

Luz y sombra en la obra de Bruno Violi

Giovanni Castellanos G.¹

Facultad de Artes
Universidad Antonio Nariño

Fecha de recepción 27/05/2009, Fecha de aceptación: 15/06/2009

Resumen

El artículo es el resultado de un estudio monográfico que reflexiona en torno a los procesos creativos del pintor/arquitecto Bruno Violi, —representante del movimiento moderno que desarrolló gran parte de sus obras en territorio colombiano—, haciendo énfasis en el manejo de la luz y la sombra como recurso conceptual y proyectual, tanto en la obra gráfica de Violi como en sus proyectos arquitectónicos.

Palabras clave

Arte y arquitectura, Movimiento Moderno, Bruno Violi, Colombia.

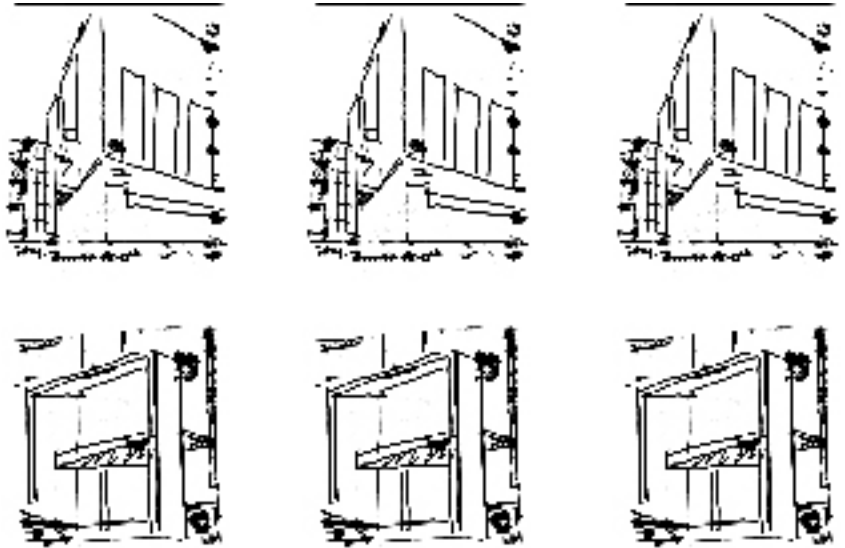
Abstract

The present article is the result of a monographic study about the creative processes of the architect/painter Bruno Violi —a major representative of the Modern Movement in architecture who built most of his works in Colombia—, emphasizing on his treatment of light and shadow, both on his graphic material and on his architectural projects.

Keywords

Art and architecture, Modern Movement, Colombia.

.....
¹ Arquitecto Universidad Nacional de Colombia
M. A. en Arquitectura Universidad Nacional de Colombia
gicaska@hotmail.com



Derecha: dibujo detalles arquitectónicos: Voladizos, dilataciones en vidrio para demarcar el acceso del Edificio Murillo Toro.

"1. Que los trazos de los arquitectónicos son apariciones, bosquejos, acciones; no son esquemas, sino fantasmas. 2. Los trazos son similares a los rayos X, penetran internamente. 3. Las borraduras suponen existencias anteriores. 4. Los dibujos y los trazos son como las manos de los ciegos que tocan los contornos de la cara con el fin de comprender la sensación del volumen, la profundidad y la penetración. 5. La mina de un lápiz de un arquitecto desaparece [dibujada], se metamorfosea. Coger un solar: representar trazados, bosquejos, ficciones, apariciones rayos X de los pensamientos. Meditaciones sobre el sentido de las borraduras. Inventar una construcción del tiempo."

John Hejduk, "Víctimas"

Introducción

Bruno Violi (Milán 1909-Bogotá 1971) adelanta sus estudios de arquitectura en Roma y Milán; y a partir de 1934 ejerce la profesión en París, Milán, Como y Mantua.

En 1939, afectado por los acontecimientos de la Segunda Guerra Mundial, se traslada a Colombia para trabajar como arquitecto en la oficina de Edificios del Ministerio de Obras Públicas y como profesor de modelado y dibujo al carboncillo en la Facultad de Arquitectura, área donde su obra alcanzó valiosos desarrollos tanto para las artes plásticas como para la arquitectura colombiana. Posteriormente enseñará taller de composición en el último año en arquitectura; y finalmente será asesor de los proyectos de Grado de arquitectura, en la Universidad Nacional. Dentro de sus estudiantes, estarán los futuros y reconocidos arquitectos: Fernando Martínez Sanabria y Guillermo Bermúdez.



Bruno Violi ha sido catalogado como un arquitecto del Movimiento Moderno, denominación fácilmente justificada en el examen de su obra construida como en 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. En la búsqueda de los principios modernos, Violi junto con otros arquitectos formados en Europa trabajan en importantes proyectos de la arquitectura nacional, como el de la Ciudad Universitaria en 1939, conformando una corriente de vanguardia que influye notablemente la historia de la arquitectura colombiana, produciendo edificios reconocidos actualmente como patrimonio nacional.

La arquitectura de la modernidad afirma Aldo Rossi, es el resultado de una lucha entre el tiempo y una forma que iba a ser, finalmente, destruida en el combate (Rossi, 1984: 2). El resultado es una nueva perspectiva para la arquitectura en cuanto que la posibilidad de comprender la obra se traduce ahora en la capacidad de la misma para ofrecer una experiencia hecha emociones; fenómeno que impone una tarea distinta para el proyecto moderno: superar la distancia entre la idea, la noción, y su construcción. En esta dirección es que Violi de-

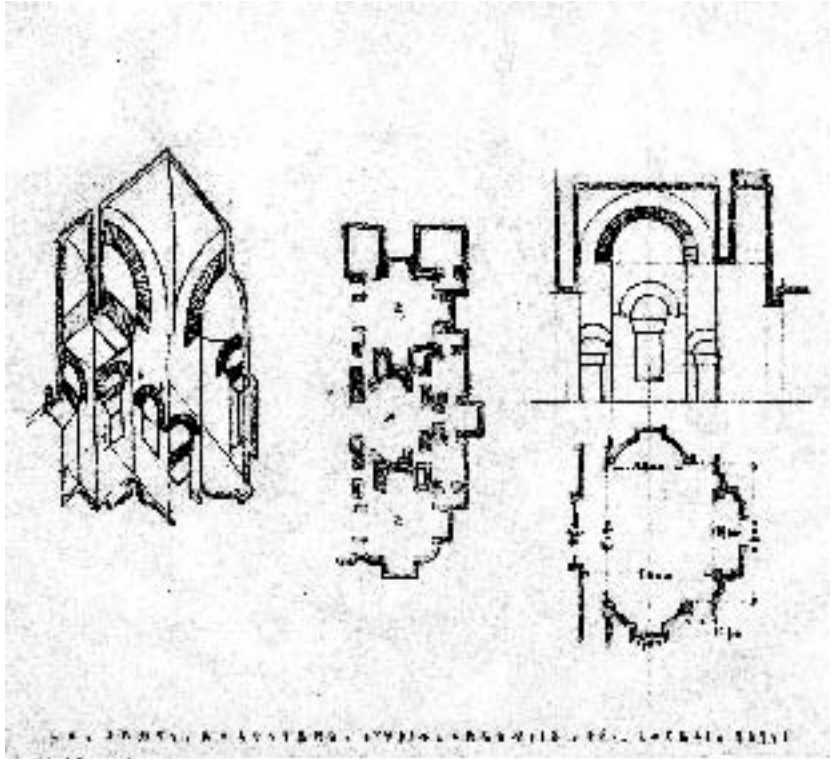
Derecha: Pintura al óleo, retrato de Reinaldo Valencia por Bruno Violi.



sarrolla su trabajo; a través 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 es fundamentalmente el dibujo.

.....
² Ver: Arteaga, Gonzalo. Profesor Asociado de Historia y Teoría de la Arquitectura de la Escuela de Arquitectura y Urbanismo de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá. Ensayos. los arquitectos pintores: "En efecto, para Boullée el proyecto es, precisamente, una representación: la representación de una experiencia. En semejante concepción de proyecto la propia noción de experiencia se despoja de uno de sus presupuestos lógico fundamentales: el de la noción del tiempo. El arte de Boullée consiste precisamente en el poder de despojar a la experiencia del tiempo. Para Boullée ese es el sentido y el poder del proyecto: el poder de hacer disponible en cualquier momento su propia experiencia: Después de haber terminado esta obra, experimenté, lo reconozco, un tipo de disgusto que me hacía llevar a cabo en el interior de la tumba, ideas que contemplaba como imposibles de realizar, ya que apenas entreveía su posibilidad. Vamos a ver lo que pueden el estudio y la constancia de un hombre que siente amor por su arte."

Violi es un arquitecto pintor, de la misma manera como lo planteó Boullée, quien, a su vez, representa su fuente más directa en el tema de cómo concebir la arquitectura; el compromiso que Boullée sostiene para sí mismo y que es bien conocido para los arquitectos, parece ser también una consigna para Violi: ... *ed io sono anche pittore* ... (...Y yo soy antes pintor...), no solamente por su propia formación y vocación heredadas desde el hogar, sino por su intensión por desarrollar una facultad común al arte de la pintura y la arquitectura: la de representar emociones. En esa facultad reposa el arte;² sin embargo, esta lógica del saber arquitectónico que fue una realidad hasta el siglo XVIII, y planteaba la idea del arquitecto como pintor de una *cierta* realidad: la realidad del clasicismo o la realidad de la antigüedad, para comienzos del siglo XIX, sin embargo, ya no es un principio recurrente; tal vez por la influencia racionalista de la Ilustración o debido al fin de los cánones "clásicos" de la arquitectura. En este sentido la combinación del arquitecto pintor puede entenderse como un desafío y una nueva manera de proyectar el programa de la modernidad.



