

El medio como fin: experimentación y representación gráfica como estrategia proyectual en la obra del arquitecto Bruno Violi

*Giovanni Castellanos Garzón**

Recibido: 27 de enero del 2011

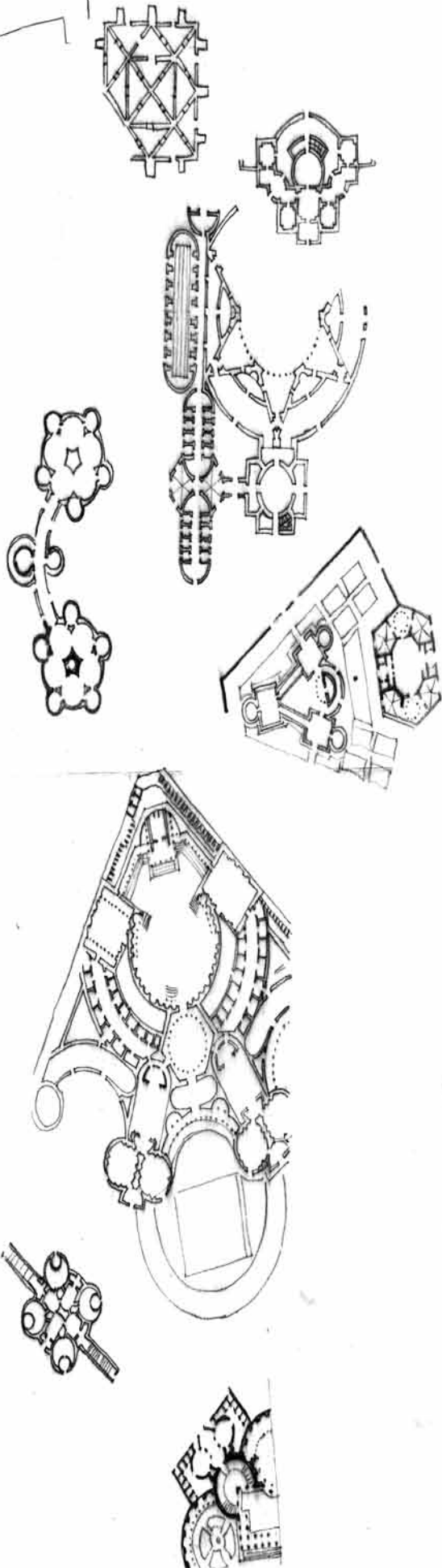
Aceptado: 8 de marzo del 2011

* Arquitecto; magíster en Arquitectura, Universidad Nacional de Colombia; docente investigador, Facultad de Ciencias del Hábitat, Programa de Arquitectura, Universidad de La Salle. Correo electrónico: gcastellanos@unisalle.edu.co.

Resumen

La intención de desarrollar una estrategia conceptual para el discurso arquitectónico resulta fecunda en el continuo proceder hacia la comprensión del dibujo de arquitectura. Ésta se fundamenta en una serie de convicciones que guían la articulación de la “acción de dibujar” propia del arquitecto italiano Bruno Violi en su proceder proyectual, apoyándose asimismo en reflexiones sobre la acción aportadas por diferentes autores.

Palabras clave: proyecto, representación gráfica, estética de lo sublime, experimentación, el plan.



Environment as an End: Graphic Experimentation and Representation as Project Strategy in the Work of Architect Bruno Violi

Abstract

The purpose of developing a conceptual strategy for the architectonic discourse is very productive in the ongoing process to understand architectural drawing. This approach is based on a set of beliefs that guide the articulation of the “act of drawing”, typical of Italian architect Bruno Violi in his project procedure, as well as on reflections about the action brought by different authors.

Keywords: project, graphical representation, aesthetics of the sublime, experimentation, the plan.

Presentación

*La arquitectura marca el pasaje de la geometría desde el plan intelectual abstracto
(primer proceso de la creación plástica) al plan sensible
(segundo proceso de creación plástica)
(Varini, 1998: 40).*

De importancia para el desarrollo del discurso gráfico es, igualmente, admitir o rechazar el “sentido” del dibujo de arquitectura como concepto fundamental. Entendiendo por “sentido” el significado de un trazo o dibujo, en correspondencia con esa capacidad del arquitecto por escudriñar con el lápiz en su propia mente, de entrever en los rasgos que dibuja lo que busca en el magma difuso de sus pensamientos, esta investigación parte, también, del convencimiento de que no se dan ideas o intenciones puras, claras y precisas en el momento en que se inicia un proyecto, y de que es el sentido el que orienta el trazo que, de esta manera, tiene o encuentra siempre una expresión gráfica simbólica significativa (figura 1).

Muchas de estas intenciones arquitectónicas, que son el patrimonio del arquitecto, para cobrar claridad necesitan siempre traducirse en una forma simbólica gráfica que las revele y exprese, pues el sentido de la adecuación del desarrollo gráfico es precisamente la materialización arquitectónica: “Quiero ver las cosas, no me fío más que de esto [...] por eso dibujo. Sólo puedo ver las cosas si las dibujo” (Scarpa, 1994: 8).



Figura 1. Proceso de construcción y trazos de una perspectiva del Palacio de Justicia
Fuente: Colección Bruno Violi (CMALR-004), Museo de Arquitectura Leopoldo Rother, Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá.

Bruno Violi ha sido catalogado como un arquitecto del movimiento moderno, denominación fácilmente justificada en el examen de su obra construida como por el inmenso material de dibujos que hoy en día constituyen una valiosa fuente para la investigación acerca de los orígenes y el desarrollo del arte moderno en Colombia. El dibujo en Bruno Violi es inseparable de la comprensión de sus obras. La forma en la que Violi dibuja la materia (la tectónica) es el lenguaje de su arquitectura. Por esto se podría denominar “artesano de la arquitectura”. Porque el arquitecto no es artesano más que de sus dibujos. No es quien fabrica; es quien proyecta.

