

Guido Guidi, Notas de trabajo¹

¿No soy acaso,
yo mismo, tan solo una especie de imagen a medias,
una figura entrevista, o vista un instante, un ser
de la mente, una aparición ataviada con
atavíos de aspecto tan ligero que basta que vuelva mis espaldas
para que pronto, demasiado pronto, desaparezca?

Wallace Stevens, *Angel surrounded by paysans*

Este trabajo sobre la Tomba Brion proyectada por Carlo Scarpa en San Vito Altivole es la continuación de un estudio iniciado oficialmente en 1996, con motivo de una exposición y de una publicación del Canadian Center for Architecture de Montreal². En el texto que escribí para la ocasión, subrayaba que había afrontado el trabajo con la modalidad del aprendizaje, tratando de entrar en el proceso mental del arquitecto³. Scarpa me había fascinado desde que era estudiante en el IUAV (Istituto Universitario di Architettura di Venezia) a principios de los años 60, pero no quería visualizar aquello que ya sabía: quería volver como estudiante y, esta vez, quería que fuese la cámara fotográfica la que me indicara el camino a seguir.

Una de las funciones importantes de la crítica consiste en ver algo que está aquí, en la obra, y que se nos había pasado por alto, pero que en este caso no se le podía escapar al aparato, sobre todo si el tema es la forma que asume la luz, las infinitas variaciones con las que se manifiesta cuando se proyecta en la superficie del mundo. En este caso, "el mundo" era la tumba diseñada por Scarpa.

Por un lado, se trataba de interrogar a un texto visual mutable mirándolo a través de su reflejo, inclinado e invertido en el cristal esmerilado de la cámara⁴, considerando la arquitectura no solo como artefacto sino también como máquina a través de la cual mirar el tiempo, o, mejor dicho, la arquitectura misma *en su hacerse*: los muros proyectados para recoger la sombra que se mueve del alba al atardecer, la proyección de sí misma sobre sus propias paredes. Pero, por otro lado, se trataba también de interrogar al *medium* fotográfico, redescubriendo su más antigua y primaria predisposición: en palabras de W. H. F. Talbot, "el arte de fijar las sombras".

EN TORNO AL MEDIODÍA

El 26 de agosto de 1996, en torno al mediodía, viví uno de esos momentos en los que la cámara ayuda a *ver*. Esa mañana tenía la intención de fotografiar el interior de la capilla. Por suerte, llegué tarde, hacia las once. Era la primera fotografía que tomaba en el interior y, al colocar el trípode en la esquina cerca de la puerta de salida del lado noroeste, pensé en utilizar el gran angular más extremo que tenía (el 120 mm en mi aparato 8 x 10")⁵: quería abrazar el espacio de un solo golpe. Mientras estaba enfocando sobre el cristal esmerilado, me di cuenta de que el paralelepípedo de luz directa del sol, proveniente de la apertura cuadrada de la cúpula en forma de pirámide truncada⁶, se desplazaba de la pared noroeste a la noreste transformándose progresivamente al acercarse el mediodía en un triángulo vuelto hacia

¹ La traducción al castellano de *Note di lavoro*, de Guido Guidi, toma como referencia la versión publicada en Guido Guidi *Carlo Scarpa's Tomba Brion*, Ostfildern, Hatje Cantz, 2011, pp. 35-39. Los números de página indicados entre paréntesis en el texto por el propio autor remiten a este mismo volumen.

² Nicholas Olsberg *et al.*, *Carlo Scarpa Architect: Intervening with History*, Montreal / Nueva York, Canadian Centre for Architecture / Monacelli Press, 1999.

³ Guido Guidi, "Thinking with the Eyes", en *Carlo Scarpa Architect, op. cit.*, pp. 205-215. El texto es la reelaboración de una conversación con Nicholas Olsberg.

⁴ Véanse las observaciones sobre Perseo y la cabeza de la Medusa en Italo Calvino, *Lezioni americane*, Milán, Garzanti, 1988 (trad. esp. *Seis propuestas para el próximo milenio*, Madrid, Siruela, 2018).