Izquierda: Levantamiento por Bruno Violi. Técnica sanguina. *La Domus Augustana*.

Al descubrir este sentido de las posibilidades entre arte y diseño es que Violi se interesa por la historia de la arquitectura clásica; elabora y conserva levantamientos de edificios históricos en sanguina o estilógrafo, en búsqueda de las soluciones volumétricas y el orden del conjunto. Estudia los grandes teóricos como Vitruvio, Palladio, Scamozzi, para entender y decantar el concepto de composición. El resultado: una arquitectura de vanguardia, que genera emociones y tensiones diversas en el espectador, 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, generando la simultaneidad de ficción y realidad de manera análoga a como lo planteó Boullée.³

Para Boullée, la arquitectura se presenta como una imagen que resulta del efecto de los cuerpos bajo la luz, y, por lo tanto, es factible que se entienda como un problema teórico, sin que por ello deje ser un problema artístico. Boullée es discrepante respecto a las ideas de Vitruvio cuando éste define a la arquitectura como «el arte de construir», ya que así “habla como un obrero y no como un artista que posee los conocimientos de su arte” (Boullée, 1985: 66), a Boullée le interesa poner de manifiesto la “poesía” que contiene la arquitectura:

.....
³ “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, Etienne-Louis, *Arquitectura: ensayo sobre el arte*. Editorial Gustavo Gili, S. A., Barcelona, 1985, pp. 127-128.

“Sí, yo creo que nuestros edificios, sobre todo los edificios públicos, deberían ser, en cierto sentido, poemas. Las imágenes que ofrecen a nuestros sentidos deberían evocar en nosotros sentimientos análogos a la finalidad a la cual estos edificios han sido consagrados” (Boullée,1985).

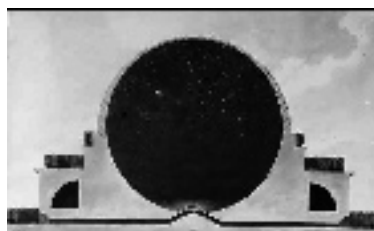
Esta poesía se realiza gracias a las destrezas y el razonamiento que el arquitecto logra sobre sus conocimientos de la luz y la sombra sobre los objetos de la naturaleza, por lo que el problema de la ejecución de la obra resulta en un plano secundario o si se quiere artesanal y el desarrollo de la noción y el carácter que éste termina por imprimir a la obra, resultan ser la base del problema de la arquitectura.⁴

Para Boullée entonces la esencia de la arquitectura se define como el efecto pictórico de los cuerpos; pero este principio de confesión no acabará jamás de concretarse en una declaración completa, sino en la imagen. Los interrogantes, las ambigüedades, en resumen, la experiencia es más importante que las certezas:

“La variedad nos agrada porque satisface una necesidad del alma que, por su naturaleza, gusta extenderse y abrazar nuevos objetos. De todas formas, los objetos se reproducen bajo distintas apariencias por medio de la variedad. De aquí se deduce que este medio sirve para reanimar el alma ofreciéndole nuevos placeres. Si la variedad nos gusta en aquello que constituye la figura de los cuerpos, también nos gusta en los efectos producidos por la luz.” (Boullée, 1985: 58-59).

Influenciado por el pensamiento de Boullée, Violi es capaz de crear en sus dibujos trayectos de experimentación para el espectador, que atraviesan la imagen de izquierda a derecha sugiriendo futuros encuentros. Los puntos posibles del espectador solo están parcialmente representados en la imagen, en el espacio en sombra y en el espacio en luz. Para el espectador desprevenido la espera le obliga a recorrer con la imaginación el espacio que separa las dos visuales. El relato en sus dibujos se desarrolla, pues, bajo el signo de una tensión muda, y se acompaña de objetos interpretables como símbolos del inconsciente que emergen de un sueño.

.....
⁴ Como un pensamiento análogo a este planteamiento de Boullée resaltan las ideas de Adolf Loos sobre la práctica dibujo en la arquitectura, demostrando que la noción: “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 empezará 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. Adolf Loos, Escritos II 1910-1932, El Croquis Editorial, Madrid, 1993, p. 26-28.



Izquierda: Cenotafio de Newton. Boullée.



Izquierda: plan de curso para los estudiantes de la Universidad Nacional (original y transcripción).

Violi se interesa por el proceso de conocimiento de las formas arquitectónicas a razón de la luz, en espera de un resultado que supere las posibilidades de la razón; por lo que en este sentido coincide con la intensión programática del más sobresaliente de los arquitectos de la modernidad, Le Corbusier, quien con diferentes propósitos, por supuesto, crea una definición de la arquitectura a partir de la comprensión de la relación del efecto de la luz y el proceso del conocimiento: *La arquitectura es el juego sabio, correcto y magnífico de los volúmenes reunidos bajo la luz...* (Le Corbusier, 1939: 7).

El problema anterior genera una importancia relevante si se quiere comprender la noción arquitectónica que aportó Bruno Violi, ya que su contexto fue precisamente el de aquella arquitectura que luchaba en el tiempo para transformar la forma y superar el procedimiento canónico del “orden”, invirtiendo el proceso tradicional del diseño, que para él ya no parte del esquema tradicional de planta y sección, sino por el contrario, de una emoción que se experimenta en la perspectiva y que después se convierte en organización espacial. Paradójicamente Violi emprende la búsqueda de esta experimentación, de la modernidad, a través de los elementos del tiempo y de la técnica renacentista más destacada: la pintura.

Violi desarrolla su plan de arquitectura con base en las nociones que Boullée recrea en sus ensayos sobre el arte, introduciendo a su vez su propia idea de la “poética” de la arquitectura, la cual se define como un aspecto de la experiencia que puede entregar el artista en su intención arquitectónica:

“la arquitectura es el medio plástico más universal a la disposición del poeta inventor para ordenar el universo en el plan de sus emociones...”

y se construye a través de un método racional, basado en los conocimientos de la geometría, para dar paso al arte:

“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)...”

Por lo tanto el aspecto del conocimiento en la arquitectura se refiere al problema técnico:

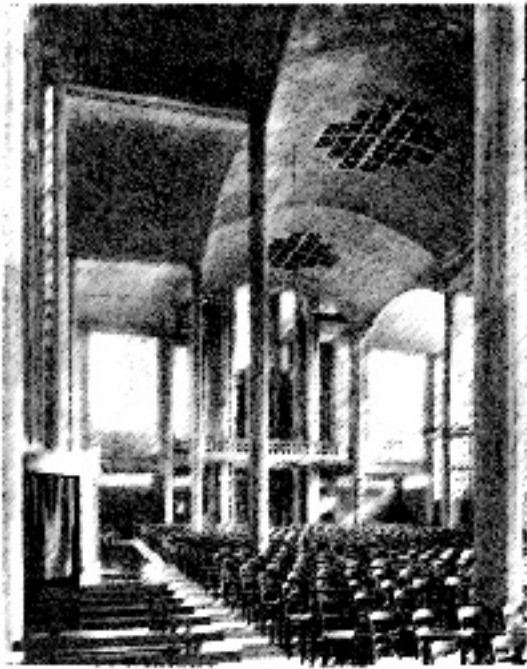
“La arquitectura es ciencia en cuanto a su contenido, la ciencia de los materiales, la ciencia de la gravedad y de los empujes...”

Produciendo la experiencia de una arquitectura que permite comparar y relacionar nuestras sensibilidades con el mundo:

“Las analogías aparentes bastan a quien sepa descubrir en el mundo físico de las formas, una arquitectura general como fenómeno permanente de lógica funcional y poesía.” (Varini,1998: 40).

La poética por tanto se comunica como una experiencia en la que todo sucede como un conflicto de sombras, la proyección de las sombras equivale a una apertura del interior sugerido en los dibujos; todo parece llevar a la conclusión que Violi, usa como dispositivo para la búsqueda herramientas de readaptación del espacio, desarrollando como método los conceptos de la perspectiva, para dar énfasis en el carácter de su arquitectura, que se traduce en una experiencia de la monumentalidad, en una arquitectura que significa la contención del tiempo.

El espectador de la arquitectura de Violi recorre espacios continuos que le sugieren encuentros de múltiples posibilidades, tal como lo plantean los principios modernos de las vanguardias, que por analogía a la realidad, sugieren la idea de una máquina, que a partir de la simetría y el volumen sea capaz de producir un efecto experiencial, al igual que el mundo de la naturaleza lo produce en su vivencia.



Por lo tanto Violi se interesa por sus contemporáneos: Alvar Aalto, Terragni, Le Corbusier y Perret. Del último arquitecto, le impresiona sobre todo la concepción de una arquitectura cuyas intenciones de alcanzar la inmortalidad a través de la captura del tiempo en su lenguaje lógico: la estructura. En efecto, Perret subraya como de importancia fundamental la durabilidad de la estructura, es decir, su enorme capacidad para resistir al tiempo:

“La estructura es la que amuebla el edificio con elementos y formas impuestas por las condiciones permanentes y que, sometida a la naturaleza, sostenida por el pasado, establece la durabilidad [la durée] de la obra. El edificio, tras haber satisfecho las condiciones permanentes y transitorias, sometido al hombre y a la naturaleza, adquirirá carácter, tendrá estilo, será armonioso. Carácter, estilo y armonía son las piedras que inauguran el camino que conduce de la verdad a la belleza” (Perret, 1927).

