

A&P

continuidad

Publicación temática de arquitectura
FAPyD-UNR

LA ARQUITECTURA ES...

LUDWIG MIES VAN DER ROHE

“Tenemos que aprender lo que un edificio puede ser, lo que debería ser, y también lo que no debe ser”

N.02/1 JUNIO 2015

[R.CAPOZZI/MIES VAN DER ROHE] [A. MOLINE / M. GRIVARELLO / B. CICUTTI] [F. VENEZIA / M. MARZO]
[P. MENDES DA ROCHA / N. CAMPODÓNICO] [DOCENTES DE LA FAPYD / ANA PIAGGIO / PAULA LOMONACO]
[I.MARTINEZ DE SAN VICENTE] [M. RAMPULLA] [ENTRE NOS ATELIER / D. CATTANEO]





N.02/ 2015
ISSN 2362-6089

revista

A&P

continuidad

FAPyD

FACULTAD DE ARQUITECTURA, PLANEAMIENTO y DISEÑO
UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO



Imagen de tapa :

Edificio Seagram, New York. 1954-1958.

Ludwig Mies van der Rohe en colaboración
con Philip Johnson.

Imágen: https://getjoenolan.files.wordpress.com/2014/04/img_0620-rev.jpg

A&P continuidad

COMITÉ EDITORIAL

Director

Dr. Arq. Gustavo Carabajal

Dr. Arq. Daniela Cattaneo

Dr. Arq. Jimena Cutruneo

Mg. Arq. Nicolás Campodónico

Arq. María Claudina Blanc

proyectoeditorial@fapyd.unr.edu.ar

Diseño

Catalina Daffunchio

Departamento de Comunicación FAPyD

N.02/JUNIO 2015

ISSN 2362-6089

Agradecemos a los docentes y alumnos del curso de
fotografía aplicada las imágenes del edificio de la FAPyD.



Próximo número :



ARQUITECTURA Y CONSTRUCCION

AUTORIDADES

Decano

Isabel Martínez de San Vicente

Vicedecano

Cristina Gomez

Secretario Académico

Sergio Bertozzi

Secretaria de Autoevaluación

Bibiana Ponzini

Secretario de Asuntos Estudiantiles

Eduardo Floriani

Subsecretario Estudiantil

Pablo Andrés Chamorro

Secretario de Extensión

Javier Elías

Subsecretario de Extensión

Alejandro Ricardo Romagnoli

Secretaria de Postgrado

Natalia Jacinto

Secretaria de Investigación

Ana Espinosa

Secretario Financiero

Jorge Luis Rasines

Secretario Técnico

Javier Povrzenic

Dirección General de Administración

Diego Furrer

INDICE

Editorial

06

Editorial

Gustavo A. Carabajal

Reflexiones de maestros

08

Sobre la enseñanza de la arquitectura
Arquitectura es...

Ludwig Mies van der Rohe

Introducción de Renato Capozzi

Conversaciones

38

Conversación con
Anibal Moliné

por Mauro Grivarello

Introducción de Bibiana Cicutti

56

Conversación con
Francesco Venezia

por Mauro Marzo

70

Conversación con
Paulo Mendes da Rocha

por Nicolás Campodónico

Dossier Temático

78

La Arquitectura es...

Arq. Ana Piaggio | Arq. Paula Lomónaco

80

Marcelo Barrale

82

Gustavo Carabajal

84

Adolfo Del Río

86

Ramiro García

88

Juan Manuel Rois

90

Armando Torio

92

Ana Valderrama

BIAU

94

¿Qué es la arquitectura
Latinoamericana?
*Reflexiones para una
próxima bienal*

Isabel Martinez de San
Vicente

98

Escapando de
las definiciones

Marco Rampulla

100

La arquitectura no es un lujo
*El ideario latinoamericano
bajo la mirada de Entre Nos
Atelier*

Entre Nos Atelier
por Daniela Cattaneo

FRANCESCO VENEZIA - LO INAGOTABLE DE LAS COSAS

por MAURO MARZO

“Usted podría pensar que un visionario es alguien que ve monstruos, que ve un puente arquearse y estallar, no alguien que siente la porosidad del cemento sin tocarlo: yo soy un visionario de lo que existe, un visionario de aquello que es, y esa visión, por exactitud y densidad, no es menos desconcertante”.

Daniele Del Giudice, Atlante occidentale, 1985.

Antecedentes

No veía a Francesco Venezia desde el verano pasado, después de la conclusión de los workshop Wave 2014 de la Universidad IUAV de Venecia, ámbito en el cual había propuesto a los estudiantes diseñar un puente habitado colocado perpendicularmente al puente de la Libertad, al límite entre la tierra firme y la laguna.¹ Durante el otoño, también lo contacté telefónicamente en dos o tres ocasiones con el fin de

acordar una fecha posible para discutir un artículo en torno a su pensamiento arquitectónico para ser publicado en la revista rosarina “A&P Continuidad”. En una de estas llamadas telefónicas tuvimos una larga conversación -no de arquitectura, tampoco de la forma en que pensaba estructurar el artículo, un tema que, sin embargo, había intentado varias veces afrontar- sino de Giacomo Leopardi, Zibaldone y la estética de las “*menome cose*”.

Paseando por el laberinto de calles en descenso que, desde la colina de Mergellina, conduce a la costa de Nápoles y a la austera, amplia y arbolada avenida Antonio Gramsci -donde tiene sede el estudio de Francesco Venezia- repasaba los temas que entendía debía discutir con él, la sucesión de preguntas, y volví con la memoria a algunos textos críticos que había vuelto a leer antes de partir hacia Nápoles.

En particular me venía en mente un escrito del arquitecto portugués Álvaro Siza y un fragmento de la *Historia de la arquitectura italiana 1944-1985* de Manfredo Tafuri, donde Francesco Venezia es presentado como “una de las seguras promesas de la joven generación” (Tafuri 1986: 216). Casi treinta años han pasado desde la redacción de esas páginas, y el tiempo transcurrido ha demostrado cómo el historiador de la arquitectura -de origen romano- estaba en lo cierto. “Napolitano, pero aislado de los debates locales, como de los ruidos que vienen del mundo oficial” (Tafuri 1986: 216), escribe Tafuri, identificando al mismo tiempo “un silencioso trabajo dentro de los intersticios, tan eficaz como [...] selectivo” (Tafuri 1986: 217) en el carácter de alguna de sus obras de juventud. “Los ojos de Francesco Venezia consumen rápidamente las hojas, ramas, tallos. Bus-



Preparación de la muestra "Gli Etruschi" en Palazzo Grassi-Venecia 2000. Francesco Venezia. I letti del Simposio y la escultura partida de Henry Moore | Pozo de luz con la escultura partida de Henry Moore. Fotografía: ORCH Fulvio Orsenigo Alessandra Chemollo

can las raíces de las cosas", escribirá algunos años después A. Siza (Siza 1993: 9). Al leer a Tafuri y Siza, se desprende la idea de que el proyecto de arquitectura para F. Venezia es un trabajo que requiere un enfoque eminentemente selectivo que impone no concentrarse en la copa de un árbol -el conjunto de las hojas- o en las "atracciones de la novedad", sino en las raíces y en lo que el arquitecto napolitano define como "lo inagotable de las cosas" (Venezia 1990: 5). De todo esto pretendía hablar con F. Venezia y con ese fin había escrito en mi cuaderno una serie de preguntas que seguían un orden tan lógico como previsible.

Estética de los visionarios

Superado el umbral del estudio, un largo pasillo conduce a una sala colmada de

luz natural. Francesco Venezia me espera sentado en su sillón. La habitación es muy grande, techos muy altos. Mis ojos, al inicio, se posan en una gran mesa ocupada por numerosos libros, documentos, bocetos e, inmediatamente después, en el grabado enmarcado donde se representa una pirámide.

La reproducción, probablemente del siglo XIX, se apoya en una gran ánfora, cerca de la mesa y de uno de los grandes ventanales que iluminan el ambiente.

En la esquina opuesta de la habitación -en una escala de tamaño generoso- una maqueta de estudio representa el majestuoso Salón de la Meridiana del Museo Arqueológico Nacional de Nápoles y el proyecto que Francesco Venezia está preparando para la exposición *Pompeya y Europa. Naturaleza e Historia* (1748 - 1943) que será inaugurada en mayo de 2015.

