

No existen los detalles

JEAN GÉRARD GIORLA ENTREVISTA A LIVIO VACCHINI

Actualmente, Ticino, a pesar de ser una región muy pequeña, ocupa una posición muy importante en el mundo de la arquitectura porque es rica en obras arquitectónicas.

¿Cuáles, en su opinión, son los factores que han propiciado este hecho?

Pienso que esto se debe a diversos factores. En primer lugar, somos un pequeño país, o sea una entidad política muy reducida, donde todos se conocen y en la que, además, disponemos de una televisión exclusivamente para nosotros. En nuestra comunidad es posible incluso participar, es decir, el hombre de cultura toma parte automáticamente en lo que puede constituir la organización política... aunque entre nosotros haya pocos que se dediquen plenamente a la política, que estén encuadrados en movimientos políticos. Pero podemos defender un espacio de trabajo mediante nuestra posible actividad. Nosotros podemos influir en el hombre político. ¿Por qué? Porque en Ticino no es difícil poder hablar con el alcalde de la ciudad, con el consejero de Estado; en una palabra, hablar, hacer sentir nuestra voz en los periódicos, en la televisión; lo que no puede ocurrir, si por ejemplo paso la frontera, en Cannobbio. Ellos no tienen esta posibilidad. Me parece que este es un hecho importante.

El segundo hecho importante es que todos nosotros hablamos dos lenguas, o sea, el dialecto y el italiano. Esto quiere decir que todos hemos tenido una infancia y una juventud muy ligada a la tradición, a la tierra. Hemos pasado nuestra juventud como la pasaron los muchachos en la Edad Media. En realidad, somos la primera generación que se halla en contacto con el mundo. Nuestros abuelos y nuestros padres nos han educado en un ambiente espartano, muy pobre. Yo, por ejemplo, soy hijo de un burgués, si se quiere, pero mi vida no se diferenciaba mucho de la de la gente pobre, quiero decir que no vivíamos como príncipes. Quizá comíamos carne tres veces al año en vez de una sola. Esta era la única diferencia, pero todos vivíamos en los valles y nos nutríamos de la pesca. Mi actividad era ir a pescar.

Y, como ya se sabe, un hombre se forma en los primeros años de su juventud, que nosotros habíamos pasado en la montaña, en contacto con esta tradición citada.

Existe por lo tanto un substrato tradicional muy fuerte común a todos. Pero a este hecho,

Details do not exist

Today Il Ticino, although it is quite a small region, occupies an important position in the world of architecture since it is a region rich in architectural works. What do you think are the reasons for this?

I think this is due to several factors. In the first place, we have to bear in mind that this is a small country, that is, a tiny political entity where everyone knows everyone else and where we even enjoy a television channel just for us; It's also possible for those involved in culture to participate directly in political organisation. In my opinion though, there are very few people totally committed to politics or who are members of political movements. Be that as it may, we can create and defend a certain work space for ourselves through what we are capable of doing. We are able to influence politicians. Why? Because in Il Ticino it isn't difficult to talk to the Lord Mayor or the State Councillor, to make yourself heard through the press or on television. You can't do this outside, if you cross the frontier into Cannobbio, for instance. They don't have this possibility over there and I believe the fact that we do is important.

The second important factor is that we all speak two languages, that is, our dialect and Italian. This means that our infancy and childhood were both very closely linked to tradition and the land. We have lived through our childhood in the same way as it was lived through in the Middle Ages. Actually mine is the first generation to be in contact with the world; our grandparents and parents brought us up in a very poor, Spartan environment.

As we all know, people's characters are formed in the first years of childhood, which we lived in the mountains in direct contact with the tradition I mentioned before.

There exists, therefore, a very solid substratum common to all of us and traditional in nature. However this phenomenon, which I associate with dialect and call the dialectal part of our culture, is inextricably linked to the Italian aspect in the sense that Il Ticino, for reasons beyond its control and due to its geographical situation, is an international transit zone: both the north-south motorway and main

road pass through it. If the St Gotard Tunnel was to a certain extent a disaster for us and has brought problems with it, above all the danger of losing our identity, on the other hand this tunnel and its traffic puts us in contact with international culture: we receive journals containing new information and offering new possibilities. You yourself, for example, got here today via the Simplon Pass. Yesterday I drove to Nancy; in other words I found myself on a main linking route. And unlike others in Il Ticino who work in different fields of culture, such as writers, sculptors, or painters, we architects, not because of our own merits but rather forced by the search for the latest and most revolutionary construction techniques, have had the courage to accept this fact as being positive. In other words, we haven't rejected it as other Il Ticino intellectuals do; we haven't rejected innovation; we haven't let ourselves be carried off by sentimentalism, nostalgia, or the defense of an architectural past. Furthermore, at least in my case, it was thanks to the study of this traditional architectural culture that I managed to free myself from it.

When I began to practise as an architect, I used to look upon traditional architecture with admiration, almost as if it was something sacred that I would never be able to improve upon. Psychologically speaking, therefore, it was the fact that I managed to digest it that allowed me to get rid of such an inferiority complex. It is a small region with a special geographical situation. It has, on the one hand, the strength of its roots and, on the other, its openness to influence from outside. In the third place, there were generations of men who came before us and who carried out their work with patience and wisdom. All this forms part of a culture that has remained imbedded in the walls of this region, that is, the area including Lake Como, Lugano and Locarno where there is a tradition of good architecture. But one mustn't forget, either, that there is a professional structure and organisation that is essentially Swiss-German. In other words, there are certain regulations, established fees, and a whole professional organisation with fixed norms that allows us to work as we should. Not only do we produce good works from the qualitative point of view, but we are also that we're well paid to do so. We have few economic problems. When all's said and done, we live in a country which is traditionally very poor, like Le Valais, but which exists inside a nation that is very rich (...). These, in my view, are the reasons why in Il Ticino there is architecture of considerable quality.