⁵ Que había logrado adquirir a mitad de precio a mi amigo Claudio Puppini cuando me alojaba en la casa del estudiante y Claudio necesitaba dinero.

⁶ Fotografía reproducida en *Carlo Scarpa Architect, op. cit.*, p. 181.

abajo. Una flecha que indica el Norte, pero también la apertura hacia el estanque en el exterior de la capilla.

EJERCICIO N.º 1

FIJAR EL TIEMPO

He buscado entre mis libros *Teoría de la forma y la figuración*, de Klee⁷. He vuelto a tomar en consideración la figura de la flecha del tiempo, que aparece en muchos de sus dibujos y pinturas, buscándola en sus variaciones y comparándola con las de la tumba. He empezado a entender que hay mucho trabajo por hacer. La mayor parte de las fotografías que había visto no me convencían por completo. A menudo elogiaban la materia del artefacto; la luz tenía únicamente la función de embellecer la textura, no tomaban suficientemente en cuenta la luz en su transformarse en el tiempo⁸.

EJERCICIO N.º 2

FOTOGRAFIAR LA PARED AL OESTE DEL ESTANQUE MIENTRAS ES ILUMINADA POR EL SOL NACIENTE (O FOTOGRAFIAR LA ARQUITECTURA DE SCARPA COMO MUYBRIDGE HABÍA FOTOGRAFIADO EL CABALLO AL GALOPE)

El 30 de enero de 1997, salí muy pronto de Venecia para llegar a San Vito antes del alba. Quería fotografiar las poleas iluminadas por el sol naciente, las “estrellas” que se desvanecen con los primeros rayos de sol y, a continuación, quería estudiar cómo se comportaba el doble lóbulo del contrapeso, una omega (Ω) minúscula dirigida hacia oriente (pp. 106-107)⁹. Pero el amanecer era algo neblinoso y tuve que desistir¹⁰.

Esperé a que la niebla se dispersara y, hacia las diez, empecé a ocuparme de la sombra que el pabellón sobre el agua forma en la pared oeste (esta pared esconde el pasillo que da acceso al pabellón mismo). A la izquierda de las poleas, noté que la proyección trapezoidal de la sombra del pabellón, así como su reflejo cómplice en el agua, adquiriría la forma de una flecha que señala hacia el Norte. Conseguí fotografiar parte de esa metamorfosis. No tomé ninguna fotografía en aquella ocasión, pero logré captar parte de aquella metamorfosis en una serie de cuatro fotografías realizadas el 20 de febrero de 1997, hacia las 10:30 de la mañana (p. 60).

Durante los meses de verano los nenúfares cubren la superficie del agua escondiendo el reflejo casi especular¹¹. Examinar la cuestión: ojo abierto / ojo cerrado.

⁷ Paul Klee, *Teoria della forma e della figurazione*, vol. 1, trad. it. Mario Spagnol y Francesco Saba Sardi, ed. Jürg Spiller, Milán, Feltrinelli, 1959.

⁸ Entiendo este enfoque como antiimpresionista: no hay un instante privilegiado; por el contrario, el tema es la transformación en acto, la cosa que se transforma. Todo el arco de tiempo de la transformación de la arquitectura en el pequeño arco de tiempo de la toma. Esto está en consonancia con toda la modalidad de vivir y proyectar de Scarpa.

⁹ Este doble lóbulo hay que ponerlo en relación con el trabajo precedente de Scarpa para el Palazzo Abatellis, en Palermo. En la sala de Antonello da Messina, el manto que cubre la cabeza de la Virgen de la Anunciación tiene un pliegue que se sobrepone a la frente como si se tratara de dos cejas solapadas. La intuición de Scarpa es increíble (he tratado de fotografiarlo, pero es imposible): instalando el cuadro en medio de la sala, lo sitúa de modo que esté orientado hacia la puerta. En esta última, el dibujo del arco es un paréntesis que evoca el velo de la virgen invertido. En Scarpa siempre se encuentra esta contraposición —blanco y negro, alto y bajo, la flecha—, aunque no inmediatamente visible, sino que se manifiesta con el tiempo, a lo largo de las estaciones. Se trata de una cosa que también he aprendido de Walker Evans: el mundo como ciclo eterno, como eterno retorno. Guido Guidi, “Thinking with the Eyes”, en *Carlo Scarpa Architect*, op. cit., p. 214.