"Sorpréndame, quiero que usted me sorprenda, no me haga las mismas preguntas que todos me hacen", me dice casi inmediatamente desmoronando como un castillo de naipes -de un solo golpe- todo aquello que había preparado. Mejor así. Para iniciar nuestra conversación recurro entonces a una palabra, usada por F. Venezia en el Prefacio de la colección de algunos de sus escritos publicados en 1990, que siempre me intrigó: "obsesión". La primera vez que había leído ese Prefacio, quedé impresionado y fascinado por el hecho de que alguien pudiera utilizar, hablando de su propio trabajo, el mismo sustantivo que marca y ritma uno de los ensayos de Henri Focillon que más aprecio, *L'Esthétique des Visionnaires* de 1926. "Estos escritos, en conjunto, muestran una cierta inclinación a volver -con perseverancia y a veces obsesivamente- a unas pocas ideas que están

en la base de mi trabajo como arquitecto” (Venezia 1990: 5), escribe F. Venezia de sus propios textos y por lo tanto, en definitiva, de sí mismo. No sé si alguna vez F. Venezia leyó este ensayo de Focillon, ni se lo pregunté durante nuestra conversación, pero siempre estuve convencido de que él pertenece a ese “orden aparte”, a esa “familia espiritual” de los visionarios a los que hace referencia el historiador de arte francés. Visionarios, obviamente, no son para Focillon ni soñadores delirantes, ni sujetos alucinados; son los que “interpretan en lugar de imitar, y transfiguran más de lo que interpretan” (Focillon 1998: 7), son aquéllos que no se limitan a observar los objetos sino que “los ven” (Focillon 1998: 8). En esta familia de artistas Focillon pone pintores como Turner, escritores como Victor Hugo y también a Giovanni Battista Piranesi, arqueólogo-arquitecto que se caracterizó por su obsesión por la perspectiva y -sobre todo- por la luz.

Luz

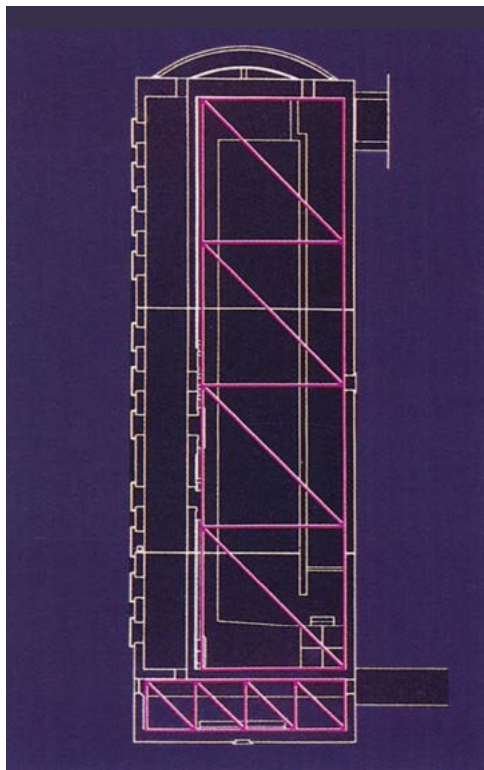
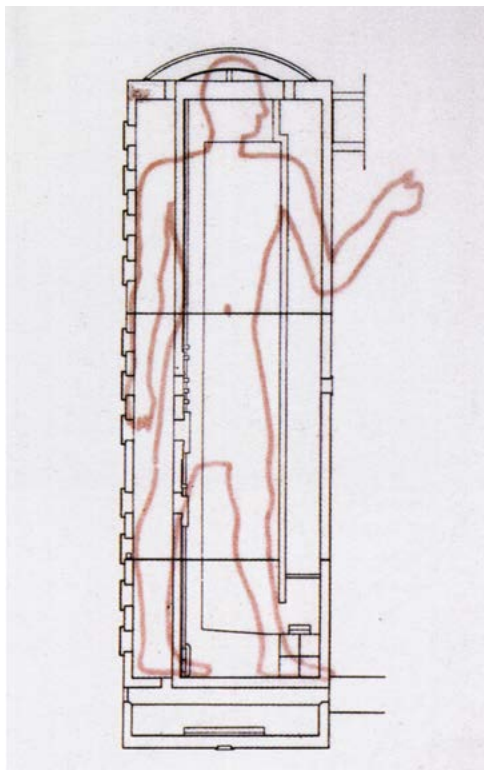
Modificado el orden que había pensado, decido iniciar la conversación con una pregunta sobre uno de los temas recurrentes “con perseverancia y a veces con obsesión” en su arquitectura y en sus escritos: la luz.

“No creo que la luz -me responde- pueda generar una relación obsesiva, me parece algo tan increíble, tan hermoso, nos llena de vida; no tenemos que ir muy lejos para encontrarla, ni rescatarla quién sabe de qué lugar. Obsesión sugiere algo oculto, no algo obvio, algo que está al alcance de todos”. Para que se entienda mejor lo que quiere decir, cita una conferencia que acaba de celebrarse en el centro “Casabella Laboratorio” en Milán, el 19 de enero

2015, bajo el título *Mi architettura y Nápoles*. Los organizadores del evento le habían pedido que relacionara sus intereses arquitectónicos con Nápoles, la ciudad donde vive. “Es difícil -me explica- decir algo interesante sobre la realidad en la que se vive, a no ser que se sea capaz de alejarse de ella lo suficiente como para darle una *profundidad temporal*; para los que viven en Nápoles el encuentro con la ciudad es completamente *infructuoso*, porque es un encuentro familiar, cotidiano, es un encuentro que se repite cada mañana al salir de casa”. Para Venezia “el encuentro con una ciudad se da a través de un trabajo de ida y vuelta con algo que está lejos, algo remoto, o incluso que está ausente, desaparecido desde tiempos inmemoriales y vive sólo en un recuerdo”. Sólo de esta manera, se puede hacer nueva a sus propios ojos una realidad familiar. “Todos conocemos la espléndida naturaleza muerta sobre el borde del mar de Filippo de Pisis, y todos estamos dispuestos a imaginar que -siendo Filippo de Pisis una persona que vivía entre Ferrara y la Romagna- tuviera en sus ojos esas naturalezas muertas, ese mar, que él tuviera esa realidad en sus ojos. Pues bien, el origen de estas naturalezas muertas está en la unión de una visita a Ostende, ciudad del norte de Europa que no tiene nada que ver con la costa del Adriático y con una extraña situación determinada por algunas conchas marinas que estaban en el suelo polvoriento del cuarto piso de un edificio en París. De Pisis comenzó a trabajar con la mente sobre estas conchas marinas y por la fuerza de las metamorfosis y por metáforas, dos instrumentos poéticos por excelencia, ha transformado el suelo polvoriento de un edificio parisino en la arena aterciopelada de Rimini”. Para Francesco Venezia, por lo

tanto es necesario transformar y transferir, simplemente nos limitamos a pintar el piso de París o la marina de una localidad de la Romagna, sin ser capaces de transformar el piso en arena. De Pisis crea un cortocircuito entre dos realidades remotas a través del proceso de transferencia y transformación, introduce una realidad familiar transformándola en una fuente de inspiración para su trabajo. Y esto vale -enfatisa Venezia- tanto para un pintor, un poeta o un arquitecto.

