

# Temas de la Arquitectura

Entrevista a Francesco Venezia  
por Aldo Hidalgo.

## Idea

1. **Aldo Hidalgo :** Arquitecto, observando una de sus obras, el Museo de Gibellina, pareciera que su tentativa sería la de construir un edificio en donde se da forma a algo así como al límite entre arquitectura e idea. Se lee la tentativa de desarrollar las posibilidades de un “tema” arquitectónico. Incluso, pareciera que el museo tiene un mensaje dirigido a los arquitectos, a los que enseñan la arquitectura y no primariamente a los potenciales usuarios del museo.

**Francesco Venezia.:** Lo que intento hacer en mis proyectos es poner en juego diversas dimensiones de la arquitectura, diversas ideas de la arquitectura. A través del proyecto puedo conocer los alcances espaciales, simbólicos y constructivos de tales ideas.

2. **A.H.:** Hoy se nos sugiere que es necesario abandonar la interpretación corriente de la “apariencia” la obra y preguntarnos más por lo oculto, por lo que se ha llamado la “esencia” de la obra. ¿Podemos entender que esta esencia es lo que usted llama “idea”?

**F.V.:** En efecto, he escrito recientemente un breve texto que examina propiamente este aspecto. La red oculta de las relaciones, la red invisible de relaciones, que son más importantes que las relaciones visibles. Este es algo que también ha sido considerado por Le Corbusier, como concepto. La cosa más importante en la arquitectura es lo que no aflora, lo que no se ve, aquello que está detrás de las cosas. Esto es muy interesante, pues es un punto cardinal de la filosofía griega, es decir de la misma cultura que ha producido esas cosas visibles extraordinarias. En efecto, hay un filósofo griego que dice que la armonía invisible es mucho más interesante y fuerte que la armonía visible.

3. **A.H.:** Sin embargo en la actualidad no se concede valor a lo que está detrás de las cosas. Al parecer, la imagen,



el valor de cambio, la homogeneidad, la producción en serie, nos impide relacionarnos directamente con lo que ella es. La tecnología también puede ocultar su valor e impedir una relación con ella.

**F.V.:** Exacto, lo mismo es posible en el campo puramente constructivo. Hoy en la construcción tendemos a dividir lo que es visible de lo que no es visible. Lo que es visible -ya que vivimos en el mundo de la imagen- nos interesa, por lo que damos un cierto cuidado a lo que es visible. Lo que no es visible..., quiero decir, es lo mismo que ocurre con los automóviles, cuando alguien desarma un auto desde adentro aparecen cosas horribles ¿no? En los edificios ocurre lo mismo, hoy los edificios tiene una patina superficial aceptable, pero interiormente están rellenos de cosas innobles que sólo dan prestaciones de tipo técnico, defensas, protecciones. Hoy, por ejemplo, la preocupación es por los puentes térmicos, por la eliminación de los puentes térmicos. Se tiene terror a los dos tres grados de temperatura que más o menos puedan pasar desde el exterior al interior. Hay una verdadera obsesión en contra de las cosas que se fisuran. Entonces, se hacen las juntas de dilatación, por el terror que las cosas se puedan fisurar naturalmente, cuando en realidad la belleza de muchas cosas está en esa grieta natural, porque nos hace leer el paso del tiempo en las cosas. En el proyecto para el Centro Universitario en Amiens he podido examinar esto. Para mi Amiens ha sido una experiencia extrema, es decir, allí me ha ocurrido todo lo que nos puede suceder de terrible por dar una enorme lucha para salvaguardar un poco de arquitectura respecto a la dictadura de la legislación técnica; que no es saber construir bien, sino observar las prescripciones que muchas veces son estúpidas, burocráticas. Por ello, la arquitectura se apresta a transformarse en una ornamentación de normas burocráticas, lo cual es un riesgo enorme, enorme.

## Proyecto



**5. A.H.:** Arquitecto, desde una perspectiva más amplia, quisiera que me explicara cómo se concibe un proyecto, cómo se piensa un proyecto.