que yo asocio al dialecto y que considero la parte dialectal de nuestra cultura, se añade el italiano en el sentido de que Ticino, por causas de fuerza mayor y por situación geográfica, se ha encontrado en rutas de tránsito internacional: existe la autopista norte-sur, así como la carretera. Si el túnel de San Gotardo ha sido para nosotros, en un cierto sentido, un desastre y ha suscitado problemas, porque representa un riesgo de pérdida de identidad, en otro sentido, este túnel y el tráfico consiguiente nos pone en contacto con la cultura internacional, con la ventaja de que recibimos visitas y nuevas posibilidades. Usted mismo, por ejemplo, ha llegado hoy aquí, a través del Sempione. Ayer yo estuve en Nancy con el coche, o sea que me encuentro sobre una ruta de tráfico. Y, contrariamente a otros hombres de la cultura Finesa que actúan en otros campos, como los escritores, los escultores o los pintores, nosotros, no por mérito propio, sino obligados por lo que es la técnica constructiva, las técnicas constructivas de vanguardia, nosotros hemos debido tener o hemos tenido el valor de aceptar este hecho como un hecho positivo, o sea que no lo hemos rehusado como hacen todos los intelectuales de Ticino, no hemos rechazado estas innovaciones, no nos hemos abandonado al sentimentalismo, a la nostalgia, a la defensa de una cultura arquitectónica. Además, al menos por lo que a mí se refiere, ha sido precisamente a través del estudio de esta cultura arquitectónica tradicional como he podido liberarme, quiero decir que me he liberado estudiándola.

Cuando empecé a trabajar como arquitecto, la arquitectura tradicional era para mí algo que contemplaba con admiración, casi como si se tratara de una cosa sagrada que no sería capaz de superar nunca. Y ha sido, psicológicamente, el acto de digerirla lo que me ha permitido librarme de este complejo de inferioridad.

Entonces me dije: una pequeña comarca, la situación geográfica; por un lado, estas raíces tan fuertes; por otro lado, en cambio, la apertura hacia el exterior; después, en tercer lugar, aquello que no es en absoluto indiferente, de los hombres que llegaron antes que nosotros y que ejercían su oficio con paciencia y sabiduría. Todo ello forma parte de esta cultura que permanece en los muros de esta zona, es decir la zona del lago de Como, de Lugano y de Locarno, aquí donde existe una tradición de buena arquitectura. Pero no debemos olvidar que tenemos también una estructura, digámoslo así, profesional, una organización también profesional que es suiza-alemana, o sea que existen las normas, los honorarios, toda una organización profesional que nos permite ejercer la profesión como debe ejercerse. Nosotros, probablemente, hacemos un buen trabajo desde el punto de vista de la calidad, pero además

se nos paga por hacer este trabajo, o sea que tenemos dinero. No tenemos problemas económicos..., aunque hayamos podido tener alguna pequeña dificultad pecuniaria hasta llegar a la edad de 40-43 años. Pero, después, el problema económico no existe y podemos ejercer nuestro trabajo sin trabas particulares de este tipo, y además con normas fijas.

A fin de cuentas, vivimos en un país tradicionalmente muy pobre, como es nuestra región, pero dentro de una nación muy rica... Para mí, estas son las condiciones que hacen que en Ticino subsista hoy una arquitectura de una calidad considerable.

Lo que me parece más importante es esta tradición de buena arquitectura, porque las otras características son un poco comunes a todos los cantones suizos, a la organización suiza...

Pero no somos sólo un cantón, constituimos también una entidad étnica separada; esto es, formamos parte de un grupo. Para el habitante de Valais, el acceso a la televisión no se produce de modo directo como puede ocurrir en Ticino. Nuestra voz en Berna, por el hecho de ser los únicos que hablamos italiano, es más directa, más notable que la de otros.

En 1975 salió aquel libro: *Tendenze-Architecture recenti nel Ticino*. En él se hablaba muy poco de Vd. Sin embargo, hoy puede decirse que Livio Vacchini es un personaje importante en Ticino, un arquitecto apreciado. ¿Cuáles han sido los momentos importantes desde 1975 hasta hoy en su trabajo, en sus proyectos?

En 1975, tiene usted razón al decir que yo me encontraba solo. Con una pequeña diferencia, estaba totalmente aislado. Cuando realicé el Festival de Locarno, que fue una cosa interesante, estaba todavía aislado.

Debo explicar un poco esta historia: primeramente he trabajado con Snozzi durante 5 ó 6 años (después de haberlo hecho sólo algunos años). A continuación ha llegado la ruptura con Snozzi, ruptura debida a muchos factores. No era producida únicamente porque no nos entendíamos en el plano de las ideas. Concurrían además problemas de importancia secundaria que, sin embargo, no han destruido nunca nuestras relaciones de amistad, de aprecio recíproco, un poco como aquellas parejas que se divorcian y continúan siendo amigos, y se vuelven a encontrar.

When I first saw the Montagnola school I was overcome by a very powerful emotion, as if I were standing before a perfect, pure object which had left its imprint on the whole country. On the other hand at Losone I found myself before a work which was perfect but perhaps a little «mechanical», with assemblies clearly open to view. Is the difference between these two projects due to an evolution in your own sensitivity or to a confrontation between different types of material?

First of all I have to say that I've built very little; so when we talk about evolution we must bear in mind that there aren't many projects to compare. I've been building only since I've worked alone, in other words since 1968, so I've built very little indeed. Yes, it's true that I've done projects of a certain importance, but not many. The whole of my history and the whole of my evolution is contained in these projects. However, in order to be able to experiment with time, I carried out a few projects, like the Locarno and Losone schools, in different stages, trying to convince the politicians that it's much better to build in stages because you needn't invest so much money, and so on (...) because politicians are always ready to accept this kind of advice. In this way I managed to carry out three experiments in Locarno and two in Losone, where there would also have been a third if it hadn't been rejected. I've done Locarno, Losone, the festival, Macconi, Montagnola, and I've also done Dictlikon. I've never had anyone ask me to build him a house. I'm an odd phenomenon: not only was I rejected at first by my fellow architects but also by the society in which I lived. That was largely due to that house which made people shudder. Now, for the first time and at the age of 52, I'm building two houses: a holiday chalet in Vogorno, in the Valle Verzasca, and a house in Ascona called *Casa Fumagalli*. They're very interesting. One of them follows the Ticino style because in this case there was no other choice: sloping roofs, small doors and windows. But its interest lies in how I've been able to interpret and make use of positions in an ironic sense, removing any function from certain elements, and using them only as parts of a composition while other elements take over the functional side.

The history of my evolution can be seen in few objects: no more than 6 in 15 years.

What I think is most important is this tradition of good architecture; after all,

the other characteristics are essentially common to all Swiss cantons, to Swiss organisation as a whole (...).

But we are not merely a canton; we are also a separate ethnic entity; in other words, we form part of a group. For the inhabitant of Valais there is no direct access to television as there is for us in Il Ticino. Our voice in Berne, for the single fact that we are the only ones who speak Italian, is more direct and more easily heard than that of certain others. We have this difference.