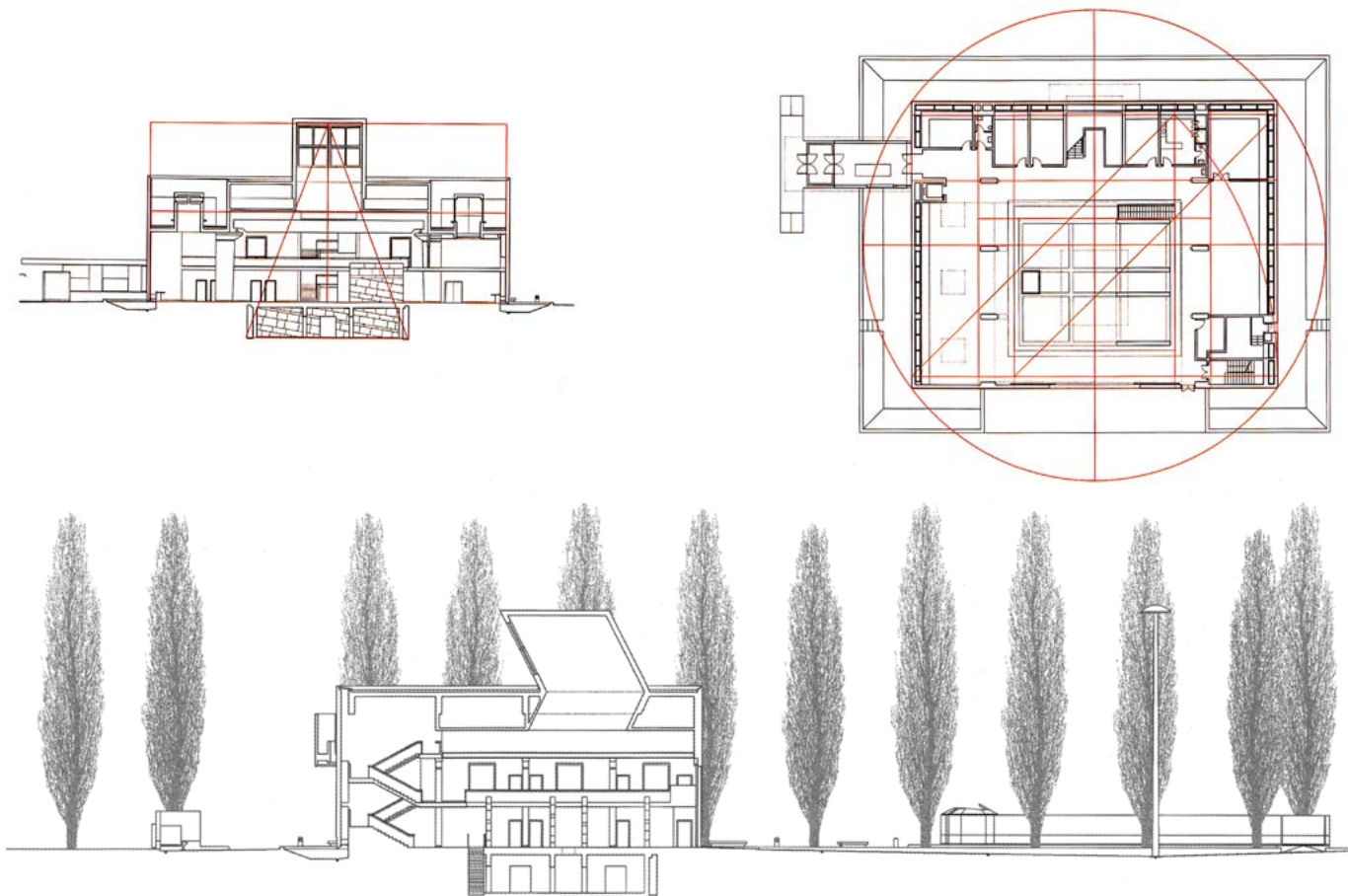
La conferencia de Milán fue tomada como una oportunidad para reflexionar en torno a la luz de Nápoles que nunca había estudiado a fondo antes, sólo por el hecho de que la ciudad y su luz, hasta entonces, habían sido parte de su cotidianeidad. La ciudad de Nápoles tiene el privilegio de contar con un dispositivo astronómico por el cual el amanecer y el atardecer se verifican siempre sin que el sol ilumine directamente, porque la forma particular de su orografía obstaculiza la fuente de luz. Al este, el Vesubio y la cadena de montañas Lattari; al oeste la colina de Posillipo; unos y el otro, al amanecer y al atardecer, interceptan los rayos del sol. “Recordé esa hermosa observación de Leopardi cuando hablaba “de la belleza de la luz cuando se ve el efecto, pero no la fuente”. Entonces, teniendo en cuenta la posición del sol detrás del perfil de la colina y al no ser capaz de ver directamente la fuente de luz que ilumina las nubes, se generan colores diferentes cada atardecer. Incluso hay un hecho extraordinario, al cual asistí sólo una vez en mi vida, que ocurre cuando el disco rojo del sol nace desde el cráter del Vesubio. Y esto se lleva a cabo el 24 de septiembre porque estamos casi en el equinoccio. Ese día el sol se levanta detrás del Vesubio y se lo ve prácticamente emerger



Museo en Gibellina, 1981-87. Francesco Venezia. Planta con sobreposición de figura humana | Planta con la geometría de las proporciones y las juntas estructurales | El “reposo”
Dibujos y fotografía: Francesco Venezia



Museo en Gibellina, 1981-87. Francesco Venezia. Detalle del patio interior | La ventana en el gran muro Fotografía: Francesco Venezia



Laboratorio prueba de materiales luav en Mestre, 1995-2002. Francesco Venezia. Corte longitudinal y planta baja | Corte transversal del laboratorio y del exterior | Detalle del frente sur-este: voladizo perimetral y pileta en opus signinum (u cocciopesto en italiano moderno, está constituido por una base de cal a la que se añade polvo de ladrillo) | Frente sur-oeste. Dibujos: Francesco Venezia / Fotografía: ORCH Fulvio Orsenigo Alessandra Chemollo





Laboratorio prueba de materiales luav en Mestre, 1995-2002. Francesco Venezia. Vista del espacio interior en la planta baja | Detalle del espacio central con el lucernario. Fotografía: ORCH Fulvio Orsenigo Alessandra Chemollo

del cráter”.

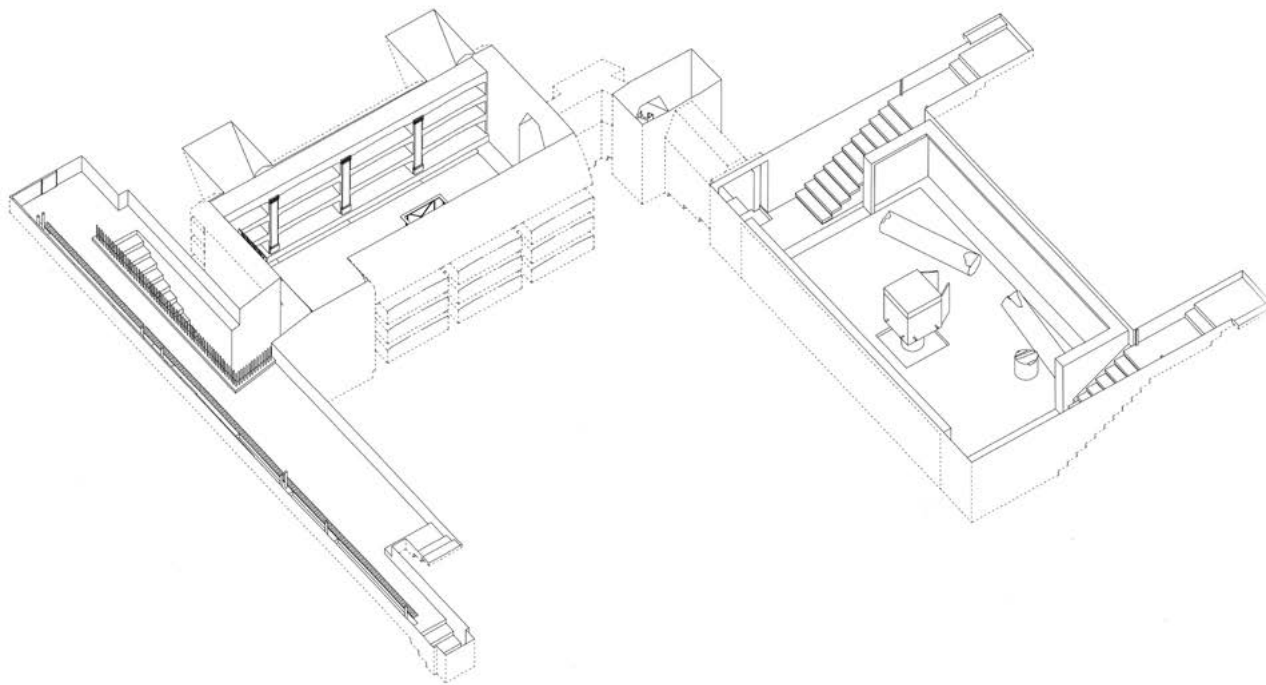
Durante la conferencia celebrada en Milán, Francesco Venezia había entonces explicado su inédita interpretación de la luz de Nápoles, combinando la peculiar condición topográfica con las particulares condiciones astronómicas. No es suficiente decir “ah, ¡qué hermosa luz que se encuentra en Nápoles!”, hay que entender que esta luz es el resultado de una conjugación muy precisa entre dos factores. Distinto es el caso de una puesta de sol en una ciudad de la llanura, donde “el sol nos enseguece hasta el último momento, hace doler los ojos y no puede crear esas situaciones extraordinarias que dan los colores, las luces en el cielo, ese juego donde las nubes en la parte superior atrapan el sol que no veo. 'Veinte días al mes, Nápoles puede inspirar una pintura de Claude Lorrain', dijo Stendhal”.