¹⁰ Regresé para realizar aquellas fotografías el 12 del siguiente mes, en marzo de 1997 (pp. 106-107).

¹¹ El reflejo es casi especular porque el punto de vista del espectador no está a la altura del agua, sino a la altura de una persona. Desde este punto, una pequeña porción de la pared interna del pasillo, blanco cal, resulta visible a través de una acanaladura del muro externo; en el reflejo sobre el agua, el área blanca está parcialmente cubierta por una sombra que

EJERCICIO N.º 3

FIJAR EL ROSTRO MIENTRAS SE TRANSFORMA EN FLECHA¹²

He probado a girar 90° la fotografía (pp. 52-54, fig. 1) y a compararla con la fotografía de la fachada noroeste de la capilla (p. 71) tomada en el momento en el cual la luz es rasante y se desliza a través de la moldura interrumpida que corona la pared alta de la capilla, dibujando una diagonal de luz a lo largo de la fachada¹³.

Esta comparación me ha hecho ver mejor esa suerte de autorretrato que Scarpa parece haber construido en su arquitectura, con ojos y nariz-pico de lechuza o de halcón (p. 71)¹⁴.

Por otra parte, la vista invertida, la sombra que hasta un momento antes había considerado como una figura geométrica o una flecha típica de Klee, ahora se me aparecía como un triángulo, pero también como un rostro: un extraño rostro puntiagudo, como en algunas pinturas de Max Ernst (pp. 52-54)¹⁵.

Una vez devuelta a la fotografía en cuestión su natural horizontalidad, he ahí que aparece un rostro recostado y a medias sumergido en el agua. Arriba, el blanco del ojo, luminoso, incrustado en la preciosa acanaladura de la pared blanca mientras mira lejos, hacia oriente. Abajo, el otro ojo reflejado o, mejor dicho, sumergido en el agua, oscuro, introvertido, como de una persona que sueña o que duerme, pero que se despierta con la mutación de la luz (pp. 51-65)¹⁶.

Por otro lado, los labios finos y alargados (el contrapeso duplicado por el agua), lo reconectaba todo con la imagen de un pez; pero por otro (los ojos salidos), con Caronte, el barquero de almas¹⁷.

He regresado otras veces para precisar mejor estos aspectos que acabo de describir, encontrando siempre, desafortunadamente, el cielo cubierto. Diez años después, exactamente el mismo día, he conseguido llevar a cabo la secuencia que abre este libro y que he querido integrar con una de las cinco fotografías realizadas el 20 de febrero de 1997 (p. 60).

EJERCICIO N.º 4

adquiere forma rectangular (pp. 51-55).

¹² Fijar intensamente un rostro que a su vez te mira fijamente. El problema es captar este cara a cara.

¹³ La primera sensación que tuve llegando a San Vito fue la de ver un rostro. Incluso cuando se llega en coche, la fachada de la capilla se erige por encima del muro circundante para ver quién llega. La estructura de la capilla remite a los búnkeres, con las pequeñas ventanas diseñadas como ranuras desde las cuales disparar, que se convierten en ojos —el de la izquierda ligeramente más grande, el otro más pequeño—. Nuestra tendencia al antropomorfismo forma parte de nuestro ser humanoides, pero probablemente no habría captado esta cuestión sin la ayuda de Walker Evans y Lorenzo Lotto. En el retrato *Micer Marsilio Cassotti y su esposa Faustina*, de Lorenzo Lotto (1523, Museo del Prado, Madrid), la boca del hombre se muestra mitad sonriente, mitad melancólica. En los autorretratos de Evans, un ojo es más vivaz y el otro más pequeño, más introvertido, más interno. Yo también creo que salgo así; así como mi padre antes que yo. Un defecto físico que en el momento de la visualización puede convertirse en el emblema de un modo de ser: por una parte, miro fuera; con la otra miro dentro de mí.