In 1975 the book *Tendenze-Architettura Recenti nel Ticino* was published and you were hardly mentioned in it. Nowadays, however, we can say that Livio Vacchini has since become a personality in Il Ticino and a highly respected architect. Since 1975, which have been the crucial moments in your work and projects?

You're quite right when you say that in 1975 I was somewhat isolated; in fact I was entirely on my own. When I did the Festival of Locarno, which incidentally was very interesting, I was still isolated.

I think I'd better give you one or two details: first I worked for five or six years with Snozzi (after I'd been working alone for a few years). Later I separated from Snozzi for a number of reasons. The rupture came not only because we had different ideas but also because of certain secondary problems. However, none of this affected our feeling of mutual respect and we continue to see each other, rather like a divorced couple who remain good friends. I feel affection for Snozzi since it was he who acted as my guide when I was taking my first steps. Later, I was alone when I drew up the projects for the Locarno Festival. Then I discovered a friend, Galfetti, with whom I have shared years of work and experience. I owe a lot to Galfetti, who at that time was firmly integrated in the group known as *tendenza*. When they were preparing the book I wasn't included in the list. You're absolutely right when you say I was on the outside, since my work has always been somewhat anomalous. It wasn't always understood. Seeing these things always causes people to shudder a little. Despite this, I was invited to contribute (...) but, if you notice, not even my Locarno school, which had already been built, was included in the book.

My work drawings for the Losone commission were excluded the last week before the book went to press. They weren't plans like the others, which were designed for publication: they were last-

Ha ocurrido, especialmente por parte mía en los primeros años, porque tenía un gran afecto por Snozzi, porque además era el que me había enseñado los primeros pasos. Después me he quedado solo cuando he hecho aquellos proyectos de Locarno, del festival. En aquella época conocí a Galfetti, un amigo con el que he compartido años de trabajo y de experiencia. Debo mucho a Galfetti, que estaba muy introducido en aquel grupo denominado entonces *Tendenza*. Cuando prepararon el libro yo no estaba en la lista. Usted tiene toda la razón al decir que yo estaba apartado, porque mi labor ha sido siempre un poco anómala. No era siempre comprendido. Era un poco estremecedor ver estas cosas. En realidad fui invitado a participar... Y si usted se fija, en este libro ni siquiera está la escuela de Locarno, aunque ya había sido construida. Mis dibujos fueron excluidos la última semana anterior a la impresión y eran los planos de trabajo del encargo de ejecución que he hecho para Losone. No son planos como los otros que habían sido diseñados para su publicación. Los míos eran esbozos en sucio, horribles, dibujados en el último momento. ¿Por qué? Porque Snozzi, que ha sido siempre abierto y generoso, dijo: «A mi parecer, es preciso incluir dentro del grupo también a Vacchini, no es justo que se le aparte, porque también presenta sus proyectos». Es cierto que he sido silenciado, pero conforme pasan los años mi trabajo es cada vez más apreciado.

Cuando vi por primera vez la escuela de Montagnola me sentí invadido por una fortísima emoción, como ante un objeto muy puro, perfecto, y que dejaba su impronta en todo el país. En Losone, por el contrario, me he encontrado frente a una realización perfecta pero un poco mecánica, con ensamblajes claros, puestos en evidencia. ¿La diferencia entre estos dos proyectos es debida a una evolución de su sensibilidad o a una confrontación con materiales diferentes?

Ante todo debo decir que he construido poco, por lo tanto, al hablar de una evolución debe considerarse que existen pocos proyectos. He construido, desde que me he dedicado yo solo, de 1968 hasta hoy, poquísimo. Es cierto que he realizado proyectos de una cierta importancia, pero pocos en número. Toda mi historia y toda mi evolución están ahí. Sin embargo, para poder hacer experiencias en el tiempo, yo realizaba aquellos pocos proyectos, como las escuelas de Locarno y de Losone, en varias etapas, convenciendo a los políticos de que es mejor construir por etapas porque se invierte menos, etc... y porque los políticos están siempre

de acuerdo con este fraccionamiento. De este modo conseguía realizar tres experiencias en Locarno, dos en Losone e incluso una tercera que después me ha sido denegada y que afecta a todo el complejo. He realizado Locarno, Losone, el festival, el Macconi, Montagnola y también Dietlikon. No he tenido nunca un cliente que me haya pedido que construya una casa para él. Soy un tipo curioso, al principio, no sólo estaba marginado por los arquitectos, sino también por la totalidad de la sociedad en la que vivía. Esto es debido sobre todo a esta casa que horroriza a la gente. Ahora, por primera vez, a mis 52 años estoy construyendo dos viviendas: un chalé de vacaciones en Vogorno, en el valle de Verzasca, y una casa en Ascona que se llama Casa Fumagalli. Son bastante interesantes. Una en un sentido, la otra sigue el estilo ticinés porque es obligatorio: techos en pendiente, pequeñas aberturas. Es interesante por la forma como he logrado interpretar y usar estas características en tono irónico, suprimiendo cualquier función a estos elementos. He quitado la función y los he usado sólo para la composición. Y la función se la he atribuido a otros elementos.

La historia de mi evolución está contenida totalmente en estos pocos edificios. Son seis objetos en quince años; o sea, un objeto cada tres años más o menos.

Usted me pregunta: ¿Cómo puede sintetizarse en dos palabras esta evolución? Si la contemplo íntimamente, desde el punto de vista personal, psíquico, es un trabajo que se origina en el estudio y en la imitación, en la pasión por la arquitectura tradicional. Todo viene por ese camino. Después, conforme es comprendida y digerida poco a poco, es transformada y reutilizada en un lenguaje moderno que intento precisar y purificar. Este es el filón. A los 30 años había perdido todo contacto con la arquitectura tradicional, me hallaba inmerso en la arquitectura moderna sin entender lo que estaba haciendo. Hasta que me he hartado de esta situación. No podía más. Entonces he reanudado el discurso, he vuelto a enlazar aquello que podría ser lo que pensamos nosotros actualmente, lo que hacemos hoy, con las raíces más lejanas posibles. Me he ocupado de arquitecturas egipcias, de arquitecturas griegas. Grecia ha sido siempre para mí el punto de referencia. Conforme pasan los años este aspecto del trabajo, este aprendizaje de la arquitectura disminuye, y con él disminuyen también los entusiasmos, las ilusiones de la juventud. Por ejemplo, esta pasión por la escuela, por la educación, por la pedagogía que son cosas que van reduciéndose porque se relativizan. En cambio va aumentando lo que concierne a la calidad arquitectónica, el distanciamiento y la autonomía en relación con la arquitectura tradicional. Esta relación con la arquitectura tradicional se va haciendo

minute, awful rough sketches. Nevertheless I was included at the last minute thanks to Snozzi.