Pero en un mundo donde, quien proyecta un edificio, no está preocupado siquiera si estará expuesto al norte, al sur, o hacia el sur este, Francesco Venezia se pregunta si todavía tiene sentido hablar de estos conceptos, si no es tiempo desperdiciado dedicarse a estas cosas, si no se encuentren ya “fuera de la escena y quién sabe si alguna vez regresarán”. Me comenta a este respecto que, días antes, dos arquitectos especialistas en luz artificial lo visitaron en el estudio para discutir los temas en relación con el proyecto de iluminación para la próxima exposición en el Museo Arqueológico.

Estos dos arquitectos le mostraron cómo es posible lograr en un espacio cerrado una luz que es absolutamente idéntica a la luz solar o, más precisamente, una luz que tiene todas las características de la luz solar. Esta luz, sin embargo, le comentaron,

no se mueve de acuerdo a las leyes de la astronomía, sino que es una luz generada a partir de una fuente fija que no cambia y, por lo tanto, no puede ser caracterizada por todos los matices de la luz natural.

“¡Para mí esto es aterrador! -comenta Venezia. Da miedo pensar que llegará el día en que ya no se necesite construir edificios que tomen la luz del sol, donde se podrán construir edificios completamente cerrados, ya que será suficiente poner esta hermosa fuente de luz artificial para resolver el problema. De este modo, cuando el cielo estará nublado, tendremos luz lo mismo. Pero será como estar en una celda de tortura sin poder ir de la oscuridad a la luz, de la luz a la penumbra. La vida está hecha de esto: ritmada por el paso de las estaciones, la naturaleza cambiante de la luz en diferentes momentos del día, los cambios producidos por un cielo nublado, la luz que



Espacios hipogeos de la Catedral de Caserta, 2014. Francesco Venezia. Despiece axonométrico general Dibujo: Francesco Venezia

cae de repente, de la calma después de la tormenta, como escribe Leopardi; en resumen, de todas estas cosas que siempre ha amado el hombre creando en él una reacción poética hacia la naturaleza”.

Para Francesco Venezia, por tanto, el arquitecto es el que tiene que pensar al mismo tiempo en los hechos perennes y en las modificaciones, es el que hace vivir en un artificio todas las cualidades de la naturaleza. Y las hace vivir controlándolas y adoptándolas mediante la adopción de decisiones específicas.

“Quiero que la luz del sol nunca entre en este ambiente, o quiero que cuando entre penetre hasta cierto punto, quiero que la luz se mueva de una manera determinada en un cierto espacio. Aquí está toda la filosofía de los brise-soleil de Le Corbusier que nunca fue comprendida. Le Corbusier se había dado cuenta de una cosa: que la

luz del sol, tan prolífica en los volúmenes externos de las arquitecturas, es mortal en el interior, es destructiva. Ideó pues un sistema, calculado, para que siempre haya un elemento que recoja la luz del sol y la refleje en el interior de los edificios creando una iluminación agradable que nunca dañe la vista, o los materiales.

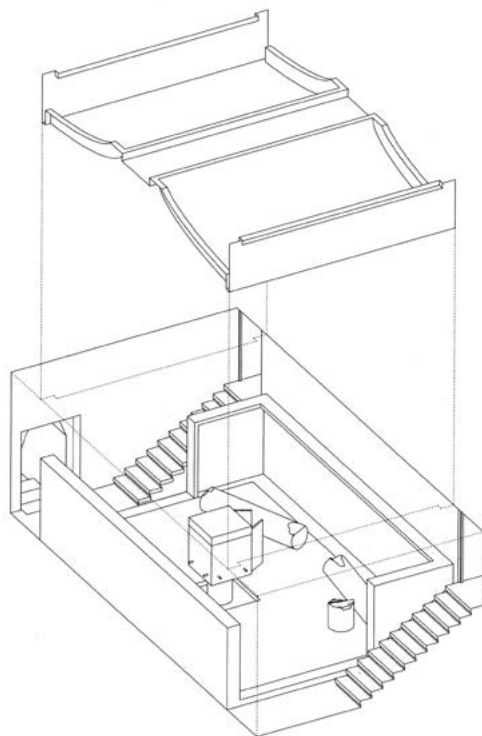
Pensemos, desde este punto de vista, qué sucede en el edificio del Ara Pacis de Roma, diseñado por Richard Meier: un edificio con dos frentes de cristal hacia el este y el oeste y una serie de bandas transversales que hacen que el Ara Pacis aparezca la mayor parte del tiempo cebrado. Ahora bien, si quieres destruir una escultura, basta cebrarla y se destruye”.

Por supuesto, es importante que el Ara Pacis sea iluminado por todos los matices de la luz natural, de todas las diferencias producidas por una puesta de sol o un

amanecer, pero el edificio caja de vidrio que contiene y protege el Ara Pacis debería saber conducir la luz sobre el monumento siempre indirectamente, mejor, más reflejada que indirecta -precisa Venezia-. Aunque esto, obviamente, implica un trabajo enorme, una verificación científica agotadora, la necesidad de desarrollar pacientemente toda una serie de diagramas que permitan controlar, a través de la geometría del edificio contenedor, los efectos de la luz sobre el objeto-escultura contenidos en él.

Efectos de causas no inmediatamente perceptibles

Esta digresión sobre la luz de Nápoles, sobre la rigidez de la luz artificial, sobre la mutabilidad de la luz natural, tiene una clara relación con algunas de las obras



Espacios hipogeos de la Catedral de Caserta, 2014. Francesco Venezia Despiece axonométrico de la primera sala hipogea | Vista de la primera sala hipogea. Dibujo: Francesco Venezia / Fotografía: Nunzio Del Piano

realizadas y algunos de los proyectos de Francesco Venezia que quedaron en el papel; obras y proyectos en los que la fuente de luz natural no se percibe directamente, aunque si son claramente visibles sus efectos. Basta pensar en el Laboratorio de pruebas de materiales IUAV en Mestre, el segundo proyecto para el Museo Neues de Berlín o a la exposición *Los etruscos* en el Palazzo Grassi de Venecia.

Para Francesco Venezia un claro ejemplo de lo que le interesa es ofrecido por las meridianas, especialmente diseñadas para el interior de algunas salas. Un agujero permite el ingreso de un rayo en un ambiente cerrado sin que el sol pueda ser visto directamente. En el cuarto oscuro se percibe el efecto producido por el rayo, pero su origen permanece invisible. Son estos los fenómenos y artificios que más fascinan a Venezia, porque cree que cuan-

do se aferran fácilmente las causas a los efectos, el interés en estos últimos se agota enseguida. Y esto se aplica no sólo a las fuentes de luz, sino también a las proporciones de un edificio; nunca se debe recurrir a los trazados modulares explícitos, éstos nunca deben ser vistos inmediatamente, deben ser siempre buscados debajo de la piel como es el caso del Museo en Gibellina o en el ya mencionado Laboratorio de ensayo de materiales IUAV.

“En las obras de los racionalistas alemanes contemporáneos, de inmediato se perciben todas las reglas geométricas que ordenan la construcción, aburren, produciendo una gran incomodidad. O. M. Ungers, por ejemplo, pensaba que su racionalidad, la inteligencia de su diseño debía ser visiblemente manifiesta, que el edificio tenía que decir “yo soy un edificio bien proporcionado”. El edificio, en vez, debe disimular

las propias cualidades. Un edificio tiene varias capas que se superponen: un sistema estructural, un sistema de materiales, un sistema de decoración, etc. Debemos asegurarnos de que estas capas no tengan puntos de coincidencia, por decirlo de alguna manera, sino que sean siempre sistemas desplazados entre ellos. Sólo así, entonces, podemos reunir las capas y reuniéndolas cumplimos una acción positiva. Porque el problema es hacer que el observador de estas cosas se mantenga activo, que no sea un sujeto que se limita a tomar nota de que las cosas están en su lugar; el observador las debe encontrar, debe entender lo que son, porque están en su lugar, etc. Y el placer está en este hallazgo de las cosas disimuladas, sí; pero disimuladas con sabiduría. Deben estar allí y al mismo tiempo no estar allí, porque cuando se declaran, explícitamente, se vuelven aburridas. Los

módulos, submódulos, un entero infierno de cosas. Los órdenes clásicos, en vez, desde este punto de vista, son extraordinarios porque la circunferencia de la columna, por ejemplo, es un módulo de difícil percepción ya que no pertenece a la vista sino a la sección horizontal, no se percibe, aunque la misma luego determine todas las relaciones proporcionales de la fachada. Éste es un ejemplo de cómo deben ser las cosas bien hechas”.

