refuerzo de la iluminación, integrándolos entre las vigas de madera del techo de la sala, que quedan vistas, por lo que su exhibición recuerda a las salas del Tesoro de San Lorenzo de Albini, aunque en este caso la disposición fuera radial. El resultado de la intervención consigue recuperar el esplendor tanto del edificio como de las obras de arte expuestas, por lo que constituirá uno de los ejemplos museográficos más destacables y una lección a integrar en la teoría museográfica mundial, proporcionando un documento muy esclarecedor como paradigma de la concepción moderna de la museografía en Italia.

---

44. Carlo Scarpa. Museo Palacio Abatellis. Palermo. Sicilia. Italia. 1953-54. Antonello Gagini, Ritratto di giovinetto, mármol policromado, 1498-1507 ca. foto archivo Piero Castiglioni.

---

45. Carlo Scarpa. Museo Palacio Abatellis. Palermo. Sicilia. Italia. 1953-54. <http://www.veniceweddingphoto.com/palazzo-abatellis/>

---

46. Carlo Scarpa. Museo Palacio Abatellis. Palermo. Sicilia. Italia. 1953-54. Busto con pedestal de madera diseñado por Carlo Scarpa. <http://www.veniceweddingphoto.com/palazzo-abatellis/>

---

47. Carlo Scarpa. Museo Palacio Abatellis. Palermo. Sicilia. Italia. 1953-54. Busto en mármol de Leonor de Aragón. Francesco Laurana 1471.. <http://www.veniceweddingphoto.com/palazzo-abatellis/>

---

28 Este recurso de colorear los planos de fondo recuerda a las teorías de Alexander Dörner. Op. Cit.

29 Polano, Sergio. Carlo Scarpa: Palazzo Abatellis / La Galleria della Sicilia, Palermo 1953-54. Ed. Electa. 1989.



48.



49.



La excepción a la separación básica entre pintura y escultura es la pintura del “triumfo de la muerte”. Por sus propias dimensiones requería un espacio privilegiado. Scarpa soluciona su ordenación exhibiéndola en el ábside de la antigua capilla del palacio, donde, desde la planta superior podía observarse desde un espacio diseñado sin barandilla con el fin evitar contaminaciones visuales. A la vez la pintura se separa de los paramentos verticales gracias a pequeños oscuros que se generan y se ilumina desde la parte superior.

Otra operación museográfica relevante en cuanto a la ordenación de piezas, la constituye la ruptura de los tradicionales convenios que pegaban las piezas junto a los paramentos verticales. En este caso Scarpa dispone los crucifijos medievales de los fondos del museo, ocupando el espacio central de la sala, para que reciban mayor iluminación y asuman el protagonismo de la exposición, para lo cual les diseña a cada pieza un pedestal de piedra independiente.

Por último otra pieza que merece un comentario y que sirve de ejemplo para ilustrar la vigencia de las teorías de Dorner, es la “*sistemazione*” del busto de Leonor de Aragón, tallado en mármol, y que Scarpa lo dispone sobre un pedestal de madera de ébano frente a un panel de madera pintado de verde, generando así una lectura figura fondo que resalta la calidad del mármol.

En conclusión, la ordenación de los espacios y el diseño de los soportes y pequeñas estructuras portantes de las piezas artísticas a exponer, en consonancia con la propia naturaleza de la pieza y sus necesidades lumínicas y perspectivas, pero también en sincronía con las propias características del espacio, atendiendo permanentemente al diálogo cronológico entre edificio, pieza y elementos de soporte de nueva creación. Sensibilidad en el tratamiento de las piezas y del espacio preexistente, restaurando lo más importante de él. En palabras de Walter Gropius; “*una obra maestra de la museografía*”<sup>30</sup>.

---

48. Carlo Scarpa. Museo Palacio Abatellis. Palermo. Sicilia. Italia. 1953-54. Perspectiva de la sala donde se aprecia la exclusividad de cada pedestal. Foto Salvatore Ciambra.

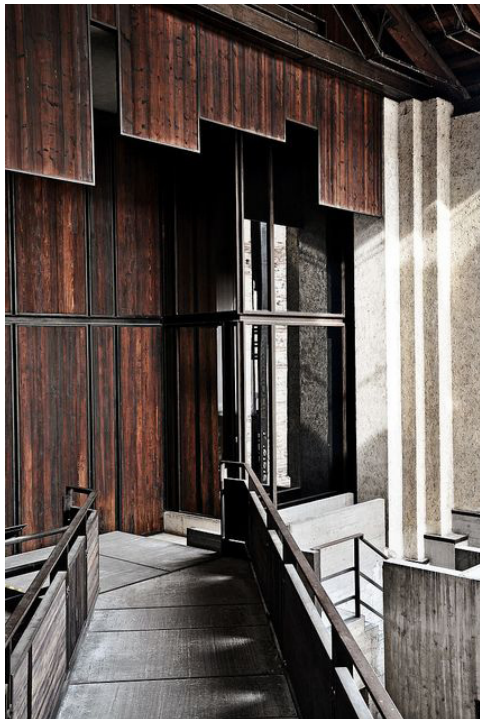
---

49. Carlo Scarpa. Museo Palacio Abatellis. Palermo. Sicilia. Italia. 1953-54. Ábside de la antigua iglesia que recibe la pieza de el “Trionfo della Morte” fresco “staccato”. 600x642 cm. 1446. Autor desconocido. Foto Klis.

---

30 Santoro, Francesco. Palazzo Abatellis. <http://www.veniceweddingphoto.com/palazzo-abatellis/>

53.



50.



51.



52.

### Museo cívico de Castelvecchio.

Museo di Castelvecchio, Verona. 1957-64, 1967-70, 1974

Scarpa se encontró con la petición de intervenir, tanto en la ordenación de los fondos del museo como en el propio edificio de Castelvecchio, el cual había sufrido los avatares de la segunda Guerra Mundial además de numerosas ampliaciones poco respetuosas con su historia desde época napoleónica. Desde su funcionamiento como museo en 1923, el problema expositivo había carecido de un criterio válido, a la altura del contenido de los fondos. A estos condicionantes había que unir el reto de colocar la estatua de “*Cangrande della Scala*”<sup>31</sup>.

Con motivo de la existencia en el propio edificio de elementos impropios añadidos en restauraciones carentes de un criterio acertado, Scarpa se ve obligado a realizar algunas demoliciones que, no obstante le servirán para proponer una de las soluciones más imponentes, escenográficas y paradigmáticas en cuanto a la exhibición de una pieza artística, formada por la escultura<sup>32</sup> ecuestre de Cangrande. La estatua fue colocada en el encuentro del ala napoleónica con la antigua torre del castillo. Para ello Scarpa realizó una operación de destrucción de la forma del edificio principal del museo (el ala napoleónica recayente al norte) con el fin de separar las dos actuaciones que cronológicamente no se correspondían. Precisamente en este punto fragmentado, plantea la colocación de la estatua sobre un soporte de hormigón que resalta su condición moderna. Con esta operación Scarpa nos explica la combinación de tres momentos diferentes en la historia de las intervenciones sobre el edificio pretende evidenciar la constitución estratificada<sup>33</sup> de su intervención moderna. Para ello se explicita la composición de las capas constructivas, de la estructura y del revestimiento, ofreciendo una lectura por niveles de montaje que contribuye a la comprensión tectónica de la actuación. No obstante en contra de lo que podría parecer, la maestría de su propuesta se demuestra en la unidad que, a pesar de la fragmentación de elementos, se mantiene en el conjunto del edificio.

---

50. Carlo Scarpa. Museo de Castelvecchio. Verona. 1957-74. Imagen de la fachada de acceso a las salas superiores de pintura. Destaca el tratamiento fragmentado de la composición y la analogía de los elementos de madera, que parecen descolgar como telas. Foto m\_innit.