Snozzi (he has always been open and generous) said: «As far as I'm concerned I think you should admit Vacchini into the group; it's not fair that you should keep him out since he's also presenting his projects». It's true that I was on the fringe of all that, but as the years have passed my work has become increasingly recognised.

You ask me: how can I synthesise this evolution in a few words? If I contemplate it from an intimate, personal and psychological point of view, I could say that my work originates in my passion for, study and imitation of traditional architecture. Later, having understood and digested it, I have attempted to transform and use it in a modern idiom, making it purer and more precise. This is the thread: by the age of 30 I had lost all contact with traditional architecture and I had plunged into modern architecture without knowing what I was doing. Finally I became thoroughly tired of this so I took up my original discourse again, re-reading everything that could constitute what I think today, what I'm doing today with architectural roots from the remote past. I've studied Egyptian architects, Greek architects: Greece has always been my reference point. As the years go by, this aspect of work, architectural apprenticeship, diminishes, and with it enthusiasm also decreases as do youthful dreams. For example, my passion for schools, for education, for pedagogy is something that has been on the wane because it has become relative. On the other hand, there has been an increase in everything concerned with architectural quality and a breaking away from traditional architecture. Despite this distance, however, my relationship with tradition has become increasingly close. Let's take the example of Montagnola, an exquisite, picturesque village which must be protected (...). Then I come along with my theories and I say, «I'm cleverer than all you old folk and I'll build for you here a building that will show up the beauty of this place. It's an ugly, badly built village that must be demolished and rebuilt.» This is one aspect of my work. The other aspect, more architectural if you like, is the relationship between the dominant structure and what could be the filling of the building. Losone is a structure where the wall pillars are in an axial position; in Montagnola, on the other hand, they approach each other naturally.

Yes, indeed this is a common factor in all your projects, except perhaps in

the case of Dietlikon, where the dominant element is the filling.

No, it's also true of Dietlikon: the facing you can see at the front follows the rhythm of the dominant structure. It even reveals the same structure at the rear; it's always horizontal and never marked by the true structure itself. The Dietlikon facing was 12 cms thick, but in my latest projects, which I hope someone will see carried out one day, it can be up to three metres thick. Therefore, if it goes from zero to -15 and then back to zero, from zero it will reach +12 and now we're at +300, right?

This is my way of thinking, at least from the technical point of view, among those versed in the subject.

When one contemplates your projects, one notices a quality of details: they are projects where each element is the product of deep thought, where nothing is «left to chance». Everything is designed, thought out. There is a unity that gives strength to the project. Do you carry out the complete design in the studio or do you make corrections on the site? To what extent do details have to be worked out empirically? Are your designs thought out purely on paper and could you hand them over to the builder without any further intervention on your part? Finally, to what extent do you actually intervene?

I can answer these questions very precisely since they concern my specific field. First of all, though, I'm firmly and deeply convinced that detail doesn't exist in architecture. So, if detail doesn't exist it means that what one designs is the house and this, in turn, means that in construction everything is interrelated. You can't take a single word out of «Nel mezzo del camino di nostra vita mi ritrovai in una selva oscura»; it would be a detail, but if it were removed the *Divina Commedia* would no longer be what it is. This is an indirect reply to your question: in art there are no details because the whole is composed of parts which may or may not be details. I could build a house in America without ever seeing it being constructed I've already had the experience of not seeing a work until it was finished: Dietlikon. It was a deliberate decision on my part to live through an experience of this kind in order just to see what would happen. The architect never knows what he's building. When he draws, what's inside his head is something quite different from what it'll be in reality. The only way to get used to this is by going out of curio-

cada vez más fuerte aunque vaya alejándose. Tomemos, por ejemplo, Montagnola, un lugar pintoresco, bellissimo, que hay que proteger, etc.

Y llego yo con mis teorías diciendo: «Yo soy más listo que vosotros, viejos, y os pongo aquí un edificio que relativiza la belleza de este lugar. Es un pueblo feo, mal hecho, que es necesario derruir y reconstruir.»

Este es uno de los aspectos de mi trabajo. El otro aspecto, digamos el más arquitectónico, es la correspondencia entre la estructura general y lo que podría llamarse el relleno del edificio. Losone es una estructura donde las pilastras están en la pared axialmente, y en Montagnola, en cambio, se aproximan naturalmente.

De hecho, es un tema que se encuentra en todos sus proyectos, exceptuando quizá Dietlikon donde el elemento portante es el relleno.

Se encuentra también en Dietlikon, porque este revestimiento de la fachada sigue el ritmo de la estructura portante. Esta estructura domina también por detrás. Y es siempre horizontal, no está nunca indicada con la estructura real y propia. Esta piel, este revestimiento que allí en Dietlikon era de 12 centímetros, hoy, en los últimos proyectos que espero que alguien verá realizados, se dilata y alcanza espesores de tres metros. Por lo tanto, si pasa del cero al -15 y se llega de nuevo a cero, de cero se llega a +12, y ahora estamos a +300, ¿no?

Estas son mis ideas, al menos desde el punto de vista técnico, entre especialistas.

Cuando se contemplan sus proyectos, se nota una calidad en los detalles, son proyectos diseñados a fondo. No se encuentra un ángulo que sea *fruit du hasard*. Todo está dibujado, pensado, hay una unidad que da fuerza al proyecto. ¿Este diseño total lo realiza completamente en su estudio o hay también una parte que corrige en la obra? ¿Cuál es la parte de taller que interviene en la puesta a punto del detalle? ¿Es un objeto pensado sobre el papel, sobre la hoja blanca? ¿Podría entregar el diseño al constructor sin intervenir más? Y, finalmente, ¿hasta qué punto interviene usted?