¹⁴ Un dibujo de Klee titulado *Mr. Z* (1934) muestra un óvalo con una 'Z' en lugar de la nariz y de la ceja, con una diagonal para la boca. En la arquitectura de Scarpa, un elemento fundamental es el tiempo de las transformaciones: inicialmente distingo claramente el rostro y solo vagamente la flecha; pero si fijo largo tiempo la mirada en la transformación, me quedo encandilado y me doy cuenta de que el rostro desaparece para convertirse en una flecha. Necesito el tiempo, un arco de tiempo para poder percibir la transformación en su sentido específico. Como en el cubismo, todas las metamorfosis, todos los rostros se solapan. Toda la arquitectura de Scarpa está proyectada y construida para funcionar de esta manera, pero la sombra aumenta la eficacia de este modo de estructurar el objeto.

¹⁵ Obras de Max Ernst habían estado presentes durante mucho tiempo en el Museo Guggenheim de Venecia, y Scarpa no podía sino conocerlas bien. No sé si tenía la misma familiaridad con la obra de Maléovich (*Suprematism*, 1920).

¹⁶ Para ayudar a la percepción visual de este despertar, en la segunda parte de la secuencia he tenido que usar una pequeña estratagema (pp. 57-59, 61-65): esa mañana no había ni un soplo de viento que rizara el agua y los peces, todavía adormecidos, no mostraban interés por las migas de mi bocadillo; me vi obligado, lo confieso, a tirar —a escondidas de Bepi, el guardián del cementerio— algunas piedritas en el agua, exactamente antes de abrir el obturador.

¹⁷ El hijo de Carlo Scarpa, Tobía, también arquitecto, me ha confirmado que efectivamente su padre le había pedido que diseñara una barca para colocarla en ese punto, pero la idea fue luego abandonada.

LA PARED ESTE DEL ESTANQUE

Un fenómeno análogo al que acabo de describir puede verse al atardecer en la pared opuesta, al Este del estanque, pero aquí la proyección de la sombra producida por el pabellón tiene un comportamiento completamente distinto (pp. 108-110): al principio, la sombra en forma de flecha aumenta de espesor y avanza hacia el macetero (que, visto desde el pabellón, adquiere la forma de una V, fácil alusión al pubis femenino, o a la X de una clepsidra cuando los nenúfares no impiden el reflejo especular en el agua (pp. 140, 141); pero luego la flecha de sombra sigue aumentando para después empezar a retraerse hasta disolverse, al desaparecer la última luz de la puesta de sol (pp. 140, 144-165).

EJERCICIO N.º 5

FOTOGRAFIAR LA ARQUITECTURA COMO MÁQUINA PARA MIRAR

En el pasado he propuesto la hipótesis de que la arquitectura de Scarpa no es únicamente para ser vista, sino, sobre todo, una máquina para mirar, a través de la cual ver mejor¹⁸. También he hecho referencia a la experiencia que tuve entrando en la Tomba Brion hace muchos años, cuando todavía era estudiante¹⁹. Al entrar en el *propylaeum* del viejo cementerio me había sentido envuelto, como contenido por una cáscara; “el casquete de mi pensamiento”, como habría dicho Eugenio Montale²⁰. La sensación de llevar un casco japonés desde el cual mirar el exterior, a través de dos círculos dirigidos hacia oriente; pero, por otro lado, el *propylaeum* mismo está construido a modo de túnica en forma de T, una túnica para ponernos, que nos ayude a vivir la experiencia de un orante, el sacerdote que reza con los brazos abiertos como los de Cristo en la cruz. En la tumba, la mano derecha se prolonga más allá del *propylaeum* y se apoya en el estanque; la mano izquierda, en cambio, se convierte en un riachuelo de agua cada vez más fino, que fluye hacia el arcosolio²¹.