Esta decisión deliberada de no declarar explícitamente donde se encuentran las fuentes de luz natural o cómo organizar y definir la modularidad y proporciones, se extiende también al ámbito de las referencias proyectuales que crean una serie de relaciones entre la producción arquitectónica de Francesco Venezia y obras del pasado más o menos reciente.

Es él mismo quien me devela, en el curso de la conversación, una referencia -dice- nunca antes declarada: el Laboratorio de pruebas de materiales IUAV de Mestre se inspiró en Villa Garzoni de Jacopo Sansovino en Pontecasale, en la provincia de Padua. La villa se caracteriza por la presencia de un patio en "C", ya que el cuarto lado se define simplemente por un muro con una *trifora*. De la misma manera el Laboratorio de Mestre tiene una forma planimétrica en "C" en la cual el cuarto lado, el que corta el patio interior, es el muro con la gran apertura para vehículos pesados; también en este caso, entonces, se trata de un patio que carece de un lado. Pero esto no agota la influencia de la referencia *sansoviniana*; como en la Villa Garzoni, en el centro del patio, se encuentra un pozo por el que se ilumina el subterráneo abovedado sobre el cual se erige la Villa. Por tanto, allí se coagula el núcleo “fundacional” de esta Villa, así como en el sótano del Labo-

ratorio IUAV se debe identificar el núcleo generador de todo el edificio.

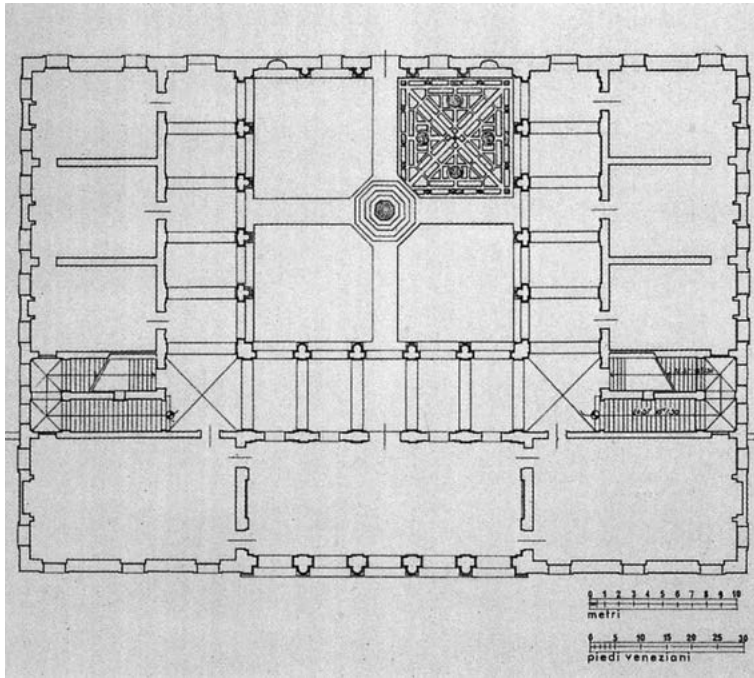
Pero “esta cosa nunca la he puesto en evidencia por un cierto pudor” -me dice Venezia- debido a que estos aspectos no se deben mostrar demasiado, no deben ser revelados, “no deben ser declarados”. Otro edificio de referencia para el de Mestre es el Museo de Arte Occidental de Tokio de Le Corbusier, que se caracteriza por la presencia de un gran lucernario triangular. Un aspecto que siempre ha llamado la atención de Venezia es que este elemento es tan alto como todo el museo, tiene un tamaño casi exagerado, al menos desde un punto de vista funcional. Pero también es cierto que la belleza del edificio de Le Corbusier se coagula en la elevación desproporcionada que posee el lucernario. Es por eso que en el edificio de Mestre el dispositivo para captar la luz es de nueve metros de altura, medida igual a la distancia entre el suelo y la cota de la terraza del edificio. Aunque no existe una similitud evidente entre los dos edificios, otra analogía relaciona el Laboratorio de prueba de materiales al museo de Tokio: Le Corbusier inserta, a tres metros del suelo, una serie de ménsulas que soportan una pared exterior que no coincide con la estructura portante interior; es decir, las paredes exteriores están en voladizo, “y cuando lo vi, me di cuenta de que había una especie de reserva de espacio periférico, aunque me maravillé de que Le Corbusier no lo hubiera pensado para utilizarlo como fuente de luz. Es por eso que cuando diseñé el Laboratorio IUAV, bajé el dispositivo casi al nivel del suelo de modo que la luz recogida en el estanque exterior se reflejara en el interior. Y además, el lucernario se inclina y no es vertical, como el de Le Corbusier,

porque visitando el mausoleo de Adriano en Roma me habían sorprendido algunos huecos de las ventanas del sótano, impresionantes, enormes, y me gustó la idea de que el lucernario del Laboratorio tuviera la silueta de estos huecos de ventilación del sótano romano. Utilizando esta silueta quería asegurarme de que no se viera el vidrio de cubierta desde ciertos puntos de vista, y se percibiera un espacio hueco donde no se distingue su conclusión. Es también bello utilizar cosas, y usándolas -no quisiera decirlo porque es temerario pensar en la mejora de estas grandes cosas- ¡quizá mejorarlas! Lo cierto es que he tratado de trabajar de una manera diferente a la de Le Corbusier”. No se puede, por tanto, hablar en este caso ni de homologaciones estilísticas, ni de citas directas, sino de intuiciones que generan nuevas ideas, de cortocircuitos y tal vez de metamorfosis.

Metamorfosis

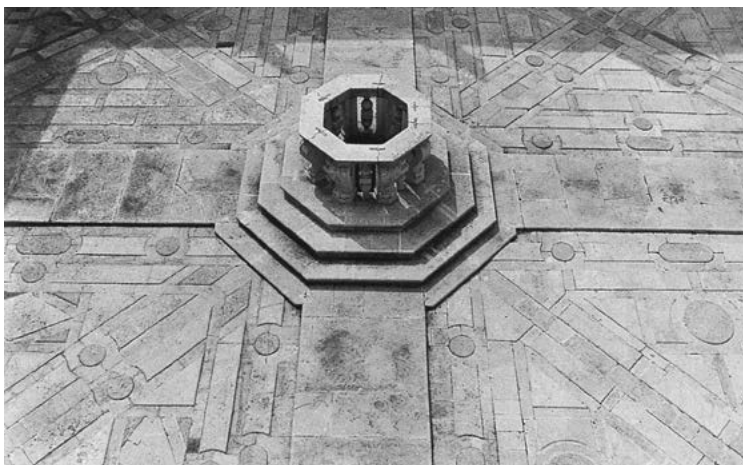
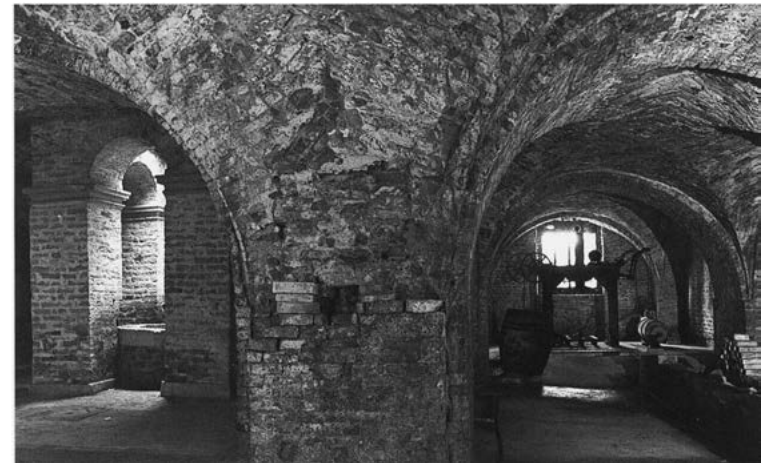
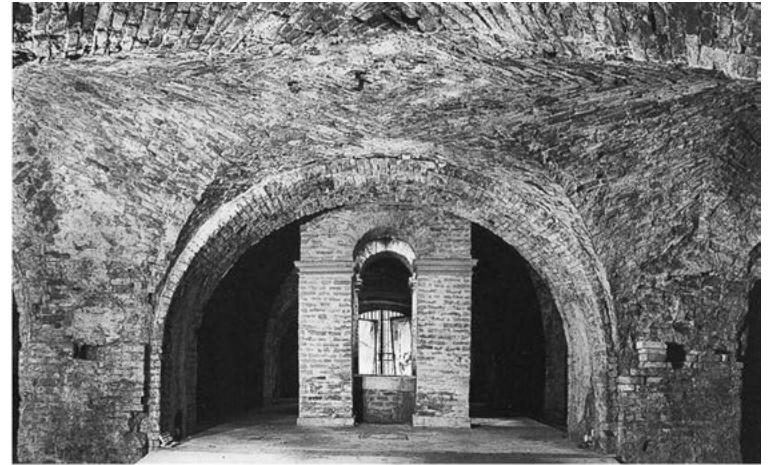
Pensando en lo que se ha dicho hasta ahora, parecería que en la elaboración del proyecto confluyen tanto el conocimiento científico riguroso -tales como los relacionados con el movimiento perenne y cíclico de la Tierra alrededor del Sol o de la geometría utilizada en la definición de las proporciones entre las distintas partes de los edificios- como algo similar a uno de esos cortocircuitos de la memoria que surgen en la mente de Filippo de Pisis a la vista de las conchas marinas sobre el suelo.