Puedo ser muy preciso en esto, porque entramos en mi campo específico. Ante todo, estoy íntimamente, profundamente convencido de que en arquitectura, en la construcción no exis-

te el detalle. Por lo tanto, si no existe el detalle, quiere decir que lo que se dibuja es la casa. Significa que en la construcción todo está relacionado, una cosa está con la otra. No se puede suprimir una palabra en: «Nel mezzo del cammino di nostra vita mi ritrovai in una selva oscura». «Oscura» será un detalle, pero si se quita ya no es la *Divina Comedia*. En arte, por lo tanto, no existen los detalles, porque el todo está compuesto de partes que son detalles o no lo son, no lo sé. Así contesto, indirectamente, a su pregunta de fondo. Yo podría construir perfectamente una casa en América sin visitar nunca la obra. En mi vida he hecho también esta experiencia de no ver nunca una obra antes de que esté acabada. Es la de Dietlikon. La he visto acabada y lo he hecho a propósito. He querido vivir una experiencia de este tipo para ver qué pasaba. Porque el arquitecto no sabe nunca qué está construyendo. Cuando lo diseña, aquello que tiene en la cabeza es cualquier cosa completamente diferente de lo que después será en la realidad. Lo que pasa es que yendo cada día a la obra por curiosidad, para ver qué pasa, poco a poco se acostumbra. Al final, cuando se encuentra la casa acabada, cree que la había pensado así. Entonces, una vez he querido mantenerme fuera. He estado sin ir a verla los nueve meses que se han necesitado para construir la casa. He llegado ante ella y he visto esta construcción que parecía hecha por otro, sin ninguna molestia. Así, pues, yo en la obra no hago absolutamente nada, no modifico absolutamente nada. Hay algunas cosas que retraso un poco. Normalmente dibujo todo antes de empezar los trabajos, pero bastantes cosas las dejo para después porque no logro imaginarme bien todas las implicaciones, pero son cuestiones de detalle, como un mueble o alguna otra cosa. O bien la dejo para más adelante cuando no tengo una idea que me satisfaga. Entonces, muchas veces la obra en construcción ayuda a ver mejor una cosa. Es como una maqueta gigante... Yo cuido de la obra de antemano porque no puedo dejar de hacerlo, porque no se puede pretender pedir a un artesano que haga mal una cosa. Si yo encargo a un artesano que me haga una mesa, me la hace bien, me la pule. No existe una obra no acabada. Uno la hace y debe hacerla. No existe, pues, el detalle. O bien no están en los dibujos; antes el detalle se hacía en la misma obra, porque la relación con el artesano era de otro tipo. Hoy el artesano o el especialista construye por medio de un diseño técnico, no por medio de la palabra. Por esta causa los trazados reguladores han perdido su valor, porque los trazados reguladores eran la lengua del arquitecto, la lengua que permitía transmitir el pensamiento del arquitecto al maestro que debía construir. Y es una lástima porque la desaparición de los trazados reguladores es una pérdida de sustancia y no

sity to the site, every day, to see what's happening. When the house is finally finished he believes that this is how he pictured it all the time. That's why I decided not to go there on this occasion and I stayed away the nine months it took them to build it. And when I stood in front of it, looking at it, it seemed to have been constructed by someone else and I had been saved the bother of going to the site every day. On the site I do nothing and modify nothing. There are certain things, however, which I put off until a bit later: as usual, I draw everything before work begins but I leave a lot of details for when the work is in progress because I can't foresee all the implications involved. But they're only details such as a piece of furniture or something similar. Sometimes I also put off details because I haven't had an idea that satisfies me. It often happens that the work itself helps you see something more clearly, as if it were a gigantic model (...). I look after the construction right from the beginning because I can't help doing so and because you can't ask a craftsman to do a job badly. If I commission a table from a carpenter, he makes it well and polishes it for me. There's no such thing as an unfinished work; they are, and must be, finished. Therefore there's no such thing as detail, or perhaps there are no details in the drawings. Formerly details were worked out on the site because the relationship between architect and builder in those days was different. Now the builder works from a technical drawing, not from verbal instructions. Regulating lines have lost their value for the same reason, because these are the architect's language, the language that allowed the architect to transmit his thoughts to the builder in charge of construction. This is almost a sin, since the loss of regulating lines is a loss of substance, not only a technical loss.

When I begin to work out a new project I don't start drawing straight away. I don't just pick up a pencil and start willy-nilly. I have to design a school, not a house or a factory, so the first thing I have to do is try to capture what it is that not only makes a building a school, but also makes it a primary school, a secondary school, or a university.

This is, for me, the central, initial problem. You look at the Locarno school and you say to yourself, «This is a school». But it's a school for infants. I have yet to find anyone, even someone from as far away as Mexico, who has asked me what it was and what there was inside. The same is true for Losone: no one has ever asked me whether or not it is a school or why its pupils are older than

those at Locarno. At Montagnola, they understand that it is half school, half public building; that is, something between a municipal building, a public building, and a school. One of the reasons, then, why I feel that a building is a school, is the fact that it has galleries and porticoes. I think immediately of Raphael and his «Athens School»; what can you see there? He doesn't put Aristotle in the foreground: the first thing he draws is a gallery, the gallery at the rear. This is the Athens School where instead of galleries there were porticoes, something completely different. It's the initial idea. Then I wonder how this essential idea of the gallery, for example, is transformed or takes on one determined form rather than another. This is an extremely lengthy process: the form is the fruit of work.

It's a task that requires patience.

Yes, but it's different every time. Often the form that will be the definitive one comes to me suddenly, instinctively, and then I destroy it. I seek destruction everywhere until the same form comes back to me, after I have worked on it, and it is the same form I drew on the first day. But what I drew on the first day was a sketch, something without content; the same form that comes back to me after months of work continues to be the same form, except that now it has a precise meaning. Each element has its own significance, its own *raison d'être*. The architect's craft is to establish relationships between things and illustrate them.

But you still make the effort to use them in your projects.

Certainly, I never work without regulating lines not because this is a guarantee of quality but because they're an additional tool for me. Besides, architecture is dimension; our language is geometry. Above all, the architect's language is expressed through numbers. Numbers are (...) look, if you read the Bible you'll find that King David—I think it was him—went up a mountain and built a temple 20 arms' breadths wide by 50 long by 30 high. So you see, in ancient times architecture was always described through numbers.

Le Corbusier, in *Vers una Architecture*, says that the choice of regulating lines is fundamental. In Montagnola you used the golden mean. You also use other kinds of lines, such as the type of repeated column module used by Alberti and others. What is it that determines

únicamente una pérdida de técnica.

Pero usted se esfuerza aún en utilizarlos en sus proyectos...