Este pensamiento logra concretarse en un interés principal en la obra de Violi; interés que se hace tangible en su esfuerzo por conciliar una diversidad de tiempos, dentro de un mismo espacio; al trabajar en una arquitectura contenedora del tiempo y en la búsqueda de capturar la esencia de la monumentalidad que desarrolla a través de sus diferentes trabajos: entre 1945-1954 junto a su discípulo el arquitecto Pablo Lanzetta; entre 1954-1970, lo hace individualmente. En este produc-

Arriba: recorte de Bruno Violi.
Interior Sante Chapelle, Paris.
Interior Église du Raisy.
Auguste Perret.

tivo tiempo con grandes encargos fortalece su nombre y prestigio, definiendo rasgos típicos que distinguen su arquitectura, tales como el interés por la búsqueda espacial, lo que le permite profundizar y calibrar cada elemento arquitectónico a fondo en su concepción material y técnica.

La unidad de los contrarios, luz y sombra, realidad y ficción, resulta de un interés fundamental en el programa de Violi por cuanto permite el desarrollo de una poética a su alrededor, a través de la narrativa de los múltiples espacios que se reúnen en el tiempo, como es el caso de la catedral gótica (realizada por él en la técnica del carboncillo). Allí se reúnen con destreza el paso del tiempo y la expresión de una imagen que hace posible experimentar las sensaciones de diferentes recorridos en un mismo espacio; la técnica del claro-oscuro hace posible las tensiones sensibles a partir de la definición de los cuerpos, o volúmenes.

Sus espacios hechos dibujo, por lo tanto, resultan de la división de dos zonas complementarias para expresar la unidad luz y sombra, líneas y ángulos y todo el misterio del volumen empieza a hablar.

A través del reconocimiento de los procedimientos proyectuales que Violi utiliza para la construcción de sus proyectos, fue posible encontrar aquellos espacios en donde la lógica del procedimiento se agotaba para dar paso a la invención del artista que él mismo era.

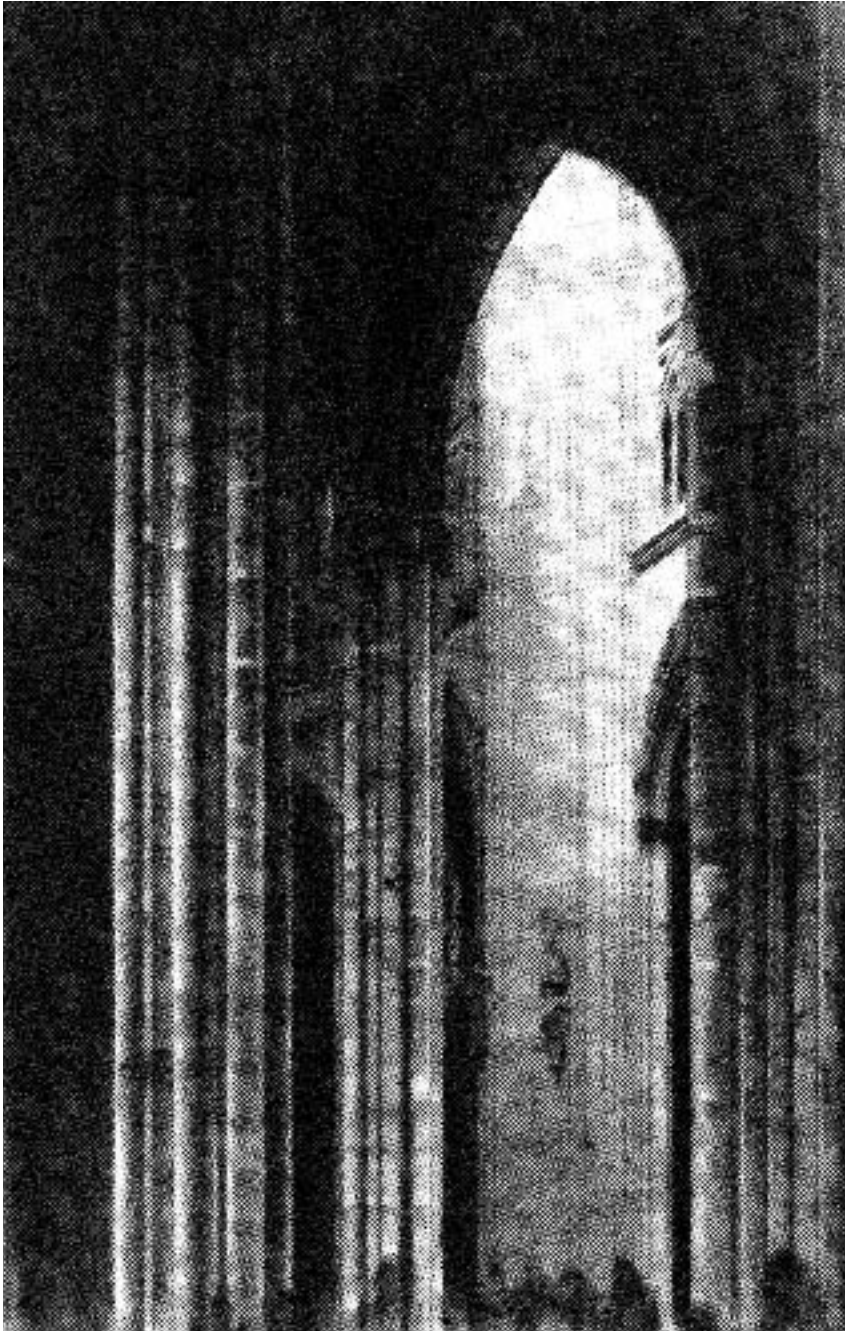
Poética de la arquitectura en Violi

La mayor expectativa acerca de la reflexión sobre el trabajo de Violi, reside en la poética de su arquitectura. Por tanto es fundamental presentar al arquitecto desde la faceta correspondiente a la experiencia creativa de su obra y la capacidad de la misma para introducirnos dentro de la búsqueda narrativa. El método referencial de análisis para la búsqueda de este primer aspecto equivale a la propuesta que Aldo Rossi desarrolla para la comprensión de la obra en el arquitecto Louis Etienne Boullée⁵, en cuanto se propone realizar un acercamiento a la obra desde el punto de la experiencia contenida en un núcleo de emociones, el cual permite comprender la intención “sublime” de la arquitectura; que para el caso de Violi, se hace manifiesta en la utilización de los elementos luz-sombra como recurso conceptual y proyectual, siendo por tanto está la primera estrategia de análisis, ya que permite comprender cómo se genera la actividad creadora de

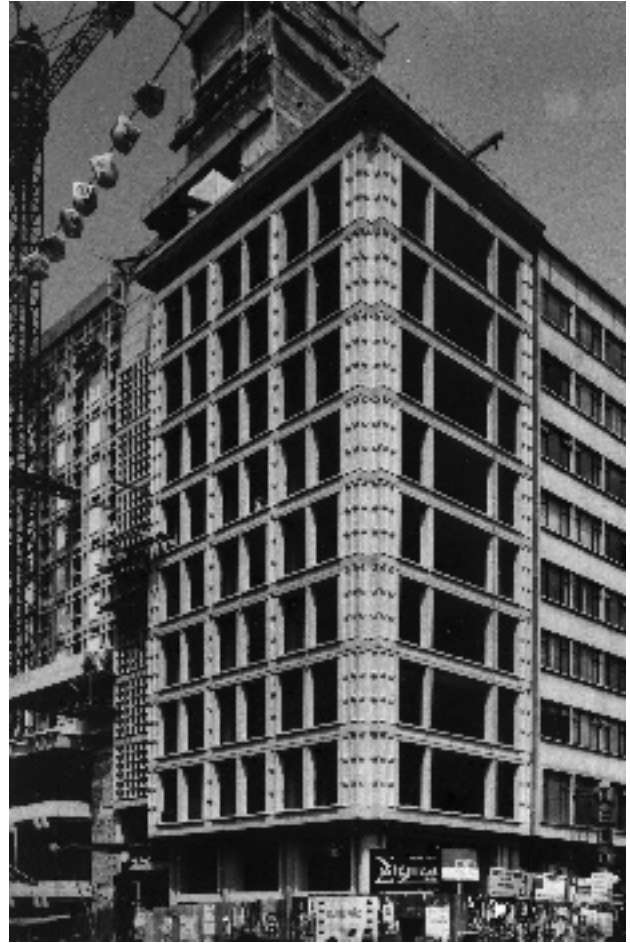
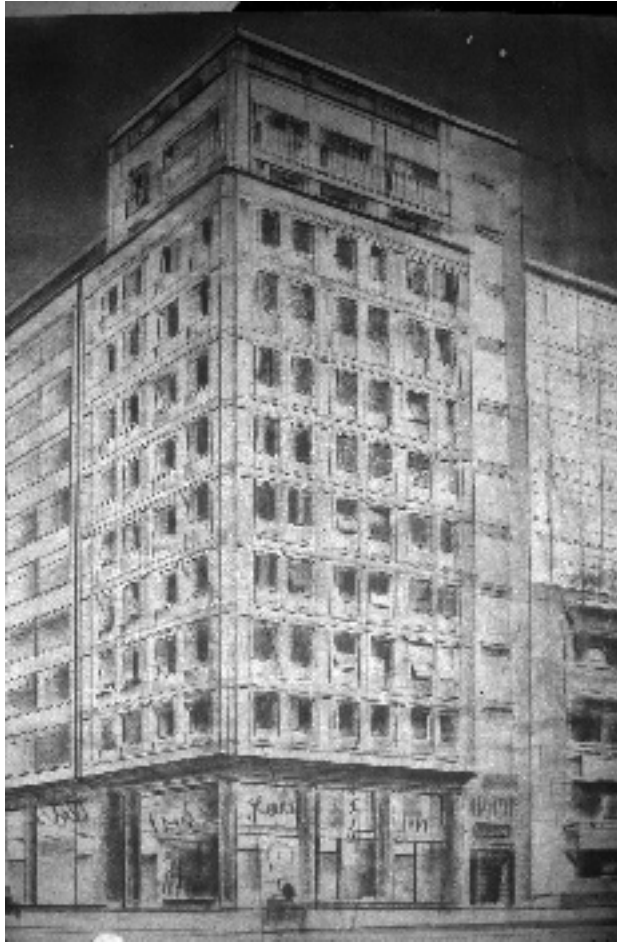
.....
⁵ y que resume cinco etapas principales: la búsqueda de los elementos estructurantes del proyecto, un núcleo emocional de referencia, la construcción de una imagen conjunta, el análisis técnico, para finalmente alcanzar la reconstrucción analítica de la obra. En: Rossi, Aldo. *Introducción a Boullée*. Barcelona: Gustavo Gili. Pág. 220.