---

51. Carlo Scarpa. Museo de Castelvecchio. Verona. 1957-74. Detalle de la composición fragmentada de la cubierta.

---

52. Carlo Scarpa. Museo de Castelvecchio. Verona. 1957-74. Imagen cenital hacia la escultura de Cangrande, observando los múltiples fragmentos que se desprenden del testero en el que se alija.

---

53. Carlo Scarpa. Museo de Castelvecchio. Verona. 1957-74. Detalle de la cubierta de cobre, que muestra su composición fragmentada. Scarpa alude a la composición estratificada de la cubierta, reforzando así su condición tectónica.

---

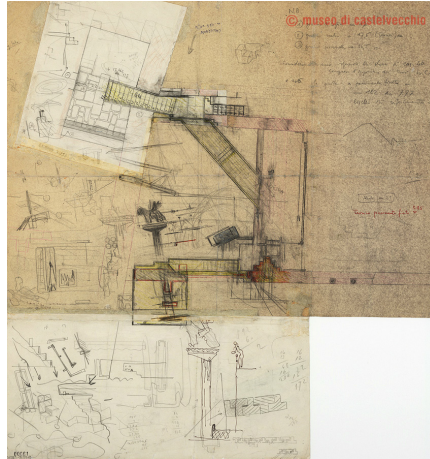
31 Alberto I Canfrancesco della Scala. 1291-1329. Conocido como Cangrande della Scala, Señor de Verona.

32 La escultura fue trasladada desde la fachada principal de la Iglesia de Santa Maria Antica, donde fue sustituida por una reproducción.

33 Reichlin, Bruno. La vie traverse della tettonica scarpiana. Incluido en: Carlo Scarpa: Struttura e forme. 2007. p.13. Destaca el museo de Castelvecchio y en concreto la zona cubierta de la estatua de Cangrande. Lo define como un verdadero teatro tectónico.



54.



55.



56.

Otros elementos evidencian el enfoque tectónico de la intervención sustentado en la fragmentación de elementos. La escalera de hormigón que se asocia a la muralla en su lado oeste, se separa de ella a través de un oscuro o junta que evidencia y refuerza la lectura independiente de ambas. Para ello adquiere un protagonismo esencial la junta que se dibuja como una línea de vacío formando parte del enfoque abstracto. De esta manera la arquitectura patrimonial sobre la que se interviene, se conjuga con la intervención moderna en una perfecta sincronía, sin que exista competencia entre lo existente y lo añadido. En conclusión, como ya se ha detallado, el “*testero*” que se “destruye” para alojar la estatua de Cangrande de la Scala, se despieza y se posibilita una lectura de las capas que forman tanto el cerramiento vertical como la cubierta, desarrollando una serie de matices que enriquecen el detalle.

Por otra parte en las salas de la planta baja, destinadas a la escultura, el espacio se resuelve como una sucesión de salas en “*enfilade*” que van definiendo la geometría cuadrada de cada uno de ellas, dibujada en el pavimento perfectamente regular. Sin embargo como las salas no son regulares la irregularidad queda absorbida en un rehundido perimetral. En este espacio se disponen las esculturas con total autonomía, demostrada por la exclusividad de cada uno de sus elementos de apoyo, diseñados atendiendo a las características de cada una de ellas. La planta superior, destinada a la pintura, utiliza unos paneles montados sobre bastidores metálicos sobre los que se resuelve un paramento acabado en estuco. Estos elementos sirven de soporte de las piezas, pero también acotan y direccionan las circulaciones. No obstante, a pesar de su importante función, su aparición en el espacio evita unirse a los elementos preexistentes del edificio, esperándose por tanto del perímetro de las salas, permitiendo una conexión visual y circulatoria entre todas ellas a la vez que aporta una lectura de identificación entre lo clásico y lo moderno.

Según Paulo Morello<sup>34</sup>, la intervención de Carlo Scarpa para la instalación de la estatua de “Can Grande” en Castelvecchio, su colocación surrealista y llena de metáforas, debería enmarcarse en la historia de la arquitectura, ya que supone una superación de la modernidad y un diálogo con la historia, como mínimo al mismo nivel otros ejemplos como el Palazzo Abatellis, el Palazzo Bianco o el Castello Sforzesco.

---

54. Carlo Scarpa. Museo de Castelvecchio. Verona. 1957-74. Perspectiva desde el acceso al recinto.

---

55. Carlo Scarpa. Museo de Castelvecchio. Verona. 1957-74. Plano original de la posición de la estatua de Cangrande. Centro Carlo Scarpa. Archivo del estado de Treviso. Depositado en el Museo de Castelvecchio.

---

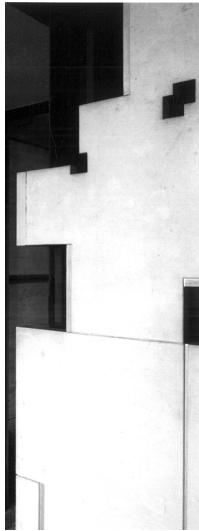
56. Carlo Scarpa. Museo de Castelvecchio. Verona. 1957-74. Perspectiva de la estatua de Cangrande desde la muralla.

---

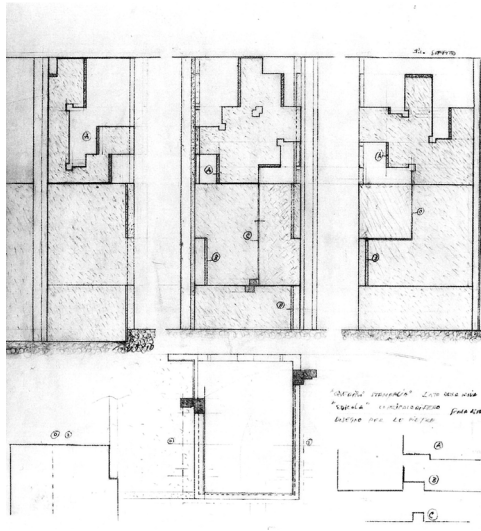
34 Op. Cit.



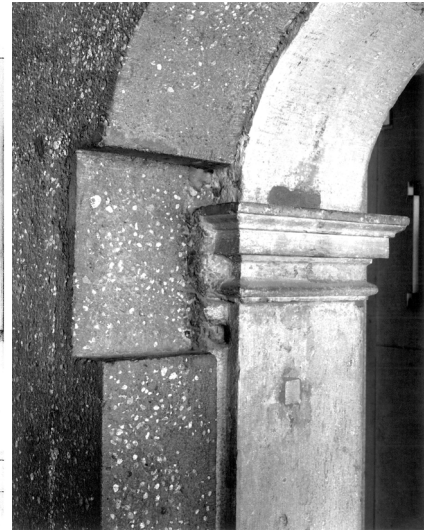
57.



58.



59.



60.

### Fondazione Querini Stampalia

Fondazione Querini Stampalia, Venezia. 1961-63

A diferencia de los otros dos ejemplos aquí comentados en cuanto a museografía, la fundación Querini Stampalia, es un caso en el que no existen fondos expositivos que ordenar y colocar, por lo que el espacio destinado a realizar exposiciones se plantea diáfano, como un contenedor sin contenido previo. Sin embargo Scarpa se preocupó de exponer y manifestar la naturaleza histórica del espacio sobre el que actuaba contrarrestando el riesgo que suponía una intervención de este tipo con soluciones y códigos modernos.