Ciertamente, yo no construyo sin trazado regulador. No porque esto me garantice la calidad, esto no, pero es un instrumento de trabajo indispensable para mí, para lo que yo hago. Es una ayuda. Además, la arquitectura es dimensión... Nuestra lengua es la geometría. El lenguaje de la arquitectura se expresa a través de los números. Por consiguiente, el número es... Usted lee la Biblia y está escrito: el rey David—o no sé quién—subió a la montaña, construyó un templo de 20 brazas de anchura, 50 brazas de longitud y 30 brazas de altura. Por lo tanto, la descripción de la arquitectura en la Antigüedad se hacía siempre por medio de los números.

Le Corbusier, en *Vers une architecture*, habla de la elección del trazado regulador que es fundamental. En Montagnola, usted ha utilizado la sección áurea. Usa también otros tipos de trazado, tipo módulo de la columna repetido como lo hacía Alberti u otros. ¿Qué motivo determina que escoja un trazado antes que otro?, ¿es una elección intelectual?

No es en absoluto una elección intelectual, pero es una necesidad práctica. Cuando he decidido que un edificio—trato un caso teórico—debe ser un rectángulo, a este rectángulo debo darle una dimensión. Esta dimensión viene dada por el tamaño del terreno, por las distancias que debo guardar, etc., y en estos casos me adapto a la situación. Si tengo que construir en la ciudad, entre dos casas, la dimensión de mi edificio ya me viene dada. Pero cuando soy libre de escoger y tengo que dibujar un rectángulo, quiero dibujar un rectángulo que tenga unas dimensiones tales que me permitan, durante el trabajo, dividirlo, doblarlo, partirlo; esto es, que me permitan jugar con ese rectángulo en todas las formas posibles. Es como un acorde musical y yo debo elegir una escala, una clave. Es un instrumento de trabajo. No soy capaz de dibujar un rectángulo y decir: «este lo hago de diez metros por tres». ¿Por qué?

Porque sé por experiencia, por ser un constructor, que estas proporciones las puedo encontrar en el momento justo, cuando no tenga la más mínima necesidad. La fachada de Montagnola no se hubiera podido realizar nunca sin un trazado regulador. No es bella porque tenga las proporciones que constituyen el número áureo, porque técnicamente es imposible,

sino que he movido las líneas de las pilastras, las he reducido, consiguiendo una complejidad tal que, si no hubiera tenido detrás una sustancia geométrica, que otros hombres ya han estudiado, gracias a Dios de que hayan sido lo bastante inteligentes para darnos estas herramientas de trabajo, no hubiera obtenido, ¿por qué desperdiciarlas? Aprovechémonos. No me considere estúpido, o sea que utilizo el trabajo de los otros. Es incluso una actitud natural en el arquitecto. El arquitecto es un aprovechado, un ladrón, y roba todo lo que puede. Roba sobre todo estos motivos. Roba la medida, el trazado, las proporciones, todo lo que puede. Es un problema de latrocinio.

Hablando de la escuela de Montagnola, en las *Annotazioni del architetto*, escribe que siempre ha asociado la imagen de una escuela a la presencia de pórticos o de galerías. ¿Cuáles son las relaciones que usted establece entre estas memorias y la elección de una forma geométrica perfecta?

Cuando empiezo a afrontar un proyecto, lo primero que hago no es ponerme a dibujar. No es que empuñe el lápiz y empiece de pronto a dibujar. Tengo que hacer una escuela. Lo primero que quiero hacer es edificar una escuela y no una fábrica o una casa de vecindad. Por lo tanto, procuro entender qué es lo que hace que un edificio sea una escuela y qué componente es el que provoca que este edificio sea una escuela elemental, una escuela media o una universidad.

Inicialmente, éste es para mí el problema central. Usted contempla la Escuela de Locarno y dice: «Es una escuela». Pero es una escuela para niños pequeños. Incluso si viene un hombre desde Méjico, nunca he encontrado a nadie que me preguntara qué era aquello o qué había dentro. Igual que en Losone. Nadie me ha preguntado si no era una escuela y cómo es que los chicos eran mayores que los de Locarno. En Montagnola, comprenden que es un edificio mitad escuela y mitad centro social. Esto es, entre municipio, edificio público y edificio escolar. En consecuencia, uno de los motivos que para mí significan que una construcción es una escuela, son las galerías y también las arcadas y pórticos. Inmediatamente me viene a la mente Rafael; en «La escuela de Atenas», ¿qué dibuja? En la Escuela de Atenas no empieza por Aristóteles al que pinta en primer plano, primeramente dibuja una galería. La galería que está detrás. Esta es la escuela de Atenas donde no existían las galerías, sí que había soportarles, pero

your choice of one line rather than another? Is it an intellectual choice?

No, no, it isn't an intellectual choice, but rather a practical necessity. When I decide that a building —I'm talking theoretically— should be a rectangle, then this rectangle must be given a dimension. This dimension is determined either by the limits of the site or by the distances I have to keep, and so on (...), and in these cases I adapt to the situation. If in a city I have to put up a building between two already existing ones then my dimensions have been pre-established. But when I'm free to choose and I have to draw a rectangle, I want to draw a rectangle of such dimensions that I can, while the work is in progress, divide it, fold it, split it; in other words, play around with the rectangle in every possible way. It's like a musical chord: I have to choose a scale and a key. It's an indispensable tool. I'm incapable of drawing a rectangle and then saying, «I'll make this 10×3 metres». Why? Because I know from experience, since I'm a builder, that I'll find these proportions when the time comes and at the right moment. Without regulating lines I could never have done the Montagnola façade. It's beautiful not because it has golden proportions, since these are technically impossible, but because I reduced the lines of the pillars creating a highly complex composition. If I hadn't had such a rich geometrical heritage behind me (thank God there have been intelligent men in the past who have studied these principles and given us such tools!) I could never have achieved it. Why should we do without this? Let's take advantage of it! This is quite natural among architects; they're advantage-takers and thieves. They rob everything they can get their hands on and especially these things. They steal measurements, and proportions, whatever they can.

Speaking about the Montagnola school, in *Annotazioni del Architetto* you write that you always associate the image of a school with the presence of porticoes or galleries. What relationship do you establish between these and the choice of a perfect geometrical form?