Violi a partir de los principios y formulaciones que el Movimiento Moderno de la arquitectura comienza a decantar para los primeros años del siglo XX.

El claroscuro de la catedral gótica, no se debe entender como una escala abstracta de valores sino como medio para expresar el sentido táctil y experimental de la arquitectura, primer problema de orden conceptual que enfrenta la poética de la arquitectura en Violi.



Izquierda: catedral gótica. Carboncillo.

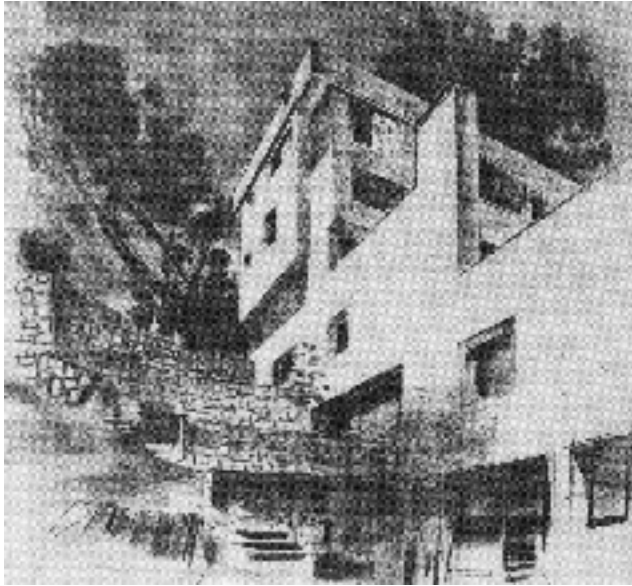


Arriba izquierda: edificio Quintana (1960). Técnica Carboncillo. Perspectiva exterior. Papel pergamino 100x70 cm. Nov. 6 de 1961. **derecha:** edificio Quintana fachada oriental.

La unidad de los contrarios

... y con el estilete ve dibujando sobre la tablilla ligeramente, tanto que apenas tú mismo lo veas, apretando poco a poco trazos, volviendo sobre ellos dibujando sombras; si quieres acentuar el oscuro hacia los extremos, insiste en ellos, pero por el contrario insiste poco en los relieves. El timón y la guía de esto es la luz del sol, más la de tus ojos, y tu propia mano, que sin estas tres cosas nada razonable se puede hacer. Mas Procura que, al dibujar, la luz sea moderada y el sol te venga por la izquierda. Se trata de una operación delicada, que cualquier interferencia podría perturbar. La luz suave y su llegada desde la izquierda garantizan el éxito. (Cennini, 1956).

La obra construida de Bruno Violi personifica el desarrollo de una arquitectura de vanguardia durante los años 40 y 50 del siglo XX en Colombia; entre ella se destacan edificios institucionales como el de la Facultad de Ingeniería para la Universidad Nacional, el Edificio Quintana, el Templo israelita de la comunidad sefardi en Bogotá, la sede de la compañía Volkswagen (hoy Colsubsidio), así como numerosos encargos de vivienda como el edificio de apartamentos “Las Terrazas”, que debido al sobresaliente talento del arquitecto, y



Izquierda: edificio de apartamentos las Terrazas (1951). Técnica carboncillo. Vista noroccidental. **Abajo:** fotografía.

al desarrollo paralelo de una producción artística y arquitectónica de sus contemporáneos,⁶ consolida una influencia determinante para el desarrollo de la cultura nacional.

Pero la producción del arquitecto no sólo es valiosa por la dimensión de su obra construida, por otro lado, su formación como artista del dibujo⁷ le permitió combinar la profesión de arquitecto y la de pintor, para componer una arquitectura paralela y llena de expresividad, llevada a cabo a través del lenguaje de la representación, de la misma manera como lo había propuesto Boullée⁸ preocupándose por una arquitectura intemporal, que rechaza el carácter de invención para ocuparse por una noción de naturaleza que se desarrolla en la obra.

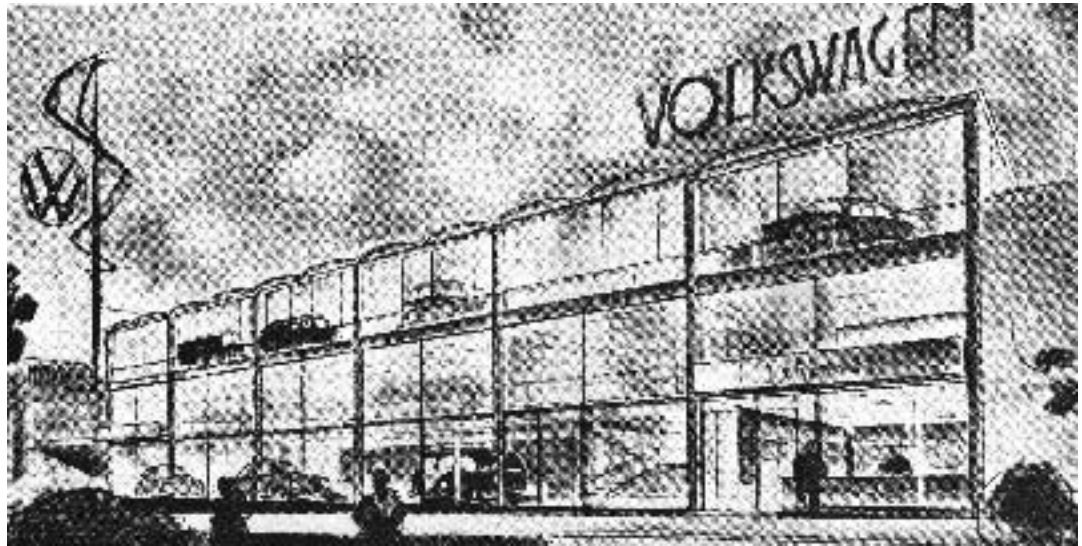


.....

⁶ Durante la época en que Violi desarrollo su obra tuvo oportunidad de encontrarse con arquitectos europeos o de formación en las escuelas europeas, que con un despliegue de notable talento trabajaron en la producción de la arquitectura de vanguardia modernista durante la segunda mitad del siglo XX en Colombia, así lo comenta Hans Rother en su libro sobre Bruno Violi: "entre ellos [los arquitectos de vanguardia] Leopoldo Rother, Carlos Martínez J., Julio Bonilla Plata, Erich Lange y otros." En: Rother, Hans. *Bruno Violi. Su obra entre 1939 y 1971 y su relación con la arquitectura colombiana*. Bogotá: Universidad Nacional. 1986, pág. 6.

⁷ "A su padre [el escultor Armando Violi] debió el gran amor por las obras maestras de arte", estudio las técnicas de la pintura y el dibujo en Europa, y durante la época más prolifera de su arquitectura se desenvolvió como profesor de dibujo al carbón y modelado en arcilla en la facultad de Arquitectura de La Universidad Nacional (Rother, 1986: 6-7).

⁸ En la Introducción que escribe Carlos Sambricio para el Ensayo sobre el Arte de Boullée, se hace alusión a la idea de Boullée que la arquitectura es un lenguaje que se coincide en imágenes y no en el arte de construir: "La arquitectura no es, para Boullée, el arte de construir, sino el arte de concebir imágenes, de desarrollar unas formas que sinteticen las ideas. Al saber que éstas no se logran con el simple esfuerzo de la voluntad y si en virtud de las fuerzas que se ejercen sobre ésta para obligarla a pensar, Boullée recurre a un nuevo lenguaje sólo cuando necesita de él: bien cuando pretende desarrollar éstas. Obligando a desarrollar e incrementar los elementos de su conocimiento sigue, en su lógica, a los hombres del siglo XVIII cuando comentaban como cada idioma, cada lengua, tiene su colección particular de diferencias y de sentido particular de las palabras". En: Boullée, Etienne-Louis. *Arquitectura. Ensayo sobre el Arte*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili. 1985. pág. 14-15.



Arriba: sede de la compañía Volkswagen (1955). Técnica carboncillo. Perspectiva exterior. **Abajo:** Fachada sobre la Avenida 26.