Sobre la escalera antigua coloca nuevos peldaños de piedra de Istria, permitiendo la lectura de las antiguas huellas. Los arcos del espacio interior los refuerza y los enmarca en nuevos revestimientos pero destacando siempre la moldura histórica del palacio del siglo XVI. La solución más potente consistió en resaltar el propio edificio, para lo que se le dota de un nuevo acceso, a través de la fachada principal que únicamente disponía de un acceso desde el canal. Para ello diseña un nuevo puente, de trazo moderno y naturaleza tectónica, que a pesar de combinar acero, latón, piedra y madera de teca, se resuelve con una gran elegancia y delicadeza. Por otra parte, a través del acceso desde el canal, permitirá la entrada de *“l'acqua alta”* al interior del edificio, canalizándola perimetralmente por algunas de las salas. En este mismo acceso el desnivel desde el agua se resuelven mediante grandes elementos macizos de condición estereotómica que contrastan con el pilar aislado y desmaterializado, de condición tectónica definido como *“columna polimatérica”* por Dal Co<sup>35</sup>.

En cuanto a la sala principal, Scarpa resuelve la iluminación de la misma mediante la iluminación natural *“pasante”*<sup>36</sup> desde el acceso del canal hasta la salida posterior al jardín, y la artificial empotrada en los paramentos verticales con vidrio esmerilado que difumina la iluminación y mediante elementos puntuales que se anclan en el techo. No es posible ignorar la metáfora presente en la conexión espacial entre el agua del canal y el agua que aparece en el jardín posterior, ambas presentes en los extremos del espacio expositivo principal.

---

57. Carlo Scarpa. Fundación Querini Stampalia. 1961-63. Detalle de encuentros de distintos materiales en la puerta lateral de la sala principal. Foto Prosdocimo Terrasan.

---

58. Carlo Scarpa. Fundación Querini Stampalia. 1961-63. Detalle del pilar de la sala principal, en el que se puede apreciar el tratamiento fragmentado de su despiece y la composición de diferentes materiales (vidrio, piedra y metal). Foto Prosdocimo Terrasan.

---

59. Carlo Scarpa. Fundación Querini Stampalia. 1961-63. Dibujo del detalle del pilar de la sala principal. Archivo Carlo Scarpa.

---

60. Carlo Scarpa. Fundación Querini Stampalia. 1961-63. Encuentro de la moldura del arranque del arco con el paramento vertical de nuevo revestimiento de mortero de cemento. Foto Prosdocimo Terrasan.

---

35 Dal Co, Francesco. Polano, Sergio. Carlo Scarpa: La Fondazione Querini Stampalia a Venezia. Ed. Electa. Milano 2006. p.27.

36 En ambos extremos de la sala el cerramiento se resuelve mediante vidrio.





**CAPÍTULO VI**

**SÍNTESIS Y CONCLUSIONES** SOBRE LA ABSTRACCIÓN EN LA OBRA DE CARLO SCARPA

## Síntesis y conclusiones sobre la abstracción arquitectónica

Proponía al inicio de esta investigación, la validez del término abstracción en la arquitectura, a la vez que cuestionaba la comprensión de su significado entre los propios usuarios del término. El concepto tratado asumía el protagonismo desde el siglo XIX como una metodología proyectual que nace en el seno de *l'École polytechnique* a través de las lecciones impartidas por Jean-Nicolas-Louis Durand. No obstante su utilización no implicó su definición, y tuvo que ser la vanguardia artística de principios del S. XX la que desarrollara el término y acabara dotándolo de contenido aclaratorio, no tanto como metodología sino como lenguaje. En definitiva, la traslación de esta idea a la arquitectura es el fundamento de este estudio, y atendiendo esta propuesta, formulada como hipótesis, se pretendía encontrar una definición del concepto de abstracción en arquitectura. Queda acreditado que el concepto permanece vigente, pero convenía situar el origen de su utilización para profundizar en su significado.

Trazada esta inquietud era consciente de la normalidad con la que el término abstracción se utilizaba en el ámbito artístico, por lo que se hacía necesaria una segunda hipótesis de trabajo que consistía en la existencia de un flujo de influencias entre las artes, anteriormente citadas, que habían crecido al amparo de la abstracción, y la propia arquitectura. La segunda de las hipótesis sostenía por tanto, la existencia de una transmisión de conceptos entre las artes de vanguardia y la propia arquitectura, que la estimulan hacia posturas radicales y novedosas.

Paralelamente se hacía necesario concretar el discurso a través del ejemplo paradigmático de una de las figuras del siglo en el que adquiere mayor protagonismo la abstracción. De esta manera la figura de Scarpa adquiriría la justificación para su aparición en el discurso, por el interés que suscita su obra, acompañado de cierto halo de incompreensión de la misma, lo que en muchos casos evita su contemplación como una página de la historia de la arquitectura de obligada lectura. Lo que más encajaba en la investigación era el enfoque abstracto y detallista de su concepción, seguido de la vinculación y admiración que profesaba por las vanguardias generadoras del auge de la abstracción. Se convertía así en el exponente apropiado sobre el que investigar la hipótesis trazada.

La figura de Scarpa seguía teniendo, desde mi punto de vista, una posibilidad de investigación y consideración entre los maestros del siglo XX. Su obra representa la aspiración para alcanzar la belleza extraordinaria, lo sublime, a través de la abstracción. Al focalizar el análisis sobre su trabajo, percibimos la utilización de los mecanismos de abstracción con la exigencia propia del maestro, con el fin de alcanzar un grado mayor de perfección, huyendo de la mediocridad y persiguiendo lo extraordinario. Se descubren así las posibilidades de alcanzar unos resultados que persiguen la esencia y lo sublime, no ya imitando la idea romántica de la inexorable naturaleza sino trabajando sobre la interpretación intelectual del espacio. Una idea que, al igual que la coetánea teoría de la relatividad de Einstein desarbolara las preceptos Newtonianos, asentó las bases de la nueva arquitectura.

En definitiva, la tesis se estructura bajo varias hipótesis; Por un lado se sostiene que existe una arquitectura abstracta que necesita aclarar su significado y buscar una definición del término. Por otro lado, la existencia de un flujo de ideas entre la concepción del término en las Vanguardias Artísticas y la Arquitectura. Como resultado de estas inquietudes, concluyo que la abstracción podemos definirla como la operación intelectual que nos permite la separación conceptual de los elementos constituyentes, con el fin de formarnos una idea esencial. A través de los mecanismos de la abstracción interpretamos la realidad para descomponerla y entender los componentes fundamentales que permitan una nueva configuración, que utilice únicamente lo que verdaderamente aporta un refuerzo a la lectura de una idea.

En la búsqueda de esta definición, se concluye, la abstracción en arquitectura supone una depuración y una acción de desmontaje conceptual, pero es conveniente definir con mayor profundidad su significado, identificando y definiendo definir tres niveles en los que actúa el mecanismo reductivo. Uno de ellos superior que engloba a los otros dos. En ese nivel superior sitúo pues a la abstracción intelectual, como planteamiento conceptual que persigue una idea de arquitectura depurada, elemental y despojada de decoración y de alardes. Una elevación de lo esencial. Este grado de abstracción esencial permite la arquitectura pura. La nueva arquitectura se fundamenta en la búsqueda de la esencia del proyecto a través de la eliminación de lo superfluo, con la intención de obtener lo elemental. La simplicidad queda así como una obviedad frente a la complejidad de lo sencillo, como aspiración.

La abstracción conceptual prescribe la arquitectura pura, como aquella que se despoja de artificios y decoraciones vinculadas a la tradición. En segundo lugar, la abstracción anti-figurativa, que rompe el reconocimiento de la figura, llevaría a lo informe. Por último en tercer lugar, la abstracción formal o geométrica, como manifestación de la física de la forma y la geometría, permite la identificación de figuras elementales. Concluyo pues que la abstracción en arquitectura puede clasificarse en una terna de definiciones; una asociada al intelecto (abstracción intelectual o conceptual) y las otras dos asociadas a la plástica (formal como depuración de la misma forma o anti-figurativa, como mecanismo de descomposición de la figura).