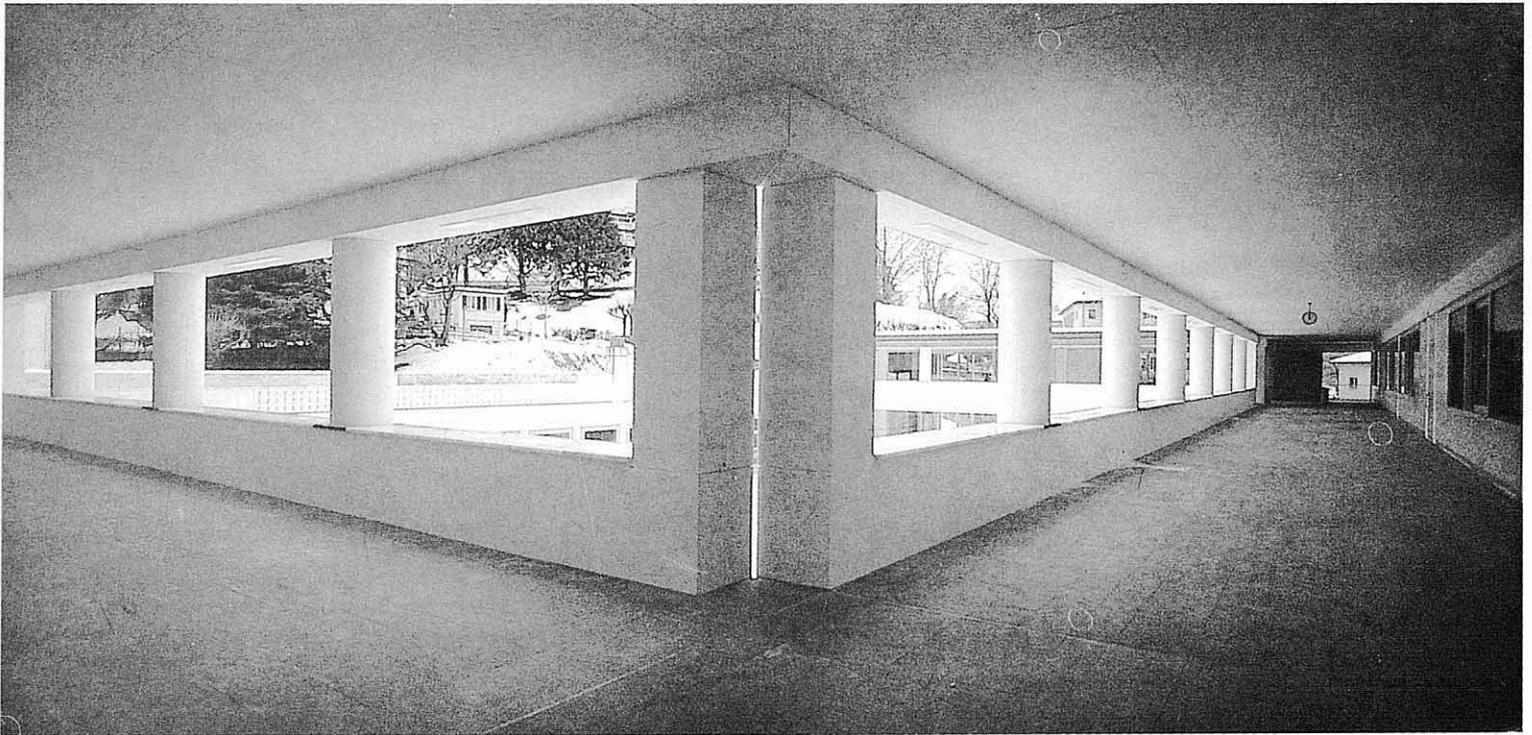
So far most of your buildings have been public ones, architectural works that give personality to a given site. Montagnola is a monument which has become a reference point for the whole country. What are your feelings concerning domestic architecture, houses. Should these also be monumental?

Good architecture is monumental by definition. Of course, you don't find monumentality in domestic architecture; or rather, you do find it, but in the middle distance, because neither the dimensions nor the contents can be those of a public building. Therefore, when you're drawing up a project, the first thing you have to decide is if it has to be a public building or a private building. The fact that a building is public brings with it a whole set of consequences completely different from those concerning a private building. This means that before you even draw a line, the destiny of your project has been fixed. Here you have these two private houses of mine, the first I've ever built. They're extroverted constructions that I designed instinctively. Now that they're built I can see that that's the way they are; I hadn't deliberately conceived them this way. In order to protect ourselves from the chaos in which we live, we have so far closed ourselves in. Botta even goes so far as to make a hole and shut it off. I've done the opposite: domestic architecture here is introverted; in other words, it protects it-

era completamente diferente. Aquello interviene al principio. Después, se me pregunta cómo esta idea de fondo, la idea del fondo con la galería, por ejemplo, se transforma o toma la forma, una determinada forma mejor que otra. Éste es un discurso larguísimo, la forma nace con el trabajo. No es una cosa a priori, va naciendo poco a poco.

Es un trabajo paciente...

Sí, pero cambia de una vez para otra, usualmente la forma que será al final se me aparece de repente, instintivamente, y después la destruyo. Intento destruirla de todas las maneras hasta que, finalmente, retorna la misma forma, tras el trabajo que me he tomado, y es aquella que yo había diseñado el primer día. Pero lo que yo había dibujado el primer día era un esquema, una cosa sin sustancia, y esta misma forma que vuelve después de meses de trabajo es la misma forma, pero tiene un significado preciso. Cada elemento singular tiene un sentido pro-



pio, su razón de ser. La profesión de arquitecto consiste en eso: en establecer relaciones entre las cosas y en iluminarlas.

Hasta hoy, ha realizado principalmente obras públicas, arquitecturas que construyen un lugar. Montagnola es un monumento y resulta ser un punto de referencia para el pueblo. ¿Cuáles son sus inquietudes respecto a la arquitectura doméstica, a la arquitectura de la casa? ¿Debe incluso ésta ser monumental?