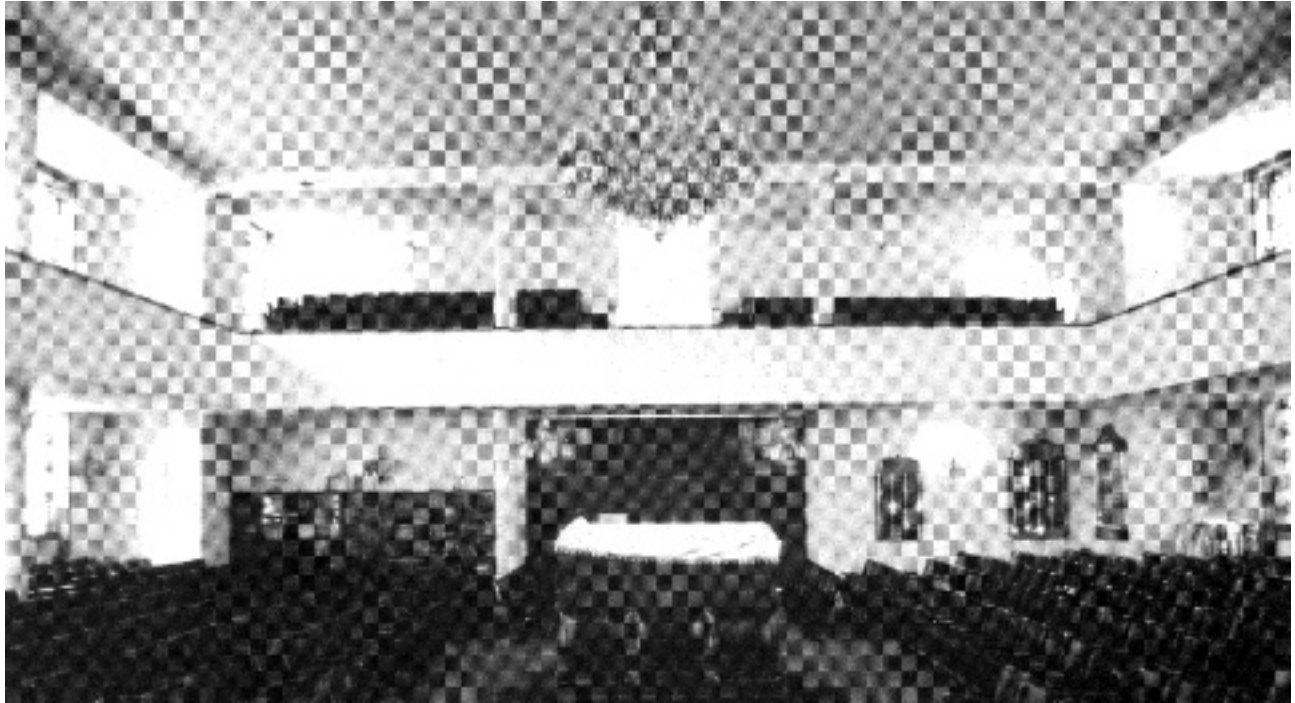
Consecuentemente en Violi despierta también un interés destacado por el problema de la monumentalidad, resultando en el diseño de proyectos que mantienen esta impronta y que se clasifican como de vanguardia modernista, entre los que se destacan: el Palacio Presidencial y el Ministerio de Defensa, ambos diseñados en 1956; en esta arquitectura la sombra es un elemento que aparece en las representaciones como una primera fase de la realización de la forma, para transformarse en un elemento de tonalidad. La luz y la sombra, en las representaciones de Violi, se incorporan a su sistema de representación, el cual sugiere la tridimensionalidad, es decir: el volumen, el relieve y la materia.

Así mismo otras preocupaciones programáticas para la arquitectura de Boullée, relacionadas con las facultades de los seres humanos para el conocimiento y la experiencia, son también una intención en la arquitectura de Bruno Violi. Boullée considera el problema del conocimiento y la experiencia desde una perspectiva que desarrolla las nociones filosóficas de las sensaciones y por tanto permite el encuentro de una conexión entre el arte y la ciencia.

La arquitectura se concibe como el lenguaje de la experiencia, que a su vez se encuentra estrechamente relacionado con nuestras facultades como seres humanos para representar y razonar nuestro entorno; problema ilustrado por W. Benjamín de la siguiente manera:

“Leer lo que nunca se ha escrito.” Tal lectura es la más antigua: anterior a toda lengua —la lectura de las vísceras, de las estrellas o de las danzas. Más tarde se constituyeron anillos intermedios de una nueva lectura, cunas y jeroglíficos. Es lógico



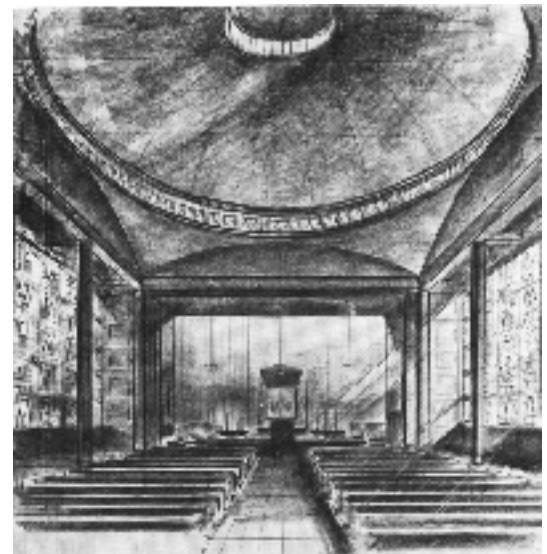


Arriba: sinagoga comunidad Sefaradi Interior del templo.
Abajo: Perspectiva interior. Técnica carboncillo. Primera versión.

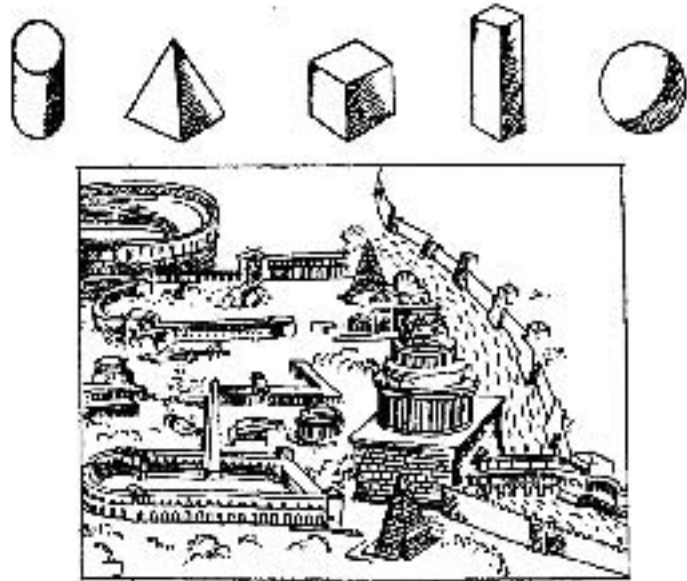
suponer que fueron estas las fases a través de las cuales aquella facultad mimética que había sido el fundamento de la praxis oculta hizo su ingreso en la escritura y en la lengua. De tal suerte la lengua sería el estadio supremo del comportamiento mimético y el más perfecto archivo de semejanzas inmateriales: un medio al cual emigraron sin residuos las más antiguas fuerzas de producción y recepción mimética, hasta acabar con las de la magia (Benjamin, 1967: 107).

La arquitectura se nutre entonces del arte y de la ciencia para producir sensaciones en su representación gráfica, lo que se tradujo en Boullée en la creencia de que en el arte de razonar comparando las formas, residía la capacidad para dar a la arquitectura el carácter de la intemporalidad, a través de fórmulas sencillas que se comparan con las grandes imágenes de la naturaleza, capaces de desarrollar sensaciones al definirse bajo la luz, convirtiéndose, por tanto, en los elementos estructurantes de la noción de arquitectura desarrollada por Violi.

Le Corbusier se encuentra en este aspecto en concordancia con el pensamiento de Boullée, quien había definido en los mismos términos la misión de la arquitectura, y en general con un interés central para el desarrollo del Movimiento Moderno de la arquitectura; que logró transformar la estética de lo clásico en una estética de lo sensible, que se concreta en Bruno Violi desde el punto de vista del espectador de la arquitectura, para quien la fuerza que irradia la representación se



Derecha: Le Corbusier. Los sólidos plató-
nicos. *Vers une architecture.*



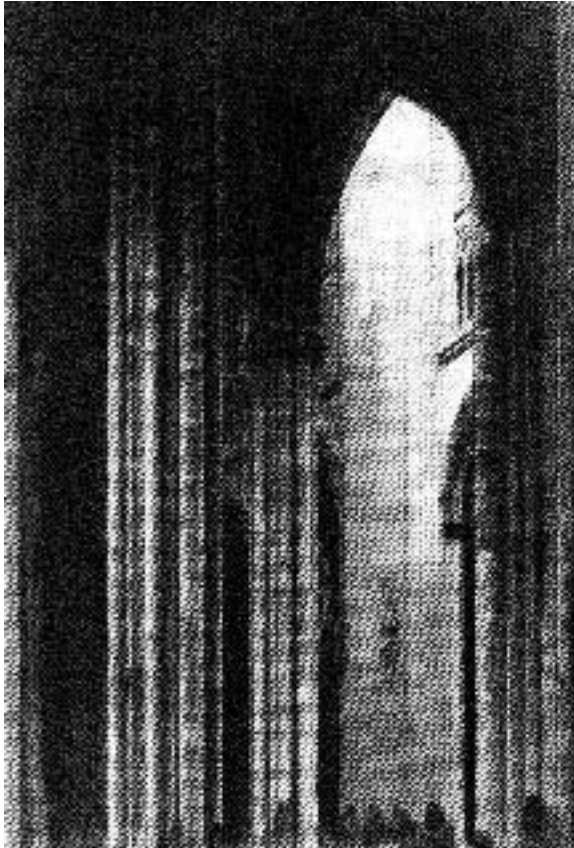
impone *a priori*, a un posible análisis de descomposición más meditado y racional; produciéndole una tensión que proviene del deseo de reflejar la inconmensurabilidad fragmentada, a través de la conciliación de espacios inmensos y fragmentados a la vez, *el fragmento es inconmensurable: lo infinitamente pequeño y lo inmensamente grande.*

Violi nos presenta bocetos sobre totalidades posibles empleando la luz para impresionar en vez de definir, considerándola como componente espacial de la arquitectura; a este respecto el asombro es el efecto de lo sublime en su más alto grado revelándonos la admiración, la reverencia y el respeto, a través de la impresión y los efectos emocionales que invaden el ánimo del espectador.