El sentido de un dibujo arquitectónico se considera, en el límite, como el significado de los trazos y de las figuras que lo componen, pero cuando el dibujo está articulado mediante el sentido, su significación nos remite a la arquitectura, ya que

participa de la constitución de la estructura del objetivo arquitectónico mismo, y no sólo de éste o aquél aspecto dentro de ese ámbito. Admitir el sentido del dibujo como concepto gráfico nos permite distinguir entre acción de dibujar y modos de dibujar arquitectura:

La necesidad de una supertécnica artística, capaz de calificar como igualmente artísticos productos de diversas técnicas, fue sentida por primera vez en pleno humanismo cuando se colocó en la raíz de todas las artes el dibujo, entendido como *imago ab omni materia separata* [L. B. Alberti], si bien, como acción gráfica, el dibujo ya fuese considerado como momento de los diversos procedimientos técnicos. Pero es claro que el dibujo, como técnica de ideación, es siempre un proyecto [...] (Argan, 1969: 10).

El dibujo se convierte en “constitutivo” del proceso de concepción arquitectónica ya que como acción gráfica articula el sentido y participa en el esclarecimiento de los significados de la intención, los cuales concreta en formas gráficas que, al ser percibidas, motivan nuevas construcciones mentales.

Y es el dibujo, también, “constitutivo” del proceso del proyecto por cuanto argumenta y estructura la concatenación de las figuraciones, no como descripción de los hechos, sino como verificación de las intenciones, vislumbrado el proyecto en los dibujos de concepción que ya son, en sí, un proyecto.

El resultado es una nueva perspectiva para la arquitectura en cuanto a que la posibilidad de comprender la obra se traduce ahora en su capacidad para ofrecer una experiencia hecha emociones; fenómeno que impone una tarea distinta para el proyecto moderno que consiste en superar la distancia entre la idea, la noción y su construcción. En esta dirección Violi desarrolla su trabajo a partir de una concepción y un método particular que le permiten transmitir su propia noción arquitectónica, que para el espectador se resume en sensaciones. El método de trabajo para Violi, fundamentalmente, es el dibujo.

Este poder de concreción que tienen sus caligráficos dibujos le ayudan a acercarse al problema de la conversión del pensamiento en hecho; cualquier elemento de la construcción queda previamente materializado por su propia mano, una mano que confiere casi la posibilidad de ser realidad antes de que ésta fuera fabricada. Por eso es importante el cómo se fabrica la arquitectura en Violi. Sólo así se puede llegar a la creación, a la construcción. El hacer del arquitecto es la concepción previa de lo que se debe fabricar, y su herramienta, su lenguaje, está en el dibujo. Sólo si se dibuja es arquitectura “Para mí, el interés del trabajo de un arquitecto no depende de su habilidad para desarrollar y terminar un trabajo en sí, sino en el potencial de proyección de sus diseños más allá de su pura presencia arquitectónica. No creo en la autonomía de la arquitectura” (Holl, 1996: 26).

El dibujo lleva consigo una voluntad de responsabilidad, al desvincular el acto de proyectar de cualquier pragmatismo gráfico y al proponer una experiencia en reflexión. Cada dibujo con sentido es en sí un proyecto, una posibilidad real. En el planteamiento de la acción de dibujar interesan entonces los mecanismos de coordinación de ésta, que hacen posible una concatenación regular y estable de interacciones entre trazas y arquitecturas. Y ello implica la búsqueda constante y continua de mecanismos de conexión, mecanismos que no siempre propician situaciones de encuentro, sino más bien, a menudo, de conflicto. Unas veces el trazo se resiste a encontrar el sentido arquitectónico; en otras, no es posible captar tal sentido en

lo ya dibujado. Pero siempre es la dificultad de esta búsqueda la que agudiza la reflexión que descubre o genera nuevas posibilidades:

En el pasado se construía sobre algo distinto de la práctica de la existencia: la idea, en efecto, era la teoría que informaba la praxis. En aquel entonces, en el principio estaba la idea: hoy, en el principio está la acción. Del 600 en adelante, la historia de la cultura es la historia del progresivo prevalecer de la praxis sobre la teoría, de la experiencia sobre la idea: hasta que la teoría se transforma en teoría de la praxis y la idea en idea de la experiencia (Argan, 1969: 13-14).

Mucho se ha discutido sobre la experiencia directa de la arquitectura —la experiencia vivencial del espacio que define Bruno Zevi, entre otros— y la experiencia de la arquitectura representada; no es intención entrar a discutir sobre este tema, ya que el mundo objetivo de la arquitectura está constituido tanto por obras construidas —existentes o destruidas— como por proyectos o dibujos o por cualquier tipo de reflexión que incida y enriquezca a la arquitectura. “[...] En este libro aparecen muchas obras no construidas, ya que para mí la historia de la arquitectura moderna se refiere, tanto a la consciencia y al intento polémico, como a los propios edificios” (Frampton, 1983: 9).

Interesa, en este caso, investigar el papel del dibujo en la experiencia arquitectónica, tanto en la provisión de saber que nos posibilita, como en esa capacidad única de anticiparnos a tal experiencia, de hacernos presente una realidad concreta en la que el proyecto ha transmutado la virtualidad. La acción de dibujar es siempre constituyente de experiencia arquitectónica.

El dibujo es un término que está presente como concepto en muchas actividades, en lo que determina el valor más esencial de ellas, en el hecho mismo de establecerse como conocimiento. Está referido a los procedimientos que son capaces de producir esos trazos definidos, y al uso y a las connotaciones que estos procedimientos han adquirido en su práctica histórica.

Parece evidente, por una parte, que la arquitectura, tal como se ha entendido a lo largo de la historia, ha tenido en el dibujo de proyecto un instrumento tan esencial como la misma construcción. De otro lado, el dibujo se establece siempre como la fijación de un gesto que concreta una estructura, por lo que enlaza todas las actividades primordiales de expresión y construcción vinculadas al conocimiento (figuras 2 y 3), a la descripción de ideas y los fenómenos de interpretación basados en la explicación de su sentido por medio de sus configuraciones.