Tratando el tema de la abstracción en la arquitectura, se plantea la segunda de las hipótesis como la existencia de un flujo de nociones y conceptos entre las Bellas Artes y la Arquitectura que alcanza su punto álgido con las Vanguardias. Una vez analizada esta conexión, y probada por los numerosos indicios de relación comentados a lo largo del texto, se planteaba la duda de definir el momento exacto en que se produce la consciencia y el despertar racional de la eliminación de lo superfluo.

En este sentido, la comprensión de la importancia de la abstracción en arquitectura, se entendió antes de definirse, de forma que los grandes maestros hicieron uso o alusión a ella. A partir del Movimiento Moderno los edificios ya no serán reconocibles por su forma, no parecen lo que son. En su afán de abstracción los maestros modernos intervienen en los tipos, rompiendo las estrictas pautas clásicas en busca de la experimentación. Los arquetipos quedan por tanto en el intelecto, y su reconocimiento exige una comprensión previa y un gran control sobre el lenguaje visual de la escena para llegar a buen término en esa constante operación de desmontaje y reconfiguración. Así la abstracción pasa al primer término de la escena arquitectónica sin ni siquiera quedar definida. Su utilización por tanto iba a ser fruto de la inercia y la intuición de que constituía un avance en la disciplina.

De este modo en los albores del siglo XX la pintura y la escultura se convierten en fuentes de experimentación que trascienden hacia la arquitectura. En esta línea no es de extrañar que el primer número de la revista *L'Esprit Nouveau* estuviera dirigido “a todos los artistas creadores”. En este contexto, Le Corbusier supone una provocación y ruptura con los academicistas, una revolución hacia la abstracción, cercana a la postura dadaísta de entender el arte como medio de crítica. Al mismo tiempo que los dadaístas, otros artistas buscaban una austeridad, bajo la creencia en la pureza del arte. Necesariamente y debido a que la historia de la arquitectura se corresponde con su homóloga etapa artística, las teorías artísticas encontraron su reflejo en la arquitectura. Coetáneamente el *Deutsche Werkbund* favorecerá la presencia del diseño en la industria alemana y el vínculo entre arquitectura y diseño no residirá a partir de entonces únicamente en el proceso proyectual sino en el espacio experimental.

Volviendo a la figura de Carlo Scarpa, su criterio arquitectónico no se fundamenta con ningún compromiso estilístico, no adscribiéndose por tanto a ninguna corriente dominante, caracterizando su trabajo por cierto eclecticismo, ya que las influencias que recibe son variadas y de fuentes asociadas a diferentes registros. En sus espacios percibimos multitud de llamadas de atención que colman el mismo sin llegar a la saturación. Sin embargo a pesar de la riqueza de matices, Scarpa consigue con la austeridad una riqueza espacial que engalana la atmósfera de su arquitectura. A su vez la continua operación de desmontaje y vuelta a armar de los elementos constituyentes, requiere una capacidad de control sobre el lenguaje visual de la escena. La abstracción le permite un contenido iconográfico potente pero diluido en una estructura compositiva fluida.

En Carlo Scarpa, lo sublime está presente en la fuerte carga emotiva que encierra su arquitectura y el esmero con el que se han desarrollado los más pequeños detalles. Se decanta por una tarea difícil y laboriosa, ya que en su obra, lo sublime no se alcanza por la utilización de escalas megalómanas o sobrenaturales, sino por el cuidado de los más mínimos detalles. Detrás de cada uno de sus proyectos existe un fondo geométrico, claro y definido, que recurre a figuras elementales, el proceso de abstracción se hace verosímil bajo éste soporte geométrico imprescindible. La mirada queda cautivada por el detalle. La sensibilidad hacia el espectador nos acerca al debate de lo empático. En sus espacios, mirar es una invitación, observar es recrearse en el paso del tiempo, y ver es un deleite intelectual. El axioma gestáltico “*ver es pensar*” es aplicable a su arquitectura.

Scarpa posee la sensibilidad de detectar el momento en el que el espacio queda saciado y con coherencia interna, lo que evidencia la exclusividad del maestro. A ello se une la capacidad de entender e interpretar la historia, permitiéndole abordar intervenciones museográficas en pre-existencias dominando la relación entre lo nuevo y lo viejo. Su trabajo se percibe como una composición de fragmentos, que pretende explorar la esfera intelectual de los sentidos, lo que lleva a exponer el debate del ornamento como necesidad de llenar de estímulos, el vacío sensorial de la ortodoxia moderna. Como solución, se recurre a la abstracción para alcanzar una arquitectura de los sentidos.

No obstante el debate de lo decoroso irrumpe como necesario para aclarar el papel que juega el ornamento en la arquitectura moderna. No hay que confundir la abstracción con la ausencia de adorno. Éste se entiende como el enriquecimiento perceptivo del espacio con la intención de potenciar la lectura visual del mismo. De esta manera existe una arquitectura moderna, personalizada en Loos o Mies, que se esfuerza en ocultar el adorno en forma de detalle constructivo. Pero el hecho de su invisibilidad no implica su carencia. Es cierto que para aquellos ojos instruidos en el tema se admira la genialidad de ambos y la aportación tanto de uno a través de la teoría como del otro a través de la práctica. Scarpa no niega lo ornamental pero sí huye de la figuración o la decoración irracional. A través de la abstracción consigue ornamentar con decoro.

Aludiendo de nuevo a su eclecticismo, por la variedad de influencias que tolera, de las vanguardias le sedujeron; el color y la no dependencia de convencionalismos, de artistas concretos como Klee, Albers o Mondrian. Paralelamente al referente artístico, encontró en otros arquitectos analogías sugerentes como en; Lutyens Hoffmann, Lewerenz, Kiesler, Oud, Wright, Khan o Mies. Su criterio arquitectónico se fundamenta pues en la lectura de la Arquitectura Moderna y de las Vanguardias de principios del siglo XX, y precisamente el aglutinante de todos ellos es la necesidad de alcanzar la esencia de lo propuesto a través del intelecto, lo que llamamos abstracción arquitectónica.

La profusión de elementos, le hacían asumir el riesgo permanente de que sus espacios resultaran recargados, sin embargo la abstracción le permite enriquecer de contenido el espacio arquitectónico. Esta riqueza de elementos acompaña a la postura de los años 60 en Italia, donde se relaciona la idea de superación del Movimiento Moderno con la intención de superar el esquematismo abstracto del lenguaje moderno. Poco después, en los 70, la “*Tendenza*” no tolerará la arbitrariedad formal ni a los gestos expresionistas o constructivistas, abogando por la abstracción que encajaría con la que he creído oportuno llamar formal.

Es preciso destacar que sobre los proyectos analizados se profundiza en su esquema geométrico, en la morfología y composición de los mismos, y en las inspiraciones y vínculos con otros registros vanguardistas vinculados con la abstracción. A este respecto se ha querido enfocar este análisis de forma diferente y rigurosa a lo conocido en las publicaciones sobre el arquitecto. Esta aportación pretende también abrir un camino de posibilidades hacia el análisis del resto de obras que componen su fondo documental, que progresivamente, pero también lentamente se va catalogando por parte del Archivio di Stato di Treviso con la inestimable intervención del MAXXI de Roma.

Finalmente queda apuntar que la aportación más importante de Scarpa a la historia de la arquitectura será la conjugación de lo moderno con lo existente. La abstracción le permite una simbiosis entre elementos históricos y modernos, trasladando una sensación de proyecto integral, a la vez que le permite introducir alusiones simbólicas. En este diálogo entre arte y arquitectura, y entre momentos diferentes de la historia, es donde la abstracción asume un papel fundamental en la generación de una teoría museográfica innovadora y modélica. Su idea de museografía se fundamenta en la idea de exposición exclusiva de cada pieza, utilizando los mecanismos de la abstracción, para resolver soportes y elementos de apoyo, sin restar la atención del objeto, potenciándolo y reforzando sus cualidades. En este sentido los maestros del Movimiento Moderno se limitaron a una concepción general del espacio museográfico, flexible y diáfano, pero carente de carácter que reforzara las piezas expuestas. El espacio no contribuía al orden de lo contenido en él. Frente a esta idea de museo diáfano, Scarpa concibe un espacio acotado, limitado, finito y controlado, y a través de su trabajo con la materia consigue transformar lo convencional en trascendental, extraordinario y sublime utilizando la abstracción como ejercicio intelectual y sentando un precedente magistral.