Lo imposible de una situación posible

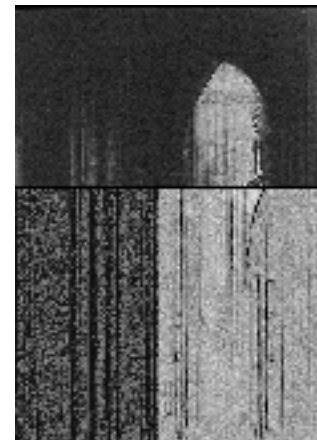
En una perspectiva interior de una catedral gótica realizada con la técnica del carboncillo (carboncillo catedral gótica), Violi desarrolla los elementos y el ambiente propicio para su poética. Es en esta catedral gótica donde diferentes objetos se unen, combinan o transforman (a modo de collage), para crear un entorno completamente original y sublime. Todos los elementos presentes tienen relación o aluden directamente a la catedral, a lo sacro o a la memoria en su más estricto sentido: todo ello envuelto en un ambiente sombrío e inquietante.

Izquierda: Catedral gótica, carboncillo.



La luz y la sombra en la representación de la catedral demuestran una estructura dual en la que participan al mismo tiempo dos mundos: el de la ficción y el de la realidad. Podemos tomar las imágenes de la catedral como una simple enumeración de lugares comunes, pero también podemos ver en ellas el resultado de un análisis en profundidad de los objetos y su representación. Vemos cómo el arquitecto concibe efectivamente los volúmenes, o las partes de la catedral gótica: arco apuntado, bóveda de crucería, nervio, ventanales, triforio y pilares como cuerpos casi reales, como objetos que se diría que realmente obstaculizan un rayo de luz natural y proyectan las sombras sobre el interior de un espacio imaginario, con lo cual la luz natural se fusiona con el espacio representado en prolongación del espacio real.

Si Violi hubiera aplicado de manera sistemática la proyección de las sombras, representando las que pertenecen a los objetos que componen el dibujo; la imagen alcanzaría un aspecto poco atractivo. Por el contrario, manifiesta un atento control de la práctica de este saber. La necesidad de respetar cierta medida en la representación de las sombras le permite elegir bien todos los efectos visibles y los elementos que entran en la composición de la imagen. La catedral puede entenderse como una entidad dinámica que crece hacia la luz.





Arriba: Monasterio de La Tourette (1957-1960). Le Corbusier.



Catedral gótica. Fragmentos de imagen con tonalidades de carboncillo.

.....
 9 "Pensemos por un momento en el espacio de la religión católica; este espacio cubre toda la tierra porque la iglesia es indivisible; en este universo el área singular, su concepto, pasa a segundo plano así como el límite o el confín. El espacio está determinado respecto de un centro único: la sede del Papa, pero este mismo espacio terrestre no es más que el momento, una pequeña parte del espacio universal que es el lugar de la comunión de los santos. (esta noción de espacio es paralela a la sublimación del espacio como es entendida por los místicos.) Y, sin embargo, en este cuadro total e indiferenciado, donde el espacio mismo se anula y se sublima, existen «puntos singulares». Son éstos los lugares de peregrinación, los santuarios, en los que el fiel entra en comunicación más directa con Dios. Así como, para la doctrina cristiana, los sacramentos son signo de la gracia, porque con sus partes sensibles significan o indican aquella gracia invisible que confieren; y son sus signos eficaces porque significando la gracia, realmente la confieren." ROSSI, Aldo, *La arquitectura de la ciudad*, Editorial Gustavo Gili, S. A., Barcelona, 1986, páginas 185-189.

La arquitectura de los monasterios

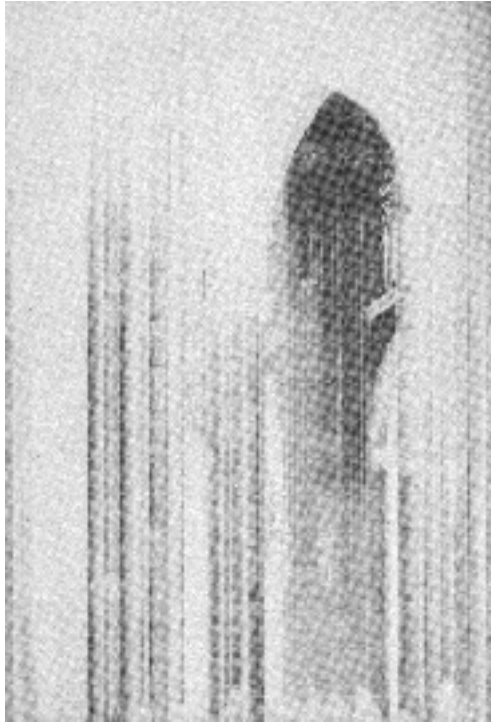
La arquitectura de los centros religiosos de la cristiandad tiene una cualidad de especial interés para el desarrollo del análisis de la catedral que representa Bruno Violi, puesto que en ella reside la noción de lo sublime, la cual a su vez no puede sino percibirse a través de la experimentación del espacio que conforman los monasterios. Aldo Rossi, en *La Arquitectura de la Ciudad*, reconoce esta conexión⁹ que posteriormente será adoptada por las nociones del espacio del Movimiento Moderno. Por lo que es posible encontrar conexión entre Boullè, Le Corbusier y hasta las vanguardias de los expresionistas, en este punto, como lo constata la "catedral de cristal", la "casa en el cielo", etc., en comparación con la noción *purista* del espacio moderno desarrollada por Le Corbusier y Ozenfant para quienes el arte debería ser una máquina de emocionar (Le Corbusier y Ozenfant, 1994).

Violi, recurre a toda su destreza para transformar una imagen que no cuenta un único evento, sino una entera cadena de sucesos sin temporalidad precisa, en una escena viva que se desarrolla ante los ojos del espectador. Definiendo una nueva manera pictórica que se concreta en el modelado de los cuerpos y el desdoblamiento de las sombras, en búsqueda constante de sensaciones.

La posición del espectador se ve enfrentada a comprender la complejidad de relaciones que el carboncillo establece con la realidad (diferentes fragmentos de la catedral gótica). Desde el primer enfrentamiento la imagen nos plantea ¿qué es lo representado?, obligándonos a comprender que la visión de la obra sólo es posible si entendemos la imagen como emblema de diferentes formas de conocimiento. Su realidad funciona al mismo tiempo como un todo y un collage fragmentado de signos autónomos desde el que es posible reconstruir.

Están nuevamente todos los elementos básicos: las proporciones, las densidades, la perspectiva y los rastros; en resumen, todo el artificio, las herramientas de la puesta en escena de la historia, pero ahora analizada no por un observador lejano, sino esta vez por un protagonista, un visitante de catedrales.

La narración es transparente desde ese lugar, aunque la visión no sea la realidad, la coherencia que el protagonista tiene de esta representación es la que se adapta a la lógica de la narración. El público no puede verla ya que no existe una igualitaria y dispersa visión cerrada;

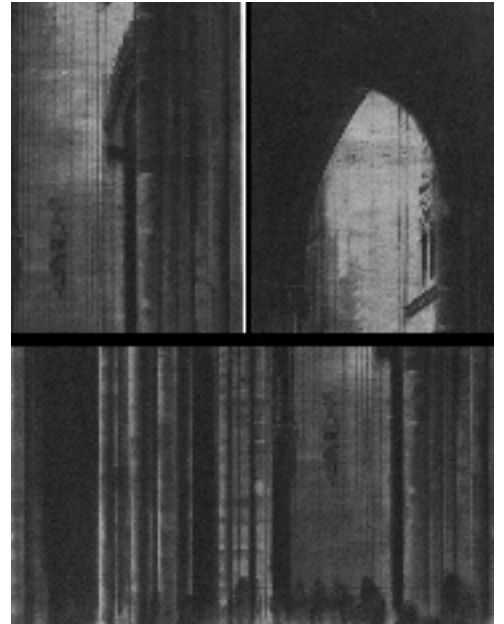


Izquierda: Catedral gótica, imagen inversa.

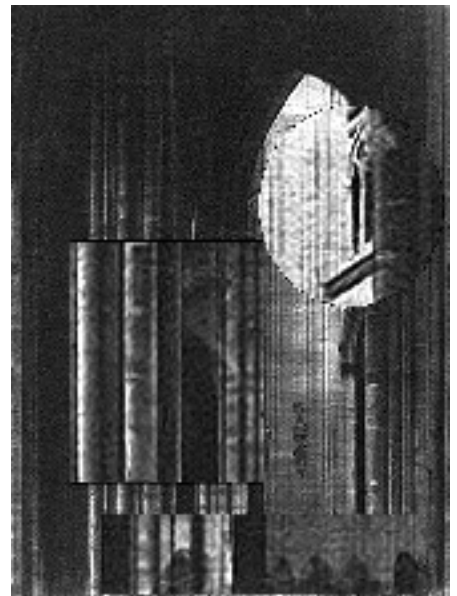
el espacio ordenado es el espacio del poder luz y sombra, “un orden de la correcta razón, que descompone para explicar mejor lo que esa luz revela y cómo es engendrada” (Cali, 1963: 5).

El nuevo artificio ha generado una mirada doble y subversiva. El público ve al mismo tiempo la representación, lo representado y el artificio que lo produce. La obra como escenario de este artificio se extiende y se repliega en el antes y el después de ese cristal invisible, que se traslada en todas las direcciones de la escena.

Invertir los valores de la imagen de la catedral (imagen inversa de la catedral gótica), y dejar el rectángulo neutro de la escena, nos permite entender la representación como una serie de cristales que transforman “los dibujos” en un sistema coherente de sucesivos espacios y tiempos, aquella representación a la que recurre Violi permanece como intuición en el fondo del papel, en su mirada y en la acción de la mano, revalorizando primordialmente el carácter luminoso y difuso de la catedral, para convertirla en un respaldo de apariciones. De esta manera se establece nuevamente un hilo conductor sobre otra posible transparencia, la de los elementos de la escena, líneas, luz, sombras, formas, composiciones y las razones formales y poéticas de la catedral, en la medida que ellos explican la “historia” de su proceso, el discurso de su propia justificación, aunque tengamos que aclarar que la explicación surge de la catedral y no la obra de su explicación.