Los trazos que reconocemos son los rastros fijos de esos gestos que nos ayudan a comprender el proceso con el que Bruno Violi representa conceptos arquitectónicos. Estos fenómenos visuales permiten establecer el orden jerárquico de aquello que se valora, al tiempo que configuran una idea, comunican e informan de la estructura con la que se capta el acontecimiento, reflejando el valor simbólico que asume.

Todo sistema compositivo estructurado es reductible a un análisis de sus partes, proporciones, ritmos, etcétera, desarrollando un proceso de reducción formal para encontrar los elementos y las leyes de la evolución de su propia arquitectura, e igualmente, con su

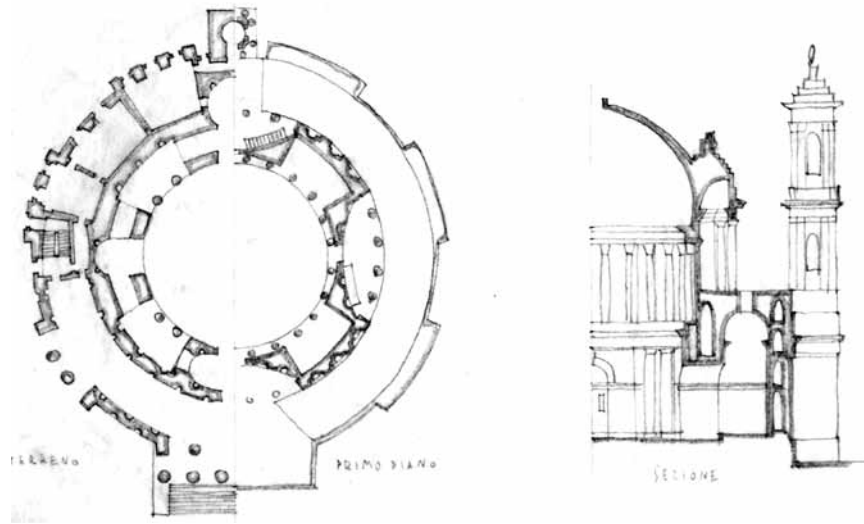


Figura 2. Apunte de clase por Bruno Violi. "Planta y sección". Técnica: lápiz
Fuente: Colección Bruno Violi (CMALR-004), Museo de Arquitectura Leopoldo Rother, Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá.

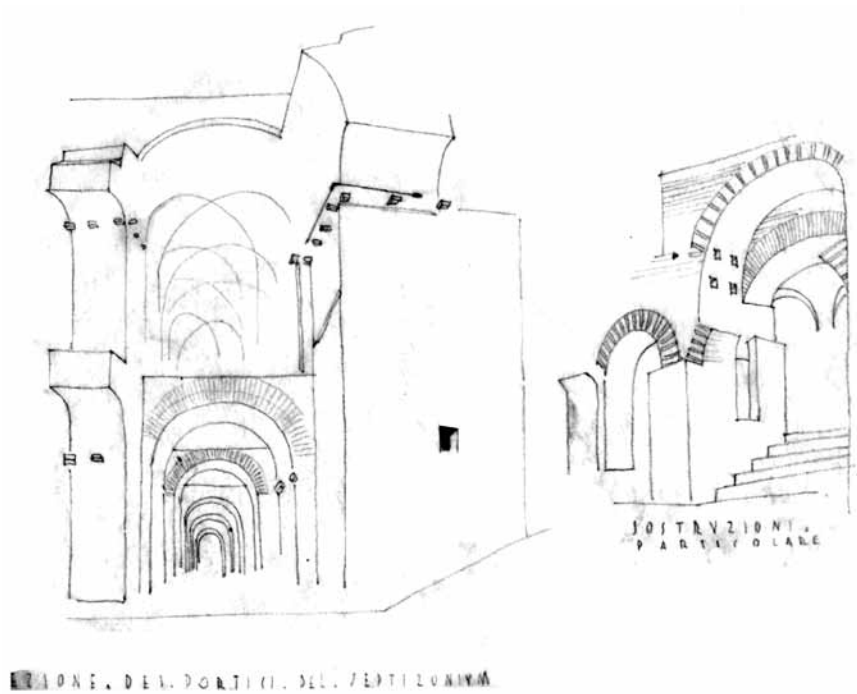


Figura 3. Levantamiento por Bruno Violi. *Sezione dei portici del septizonium*. Técnica: sanguina
Fuente: Colección Bruno Violi (CMALR-004), Museo de Arquitectura Leopoldo Rother, Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá.

mismo devenir como instrumento, para hacer posible la materialización física de las ideas arquitectónicas. Como afirma Luigi Vagnetti (1958: 11), para quien la importancia de la representación gráfica se centra en “el desarrollo del pensamiento arquitectónico” y en “la formación y la investigación de los modos más adecuados para dar forma real a una intuición constructiva”. Este lenguaje *intermedio*, el del dibujo de proyecto, es realmente el que ofrece mayores posibilidades para el estudio del conjunto de temas relacionados con la disciplina arquitectónica.

El dibujo de arquitectura puede tratar de reproducir con absoluta fidelidad una determinada imagen real; sin embargo, es más selectivo, ya que establece jerarquías de valores entre los diversos aspectos de la realidad (figura 4). El dibujo *reconstruye* visualmente la arquitectura seleccionando los aspectos superficiales o los valores esenciales de la obra arquitectónica. Al respecto, Vagnetti afirma:

Si se prescinde de estos atributos y de muchos otros que nos son perceptibles sin el examen consciente de una planta, de una sección o de un detalle técnico, se puede llegar quizás a