## **Bibliografía general**

Abalos, Iñaki, and Juan Herreros. Técnica y arquitectura en la ciudad contemporánea, 1950-1990. Editorial NEREA, 1992.

Arís, Carlos Martí. Silencios Elocuentes. Univ. Politèc. de Catalunya, 2002.

Banham, Reyner. Teoría y diseño en la primera era de la máquina. Editorial Paidós, 1985.

Beigbeder, Olivier. Léxico de los símbolos. Encuentro, 1995.

Benevolo, Leonardo. Historia de La Arquitectura Moderna. MIT Press, 1977.

Blanco, José Luis Luque. Continuum cósmico: Frederick Kiesler (1890-1965). Fundación Caja de Arquitectos, 2012.

Blotkamp, Carel. Mondrian: The Art of Destruction. Reaktion Books, 2001.

Boesiger, Willy, and H. Girsberger. Le Corbusier: 1910-65. Gili, 1971.

Bordes, Juan. Historia de los juguetes de construcción. Cátedra, 2012.

Bordes, Juan. La infancia de las vanguardias: sus profesores desde Rousseau a la Bauhaus. Cátedra, 2007.

Burke, Edmund. De lo sublime y de lo bello. Altaya, 1995.

Calatrava, Juan. Doblando el ángulo recto: siete ensayos en torno a Le Corbusier. Círculo de Bellas Artes, 2009.

Cauman, Samuel, and Walter Gropius. The Living Museum: Experiences of an Art Historian and Museum Director: Alexander Dorner. [New York]: New York University Press, 1958.

Cervera, Joan Calduch. Memoria y tiempo. Editorial Club Universitario, 2002.

Cirlot, Juan Eduardo. Diccionario de símbolos. Siruela, 2004.



- Collins, Peter. Los ideales de la arquitectura moderna: su evolución 1750-1950. Gustavo Gili, 1998.
- Colquhoun, Alan. La arquitectura moderna.: Una historia desapasionada. Gustavo Gili, 2005.
- Conrads, Ulrich. Programs and Manifestoes on 20th-Century Architecture. MIT Press, 1970.
- Corbusier, Le. Vers une architecture. G. Crès et Cie, 1924.
- Corbusier, Le, and Pierre Jeanneret. Le Corbusier - Complete Works: 1934-1938. ACTAR - USA, 1999.
- Cueco, Jorge Torres. Le Corbusier: visiones de la técnica en cinco tiempos. Fundación Caja de Arquitectos, 2004.
- Curtis, William J. R. Modern Architecture Since 1900. Prentice Hall, 1996.
- Curtis, Williams J. La arquitectura moderna desde 1900. Hermann Blume, 1986.
- Deplazes, Andrea. Constructing Architecture: Materials, Processes, Structures, a Handbook. Springer Science & Business Media, 2005.
- De Prada, Manuel. Arte Y Composicion. Nobuko, 2008.
- Dorner, Alexander. The Way beyond "Art";the Work of Herbert Bayer,. New York, 1947. <http://hdl.handle.net/2027/uc1.b4433009>.
- Español, Joaquim. El orden frágil de la arquitectura. Fundación Caja de Arquitectos, 2001.
- Fanelli, Giovanni, and Roberto Gargiani. El principio del revestimiento. Ediciones AKAL, 1999.
- Fiedler, Jeannine. Bauhaus. Könemann, 2006.
- Fiz, Simón Marchán. La metáfora del cristal en las artes y en la arquitectura. Siruela, 2008.
- Frampton, Kenneth. Estudios sobre cultura tectónica. Ediciones AKAL, 1999.

Frampton, Kenneth. Historia crítica de la arquitectura moderna. Editorial Gustavo Gili, S.L. 2009.

Frampton, Kenneth. Le Corbusier. Ediciones AKAL, 2001.

García, Ángel González, Francisco Calvo Serraller, and Simón Marchán Fiz. Escritos de arte de vanguardia, 1900/1945. Ediciones AKAL, 1999.

Giedion, Sigfried. Espacio, tiempo y arquitectura. Reverte, 2009.

Goethe, Johann Wolfgang von. Teoría de los colores. Consejo General de la Arquitectura Técnica de España, 1999.

Gombrich, Ernst Hans. El sentido del orden. Phaidon Press, 2004.

Gracia, Francisco De. Construir lo construido: la arquitectura como modificación. Editorial NEREA, 1992.

Gravagnuolo, Benedetto. Adolf Loos: teoría y obras. Editorial NEREA, 1988.

Greenberg, Allan. Espacio fluido versus espacio sistemático: Lutyens, Wright, Loos, Mies, Le Corbusier. UPC, 1995.

Harrison, Charles, Francis Frascina, and Gill Perry. Primitivismo, cubismo y abstracción. Ediciones AKAL, 1998.

Heidegger, Martin. El arte y el espacio. Herder Editorial S.L., 2009.

Helio, Piñón Pallares. El formalismo esencial de la arquitectura moderna. Univ. Politèc. de Catalunya, 2010.

Hereu, Pere, Josep María Montaner, and Jordi Oliveras. Textos de Arquitectura de la Modernidad. Editorial NEREA, n.d.

Izenour, Steven, and Denise Scott Brown. Aprendiendo de Las Vegas: el simbolismo olvidado de la forma arquitectónica. Gustavo Gili, 1982.

- Jaffé, Hans Ludwig C., and Piet Mondrian. Piet Mondrian. Abrams, 1985.
- Jencks, Charles. Movimientos modernos en arquitectura. Blume, 1983.
- jenks, Charles. "Timeline," n.d.
- Jones, Peter Blundell. Hugo Häring: The Organic Versus the Geometric. Edition Axel Menges, 1999.
- Kahn, Louis I. Louis I. Kahn: escritos, conferencias y entrevistas. El Croquis Editorial, 2003.
- Kandinsky, Wassily. De lo espiritual en el arte. Labor, 1991.
- Kandinsky, Wassily. Punto y línea sobre el plano: contribución al análisis de los elementos pictóricos. Paidós, 1996.
- Kant, Immanuel. Lo bello y lo sublime: ensayo de estética y moral. Espasa-Calpe, 1919.
- Kirk, Terry. The Architecture of Modern Italy: Visions of Utopia, 1900-Present -. Princeton Architectural Press, 2005.
- Lahuerta, Juan José. 1927: la abstracción necesaria en el arte y la arquitectura europeos de entreguerras. Anthropos Editorial, 1989.
- Lustenberger, Kurt. Adolf Loos. Gustavo Gili, 1998.
- Menin, Sarah, and Flora Samuel. Nature and Space: Aalto and Le Corbusier. Psychology Press, 2003.
- Meyer, Adrian. "Synoptic Vision," n.d.
- Micheli, Mario De. Las vanguardias artísticas del siglo XX. Grupo Anaya Comercial, 2002.
- Miranda, Antonio, and Antonio Miranda Regojo. Ni robot ni bufón: manual para la crítica de arquitectura. Universitat de València, 1999.
- Montaner, Josep Maria. Arquitectura y crítica. Editorial G. Gili, 1999.

Montaner, Josep María. Después Del Movimiento Moderno: Arquitectura de la Segunda Mitad Del Siglo XX. Gustavo Gili, 1999.

Moos, Stanislaus von, and Le Corbusier. Le Corbusier, Elements of a Synthesis. MIT Press, 1979.