Catedral gótica diferentes fragmentos.



Catedral gótica diferentes detalles.

Este universo de fuerzas no es, sin embargo, la manifestación desnuda de unas funciones tectónicas, sino la traducción de estas a un sistema básicamente gráfico. Los volúmenes se ven reducidos a líneas, líneas que se nos presentan en precisas configuraciones de figuras geométricas. Los fustes expresan el principio dinámico de sus líneas verticales. Los nervios representan ángulos y los encuentros de la bóveda de arista, ésta entendida no como ensamble de superficies curvas, sino como intersección de líneas rectas. “La bóveda de crucería es en gran medida, no la causa, sino el producto del “grafismo” geométrico de la traza gótica.” (Simson, 1980: 29).

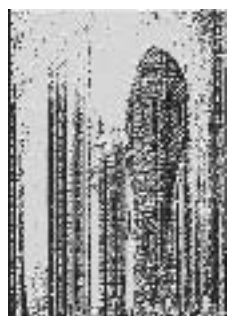


catédral gótica, resalte de líneas verticales del dibujo.

Igualmente, la densidad espacial produce zonas muy luminosas o muy oscuras que crean una sensación de estar en el espacio umbrío propio de las catedrales góticas. Esa densidad tiene como consecuencia la creación de un espacio que no se percibe con una primera mirada, porque las unidades espaciales se encadenan y producen un movimiento de ida y regreso que se detiene en un fondo óptico espacial único.

Esa insistencia sobre la superficie, está también dada por la asociación de la luz y sombra sobre los componentes arquitectónicos. La luz y la sombra que pertenecen a un mundo completamente óptico se desligan de la forma para liberar nuevos valores táctiles. Estos, al igual que la forma, crean, limitan, dirigen, conducen, estructuran y ritman el espacio. Imprimen un movimiento, una nueva profundidad. A partir de ellos, el espacio adquiere toda su fuerza motriz, lo óptico-contemplativo la experiencia táctil de la percepción del espacio desde lo visual.

La textura es el otro elemento que entra en juego para establecer una relación del espacio con la superficie. Gracias a ella la mano comprende el fenómeno de la luz y de la sombra. Es decir, el espacio en el muro ya que el relieve y el ritmo son generadores de espacio. A partir de la textura el observador puede experimentar. Ella se dirige igualmente a nuestra sensibilidad de contacto, a nuestro cuerpo. La utilización de materiales fuertemente tejidos es un esfuerzo para dar un valor tectónico y una densidad al objeto arquitectónico, para equilibrar la prioridad que ha sido dada a la imagen concediéndole al tacto el lugar que le corresponde.



catédral gótica, resalte de texturas.

Aparecen entonces, la ondulación de las superficies, el movimiento de la masa, que permiten una tensión, un ritmo en el espacio arquitectónico. Es una lucha entre geometría y formas libres, pero también una lucha por hacer aparecer la expresión de lo humano en los materiales, por concretar y desmaterializar la materia.

La luz y la sombra se hacen operativas en el relato, toda la representación se ve sometida a un proceso de desdoblamiento y unificación espacial a través del marco ficticio de un pórtico, se accede a un espacio de perspectiva centralizada.

Introduce en el primer plano de la imagen diferentes piezas y fragmentos que impulsan la mirada del espectador hacia el fondo de la imagen. Dentro de la compleja lectura de sus imágenes, estos restos parecen ser lo más realista, o al menos, verosímil del conjunto; son casi “retratos” de los hallazgos de las excavaciones. Además, esa manipulación visual que se persigue no tendría el mismo efecto si no aparecieran estos elementos del primer término, bajo una penumbra, en el caso de la catedral, que repele la mirada del espectador para que busque los rayos de luz que atraviesan las grandes bóvedas. La luz del fondo no es en absoluto homogénea, Violi la manipula arbitrariamente, aumentando las diferencias lumínicas y así, las zonas que deberían tener una iluminación más unitaria están atravesadas por contrastes. La línea de contacto entre luz y sombra más predominante es una diagonal no muy marcada, sino diluida, la más apropiada para crear un efecto de inestabilidad. Como si la habilidad a la hora de manipular los efectos lumínicos dependiera de los juegos de luz y sombra que componen la imagen.

Esta luz no es una luz natural. Esta luz gótica impresiona como luz sobrenatural. No se trata sólo de una luz transparente, sino que la ventana misma se capta como fuente de luz. Donde “el valor objetivo de una cosa se encuentra determinado por el grado en que participa de la luz” (Simson 1980: 71). La luz atenúa hasta tal punto la fuerte plasticidad de la estructura arquitectónica, que sus miembros articulados se hacen notar, en su corporeidad monumental; de tal manera que la arquitectura y las sombras forman la superficie de la nave mayor como un muro iluminado con luz propia.

Los límites espaciales se presentan en la catedral como algo fluido, inasible, transparente. Así como no hay en la catedral una luz natural, tampoco existe en la arquitectura que delimita el espacio interior un antagonismo «natural» entre apoyo y peso. La arquitectura pretende una negación de la gravedad, para realizar el milagro de un espacio que está por encima del mundo. En el interior la sombra sobre la luz, el gótico tiende a la elevación de la construcción y al dominio de la luz.

La pared de la nave gótica no revela en ningún punto qué es lo «sustentado». En lo esencial, presenta sólo formas ascendentes. Verticalidad como proporción espacial y verticalidad como principio de articulación



Catedral gótica, iluminación.



Catedral gótica, distribución de la luz, imagen con alto contraste.

(ambas se exaltan mutuamente). La impresión de una pared que se levanta como ingrávida está reforzada por el hecho de que, desde el interior, nada puede verse de la razón técnica por la cual se mantiene en pie. El aparato técnico de sostén ha sido trasladado al exterior, siendo por tanto invisible desde el espacio interior.

“El muro da la impresión de que fuera poroso: la luz se filtra a través de él, penetrándolo, fundiéndose con él, transfigurándolo” (Simson 1980: 25). La pared de la nave se presenta enmarcada por un fondo espacial fluido: a esto podemos llamarlo como «estructura diáfana», transparente. Al hablar de la «estructura diáfana» de los límites espaciales de la catedral, nos referimos a cierta relación óptica entre la pared, plásticamente conformada, y las partes del espacio que le sirven de fondo. La pared de la nave central gótica establece una relación óptica distinta con los espacios contiguos. La arquitectura de la pared gótica ya no quiere ser considerada como continuidad de masa, sino como «plástica». «Estructura diáfana» quiere decir que, en cierto modo, la plástica de la pared se presenta como relieve arquitectónico con fondo espacial, y es la aparición de este fondo espacial lo que determina el carácter gótico de los límites del espacio.



Catedral gótica, resalte del muro de la nave.

La pared está subrayada en toda su extensión, en ancho y en alto, por el fondo espacial, ya sea como fondo óptico oscuro o como fondo de luz: de esta manera, la nave central aparece como revestida por un manto espacial. La presencia del fondo espacial, como estrato continuo, y la plástica de la pared se condicionan recíprocamente. Una pared se hace «gótica» apenas la articulación plástica de su masa revela el carácter de contraste del espacio que le sirve de fondo.

La nave central y las naves laterales se funden en una masa espacial única, con lo que toda «abertura» de la pared de la nave central debe ser juzgada por su capacidad para relacionar y penetrar los espacios; todos los fragmentos del espacio se convierten en formas internas de un contexto total, pese a las altas arcadas de la catedral, no se produce ninguna fusión de los ámbitos laterales con la nave central.

Por lo tanto la experiencia que nos arroja la arquitectura de Violi posee tal carácter que afirma el origen de lo sublime, el arte en la ficción, el espectáculo o la representación, sinónimos de una misma idea que participa de una característica común: la distancia, condición imprescindible para que aquellas manifestaciones susciten emoción o placer. La aplicación de la sombra se dirige a la definición de una atmósfera

que acentúa el efecto de grandiosidad, creando un ambiente entre el misterio, lo ordenado y lo moderado de sus proyectos, que llega a “conmover por los efectos de la luz” (Boullée, 1985: 71).

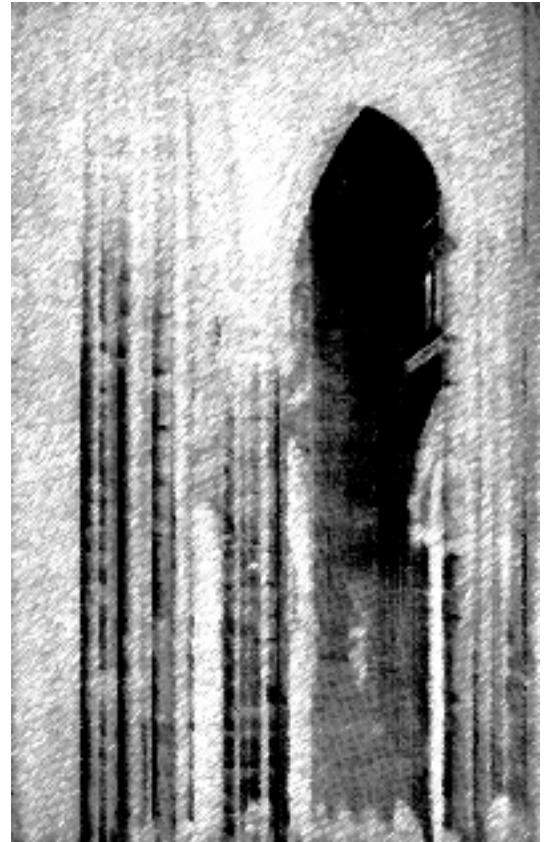
Representación del proyecto

El procedimiento que Violi desarrolla en sus composiciones se acerca a los métodos y preocupaciones del pensamiento arquitectónico que Boullée, quien a lo largo de su carrera y como profesor universitario que era, al igual que Violi, propuso; un sistema general de producción arquitectónica cuya herramienta principal era la pintura, así lo reconoce Aldo Rossi en su análisis sobre Boullée:

“Al presentar esta obra, no he querido recordar un capítulo de la historia de la arquitectura (en la que Boullée ocupa un sitio que, en líneas generales, no creo que pueda sufrir muchas variaciones), sino proponer el sistema de Boullée sobre la composición arquitectónica, intentando a la vez proponer un sistema más general. Así, quisiera que todo esto se desarrollara, en la medida de lo posible y en un sentido determinado, al margen de las arquitecturas del propio Boullée (y nótese que este análisis es tanto más pertinente cuanto Boullée es un profesor de arquitectura, como David lo es de pintura, en el sentido de que se trata de artistas preocupados por el problema de la transmisión de la experiencia)” (Rossi, año: 215).