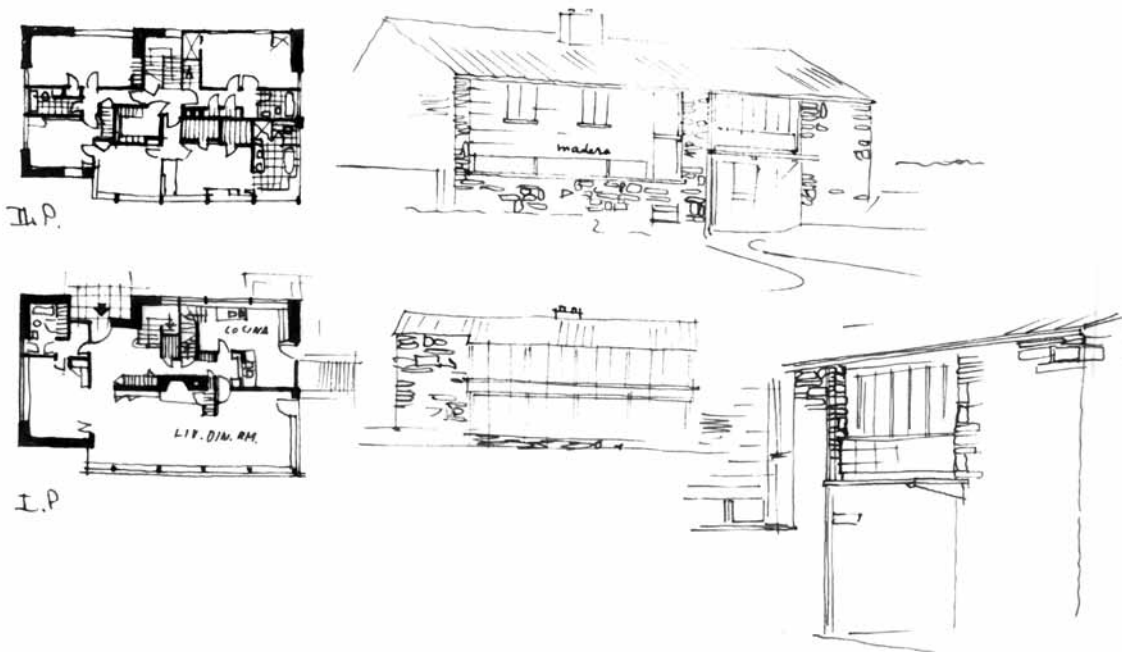


Figura 4. Proyecto Casa Campestre. “Plantas, vista, fachada y detalles”. Técnica: estilógrafo sobre pergamino
Fuente: Colección Bruno Violi (CMALR-004), Museo de Arquitectura Leopoldo Rother, Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá.

un elegante ejercicio literario, o en el caso más normal, a una mera actividad periodística... Se podrá llegar a veces hasta la enunciación de un concepto de crítica estética, pero se quedará siempre fuera de la verdadera sustancia del hecho arquitectónico examinado (1958: 16).

La mayor libertad en la elección hace al arquitecto más vulnerable, más propenso a ser víctima de sus errores, pero permite establecer estrategias diferenciadas que le obligan a definir la idoneidad de los diferentes elementos que configuran la idea del dibujo de acuerdo con las de su proyecto, en vez de quedar como un hecho marginal, que nada tiene que ver con aquello que se plantea como fundamental en la determinación de su obra.

Los dibujos de proyecto poseen una dualidad directa en el sentido de que conducen de una manera palpable y práctica hacia pensamientos concretos visibles; son instrumentos de concreción, y a la vez son simples instrumentos para experimentar relaciones aditivas, conjeturas: es decir, son un medio para un fin en más de un sentido, no son sólo resultados completos o definitivos.

Cualquier intento de aislar el “elemento dibujo” en la obra del arquitecto, contemplándolo como autónomo a efectos de su evaluación o análisis, es a menudo engañoso. La razón para dibujar reside en la relación dibujo-proyecto-arquitectura (el plan). El dibujo, la necesidad de dibujar, siempre atiende a una intención específica. Ahora ya no se trata sólo de diseñar formas para la contemplación.

La validez del dibujo no va a depender tanto de su valor autónomo como obra, sino de su vinculación al proceso por el cual el arquitecto lo transforma en una parte significativa de sí mismo. Un proceso que Violi va a explicar con enorme sensibilidad, como la lógica del dibujo, ampliando aún más esa complejidad que recalcábamos al inicio de esta investigación, al introducir una variable fundamental en el proceso, la de que el arquitecto tiene que tomar sus decisiones en “el dibujo haciéndose”, en ese momento conflictivo en el que según Paul Valéry: “Más de un error que echa a perder los juicios de las obras humanas se debe a un singular olvido de su propia génesis”, “Un pensamiento que se fija, cualquiera que sea, toma las características de una hipnosis y se transforma, en el lenguaje lógico, de un ídolo, en un dominio de la construcción poética y del arte [...]”. (2006: 11,18).

La base “nacional” sobre la cual se fundamenta la elaboración formal del artista se sustenta en la relación del concepto de

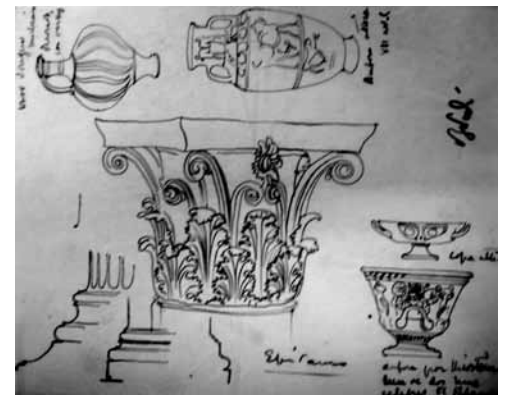


Figura 5. “Base, fuste y capitel corintio. Vasijas y recipientes”. Técnica: tinta sobre papel pergamino. La columna como elemento fundamental de la arquitectura, tanto desde su aspecto compositivo, como constructivo. La decoración, entendida como el orden que los sentidos pueden percibir como resultado del acto de construir
Fuente: Colección Bruno Violi (CMALR-004), Museo de Arquitectura Leopoldo Rother, Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá.

tipología con el de la tectónica. Por otra parte, resulta claro que una clasificación se realiza según el suceder de las fases operativas (la planta, los sistemas constructivos, la decoración final) donde su objetivo es dar una guía tipológica al arquitecto a lo largo del todo el recorrido de su proceso ideativo (figura 5): “En todo proyectar arquitectónico hay, en consecuencia, un aspecto tipológico: sea en el sentido que el arquitecto busca conscientemente acercarse a un tipo o separarse de él, sea en el sentido que cada obra arquitectónica se orienta, en definitiva, a plantearse como un tipo” (Argan, 1969: 59).