AÚN EL TIEMPO

He fotografiado una página de un catálogo. En la página viene reproducida una pintura de Paul Klee titulada *Die Zeit (El tiempo, 1933)*²². Trataré de describirla: una tela de yute o de gasa rectangular de soporte, tres telas rectangulares, cada cual más pequeña, sobrepuestas y deslizadas algunos grados una respecto de la otra; sobre la última, la más pequeña, recubierta de un color más denso hasta esconder casi completamente la trama de la tela, una línea en forma de V, pintada de negro, dirigida hacia la derecha.

Miro mejor la flecha y me doy cuenta de que un segmento es más corto. Pienso en las manecillas de un reloj. La más corta en la parte inferior señala las horas; naturalmente, las horas son más pesadas y por eso están abajo. Las manecillas señalan una hora un poco incierta, ya que no hay números. Trato de comparar con mi reloj: parecen las siete y siete minutos, no sabemos si de la mañana o de la tarde.

Vuelvo a mirar una secuencia del interior de la capilla, selecciono dos (pp. 130, 131). La luz, que llueve desde lo alto y golpea sobre la pared noreste, genera un reflejo en la tarima de manera oscura; produce un dibujo de luz muy similar a las manecillas del reloj de Klee, pero en negativo. El horario es un poco

¹⁸ Recientemente he fotografiado una serie de búnkeres a lo largo de la costa atlántica, vinculando la experiencia de mirar a la de disparar a una diana: Guido Guidi, *Bunker: Along the Atlantic Wall*, Milán, Electa, 2006.

¹⁹ Guido Guidi, “Thinking with the Eyes”, en *Carlo Scarpa Architect, op. cit.*, pp. 214-215.

²⁰ Eugenio Montale, “Piccolo testamento”, en *La bufera e altro*, Venecia, Neri Pozza Editore, 1956, p. 127.

²¹ Italo Zannier me contó un episodio que parece confirmar el interés de Scarpa por la figura del orante: encontrándolo por casualidad en Venecia, el arquitecto se inclinó tres veces frente a él hasta rozar el suelo con la mano: “Pensarás que estoy loco —observó Scarpa—, pero en Marruecos es costumbre saludar así la primera aparición de la luna nueva”.

²² Paul Klee, *Die Zeit, 1933*, acuarela y tinta sobre yeso, tela y madera, 25,5 x 21,5 cm (Sammlung Berggruen, Staatliche Museum zu Berlin).

impreciso. La hora registrada por mi reloj en el momento de la toma era casi las 12 y 20 del mediodía; la flecha está girada hacia la izquierda, al revés de la de Klee. Pero del otro lado del altar y cuarenta minutos antes estaba vuelta a la derecha, como la de Klee (pp. 125, 126).

He decidido publicar también algunas fotografías de algunos umbrales o pasajes de un lugar a otro que me parecen confirmar, con infinitas variaciones, la idea de flecha y de la modificación espacial que fluye (pp. 90, 91, 96).

EJERCICIO N.º 6

FOTOGRAFIAR LA OMEGA (Ω)

Ya he hablado de la omega que mira el sol naciente en la zona del estanque; en ese caso, una omega minúscula (pp. 106, 107).

Solo recientemente he decidido que debía ocuparme de la entrada por el Este a la capilla. Vista desde el interior, es un círculo interrumpido en la base por una acanaladura que entra en el muro a la altura del suelo; básicamente, una omega mayúscula (Ω). Muchos han fotografiado esta apertura, y quizás es una de las razones por las cuales hasta entonces no me había ocupado de ella. La había fotografiado únicamente en relación con toda la capilla, vinculándola con la zona del altar (p. 82). Las tomas eran siempre ejecutadas desde los ángulos de Oeste a Este, o a Sur, en el vano de la capilla; pero cuando me decidí a ocuparme solo de esa abertura fue oportuno que la fotografiara frontalmente, así como había hecho mucho tiempo atrás fotografiando la otra puerta, la que da al jardín hacia el Oeste (p. 85).