En este tipo de experiencia desarrollada por la estética es en donde la subjetividad empieza a explorar un papel protagónico. A su vez, se está favoreciendo la libertad creativa del arquitecto que da sus primeros pasos guiado únicamente por la mirada intuitiva, denominador común del futuro proyecto. Por ello, Violi parece transmitir con sus carboncillos la misma sensación que él ha experimentado ante los restos antiguos, dispone entonces de suficientes experiencias visuales; que le permiten sombrear con la memoria sin necesidad de reverenciarse a su modelo. Esto parece implicar que la luz y la sombra han sufrido un proceso de desacralización, ya que la intención es exaltar lo inexplicable. Luz y sombra resultan una justificación temática.

No es la sombra aproximada derivada de los conocimientos pictóricos; sino una sombra que pretende contribuir a describir detalladamente la arquitectura y sus espacios. La utilización empírica pero magistral de luces y sombras, es el vehículo principal de sus propuestas arquitectónicas que bordean lo realizable, trasladando a la práctica su técnica del claroscuro en la conformación de una “arquitectura narrativa” (Kaufmann, 1980: 10).



Catedral gótica,



Para Boullée, la arquitectura es un arte, y las mayores dificultades consisten precisamente en reconocerlo como tal: el arte constituye el aspecto reductivo de la arquitectura, constituye su autenticidad. Pero este arte, al igual que las demás artes, se construye por medio de una técnica; técnica que está constituida por la composición arquitectónica que en su desarrollo denota la *noción de proyecto* propia del arquitecto... “El gran interés que sentimos por Boullée como teórico, además del interés que ofrece como artista por sus obras, se funda en este rechazo de la posición funcionalista de la arquitectura, con la consiguiente negativa a identificar el pensamiento de la arquitectura con la obra construida; el proyecto arquitectónico con el hecho urbano.” (Kaufmann, 1980: 219) ...los diseños de Boullée son un hecho completo y pueden ser juzgados desde el punto de vista de la historia de la arquitectura; es natural que impliquen una arquitectura o que se funden también en arquitecturas construidas. Una posición de este tipo de arquitectura presupone también un tipo de experiencia de la arquitectura más amplia que la tradicional (por ejemplo la de los tratadistas) y sin duda plantea algunas cuestiones, a las que Rossi cataloga como modernas.

Nos encontramos entonces con que la arquitectura de Violi se compromete en su noción de proyecto con la vanguardia de la modernidad, a través del manejo de las técnicas de la representación, se realiza el proyecto, el cual logra sintetizar una idea característica, basada en una “arquitectura narrativa”, y un procedimiento que desarrolla la ejecución de la arquitectura en dos sentidos: lo tectónico y la síntesis de la experiencia que su noción permite transmitir.

La sombra se convierte entonces en sustancia que deriva del objeto con una razón particular. Sin poder mirar otra cosa que las superficies de fondo, fondo en el que se proyectan las sombras de una realidad exterior de cuya existencia ni siquiera se sospecha. Estas se conciben como el resultado de una colaboración o participación de dos fuentes: una interna donde la sombra emana del objeto, es parte del objeto; y otra externa, la sombra proviene del día, de un ángulo sombrío de la catedral.

El método de ejecución se equivale con los procedimientos desarrollados por los artistas del renacimiento:

... y con el estilete ve dibujando sobre la tablilla ligeramente, tanto que apenas tú mismo lo veas, apretando poco a poco los trazos, volviendo sobre ellos, pero por el contrario insiste poco en los relieves. El timón y la guía de esto es la luz del sol,

más la de tus ojos, y tu propia mano, que sin estas tres cosas nada razonable se puede hacer. Más procura que, al dibujar, la luz sea moderada y el sol te venga por la izquierda. Se trata de una operación delicada, que cualquier interferencia podría perturbar. La luz suave y su llegada desde la izquierda garantizan el éxito. (Cennini, 1956).

He creído oportuno citar esta frase de Cecino Cennini, ya que por una parte ilustra la codificación de una nueva técnica de la representación, y de otra, porque esta nueva técnica contiene un principio en la realización del relieve y el volumen según su carácter táctil, buscando la posición del observador en el espacio.

Conclusiones

Al reflexionar sobre este tema ha sido posible descubrir los elementos determinantes en el carácter de la obra arquitectónica de Bruno Violi, encontrándonos con que la poética de su arquitectura reside en la intención sensible de transmitir una narración, que mezcla diferentes tiempos en un espacio común.

La dualidad de la ficción y la realidad, la luz y la sombra, el tiempo Vs. el espacio, se transforma por una parte en técnicas, como herramientas nocionales de la arquitectura que le imprimen un sentido de lo racional, de lo moderno, apoyado en el pensamiento arquitectónico desarrollado por Boullée y en la tendencia racional que construyó las bases del Movimiento Moderno de la arquitectura; lo que, por otra parte, se concreta en procedimientos capaces de imprimir sensaciones en la experiencia del espectador. Resultando en que la arquitectura de Violi se interesa por una estética sublime que no intenta recrear “lo bello”, sino el problema de la monumentalidad, cómo capturar el tiempo en la obra. Lo anterior se traduce en que, dicha intención sensible, que equivale a su compromiso primero con el arte de representar la arquitectura, lo separa de la exclusiva representación artística para introducirlo en el discurso arquitectónico, que se resume en la capacidad para transportar a sus espectadores dentro de diferentes contextos de espacio y tiempo en una sola obra.

La arquitectura de Violi es factible de ser comprendida a partir de la diseminación del lenguaje arquitectónico que la compone, develándonos la finalidad de recorrer en términos de valores y lenguaje arquitectónico; así como también la técnica que la hace posible mediante el uso de la perspectiva.



La búsqueda de dicho aspecto sensible permite también descubrir su carácter; haciendo posible comprenderlo en la dialéctica de lo “posible” junto a lo “imposible”; este último aspecto, en efecto, se identifica sobre todo en la forma en cómo se desarrollan los temas dentro de las representaciones.

La reconstrucción analítica de los proyectos permitió conocer acerca de la noción procedimental y el plano experimental, sensible, que llevó a cabo Bruno Violi en su arquitectura; el cual resulta inverso a los procedimientos tradicionales del diseño y por tanto imprime el carácter propio a sus obras, haciendo que su trabajo sea una fuente para recrear y conocer sobre los posibles problemas a los que se enfrenta el arquitecto creador de espacios modernos.

Referencias

- ◆ Boullée, Etienne-Louis, (1985) *Arquitectura: ensayo sobre el arte*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- ◆ Cali, François, (1963) *El orden ojival. Ensayo sobre la arquitectura gótica* [L'ordre ogival:essai sur l'architecture gothique], protographies de Serge Mouliner, París: B. Arthaud.
- ◆ Cennini, Cecino, (1956), *Libro dell'Arte*, cap.VIII. Trad. de F. Pérez -Dolz en Cennino Cennini, Tratado de la Pintura, Barcelona .
- ◆ Gombrich, Ernst, (1982); *Arte e Ilusión: estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, versión castellana de Gabriel Ferrater. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- ◆ Kauffmann, Emil. (1980) *Tres arquitectos revolucionarios: Boullée, Ledoux y Lequeur*, versión castellana de Xavier Blanquer. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- ◆ Le Corbusier, (1939), *Hacia una arquitectura*, del apartado “El volumen” del capítulo “Tres advertencias a los señores arquitectos”. Buenos Aires: Lito.
- ◆ Le Corbusier y Ozenfant, (1994), *Acercas del purismo, escritos 1918/1926*, Madrid: El croquis.
- ◆ Loos, Adolf, (1990), *Escritos (1910-1932)*, el revista *Croquis*, Madrid: Editorial Madrid, p 26-28.
- ◆ Simson, Otto, (1980) *La catedral gótica*, Madrid: Alianza Editorial.
- ◆ Perret, A., (1927) *Contribution á une théorie de l'architecture du béton armé*, París-Bruselas.
- ◆ Rossi, Aldo, (1984) *Autobiografía Científica*. Versión castellana de Juan José Lahuerta. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- ◆ Rossi, Aldo, (1986) *La arquitectura de la ciudad*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- ◆ Rossi, Aldo, (1977), Introducción a Boullée, en *ID, Para una Arquitectura de Tendencia, escritos: 1956-1972*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- ◆ Rother, Hans, (1986), *Bruno Violi: Su obra entre 1939 y 1971 y su relación con la arquitectura Colombiana*, Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- ◆ Varini, Claudio, (1998) *Bruno Violi: Arquitecturas y Lirismo Matérico*, Bogotá: Instituto Italiano di Cultura-Universidad Nacional de Colombia.
- ◆ Walter, B. (1967). Sobre la facultad mimética, en: *Ensayos Escogidos*, Buenos Aires: Editorial Sur.