Un tiempo en el que el dibujo no aparece como un todo ordenado, sino como la suma desordenada de muchos de ellos, desde el cual es necesario establecer la estrategia de significado. Hay valores que se mantienen muy estables y otros que están en permanente desarrollo, pero en uno y otro caso siempre subsisten sus entramados más profundos (figuras 6 y 7).

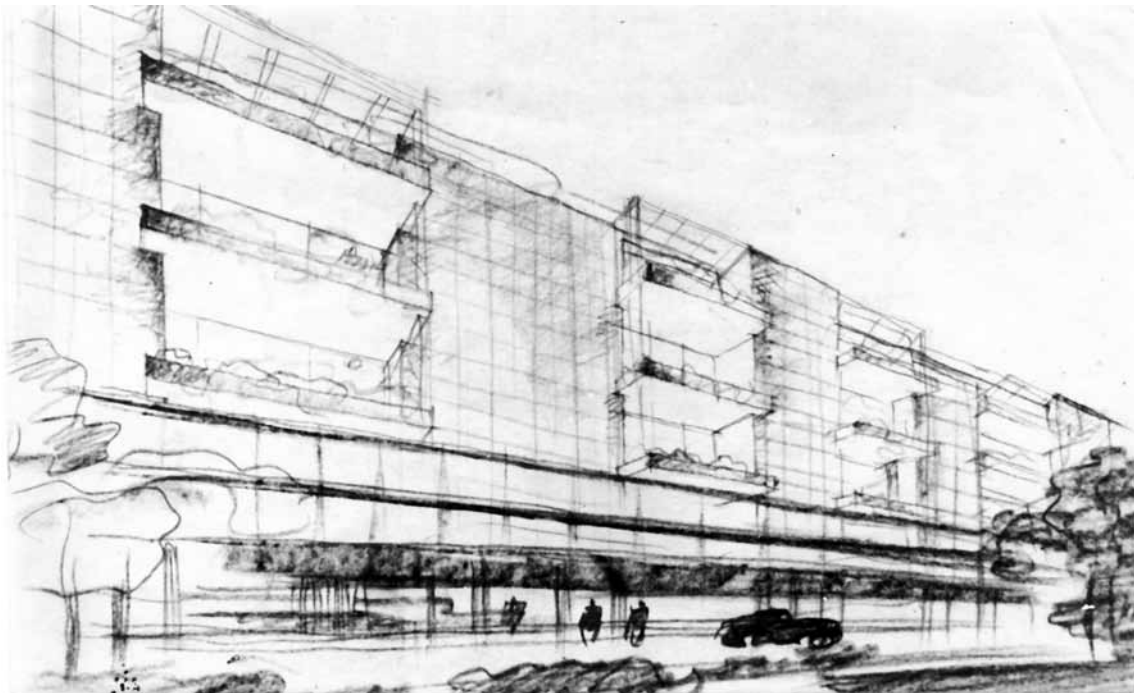


Figura 6. “Edificios residenciales”. Técnica: carboncillo. Vista en perspectiva de la primera intención. Bloques muy largos con la primera planta libre. La configuración de las dos plantas siguientes hace suponer el uso comercial de sus espacios
Fuente: Colección Bruno Violi (CMALR-004), Museo de Arquitectura Leopoldo Rother, Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá.



Figura 7. “Edificios residenciales”. Vista en perspectiva. Técnica: estilógrafo sobre pergamino. Fragmentación del bloque y la configuración del volumen mediante el apilamiento de espacios tipo casa

Fuente: Colección Bruno Violi (CMALR-004), Museo de Arquitectura Leopoldo Rother, Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá.

La dificultad fundamental estriba en que para comprender y desarrollar determinadas capacidades es fundamental que previamente éstas se hayan sentido como necesidad; cuando no hay problemas tampoco hay posibilidades de desarrollar técnicas que tendrían que ver con ellos. Todo se convierte en un simulacro. La amplitud de los registros dibujados por Bruno Violi sólo es posible si se mantiene esa ambición por descubrir los campos del conocimiento que ellos tratan de proyectar.

La creencia de que es posible este conocimiento inmediato sitúa acriticamente todo esfuerzo de desarrollar cualquier capacidad que lleve implícito un trabajo continuado de aprendizaje, como si esto mismo no estuviese desarrollando un modelo tan preciso y tan largo como el anterior, y esto a la vez lo reafirma, tanto a la hora de realizar físicamente los trazos que lo definen, como a la hora de pensar cuáles son los límites teóricos en los que se introducen. Es como si se pensara que sombrear un volumen, establecer la continuidad de un gesto o crear un trazo que niegue las relaciones establecidas en una figura, se pueden hacer sin definir previamente aquello de lo que hablamos.

Es cierto que actuar eficazmente obliga a no tener siempre presentes todos los elementos que configuran un problema, que son miles de decisiones las que hay que tomar y no todas pueden establecerse en el plano solamente de la conciencia, pero también es cierto que prepararse para dibujar supone tener muy claro y establecer siempre, previamente, con precisión, un dibujo de aquellos elementos que lo conforman.

El espacio de actuación de este ejercicio, que casi visualizamos como una acción comprometida, ese ir y venir gesticulando ante el papel, alterando siempre entre el descontrol y la autoconciencia, está determinando un espacio complejo, el definido por los metros de ese estudio imaginario y el espacio mental que remite a una idea de cuál es el aprendizaje y cuáles son los elementos pertinentes para tenerlos en cuenta.