**F.V.:** Las cosas en la arquitectura no se deciden con razonamientos, esto es absolutamente así. La mano siempre precede al pensamiento, claro, pero esta mano debe haber sido largamente educada. El problema es éste: yo no creo que ningún proyecto sea concebido iniciando a pensar largamente, el proyecto nos nace, nos sorprende, nosotros quedamos impactados del hecho que esa cosa ha nacido, pero es el resultado de un fundamento de una cultura propia. Después se debe hacer, claro está, un gran trabajo de precisión, de terminaciones. Pero le quiero decir otra cosa, muchas veces el trabajo de terminación, geométrico debe ser corregido con la geometría original de los primeros dibujos. Muchas veces comenzamos a trabajar y nos damos cuenta que nos estamos alejando, aunque hagamos un trabajo de precisión nos alejamos de la belleza de los primeros dibujos.

**6. A.H.:** Dado que no tenemos un gran patrimonio como ustedes en Italia, ¿tenemos alguna desventaja para educar la mano y el imaginario?

**F.V.:** Visitando Chile a mí me pareció observar que es un país educado desde el punto de vista de la arquitectura. Es un país que tiene un buen nivel de arquitectura, especialmente moderna, aunque también del siglo pasado. He visitado recientemente Venezuela, Caracas, y me he hecho la idea de que en América del Sur se ha jugado todo el Movimiento Moderno. En el sentido que el movimiento moderno ha tenido en la América del Sur su Edén. Como experiencia ideal, no solo real. Le Corbusier, cuando soñaba su arquitectura la soñaba en una situación tropical, no es que la América del Sur sea toda tropical, pero los lugares más extraordinarios son aquellos tropicales, es decir, lugares donde es posible una arquitectura liberada de



todas las obsesiones por protegerse, de cerrarse. También Antofagasta es una ciudad donde se puede vivir en edificios sin techos. La desgracia del Movimiento Moderno es haberse desarrollado entre Weimar y Paris. Lugares fríos, lluviosos, con nieve esta ha sido la verdadera desgracia. Le Corbusier habría hecho su arquitectura en Río de Janeiro, en Bogotá.

**11. A.H.:** ¿Usted elige los encargos? ¿O rechaza aquellos que no le permiten profundizar su idea de proyecto?

**F.V.:** No, no, bueno si tengo que hacer ciertas cosas no lo hago, absolutamente no. Por ejemplo en Francia yo he hecho dos edificios extremadamente complejos desde el punto de vista funcional, con un número de prestaciones altísimo en el sentido que son edificios donde hay de todo, administración, grandes teatros, aulas no falta nada funcionalmente. Estoy preparando un librito sobre Amiens que se publicará en enero. Es un volumen en donde expongo las ideas que están bajo el proyecto y que, sin embargo, son ideas donde no aparece nada relacionado con las prestaciones de tipo funcional como las que tuve que realizar en el edificio.

**12. A.H.:** Mirando las plantas de este proyecto en Amiens, en la revista Casabella, me traen a la memoria aquellas de la arquitectura de Alvar Aalto. Es decir, plantas en donde se integran dentro de un mismo perímetro, continuo, una gran cantidad de recintos, salas, auditorios, todos de diversa cualidad y tamaños.

**F.V.:** En efecto - usted ha hecho una observación justa- hay una fuerte influencia aaltiana en Amiens, pero no en el sentido de la imitación del lenguaje, sino en el sentido que hace a Aalto uno de los pocos arquitectos modernos que crea siempre una envoltura al edificio. Pero Aalto es el primero, respecto del racionalismo alemán, que le da este valor a la planta. Por ejemplo si pensamos en el Teatro Total de Gropius, este es un edificio anti-aaltiano, porque



todo el espacio interno útil coincide con la envoltura; coincide con la forma.

Mientras Aalto crea siempre uno o dos edificios dentro de la envoltura, uno dentro del otro.

Esta el muro externo, después está el espacio destinado al objetivo funcional y entre ellos siempre hay un espacio de dos o tres metros, donde Aalto pone lucernarios múltiples, que no son nunca simples, son volúmenes.

Esto se puede justificar por motivos climáticos, pero cuando algo está bien resuelto en arquitectura el motivo técnico no es jamás la única causa.

La forma es la que queda. Hoy sabemos que podemos defendernos del clima con 20 centímetros de espesor. Yo en Francia he debido dar una lucha por muros de 50 centímetros, después está la envoltura que llega a un metro, a un metro cincuenta.

Pero ha sido una guerra, ellos decían que bastaban 20 centímetros.