Pero desplazándome en línea recta desde la entrada, me sentí indeciso, porque obviamente el círculo se volvía perfectamente circular (en realidad la omega es un poco oblonga); pero, sobre todo, ya no se correspondía con las dos hendiduras verticales de la puerta sobre el fondo, y todavía menos se veía la hendidura horizontal sobrepuesta a la hendidura de la izquierda: ¿una T?, ¿una tau?

He vuelto sobre mis pasos, exactamente al punto en el cual había hecho las otras fotografías cerca de la salida oeste y oblicuamente respecto de la pared. Para volver a obtener una ilusoria frontalidad he descentrado lateralmente todo lo que me permitía la cámara (pp. 86, 87).

N. B. Fotografiando Ω en las distintas estaciones del año, poner más atención a los signos de luz en el suelo.

EJERCICIO N.º 7

PROFUNDIZAR EN LA RELACIÓN CON LOS HACES DE LUZ SOBRE EL SUELO A LOS PIES DE OMEGA (Ω) Y RASTREAR ALFA (A)

En el interior de la capilla, a la izquierda o antes de la omega (Ω), de alguna manera tenía que estar, aunque fuera disimuladamente, la primera letra del alfabeto griego, alfa (A). No hubo manera; me había parecido que sí, pero quizá era solo mi voluntad de querer ver.

A continuación, con un lápiz grueso, he intentado visualizar la línea del horizonte en algunas fotografías de la capilla, enlazando las paredes y trazando líneas de fuga (pp. 81-83). Mi primera intención era únicamente descriptiva: quería mostrar dónde había colocado la cámara en las fotografías precedentes y en aquellas sucesivas de la serie. Pero trazando las líneas me he dado cuenta (¿cómo no lo había pensado antes?) de que la pirámide visual albertiana (<) también puede ser vista como letra del alfabeto griego (A), una alfa recostada. Ahora podía distinguir la omega a la derecha, pero no la letra alfa, que sigue siendo elusiva. Puedo solo imaginarla en la conjunción perspectiva ideal de la pared que contiene físicamente a la omega y la pared de la izquierda (p. 82).

Vuelvo a mirar la fotografía y noto que el punto de fuga a la izquierda está sobre la vertical de los dos lóbulos enclavados en la apertura que da al estanque, y que están a la altura de los ojos de un niño. Si busco el alfa, el origen, naturalmente tengo que adoptar el punto de vista de un recién nacido; pero,

precisamente, Scarpa esconde el alfa, la mirada del niño, porque de adultos no recordamos aquellas imágenes —la memoria de nuestro nacimiento es niebla.

EJERCICIO N.º 8

REPETIR LA FOTOGRAFÍA BAJANDO EL PUNTO DE VISTA

Así como las poleas ayudan al sube y baja de la puerta corredera de cristal que permite el acceso al pabellón sobre el agua (pp. 66-68), los sutiles haces de luz que a mediodía, durante el invierno, por el sol bajo sobre el horizonte, se insinúan alargándose en profundidad hasta “levantar” el altar con el tiempo son contrarrestados por la flecha de luz que en el solsticio estival desciende desde lo alto, del equinoccio de primavera al equinoccio de otoño, en un movimiento incesante de sube y baja (pp. 119-123).

Si hubiese podido, de vez en cuando habría detenido el sol —*don't move!*— y habría ido corriendo a registrar cómo era la luz en otras partes de la tumba. Pero naturalmente todo fluía, así que he tenido que regresar infinitas veces esperando volver a encontrar la misma situación en las otras partes, en las mismas fechas, a la misma hora, en el mismo minuto; con el permiso del tiempo atmosférico y la precesión del eje terrestre.