La idea de proyecto

La definición de Le Corbusier es bastante esclarecedora de esto que estamos afirmando; contiene en el encabezamiento la idea que va a ser fundamental en el desarrollo de toda la teoría del dibujo, desde los inicios del Renacimiento hasta hoy en día, pasando, por supuesto, por todos los movimientos renovadores de este siglo: *el dibujo permite transmitir, integralmente, el pensamiento.*

De la primera acepción del dibujo como medio de imitación definimos la mención de su cualidad reflexiva y comunicativa. Durand manifiesta que “el dibujo es el lenguaje natural de la arquitectura” (1981: 22). En este caso el concepto de dibujo deja de estar vinculado únicamente a los conceptos de representación o de expresión para pasar al campo más extenso de la comunicación de las ideas arquitectónicas, el dibujo como transmisor de los razonamientos e intenciones del arquitecto. En términos lingüísticos Violi estaría abogando por un sistema de signos que no plantee ninguna ambigüedad de lectura. Está a favor del lenguaje gráfico, pero sólo en su función estrictamente comunicativa, técnica e instrumental.

Si retomamos la formulación enunciada, podemos establecer que el carácter específico del dibujo de arquitectura lo constituye esa forma *mentis* o intencionalidad arquitectónica que se concreta en la búsqueda de un propósito extragráfico que ya hemos aceptado como referente. Así pues, lo que distingue al dibujo de arquitectura dentro del medio gráfico es, precisamente, el hecho de tener un referente arquitectónico.

Esta intención arquitectónica es un proceso de laboratorio en el que mediante reducciones se consigue aislar elementos esenciales y sus relaciones, que luego serán modelo o material de otros procesos empíricos; el dibujo se convierte en campo de conocimiento, interpretación y comprensión a la luz de la intención. Es aquí, en el movimiento del trazo y del pensamiento, donde se aclaran y develan las imágenes activadas por la intención; la línea adquiere sentido, el dibujar y el percibir se coordinan, y la línea abre, traza, significa, en fin, encuentra la manera de expresar intenciones y emociones; una arquitectura que narra acontecimientos y permite su recorrido, sin necesidad de consolidarse solamente en obra construida, sino concretizándose en el boceto, con la destreza que permite ejecutar los trazos del carboncillo sobre el papel, con los elementos sencillos de *luz y sombra*, de manera análoga a como lo planteó Boullée:¹

“La arquitectura es el medio plástico más universal a la disposición del poeta inventor para ordenar el universo en el plan de sus emociones” (Varini, 1998: 40).

Esta poesía se realiza gracias a las destrezas y el racionamiento que el arquitecto logra con base en sus conocimientos de la luz y la sombra sobre los objetos de la naturaleza (figura 8); por ello, el problema de la ejecución de la obra resulta en un plano secundario, o si se quiere, artesanal, y el desarrollo de la noción y el carácter que éste termina por imprimir a la obra produce la base del problema de la arquitectura.² Lauger (1999: 14) entendía que el único modo de llegar a conocer los principios de la arquitectura era mediante una aproximación claramente empirista, a la naturaleza: los principios de la arquitectura se encontraban en la naturaleza; en su proceder, las reglas.



Figura 8. “Relación Arquitectura y Naturaleza”. Técnica: carboncillo
Fuente: Colección Bruno Violi (CMALR-004), Museo de Arquitectura Leopoldo Rother, Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá.



Figura 9. “Edificio Murillo Toro (1941)”.

Perspectiva exterior. Fachada occidental.

Técnica: carboncillo

Fuente: Colección Bruno Violi (CMALR-004), Museo de Arquitectura Leopoldo Rother, Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá.



Figura 10. “Edificio Murillo Toro (1941)”.

Fachada occidental. Carrera 8. Fotografía

Fuente: Colección Bruno Violi (CMALR-004),

Museo de Arquitectura Leopoldo Rother,

Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá.

Hacer bocetos es asir destellos fugaces que nos permitan iluminar aspectos que de otro modo se perderían para siempre, y por eso son tan fundamentales para el proyectar. Louis I. Kahn evoca en *Idea e imagen* la búsqueda de esta potencialidad del trazo al dejar su huella, su rastro, sobre el papel; pero no lo explica, simplemente lo propone; será la línea, más tarde, la que profile una figura con rigor y precisión, que se articulará con otras para configurar las intenciones en la trama del proyecto:

El arquitecto parte, como el escritor y el pintor, de una hoja de papel en blanco en la que se fijan, paso a paso, las fases pintor, del escultor y del arquitecto deberían ser distintos. El pintor aboceta para pintar, el escultor para esculpir y el arquitecto lo hace para construir (Norberg Schulz, Digerud y Kahn, 1981: 77).

El dibujo representa sobre el papel el edificio que se quiere construir, es decir, como dibujo de proyecto (figuras 9 y 10). Ese carácter abstracto de una arquitectura que irrumpe al margen de un lugar real, pero necesitada de una base para sustentarse y de un espacio envolvente para existir, se evidenciará en los bocetos por medio de un estilo gráfico innovador (el carboncillo). Se combinan diferentes sistemas de representación entre sí —proyecciones ortogonales sobre un fondo perspectivo— y variables gráficas como la línea, la textura, la luz y la sombra, en forma de claroscuro; quizás son estas posibilidades del dibujo las que faciliten una información análoga sobre la forma de la arquitectura, y al mismo tiempo proporcionen impresiones parecidas a la visión de sus espacios y materiales que la componen, lo que hace que, como parte del medio gráfico, se desprenda de él su valoración y utilidad. Por otra parte, la representación de la arquitectura hace parte esencial de su propia ideación, evidenciado de forma singular, en este caso, al tratarse de una arquitectura basada principalmente en la expresión del proceso de creación espacial.