Por lo que no se trata de defenderse del frío, sino que hacer algo con el cual defenderse del frío sea bello.

## Desplazamiento visual

**13. A.H.:** En esos proyectos se lee una planta irregular, un perfil indeterminado o bien determinado por la forma del lote. ¿Cómo se organizan los recintos?

**F.V.:** Digamos que allí hay algo importante, el hecho de las simetrías parciales, es decir un proyecto aparentemente irregular pero dentro de esta irregularidad existen sistemas simétricos bastante claros, la simetría no implica el volumen sino implica los sistemas internos.

**14. A.H.:** ¿Así como ocurre en la Villa Adriana?

**F.V.:** Si, los elementos internos son absolutamente regulares pero forman un conjunto fuertemente orgánico, pintoresco, usemos la palabra pintoresco, pero en su sentido



pleno. Un conjunto rico, muy natural pero realizado de partes muy regulares y simétricos. Creo que este ha sido el mayor esfuerzo que he hecho en este trabajo de Amiens.

**4. A.H.:** En las últimas obras del arquitecto Peter Eisenman, parece crear con los pliegues y cambios de perfil en los edificios, un desplazamiento visual en la percepción en sus edificios. Creo que usted en su obra también provoca estos desplazamientos visuales que nos sacan de la percepción espacial habitual. ¿Es cierto esto?

**F.V.:** No sé si he entendido bien, pero de todas maneras una cosa puede ser que responda a eso que usted dice. Me he dado cuenta que en nuestro trabajo cada vez son más importantes los pequeños desplazamientos entre las cosas.

Actualmente se intenta poner todo bajo una misma trama: el sistema geométrico, la estructura, el sistema de proporciones, el sistema funcional, los sistemas constructivos. Más aún, todos los elementos de Desing. Por lo tanto, todo es legible bajo esa trama que sirve para todos los objetivos, una geometría que devora y asume todos los aspectos de la arquitectura, es una geometría visible, absolutamente visible, por lo que es una arquitectura que se comprende rápidamente. Por ejemplo, si uno visita un edificio de R. Séller o un edificio de Unges, los nombro porque los dos encabezan dos escuelas de un racionalismo exagerado, encontramos esta sensación de ver como todo está representado al unísono. Todo aflora de manera visible. Todos los sistemas. Contrariamente, he podido comprobar que los edificios que no han sido concebidos así son inagotables, absorben nuestra atención, es decir cambian siempre y esto nos toma mayor tiempo para comprenderlos, una duración conceptual mayor. Por eso, es que casi siempre encontramos en ellos algo escondido.

Entonces, el proyecto es una suerte de sedimentación de

decisiones; sobre todo, una desplazada respecto a las otras. En este continuo desplazamiento debemos encontrar el recorrido de origen, es decir nuestro recorrido mental. Por ejemplo - esta es una observación genial que hace Le Corbusier respecto al eje de simetría en la casa pompeyana-. Observa que la casa está organizada en torno a un eje de simetría, pero los objetos más significativos de la casa no están alineados en el eje sino que hacen una suerte de gymkhana, una ligerísima gymkhana.

Nosotros debemos hacer este movimiento para recorrer el eje y éste es el valor de lo antiguo respecto a la Academia, al Neoclásico, donde todo está puesto sobre el eje. Esto es un racionalismo estúpido, elemental.

Se debe reconstruir el eje a través de una serie de elementos desplazados respecto al eje. Se debe hacer el esfuerzo de llevar al eje los elementos que realmente están desplazados y esto sucede con los elementos visibles y con los elementos que no son visibles

## Ruinas

**7. A.H.:** Quisiera preguntar por sus edificios en Gibellina, por sus referencias. Creo que la más importante debe ser la ruina ¿verdad?