Mulder, Bertus, Ida van Zijl, and Gerrit Thomas Rietveld. The Rietveld Schroder House. Princeton Architectural Press, 1999.

Neumeyer, Fritz, and Ludwig Mies van der Rohe. Mies Van der Rohe: La Palabra Sin Artificio, Reflexiones Sobre Arquitectura: 1922-1968. El Croquis, 1995.

Norberg, Schulz, Christian. Los Principios de La Arquitectura Moderna. Accessed April 8, 2013.

Pallarés, Heliodoro Piñón, and Helio Piñón. El sentido de la arquitectura moderna. Univ. Politèc. de Catalunya, 1998.

Pallares, Helio Piñón. El formalismo esencial de la arquitectura moderna. Universitat Politecnica de Catalunya. Iniciativa Digital Politecnica, 2010.

Parodi, Aníbal. Puertas adentro: interioridad y espacio doméstico en el s. XX. Univ. Politèc. de Catalunya, 2005.

Pazzaglini, Marcello. Architettura italiana negli anni '60 e seconda avanguardia. Mancosu Editore, 2006.

Peressut, Luca Basso. Il museo moderno: architettura e museografia da Auguste Perret a Louis I. Kahn. Lybra Immagine, 2005.

Piñón, Helio. El proyecto como (re)construcción. Univ. Politèc. de Catalunya, 2005.

Piñón, Helio. Miradas intensivas. Univ. Politèc. de Catalunya, 2000.

Piñón, Helio. Teoría del proyecto. Univ. Politèc. de Catalunya, 2006.

Quetglas, José. Pasado a limpio, 1. Pre-Textos, 2002.

Ramírez, Juan Antonio. Edificios-cuerpo: cuerpo humano y arquitectura : analogías, metáforas, derivaciones. Siruela, 2003.

Rico, Juan Carlos. Museos, arquitectura, arte: los espacios expositivos. Sílex, 1994.

Rico, Juan Carlos. Montaje de exposiciones: museos, arquitectura, arte. Sílex Ediciones, 1996.

Risselada, Max, Adolf Loos, Le Corbusier, and Johan van de Beek. Raumplan Versus Plan Libre: Adolf Loos [and] Le Corbusier. 010 Publishers, 2008.

Rovira, Teresa. Problemas de forma: Schoenberg y Le Corbusier. UPC, 1999.

Rubio, Ignasi Solà-Morales, Jordi Oliveras Samitier, and Antoni + Ramon Graells. Introducción a la arquitectura: conceptos fundamentales. Univ. Politèc. de Catalunya, 2009.

Rubió, Ignasi Solà-Morales, and Ignasi de Solà-Morales. Inscripciones. Editorial Gustavo Gili, 2003.

Ruskin, John. Las Siete lámparas de la arquitectura. Alta Fulla, 2000.

Sagardoy, María Antonia Frías. Abstracción y figuración en arquitectura. Departamento de Teoría e Historia de la Arquitectura, Universidad de Navarra, 1987.

Scully, Vincent. "Teoría Y Deleite. Las Abstracciones de Eisenman." *Arquitectura Viva* N° 11, 1990, 27.

Sedlmayr, Hans. La revolución del arte moderno. Acantilado, 2008.

Souriau, Étienne, and Anne Souriau. Vocabulaire d'esthétique. Quadrige/Presses universitaires de France, 1999.

Tafuri, Manfredo. *Architecture and Utopia: Design and Capitalist Development*. MIT Press, 1976.

Tafuri, Manfredo. *La esfera y el laberinto: vanguardias y arquitectura de Piranesi a los años setenta*. Gustavo Gili, 1984.

Tournikiotis, Panayotis. La Historiografía de la arquitectura moderna. Reverte, 2001.

Varios. Documentos de Proyectos Arquitectónicos. Abstracción. 16. UPC. Servei de Biblioteques, Publicacions i Arxius, 2000.

Vidler, Anthoy. Historias del presente inmediato: la invención del movimiento moderno arquitectónico. Editorial Gustavo Gili, S.A., 2011.

Worringer, Wilhelm. Abstracción y naturaleza. Fondo de Cultura Económica, 2008.

Worringer, Wilhelm. Abstraction and Empathy: A Contribution to the Psychology of Style. Ivan R. Dee, 1997.

Worringer, Wilhelm. Abstraktion und Einfühlung. Рипол Классик, 1907.

Zevi, Bruno. Espacios de La Arquitectura Moderna. Poseidón, 1980.

Zevi, Bruno. Leer, escribir, hablar arquitectura. Apóstrofe, 1999.

Zevi, Bruno. The Modern Language of Architecture. Perseus Books Group, 1994.

Zevi, Bruno. Towards an Organic Architecture. Faber [and] Faber, 1982.

## **Bibliografía sobre Carlo Scarpa**

Abbondandolo, Ilaria, Kurt Walter Forster, Laura Orsini. Carlo Scarpa: atlante delle architetture. Marsilio, 2006.

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

Albertini, Bianca, and Alessandro Bagnoli. Scarpa, i musei e le esposizioni. Jaca Book, 1992.

Aldrete-Haas, José Antonio. Arquitectura y Percepción. Universidad Iberoamericana, 2007.

Altivole, Comune di. Carlo Scarpa. La tomba di Brion. Faenza Scientifics, 2008.

Anne-Catrin, Schultz. Carlo Scarpa: Layers. Edition Axel Menges GmbH, 2007.

Assante, Dario, and Fiorenzo Bertan. Carlo Scarpa: il Padiglione del libro alla Biennale di Venezia : la Galleria del Cavallino, 1942 e 1949. Cavallino, 2000.

Birksted, Jan. Landscapes of Memory and Experience. Taylor & Francis, 2012.

Bruschi, Greta. Il Calcestruzzo nelle architetture di Carlo Scarpa: forme, alterazioni, interventi. Editrice Compositori, 2005.

Carlo Scarpa. A+U Pub. Co., 1985.

Carmel-Arthur, Judith, Carlo Scarpa, Stefan Buzas, Richard Bryant, and Axel Menges. Carlo Scarpa: Museo Canoviano, Possagno. Edition Axel Menges, 2002.

Mc Carter, Robert. Carlo Scarpa. Accessed January 28, 2014.

Ceccarelli, Paolo, and Sergio Los. Verum ipsum factum. Il progetto di Carlo Scarpa per l'entrata dell'IUAV. Cluva, 1985.

Codello, Renata, and Alberto Torsello. Architetture veneziane di Carlo Scarpa: percorsi e rilievi di cinque opere. Marsilio, 2009.

Co, Francesco Dal. Storia dell'architettura italiana: Il secondo Novecento. Electa, 1997.

Co, Francesco Dal, and Giuseppe Mazzariol. Carlo Scarpa: The Complete Works. Electa, 1985.

Co, Francesco Dal, Prosdocimo Terrassan, and Sergio Polano. Carlo Scarpa: la Fondazione Querini Stampalia a Venezia. Electa, 2006.

Co, Francesco Dal. Carlo Scarpa: Villa Ottolenghi. Electa, 2007.

Corral, Francisco del. Agua, esencia del espacio en la obra de Carlo Scarpa. General de Ediciones de Arquitectura, 2013.

Crippa, Maria Antonietta. Carlo Scarpa: il pensiero, il disegno, i progetti. Jaca Book, 1984.

Dal Co, Francesco, and Sergio Polano. Carlo Scarpa: La Fondazione Querini Stampalia a Venezia. Milano: Electa, 2006.

Eccher, Andrea De, Giulia Del Zotto, and Carlo Scarpa. Venezia e il Veneto: l'opera di Carlo Scarpa. Map. CittàStudi, 1994.

Frampton, Kenneth. Estudios sobre cultura tectónica. Ediciones AKAL, 1999.