Estas relaciones entre sí nos obligan a volver al dibujo singular como totalidad compleja y a no perder de vista que el análisis es siempre un proceso de reducción que trata de estudiar un aspecto prescindiendo temporalmente de los demás, pero cuyo objetivo final es siempre la comprensión del objeto analizado, entendiendo éste como una unidad indivisible. “El dibujo (dice Vagnetti [1958: 134]), es uno y sólo uno, y su subdivisión en muchos aspectos elementales se efectúa por comodidad didáctica de significado y de valor explicativo, pero no puede ni debe anular el concepto fundamental del carácter unitario del fenómeno del dibujo”.

El estudio de las relaciones entre las diversas dimensiones puede hacernos llegar a la conclusión de que el dibujo de arquitectura constituye un auténtico sistema gráfico. Éste consistiría en una manera de organizar la totalidad gráfica, esto es, *el dibujo de proyecto*, con lo que podríamos hablar de los dibujos elaborados por Violi, que estaría formado por el conjunto de rasgos pragmáticos, formales y técnicos que caracterizan su modo de hacer, construir y dibujar arquitectura. Para Norberg-Schulz, una obra de arquitectura “consiste en llevar a cabo técnicamente un cometido dentro de un estilo” (1979: 68). En el caso del dibujo, el cometido no es estrictamente gráfico, sino que suele ser más bien arquitectónico.

La afirmación de un nuevo arte que sentía capaz de transformar la realidad y reflejar el mundo, comportó una noción de la contemplación que implicó una conciencia particular de lo observado, una construcción de la mirada que afectó la visión misma —el punto de vista, por ejemplo— y además a la actitud del observador, que bajo las formulaciones didácticas de su pretendida objetividad, se ve a sí mismo ante lo que debía “ver” cuando miraba.

La operatividad de la tarea subyace plasmada en escritos cuyo compromiso creativo y planteamientos teóricos respecto a los modos de ver estuvieron ligados a la sistemática exploración en fuentes y medios de trabajo diversos, capaces de expresar valiéndose de una reflexión. Se tomarán aquí como base indagatoria aquellos dibujos vinculados a una poética y una concreción operativa y objetual de lo planteado.

Epílogo

Lo más significativo aquí, a los efectos que se plantean en la presente investigación, es el hecho de que se trata de un documento que se desarrolla paralelo a un productivo creador gráfico representacional, como es el arquitectónico en particular. La base de su exploración arquitectónica se basa en no considerar a las superficies delimitadoras del espacio de un modo convencional como simple soporte físico, o contenedor, sino como un fondo óptico. Un concepto sobre el tratamiento de la superficie que irá articulando a partir de una idea. La consecuencia práctica de este tratamiento sobre los límites del espacio arquitectónico será el de un efecto cinético, producto de haber asumido el espacio, no como algo dado a la representación-contemplación visual únicamente, sino como una construcción que debe ser “vívida”.

La idea nace de considerar los límites que conforman el espacio (estructura, techo, suelo, paredes, etcétera) como elementos que van a ser diseñados, sobre los que se proyectará un “efecto”: Este concepto de sensibilidad potenciaba nociones como espontaneidad, instinto, imaginación, experiencia emotiva, placer estético, algunas de las cuales subyacen a lo largo del *Essai*... (Laugier, 1999: 12). Bruno Violi parte de una actuación claramente empirista, analizaba sus propias reacciones ante la visión del hecho arquitectónico, y esta meditación tiene como punto de partida la observación y la experimentación.

El fondo óptico que Violi propone guarda relación con la imagen lejana, buscando resolver el problema del sentido de la forma, reconocible por el cuadro de marco y el borde del papel; la imagen lejana será creada por la forma activa representada en los dibujos, resultado



Figura 11. Proyecto de casas-apartamentos “Las Terrazas” (1951). Vista exterior en perspectiva de la primera intención. Fachada suroriental. Técnica: carboncillo
Fuente: Colección Bruno Violi (CMALR-004), Museo de Arquitectura Leopoldo Rother, Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá.

perceptible en la apreciación distanciada. El resultado será una imagen, una idea fragmentaria en la que su lenguaje gráfico es totalmente tridimensional, localizando así los acentos centrales, más directamente a tratar toda la superficie como un solo e indiferenciado campo de interés dentro de la totalidad arquitectónica.

Esta imagen lejana, por otra parte, crea entre ella y el observador un espacio virtual como metáfora de un escenario. La superficie trabaja como lo plantea el arquitecto, experimenta los mismos principios que el dibujo en el papel, pudiendo por tanto participar y volverse ente activo. Independiente de que coincidan el exterior con el interior, tanto ambiental como morfológicamente, se busca activar los planos delimitadores del espacio con sensaciones diferenciadas. El exterior es siempre exterior, mientras que el interior preserva siempre su cualidad interior; dialéctica suspendida entre el “principio sustentador” (impresión) y “el principio de revestimiento” (expresión) (figura 11).



Figura 12. Edificio de apartamentos “Las Terrazas” (1959). Perspectiva vista suroriental y corte longitudinal. Técnica: carboncillo y tinta
Fuente: Colección Bruno Violi (CMALR-004), Museo de Arquitectura Leopoldo Rother, Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá.

El contenedor arquitectónico irá adquiriendo una profundidad inasible que evolucionará plásticamente; nos interesa ya no solamente como origen, en tanto que frontera, sino como principio; un lugar capaz de albergar un sentido en la conformación semántica del espacio.

Cuando Violi se enfrenta al hecho de dibujar tiene ante sí, no sólo un conjunto de imágenes ejemplares de cómo debe definirse su representación, sino toda una estructura del discurso en el que debe ser narrado el proceso proyectual (figuras 12 y 13). La honestidad establece los límites de su propia actuación, el orden de las cosas, no es el de lo percibido, sino el del discurso. La percepción está encadenada en su demostración. Este esfuerzo, que le lleva a establecer estrategias de ocultación y explicación, crea el modelo desde el que luego aprenderá a negar o proyectar su experiencia en las más cambiantes configuraciones.