“La primera cosa a tener en cuenta son las conchas marinas sobre el suelo polvoriento. Una persona al azar que pasa casualmente por allí, podría decir: “¿Qué son estas conchas marinas en el suelo? ¡Limpíen, limpien!”; mientras que a otra persona



Villa Garzoni, Pontecasale (Padua), circa 1540. Jacopo Sansovino. Planta a nivel de suelo | Pozo en el centro del patio, descenso al pozo subterráneo, pozo subterráneo y la bóveda de sostén de la Villa.

Fotografía: DSA Dipartimento di Storia dell'Architettura, Venezia / Biggi, Venezia



-como F. de Pisis- la misma visión podría provocarle el cortocircuito del que hemos hablado antes”.

Es algo bastante complicado de explicar, dice Venezia, ya que no existen procedimientos lineales y uniformes, se trata siempre de procesos muy entrelazados entre ellos, de lejanas reminiscencias que forman sistema.

“Sobre mí, por ejemplo, ha tenido gran influencia el famoso texto de Étienne-Louis Boullée -publicado por Aldo Rossi- en el que el arquitecto francés habla de ese famoso paseo por el bosque y declara que sustancialmente toda su arquitectura nace de haber visto las sombras de los árboles sumergidos en una luz lunar en las profundidades del bosque. A mi edad, uno se vuelve peligroso porque, si bien la lectura interesante de un libro podía crear en mí una cierta acumulación de conocimientos y basta -es decir, después de leer me enriquecía por ese libro o ensayo, pero no iba más allá de esto-, ahora que ya no soy joven, poseo una capacidad mucho más fuerte de hacer sistema entre los libros. Leo una cosa y ésta se mueve inmediatamente y saca una serie de otras cosas que antes estaban un poco en el olvido, y esas cosas adquieren una nueva fuerza, una fuerza diferente que hace sistema con todo lo que se ha adquirido previamente. La aventura del proyecto es bella por este moverse entre las cosas, por este sorprenderse por las cosas, de otro modo un gran historiador que tiene todo este tipo de material en sus manos, que lo sabe todo acerca de Leon Battista Alberti, Palladio o Le Corbusier podría hacer todos los proyectos que quisiera. En vez, no puede hacer nada, ya que a estos materiales los controla y domina, es cierto, pero los controla y los domina a través de canales que

no prevén la necesidad de la metáfora y la metamorfosis. No es casualidad que algunos poetas hayan escrito sobre el tema de la metamorfosis; lo hicieron porque entendieron que la metamorfosis es en sí un sujeto poético”.

Por lo tanto, las obras que estudiamos en los libros o que visitamos en la realidad, aquéllas todavía intactas y éstas que se han hecho ruinas, las que quedaron en el papel en su etapa de croquis y las construidas sólo en parte y luego dejadas sin terminar, son para el arquitecto materiales disponibles para transformaciones continuas, “porque la belleza de la arquitectura o de las obras de arte auténticas es que siempre ofrecen algo nuevo” y pueden ser fuente inagotable de reflexiones.

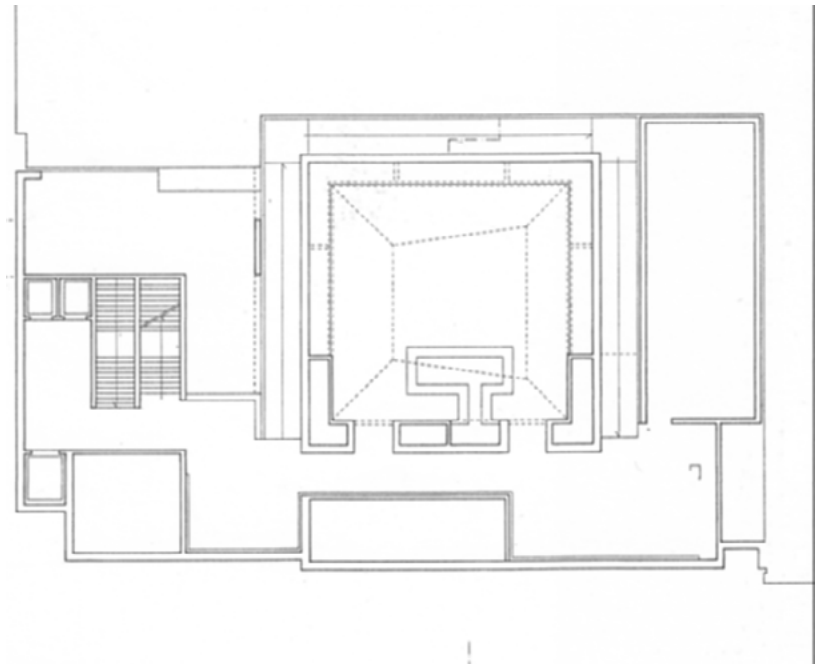
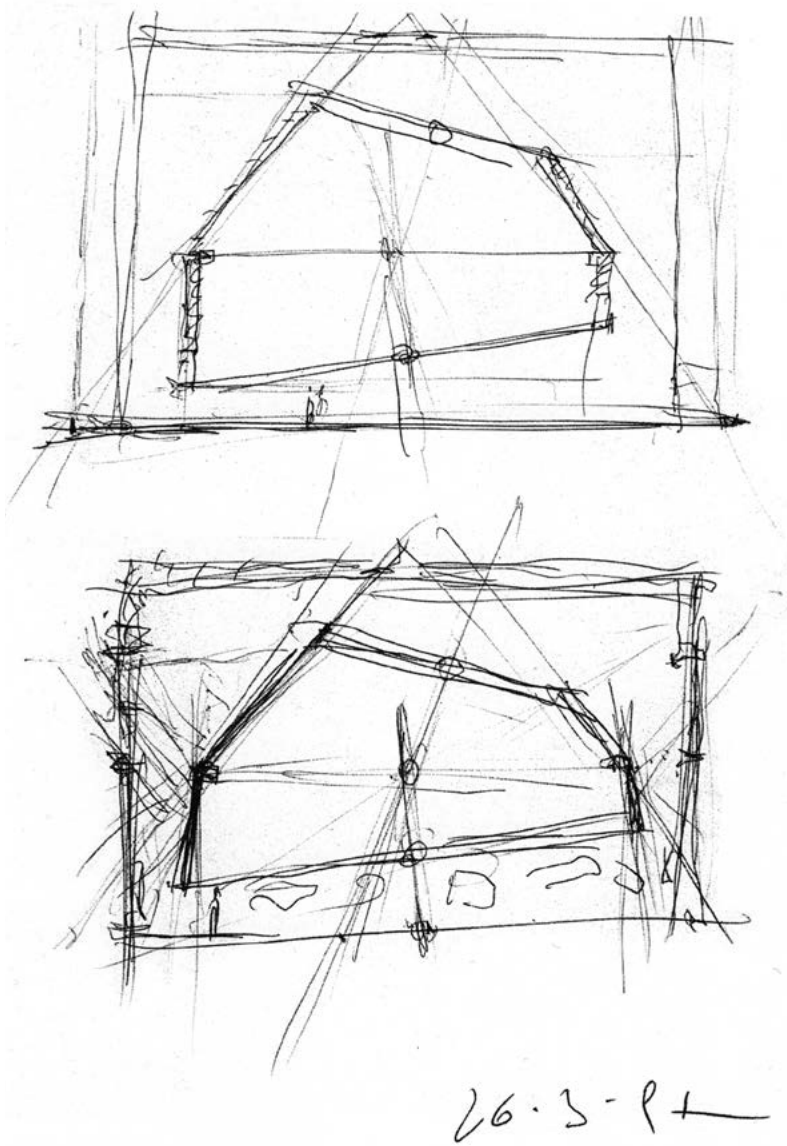
Raíces