La buena arquitectura es monumental por definición. Está claro que en la arquitectura doméstica la monumentalidad no está, quiero decir que está pero en segundo plano, porque automáticamente las dimensiones y los contenidos no pueden ser iguales a los de un edificio que tiene el aspecto de un edificio público. Cuando se proyecta, la primera cuestión que hay que decidir es si se trata de un edificio público o de un edificio privado. Porque el hecho de ser un edificio público comporta una serie de consecuencias completamente diferentes de las de un edificio privado. Esto quiere decir que ya de salida, antes de trazar una raya, el destino de tu proyecto está marcado. Pero esto no significa que la presencia de este edificio privado no pueda ser, ¡ojalá!, superior a la de un edificio público. He aquí estas dos casas privadas que he hecho, son las primeras que he construido. Son casas extrovertidas. Son construcciones que he hecho instintivamente. Las veo ahora que están hechas, que son así. No es que yo tuviera la idea a priori. Para defendernos de este desorden idílico que vivimos, hasta ahora siempre nos hemos encerrado. Incluso Botta hace sólo un agujero y lo encierra todo. Yo he hecho lo contrario: la arquitectura de la casa en la que nos encontramos es introvertida; esto es, se defiende. Las dos casas que yo he hecho ahora, en cambio, son casas que atacan y que se comen las casas que están alrededor y que son como catafalcos. Cuanto más horrendas son las casas que están cerca, más feliz y contenta está la casa que yo he hecho, y come más. Y no causa absolutamente ningún engorro, o sea que cuantas más haya mejor. He experimentado la situación, para mí fundamental, y me ha hecho disfrutar. Pero, ¿adónde vamos con esta arquitectura?, ¿qué hacemos?, ¿cómo debemos construir en un ambiente degradado y aniquilado?, ¿qué hacemos de los planos ordenadores, de los modelos? Es necesario, simplemente, hacer casas hermosas. Se defienden por sí mismas y comen ellas solas. No hay que hacer nada más que ejecutar obras de calidad. Esta es mi opinión.

self. These two houses I've built attack and devour the other tomb-like houses around them. The more ghastly the houses that surround it, the happier is the one I've built. And it doesn't bother people in the slightest; on the contrary, the more the merrier. I've experienced this fundamental fact myself and it pleased me. Where can we go, however, with this architecture? How can we build in a depressed, slum-like area? What can we do with our regulating lines and our models? It's quite simple: we should build beautiful houses. They protect themselves and don't need feeding. All we have to do, then, is produce works of quality. These are my feelings.

In other words, the object itself establishes its own relationship with its surroundings. Are you not concerned, therefore, with how the neighbouring buildings should be?

I've built a six-metre high holiday villa in Valle de Verzasca, and it's as tall as a church. It dominates everything else but I didn't do this on purpose.

Which contemporary architects interest you most? I've read many articles about your work which finished on a note of joy and hope, saying, «This is not a post-modern architecture».

To be perfectly honest, I'm completely unbiased. For example, when I attended an international meeting in Barcelona — which I found very interesting— I, who am not a post-modernist, said that I'm not in conflict with the movement. It simply doesn't interest me since I'm not interested in repeating models; my task is quite the opposite: to avoid repetition of known models; in other words, to reproduce and bring into being a work so that its model, which has always existed, should become unrecognisable, not only for others but also for me. Therefore I could never get on with an architecture that proposes a visible, recognisable model since I have nothing in common with it on the theoretical, intellectual level. Theory interests me less; on the other hand all, absolutely all, experiences are interesting.

Is there any one architect whose work interests you especially?

There is no living architect who interests me particularly, but many architects of my age interest me in general: above all the Spaniards, who have a personality very close to my own. They love to con-

Jean Gérard Giorla

Nace en Sierre (Suiza), el año 1956 y entre los años 1975 y 1981 estudia Arquitectura en la Escuela Politécnica Federal de Lausana. Trabaja en los despachos de Vittorio Gregotti (Milán) y Alvaro de Siza (Oporto) los años 1978 y 1984, y abre el suyo en Sierre, el año 1981. Asistente, entre 1981 y 1984, de los profesores invitados a la Escuela Politécnica Federal de Lausana: Alvaro Siza, Boris Podrecca y Esteve Bonell.

Jean Gérard Giorla

Born in Sierre (Switzerland) in 1956, he studied architecture from 1975 to 1981 at the Federal Polytechnic School in Lausanne. He worked in the studios of Vittorio Gregotti (Milan) and Alvaro Siza (Oporto) in 1978 and 1979, and opened his own practice in Sierre in 1981. Between 1981 and 1984 he was assistant to the visiting professors Alvaro Siza and Boris Podrecca at the Federal Polytechnic School, and Esteve Bonell in Lausanne.

truct, they love walls, they have such deep roots in the earth. I'm less interested in formal architecture in the usual sense of the term. To be perfectly frank, I'm very selfish: I'm interested in what's on my drawing board, what I'm doing at the moment. I'm interested in the sense that it absorbs me completely, to the exclusion of everything else.

O sea, el objeto por sí mismo establece relaciones con el entorno. ¿No se preocupa también de ver cómo deberían ser las edificaciones vecinas, el conjunto?

He hecho una casita de vacaciones de seis metros de altura en el valle de Verzasca que destaca como una iglesia. Y es una casa que domina a todas, sin habérmelo propuesto.

¿Qué arquitectos actuales le interesan más? He leído con frecuencia artículos sobre su obra que se terminaban con una especie de júbilo y esperanza del autor, diciendo: «Esta no es una arquitectura posmoderna.»

Si quisiera ser muy sincero, diría que no tengo prejuicios. Por ejemplo, cuando se ha celebrado esta reunión en Barcelona —que ha sido muy interesante para mí— yo, que no soy un posmoderno, no es que combata esta tendencia, no es un filón que me interese, en tanto que no me interesa reproducir un modelo, porque mi trabajo consiste justamente en lo contrario, que es no reproducir el mismo modelo que conozco; en una palabra, reproducir, hacer una obra en la que el modelo, que siempre existe, sea irreconocible, irreconocible para los demás, pero incluso para mí mismo. Así que una arquitectura que replantea un modelo visible, reconocible, no me sirve ya que no la puedo compartir a nivel intelectual o teórico. La teoría me interesa menos, aunque todos los experimentos sean interesantes, todos.

¿Existen quizá arquitectos cuyo trabajo le interesa especialmente?

No tengo un arquitecto viviente que me interese de un modo particular. Muchos arquitectos que tienen mi edad me interesan en general. Hablaría sobre todo de los españoles, que son personas afines a mi carácter: les gusta construir, aman el muro, tienen un apego a la tierra muy fuerte. Me interesa menos la arquitectura culta, en el sentido común del término. Si quiero ser sincero, soy muy egoísta, me interesa lo que está sobre mi tablero de dibujo, aquello que estoy haciendo. Me interesa en el sentido de que me absorbe mucho, totalmente. Cómo hago para interesarme en lo que hacen los demás, es muy difícil. Si quiero ser realmente sincero, me importa un rábano...