El acierto de Violi consiste en que su formación le permite mantener un control analítico durante todo el proceso, creando estructuras y estableciendo relaciones entre ellas, a la vez que define cuál es el territorio conceptual desde que las evoca. Sus trabajos gráficos mantienen la misma lógica que sus exploraciones sobre la materia, actúa con el lápiz, la pluma o el carboncillo con la misma precisión con la que se disecciona un objeto. Podemos ver una pieza aislada; su sección, el esquema, su posición con la totalidad. Por medio

de múltiples sistemas gráficos se permite establecer un sistema ordenado de jerarquías que enfatizan la importancia de cada una de las representaciones en el conjunto. La opacidad, la transparencia, la velocidad de realización y la forma del gesto, son recursos que utiliza en este sentido de conocimiento.

Un proyecto sin dibujo es imposible. Es precisamente ese carácter de exactitud el que Violi reivindica, lo repite incesantemente en todas sus tareas, y lo vuelve a replantear, otra vez, en la transparencia física del cristal (fondo óptico) y la metáfora de los problemas del dibujo, superando, no sólo su ambigüedad, sino la multiplicidad y discontinuidad de los dibujos que se encierran en la imagen definitiva.

Los estratos del dibujo se configuran en la estrategia de definición de su propio pensamiento; el dibujo es la malla que articula la estructura del sentido. No existe el dibujo, sino los dibujos; cada proyecto se estructura sobre la base de cientos de fragmentos, lo que caracteriza la obra, la ilusión de unidad con que articula su apariencia. Su acierto está, por tanto, en la capacidad de descomponer el proceso y evidenciar la riqueza de referencias que establecía con los discursos que integraba. Los múltiples dibujos, como aquellos de los apuntes de clase, los levantamientos, los dibujos temáticos, el Edificio Murillo Toro, los apartamentos Las Terrazas, entre otros, mantienen la riqueza de la irreductibilidad de su lectura, tanto que sí quedan huellas, explícitas o no, de los dibujos que conforman su apariencia. Sus dibujos siempre permiten desenterrar los estratos que los conforman, la anatomía de su proyecto.

El auténtico dibujo no está en el “dibujo final”, sino en la “estrategia que dibuja” la malla que articula los estratos del “dibujo” que componen el proyecto.

Referencias

- Argan, G. C. (1969). *Proyecto y destino*. Negrón, Marco (trad.). Caracas: Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela.
- Boullèe, E.-L. (1985). *Arquitectura. Ensayo sobre el arte*. Barcelona: Gustavo Gili.



Figura 13. Edificio de apartamentos “Las Terrazas” (1959). Vista suroriental. Fotografía Fuente: Colección Bruno Violi (CMALR-004), Museo de Arquitectura Leopoldo Rother, Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá.

- Durand, J. N. L. (1981). *Compendio de lecciones de arquitectura*. Madrid: Pronaos.
- Frampton, K. (1983). *Historia crítica de la arquitectura moderna* (2a. ed.). México: Gustavo Gili.
- Gómez Molina, J. J. y Barbero, M. (2003). *Las lecciones del dibujo* (3a. ed.). Madrid: Cátedra.
- Holl, S. (1996). Una conversación con Steve Holl/Alejandro Zaera. En *El Croquis*, 78. Madrid: COAL.
- Norberg-Schulz, Ch. (1979). *Intenciones en arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Norberg-Schulz, Ch.; Digerud, J. G. y Kahn, L. I. (1981). *Idea e imagen*. Madrid: Xarait.
- Laugier, M. A. (1999). *Essai sur l'architecture*. Madrid: Akal.
- Loos, A. (1993). *Escritos II 1910-1932*. Madrid: El Croquis.
- Scarpa, C. (1994). *Carlo Scarpa, 1906-1978*. Colonia: Taschen.
- Vagnetti, L. (1958). *Disegno e architettura*. Genova: Vitali e Ghianda.
- Valéry, P. (2006). *Introducción al método de Leonardo da Vinci*. México: Verdehalago.
- Varini, C. (1998). *Bruno Violi. Arquitecturas y lirismo matérico*. Bogotá: Instituto Italiano di Cultura-Universidad Nacional de Colombia.

Notas

¹ “Con el dibujo bajo los ojos se verá lo que se ha creído imposible. Se verá un monumento en el que el espectador se encontrará transportado en los aires como por arte de magia y elevado sobre nubes vaporosas en la inmensidad del espacio. El efecto de esta imagen extraordinaria no puede estar perfectamente concebido por medio del dibujo (ya que éste sólo puede dar idea de las formas), por lo que voy a intentar suplirlo por medio de la siguiente descripción” (Boullée, 1985: 127-128).

² Como un pensamiento análogo a este planteamiento de Boullée resaltan las ideas de Adolf Loos sobre la práctica de dibujo en la arquitectura: “Pero el arquitecto también ha reemplazado al trabajador de la construcción por otra razón. Aprendió a dibujar y, como no aprendió otra cosa, sabía hacerlo bien. El trabajador manual no sabe. Su mano se ha vuelto pesada. Los trazos de los viejos maestros son pesados, cualquier estudiante de arte industrial de la construcción sabe hacerlo mejor. ¡Y ya está aquí el llamado dibujante grácil, buscado y bien pagado por todo despacho arquitectónico! El arte de la construcción ha descendido, a causa de los arquitectos, hasta el arte gráfico. No consigue el mayor número de contratos quien sabe construir mejor, sino aquel cuyos trabajos causan mejor efecto sobre el papel. Y ambos son antípodas [...] Si quisieran alinearse a las artes en fila, y se empezara por la gráfica, encontraríamos que, desde ella, se pasa

a la pintura. Desde ella puede pasarse, por la escultura policroma, a la plástica, desde la plástica a la arquitectura. Gráfica y arquitectura son principio y fin de una fila [...] El mejor dibujante puede ser un mal arquitecto, el mejor arquitecto puede ser un mal dibujante. Desde que uno decide hacerse arquitecto, se le requiere talento para el arte gráfico. Toda nuestra arquitectura se ha creado sobre el tablero de dibujo, y los dibujos así nacidos se exponen plásticamente, como se colocan pinturas en un panóptico” (Loos, 1993: 26-28).