La argumentación precedente, por supuesto, vale tanto para la arquitectura antigua como la moderna. En este sentido, me gustaría saber lo que piensa Francesco Venezia en relación a lo que sostiene Colin Rowe para quien es importante creer en la arquitectura moderna, pero al mismo tiempo ser escépticos y capaces de manipularla, componerla, volverla a componer, subvertirla.²

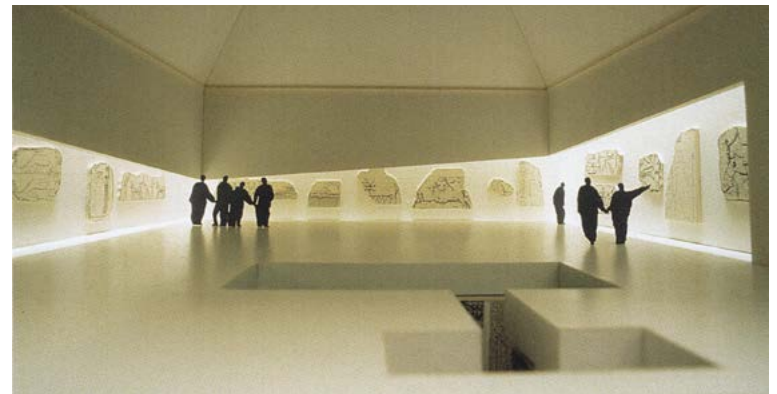
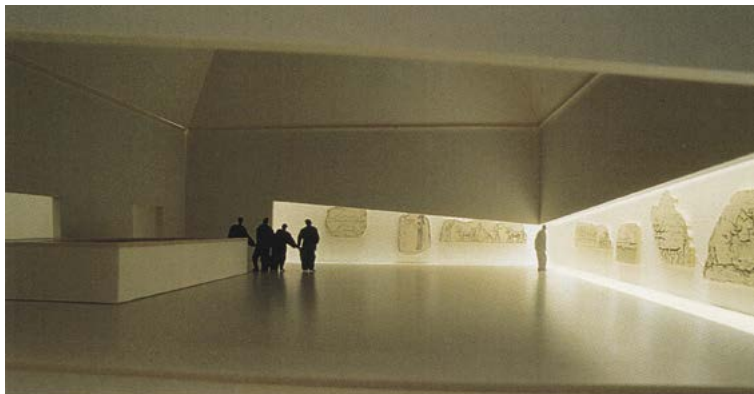
“¡No hay que admitir la arquitectura moderna como un edicto! -responde Venezia- y sobre todo hay que juzgar la arquitectura antigua a través de la arquitectura moderna; la arquitectura moderna, si es realmente interesante, debería darnos una clave de lectura de la arquitectura del pasado, o sea, tenemos que ser capaces de rastrear a través de una auténtica arquitectura moderna, sus raíces. Debido a que estas raíces, si se es un buen arquitecto, siempre existen. Las raíces son a veces explícitas, a veces no, a

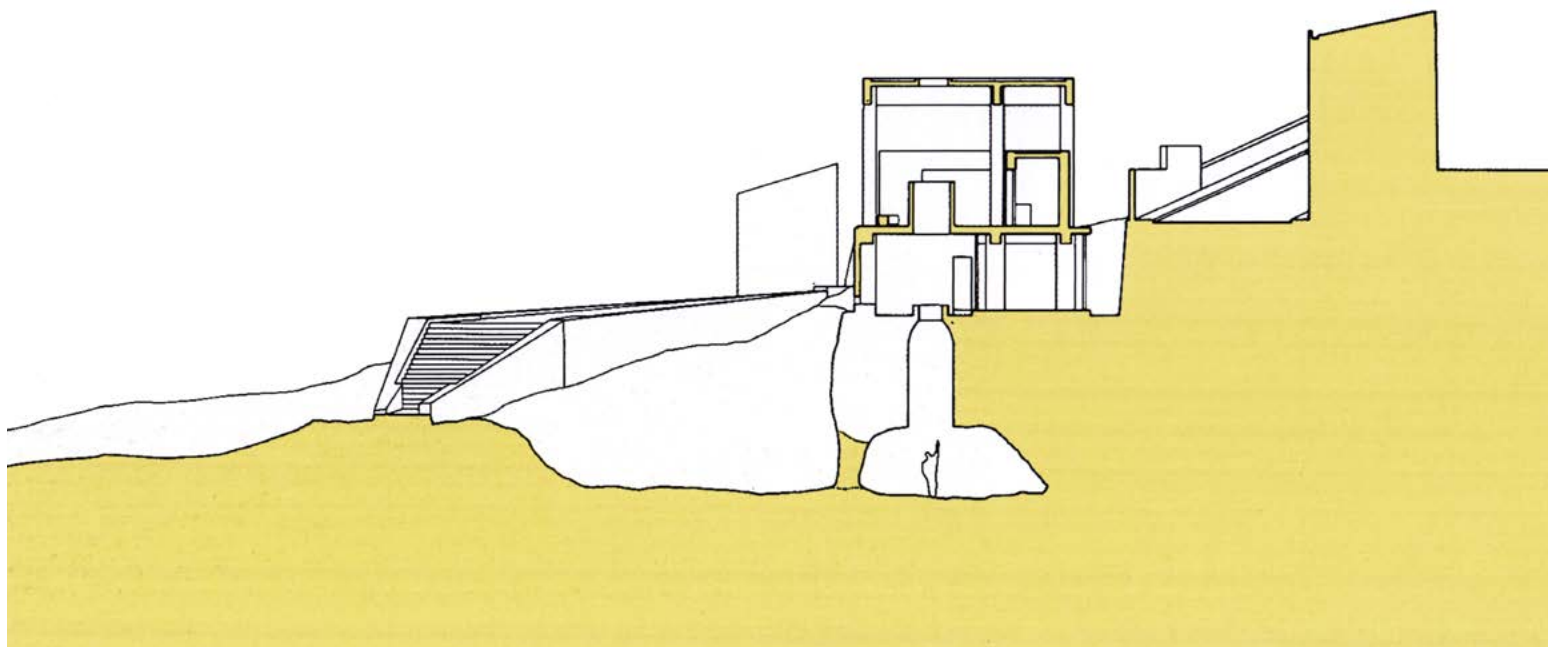
veces incluso no son conscientes”.