**F.V.:** Sí, en Gibellina. He proyectado... Le cuento, he estado por un mes en Sicilia, en ese mes he visitado Sicilia después de mucho tiempo. Lo que allí he encontrado, a sido un extraordinario sentido de lo cíclico, del hecho que las cosas vienen de la naturaleza y regresan a la naturaleza. Allí encontramos este hecho en diversos momentos sucesivos. O encontramos ruinas bastante intactas o también a punto de desaparecer. Es decir tenemos la sensación que la naturaleza misma de los lugares sea un gran sedimento y al mismo tiempo una suerte de obra en



construcción. Por ejemplo me impacto muchísimo, quizás un caso único en el Mediterráneo, visitar las canteras de Cusa de los templos de Selinunte, vecino a pocos kilómetros de los templos. Son canteras donde se ve, en la fisicidad de la situación, todo el proceso de formación de la columna. Hay bancos rocosos en que las rocas están apenas cortadas en donde se circula por los intersticios, entre roca y roca. Se tiene la sensación de ver el estado naciente de la roca. Luego se ven las rocas abandonadas en medio del campo, seguramente las estaban trasladando y luego las han dejado abandonadas. Por ello, considerando que algunos de los templos de Selinunte están en el suelo y otros en pie, tenemos en pocos kilómetros la expresión del movimiento del construir que se ha detenido y ha quedado fijo, esto es extraordinario. Ver por una parte la cantera y después los templos destruidos, hemos representado el ciclo entero de las cosas que crecen y de las cosas que caen.

**8. A.H.:** Algo de lo que Usted dice me pareció haberlo leído en un ensayo de G. Simmel, sobre la ruina, lo que me aventuró a hacer esta pregunta relacionada al museo.

**F.V.:** Debo agregar otra cosa, por claridad. Por una parte, está este hecho de la cantera, mi visita a Sicilia que me ha dado, por así decir, el fondo sobre el cual hacer el proyecto. Hacerlo entrar en un mundo, en este sentido, Sicilia, porque es característico de Sicilia pero además hay otra cosa con relación a la forma del edificio, (del museo), que esta muy ligada al patio manierista como lugar del encanto, como lugar de detención. Yo soy un gran admirador de la Villa Giulia, que los historiadores no la consideran como muy importante, porque no tiene las características del Palazzo Farnese. Claro la fachada de Villa Giulia de Viñola, no es una gran fachada, pero toda la concepción del total es única; extraordinaria. Por primera vez viene fundado un tipo de arquitectura basado sobre el modo de moverse, de tomar posición, del poder asomarse. Al hecho, por ejemplo, que se llega al final del patio de la loggia y se ve la otra loggia y no se puede alcanzar por que esta la fosa del ninfeo, por lo que es necesario hacer un giro salir, y entrar de nuevo para conquistar esa posición, este es un hecho extraordinario. Como el patio de las caballerizas en Mantua

de Giulio Romano donde está este hecho de llevar toda la plástica sobre el interno y no sobre el externo. Este es un edificio absolutamente anti-Barroco, porque el Barroco lleva todo a la fachada externa.

## Suelo

**9. A.H.:** Con lo cual los elementos arquitectónicos pasan a ser muy importantes pues son los que relacionan el cuerpo con la arquitectura; como el uso de pórticos, loggias, escaleras, rampas, incluso el suelo. ¿No es así?

**F.V.:** El pavimento en la cultura contemporánea se ha transformado simplemente en una terminación, y si es así puede ser tratado como tal, puede ser una alfombra o puede ser un mármol, es el mismo concepto, algo que protege. En cambio en la gran cultura arquitectónica el pavimento tiene un fuerte sentido simbólico, en el fondo es la cubierta de algo que esta abajo. Es decir no es una terminación, es la primera conclusión de un mundo, de un mundo oculto. Esta es la razón porque en las grandes culturas la pavimentación tienen un cuidado extraordinario sobre el grado de complejidad de las reacciones simbólicas, no pondrían jamás baldosas en los pisos.

**10. A.H.:** El teatrino a Salemi es todo un gran suelo.

**F.V.:** Sí, es algo como un sello, algo que sella, que se pone sobre el lugar.

**A.H.:** Además, en Salemi usted desarrolla la idea de "horizonte" y de "dominio" desde esta arquitectura que semeja un gran suelo excavado, hacia el paisaje.

**F.V.:** En Salemi todo está basado sobre esa idea, Digamos que en Sicilia son trabajos - esto es parte de la observación que usted hizo antes- que tienen como objetivo aquello de probar una idea, probar una idea. Son trabajos que sirven a profundizar un concepto. Esto es verdad por que lo que llamamos teatrino no es el teatrino, el museo no es el museo, es necesario darle un nombre burocrático de otro modo no se pueden cobrar los honorarios. Son edificios que no son identificables de este punto de vista. En este sentido son edificios anómalos.