Frongia, Antonello. Carlo Scarpa's Tomba Brion. Hatje Cantz Verlag GmbH & Company KG, 2011.

Lanzarini, Orietta. Carlo Scarpa: l'architetto e le arti : gli anni della Biennale di Venezia, 1948-1972. Regione del Veneto, 2003.

Lieto, Alba Di. I disegni di Carlo Scarpa per Castelvecchio. Regione di Veneto, 2006.

Los, Sergio. Carlo Scarpa. Benedikt Taschen, 1994.

Los, Sergio. Carlo Scarpa: An Architectural Guide. Arsenale editrice, 1995.

Los, Sergio, and Klaus Frahm. Carlo Scarpa. Taschen, 2002.

Marcianò, Ada Francesca. Carlo Scarpa. Gustavo Gili, 1984.

Menges, Axel. Carlo Scarpa: Museo Canoviano, Possagno. Edition Axel Menges, 2002.



Miotto, Luciana. Carlo Scarpa et le Musée de Vérone: Institut culturel italien de Paris. Institut Culturel Italien, 1983.

Miotto, Luciana. Carlo Scarpa: i musei. Marsilio, 2006.

Murphy, Richard, and Giorgio Busetto. Querini Stampalia Foundation: Carlo Scarpa. Phaidon Press, 1993.

Noever, Peter. Carlo Scarpa: The Craft of Architecture. Hatje Cantz Verlag GmbH & Company KG, 2003.

Olsberg, R. Nicholas, and Guido Guidi. Carlo Scarpa, Architect: Intervening with History. Edited by Centre canadien d'architecture. Canadian Centre For Architecture, 1999.

Pierconti, Jong Kuk Mauro, and Mauro J. K. Pierconti. Carlo Scarpa e il Giappone. Mondadori Electa, 2007.

Plant, Margaret. Venice. Yale University Press, 2002.

Polano, Sergio. Carlo Scarpa: Palazzo Abatellis : La Galleria della Sicilia, Palermo, 1953-54. Mondadori Electa, 1997.

Schultz, Anne-Catrin. Carlo Scarpa: Layers. Edition Axel Menges, 2007.

Semi, Franca. A lezione con Carlo Scarpa. Cicero Editore, 2010.

Tegethoff, Wolf, and Vitale Zanchettin. Carlo Scarpa: Struttura E Forme. Regione Veneto, 2007.

Terenzoni, Erilde. Carlo Scarpa: i disegni per la Tomba Brion : Inventario. Electa ; Roma : Museo Nazionale delle Arti del XXI Secolo, 2006.

Thornberg, Josep Muntañola. Arquitectura y hermenéutica. Univ. Politèc. de Catalunya, 2003.

Varios autores. Rassegna: Carlo Scarpa. Frammenti 1926-1978. año III. n° 7. Revista. Rassegna problemi di architettura dell'ambiente, 1981.

Varios autores. Revista: Quaderns d'Arquitectura I Urbanisme. Carlo Scarpa. Col. Of. d'Arquitectes de Catalunya. nº 90-93. Barcelona, 1983.

Zanchettin, Vitale. Carlo Scarpa. Il complesso monumentale Brion. Marsilio, 2005.

## **Fuentes consultadas**

### **Archivos de documentación sobre Carlo Scarpa**

#### **MAXXI architettura**

Centro archivi di architettura MAXXI

Via P.S. Mancini 20, Roma

Tel. 06 32110322

documentazione.architettura@fondazionemaxxi.it

<http://maxxisearch.fondazionemaxxi.it/maxxi/collezionixx/XX/fondo/IT-MAXXI-AR0001-0000457>

#### **Museo di Castelvecchio**

Corso Castelvecchio 2, 37121 Verona

t +39 045 8062611 • f +39 045 8010729

<http://www.archiviocarloscarpa.it/>

[http://www.archiviocarloscarpa.it/web/disegni\\_opere.php?lingua=e](http://www.archiviocarloscarpa.it/web/disegni_opere.php?lingua=e)

#### **Centro Carlo Scarpa**

Archivio di Stato di Treviso

Via Pietro di Dante, 81 - 31100 Treviso

Tel 0422 500902

<http://www.carloscarpa.it/contatti.php>

[info@carloscarpa.it](mailto:info@carloscarpa.it)

**Instituto Universitario di Architettura di Venezia**

Archivio progetti. Università IUAV di Venezia. Area Ricerca, Sistema Bibliotecario e dei Laboratori. Archivio Progetti  
Dorsoduro 2196, 30123 Venezia  
archivioprogetti@iuav.it  
<http://sbd.iuav.it/Cataloghi/cataloghi-dedicati/archivi-di-architettura.html>

**Fototeca Carlo Scarpa**

Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio  
Contra' Porti 11, 36100 Vicenza  
t +39 044 43 23 014 • f +39 044 43 22 869  
[http://mediateca.palladiomuseum.org/scarpa/web/opere\\_elenco\\_crono.php?valo=i\\_6](http://mediateca.palladiomuseum.org/scarpa/web/opere_elenco_crono.php?valo=i_6)

**Otras fuentes de interés.**

**Fondazione Querini Stampalia**

Castello 5252, 30122 Venezia  
t +39 0412711411 • f +39 041 2711445  
[www.querinistampalia.it](http://www.querinistampalia.it)

**Museo Gipsoteca Canoviana**

Piazza Canova 84, 31054 Possagno (TV)  
t +39 0423 544323 • f +39 0423 922007  
[www.museocanova.it](http://www.museocanova.it)

**Gallerie dell'Accademia**

Campo della Carità, Dorsoduro 1050, 30130 Venezia  
t 041 5222247 • f 041 52 12 709  
[www.gallerieaccademia.org](http://www.gallerieaccademia.org)

### **Museos**

#### **The Metropolitan Museum of Art**

1000 Fifth Avenue (at 82nd Street), New York, NY 10028

<http://www.metmuseum.org/>

#### **MOMA**

11 West 53 Street New York, NY 10019.

<http://www.moma.org/>

#### **Solomon R. Guggenheim Museum**

1071 Fifth Avenue. New York, NY 10128

<http://www.guggenheim.org/>

#### **Centre Pompidou**

Place Georges Pompidou 75004, 75191 Paris

Tel +33 01 44781233

<https://www.centrepompidou.fr/>

#### **MAK – Austrian Museum of Applied Arts / Contemporary Art**

Stubenring 5, A-1010 Wien

Tel. (+43-1) 711 360

[www.mak.at](http://www.mak.at)

#### **Museo Reina Sofia**

Calle Santa Isabel, 52. 28012 Madrid

Tel. (+34) 91 774 1000

<http://www.museoreinasofia.es/>

#### **Tate Britain**

Millbank. London SW1P 4RG. United Kingdom

<http://www.tate.org.uk/>

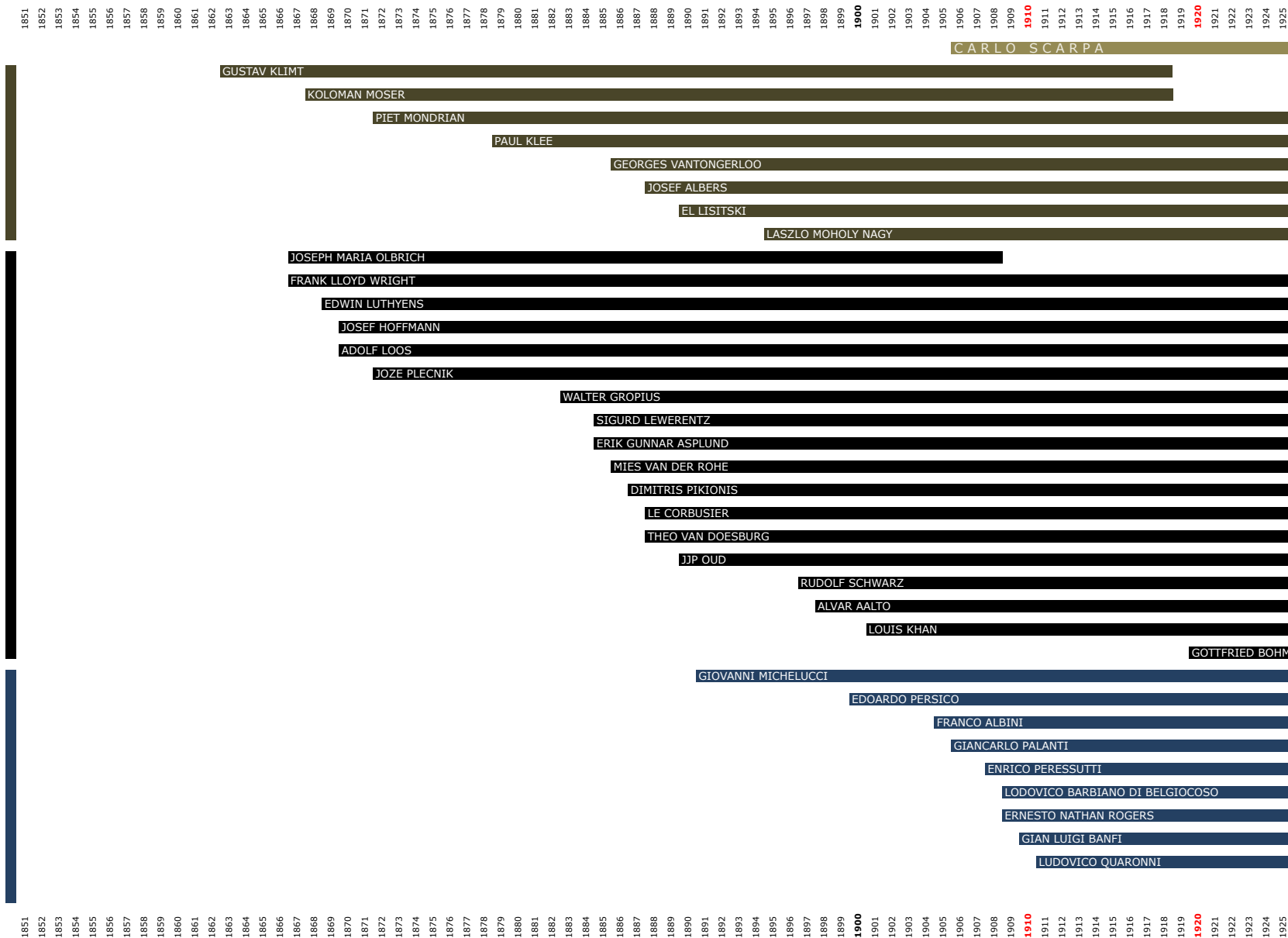
#### **Musée National Picasso**

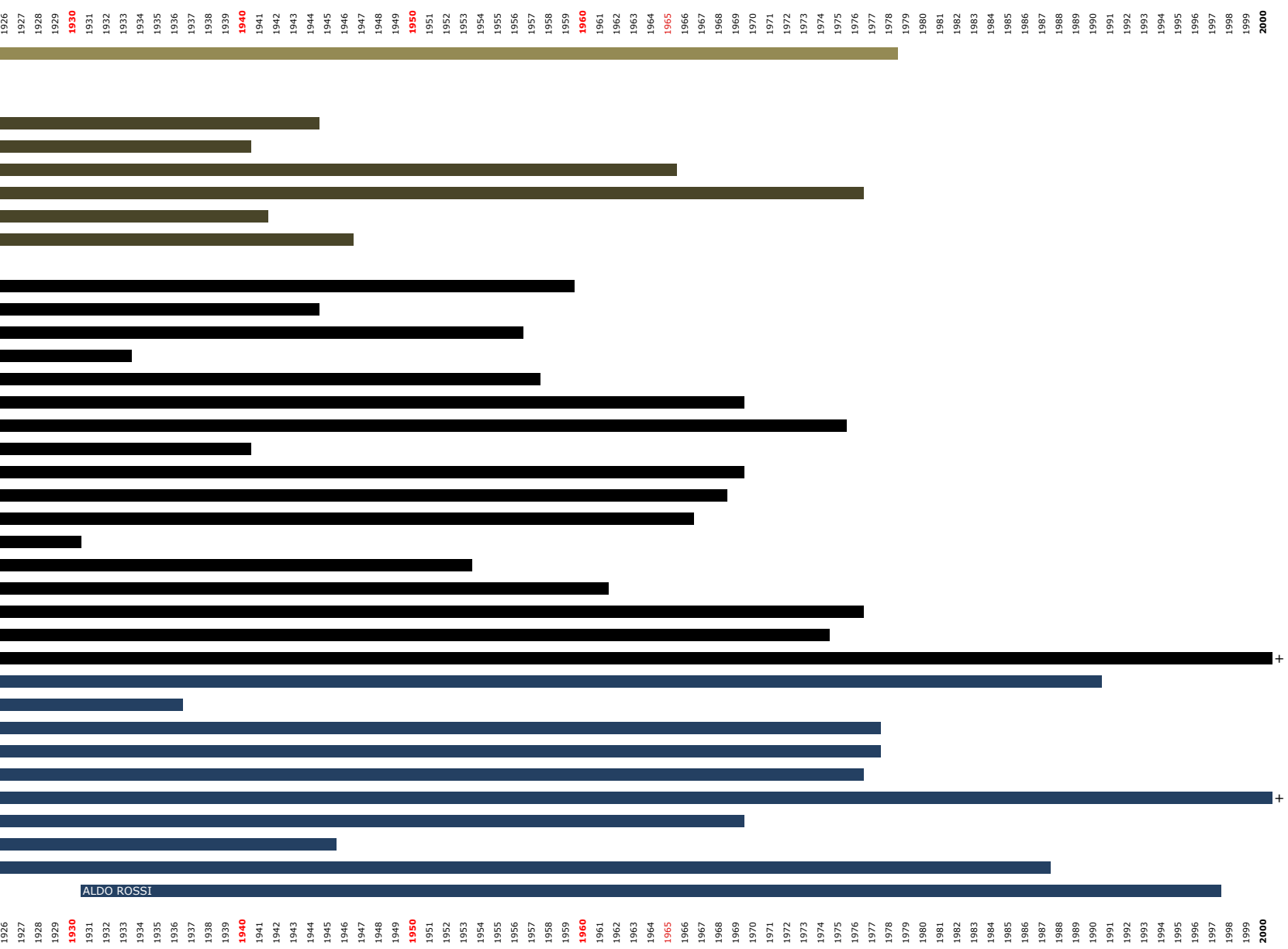
5 rue de Thorigny. 75003 Paris

Tel. +33 1 85 56 00 36

[www.musee-picasso.fr](http://www.musee-picasso.fr)







ALDO ROSSI

**CARLO SCARPA**

1906-1978

RELACIÓN DE PROYECTOS MÁS DESTACADOS

	1936	1937	1938	1939	1940	1941	1942	1943	1944	1945	1946	1947	1948	1949	1950	1951	1952	1953	1954	1955	1956	
restauración. Intervención en patrimonio																						galería de los uffizi 1954 ca foscari, aula magna
		ca foscari																				galería nacional en el palacio abateellis, palermo
viviendas unifamiliares																						casa zoppas
museos																						gipsoteca ca
comercios																						
residencias																						
religiosos y conmemorativos monumentales o funerarios																						
edificios institucionales																						
tumbas																						
mobiliario. Diseño																						
Diseño interior																						sala audiencias tribunal civil de venecia
exposiciones / bienale																						mondrian roma
pabellones																						pab y jardín del pab italia en venecia pab de venezuela