Para Venezia el hombre, y por lo tanto también el arquitecto, tienen una conciencia histórica y “en su conciencia se encuentran estratificadas tantas cosas que no son necesariamente el resultado de lecturas o aculturaciones, pero se encuentran allí porque la conciencia histórica asume -o presume- que exista una continuación de la estirpe de manera que, al pasar de padres a hijos, podemos llegar a los tiempos del hombre que vivía en cuevas. Hace tres años me comentaron de un texto de Carl Gustav Jung, *Un sueño*, de 1909 que narra un sueño extraordinario. Jung sueña encontrarse en una sala de estar -es un estar vagamente rococó con un bonito mobiliario, objetos preciosos- luego baja a un espacio que le recuerda a algo renacentista, después desciende nuevamente y entra en un espacio que, por los materiales, podría ser romano. Luego ve una lápida en el suelo. Tira del anillo y una estrecha escalera lo conduce a una cueva. A ese punto exclama: “¡ésta es la caverna del hombre primitivo que hay en mí!”. Mi conocida pasión por los espacios hipogeos es una pasión que se remonta a hace treinta años, cuando aún no había leído a Jung. Mediante el estudio de este autor entendí por qué esta pasión se había desatado en mí y que tenía buenas razones para tenerla. Por qué la arquitectura, si quiere ser realmente fundacional e ir a la esencia del hombre, es impensable sin un nivel profundo. Profundo físicamente, quiero decir, no intelectualmente. ¡Físicamente! Por otro lado, al volver a leer el libro de Heidegger *Gelassenheit (El abandono)* treinta años después noté que el autor recuerda una consideración del poeta Hebel, que dice exactamente esto: “Un hombre para poder florecer en el éter, por lo tan-



Neues Museum II en Berlín, 1997. Francesco Venezia. Sala expositiva con bajo-relieves Saqqara: croquis de estudio de la cascara | Sala expositiva con bajo-relieves Saqqara: planta | Sala expositiva con bajo-relieves Saqqara: vista de la maqueta. Dibujo y maqueta: Francesco Venezia





Una casa en Palazzolo Acreide, 1988-89. Francesco Venezia. Corte Transversal. Dibujo: Francesco Venezia

to dar sus propios frutos en el éter, debe tener sus raíces en lo profundo del seno de la tierra". Si no se va por este camino, la arquitectura se reducirá a poner enredaderas en las fachadas y plantas en los balcones. ¡No me puedo imaginar operar correctamente si no estoy arraigado en el profundo seno de la tierra! ¿Y qué podría ser más explícito del profundo seno de la tierra, que una cavidad? Tenemos que llegar a la cima, pero debemos también saber ir en profundidad".

Nápoles, Estudio Francesco Venezia,
28.01.2015

NOTAS

1 - Para profundizar el tema de la didáctica en Francesco Venezia ver M. Marzo, *Schizzi e Rovine. Relazioni tra cose nascenti e cose in via di estinzione nella didattica di Francesco Venezia*, in "Engramma. La tradizione classica nella memoria occidentale", n. 96, febbraio 2012. http://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=823

2 - En relación a esto ver, M. Marzo, *Postfazione*, in M. Marzo (a cura di), *L'architettura come testo e la figura di Colin Rowe*, Marsilio Editori, Venezia 2010, pp. 193-209.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

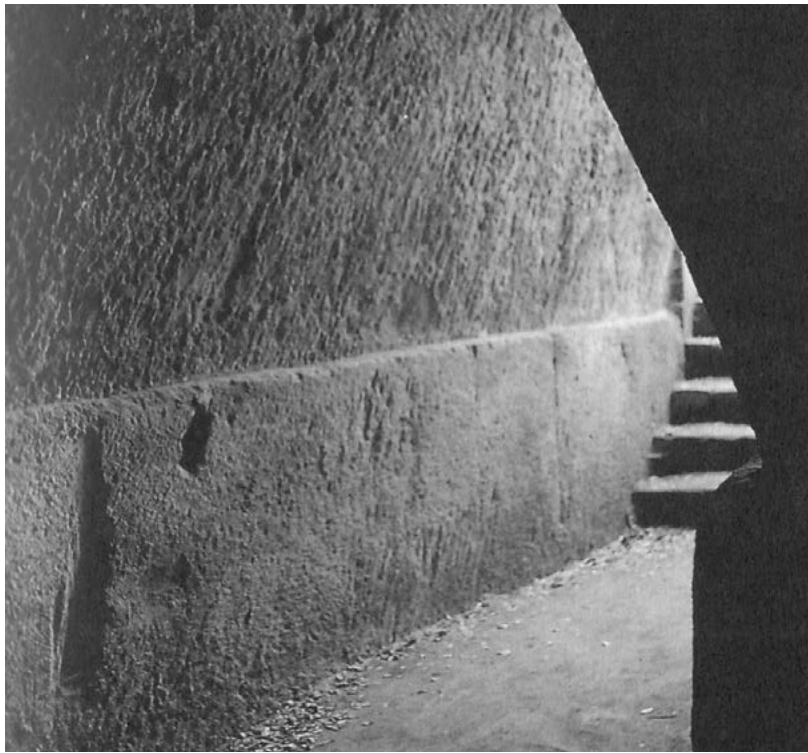
FOCILLON, Henri. 1998. "Estetica dei visionari" en *Estetica dei visionari e altri scritti*, ed. M. Biraghi (Bologna: Edizioni Pendragon), 7-8.

TAFURI, Manfredo. 1986. *Storia dell'architettura italiana 1944-1985* (Torino: Einaudi), 216-217.

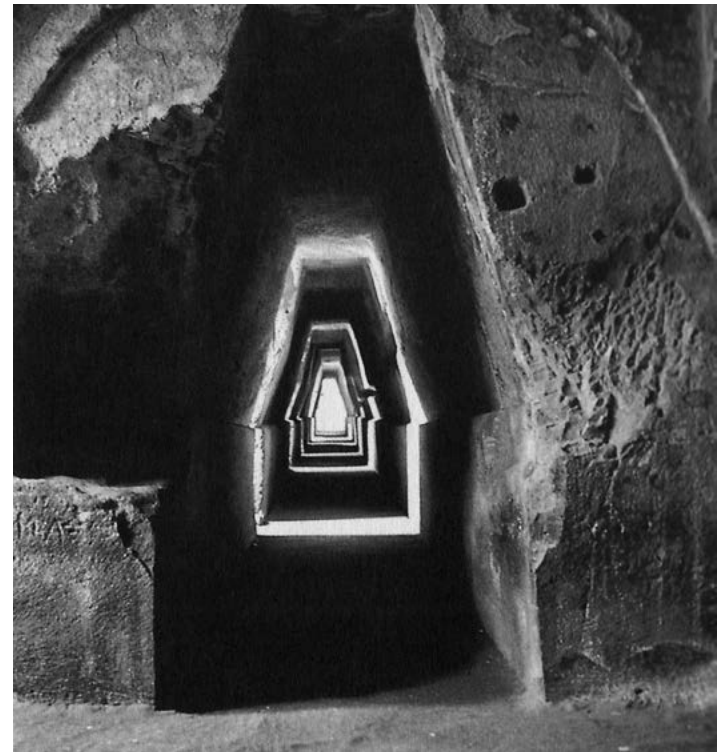
SIZA, Alvaro. 1993. "La trasformazione attenta"

en Francesco Venezia, *architetture in Sicilia*. 1980-1993, ed. B. Messina (Napoles: CLEAN), 9.
VENEZIA, Francesco. 1990. *Scritti brevi*. 1975-1989 (Nápoles: CLEAN), 5.

Traducción al Castellano, prof. arq. Gustavo A. Carabajal en colaboración con Silvia Braida.



Antro de la Sibilla, Cuma. Fotografía sin autor: publicada en F. Venezia, Luce, en L. Semerani (dirigido por), Dizionario critico illustrato delle voci più utili all'architetto moderno, Edizioni C.E.L.I., Faenza 1993, p. 261



Francesco Venezia Es profesor Ordinario de Composición Arquitectónica desde 1986. Fue visiting professor en distintas universidades del mundo entre las cuales se encuentran la Universidad de Harvard, la École Polytechnique Fédérale de Lausanne, la Sommeracademie de Berlín y la Academia de Arquitectura de Mendrisio. Enseñó Proyecto Arquitectónico en la Universidad IUAV de Venecia hasta 2014. Es académico de San Luca, recibió la medalla de plata del Presidente de la República Italiana "Ai benemeriti della Cultura", ha dictado conferencias y participado en seminarios en las principales ciudades de Europa, América y Asia. Su trabajo ha sido publicado en distintos manuales de historia de la arquitectura contemporánea y en innumerables revistas del sector de importancia internacional.



Mauro Marzo Es doctor en Composición Arquitectónica. Enseña Proyecto Arquitectónico y Urbano en la Universidad IUAV de Venecia, Italia. Es miembro del colegio de docentes del Doctorado en Composición Arquitectónica IUAV. Ha participado como visiting professor en seminarios y cursos -de grado y posgrado- en distintas universidades de Europa y también en la FAPyD-UNR, Argentina.



FACULTAD DE ARQUITECTURA, PLANEAMIENTO y DISEÑO
UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO