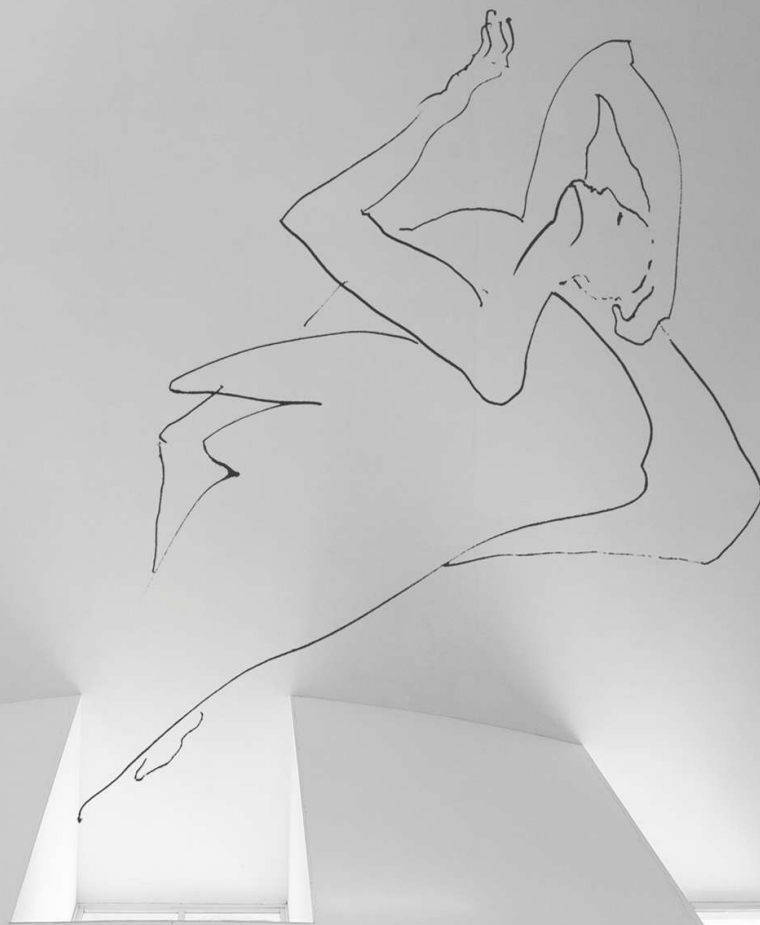


Siza X Siza

Carlos Seoane y Juan Rodríguez



1/2A x 5/2A

Agradecimientos

Juan Rodríguez y Carlos Seoane quieren agradecer la confianza, el apoyo y la dedicación de las personas a continuación mencionadas, y sin las que este proyecto editorial no habría sido posible.

Covadonga Alonso
Sandra Bastos
Fundación Caja de Arquitectos
David Cohn
Antonio de Extremoz
Kenneth Frampton
Gerardo García Ventosa
Ana Leal
Francisco Mangado
Vanessa Mato Santiso
Manuel Modia
Anabela Monteiro
Juhani Pallasmaa
Rui Paula
Chiara Porcu
Laura Rodríguez
Álvaro Siza
Teresa Siza
Eduardo Souto de Moura
Francis Teixeira

siza x siza

este libro ha sido impreso en los talleres de lusoimpres en Oporto durante el mes de Junio de 2015

editor
arquia/temas 38

isbn
978-84-940343-7-4

legal deposit
xxx

fotografías
© juan rodriguez



fundación **arquia**

005	MADE FOR, Carlos Seoane y Juan Rodríguez
011	EL OFICIO DEL POETA Carlos Seoane y Juan Rodríguez
015	SIZA por EDUARDO SOUTO MOURA Entrevista a Eduardo Souto Moura, realizada por Juan Rodríguez en Pamplona, a 24 Abril de 2015.
021	LA VIBRANTE IMAGEN DE LA REALIDAD Kenneth Frampton
025	LAS BONDADES DE LA CONTENCIÓN Juhani Pallasmaa
035	EN EL JARDIN David Cohn
039	ENTREVISTA por CARLOS SEOANE y JUAN RODRÍGUEZ a ÁLVARO SIZA Oporto
041	RESTAURANTE BOA NOVA. 1958-63 El Lugar.
107	PISCINAS DE LEÇA DE PALMEIRA. 1959-73 La materia.
167	EL BARRIO DE LA QUINTA DA MALAGUEIRA, ÉVORA. 1973-77 Política y arquitectura. Vivienda y urbanismo.
243	FAUP. FACULTAD DE ARQUITECTURA DE LA UNIVERSIDAD DE OPORTO. 1986-93 La escuela de Oporto. El dibujo.
307	EL CGAC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA. 1988-93 Los museos. La especialización en la profesión.
363	LA IGLESIA DE MARCO DE CANVESES. 1990-96 La luz y la arquitectura.



MADE FOR,

Carlos Seoane y Juan Rodriguez

Este libro nació con la intención de mostrar aspectos menos conocidos del trabajo del arquitecto Álvaro Siza. Conocedores próximos de su obra y de su persona, nos creímos obligados a hacer un libro sobre aspectos relevantes pero casi nunca publicados de su trabajo.

Pero ha sido con ocasión de la realización del libro que hemos podido descubrir también otras dimensiones de su obra que no sospechábamos. Ha sido durante las múltiples entrevistas que hemos realizado donde hemos podido conocer al Siza incansable, siempre dispuesto para trabajar y dialogar sobre arquitectura pero ha sido sobre todo dentro de su archivo donde hemos descubierto, un universo mágico e infinito de dibujos y de propuestas, todas ellas sorprendentes por su cualidad plástica pero más aún por lo que supone de búsqueda constante, como muestra de su incansable anhelo por la excelencia.

Tan sólo sobre el proyecto de las piscinas de Leça de Palmeira hemos podido revisar en su archivo más de dos mil bocetos, cientos de dibujos realizados a mano con variantes de volumetrías distintas o estudios de detalles constructivos diferentes. Ante nuestra sorpresa, Siza nos justificaba tal volumen de trabajo porque en aquellas fechas tenía pocos encargos y mucho tiempo, pero semejante tarea sólo es entendible si asumimos su excepcional creatividad pero a la vez una generosidad desbordante con su oficio.

Fruto de nuestra vocación por realizar un libro excepcional, hemos querido documentar cada





MADE FOR,
Carlos Seoane y Juan Rodriguez

proyecto de los cinco elegidos por Siza-de ahí el título del libro, "Siza x Siza"- en su estado actual después de muchos años de su construcción pero con los mejores medios técnicos que permitieran la mayor fiabilidad posible a las geometrías concebidas originalmente, ello nos ha dado la oportunidad de viajar desde el sur de Portugal hasta el norte de Galicia , y en cada sitio nos hemos encontrado un Siza distinto pero siempre a un arquitecto preocupado por entender el paisaje y atender la cultura del lugar, un arquitecto gentil como dice David Cohn pero quien además de su consciencia con el entorno, y de su preocupación por el otro, siempre ha estado dispuesto a aportar propuestas comprometidas con la sociedad pero también con la historia de la Arquitectura en mayúsculas.

Con ocasión de visitar sus primeros proyectos, en concreto la cocina para su abuela construida cuando Siza ni siquiera era estudiante de arquitectura, descubrimos ya el Siza preocupado por el detalle como a la vez por lograr un orden geométrico nuevo En ésta primera obra, siendo casi un adolescente, Siza diseña los acabados y la distribución de la cocina por también todos los muebles, la mesa, las sillas, la lámpara del techo, la campana de gases -hoy transformada-, mostrando ya su condición polifacética de alguien que intenta dar respuesta a todo, porque en su particular entendimiento del mundo y de la arquitectura, nada es pequeño o grande, porque todo tiene importancia y todo merece ser atendido de igual manera dentro de su universo sofisticado y complejo.



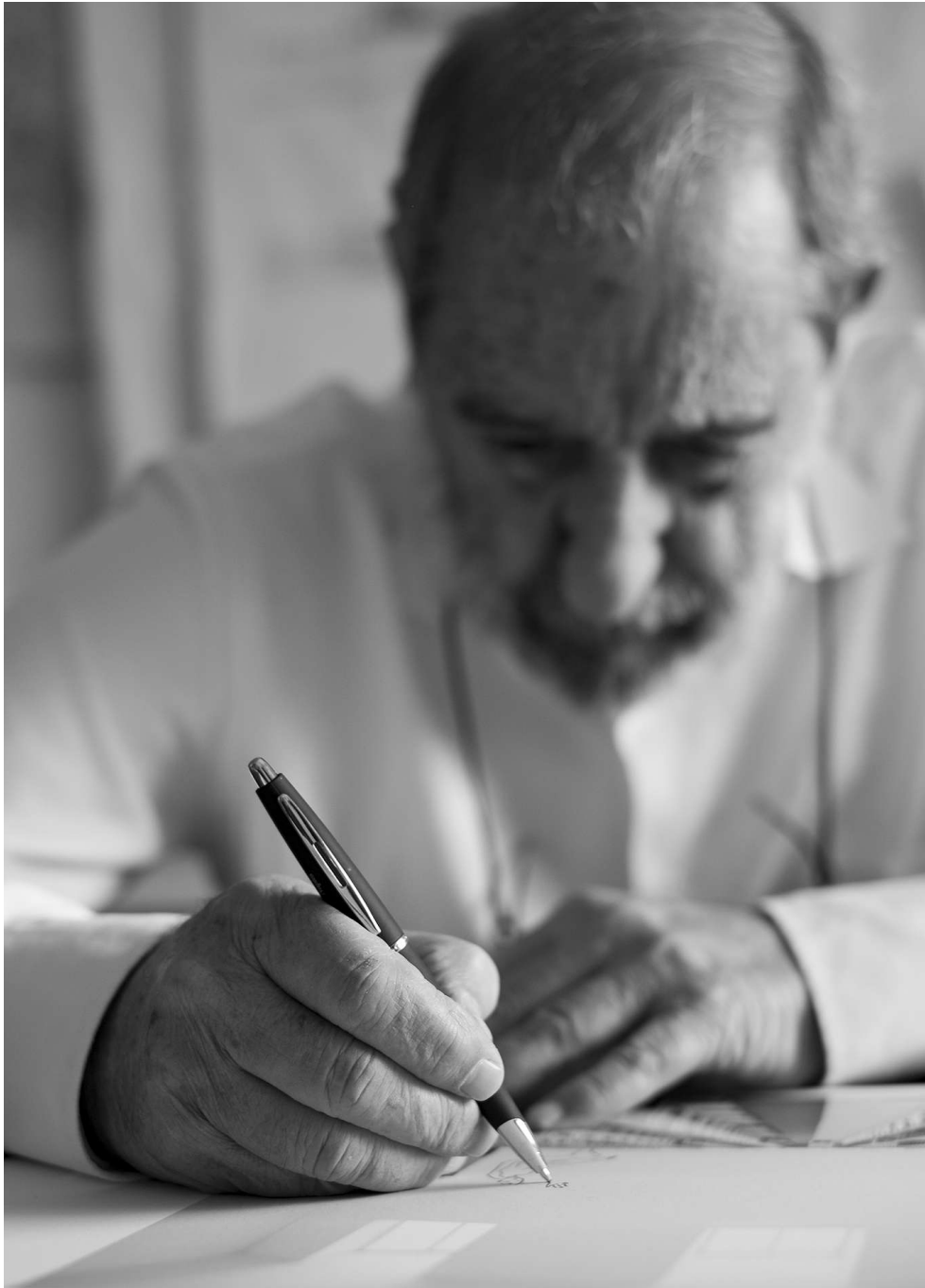


MADE FOR,
Carlos Seoane y Juan Rodriguez

Fruto de esa actitud especial hacia la arquitectura y hacia su oficio, Siza dedicó no sólo un tiempo generoso para las múltiples entrevistas base del texto que estructura este libro sino que incluso dedicó tiempo para diseñar la portada, y para ello buscó la máxima concentración, Siza la diseñó una vez pero luego la repitió, y la volvió a hacer, compuso una maqueta y hasta pidió que se redibujara por ordenador con la atención y la dedicación de alguien para quien nada resulta pequeño, sino que todo es importante.

En la división de la condición humana que Hannah Arendt propuso, Siza sin duda sería a la vez el artesano y el artista pero habría que definir otra condición más, el maestro, alguien con una actitud ejemplarizante hacia su oficio, porque según la filosofía vital de Siza no se puede ser uno sin ser antes el otro, artista y artesano no son categorías distintas sino etapas de una evolución personal que después de haber podido hurgar como nosotros entre sus archivos nos quedó claro que Siza empezó ya muy pronto, casi siendo un niño, a cultivar todo aquello que pudiera formar en el futuro parte de su oficio de arquitecto.

Por todo ello, un libro que comenzó siendo en gran medida una colección de tributos, acaba siendo sobre todo un libro de documentos, documentos únicos, todos plásticamente bellos pero que son a la vez muestra de un trabajo laborioso y constante, porque como diría Picasso la inspiración ha cogido a Siza siempre trabajando.



EL OFICIO DEL POETA

Carlos Seoane y Juan Rodriguez

Fue Kant quién se refirió a la mano como la ventana de la mente. En el oficio del arquitecto la capacidad manual responsable del dibujo ha condicionado muchos de los universos creativos de la historia de la arquitectura, hasta el punto que no se pueden comprender muchas arquitecturas sin entender a la vez la capacidad para el dibujo de sus autores.

Los dibujos al carboncillo de Mies Van der Rohe o las acuarelas de Frank Lloyd Wright no son sólo reproducciones de grandes obras de la arquitectura sino también obras de arte en sí mismas, tanto por su cualidad plástica como por su virtuosismo técnico. Sin embargo esos dibujos son sobre todo dibujos de representación que nacen con la vocación fundamental de comunicar. Por el contrario todos los dibujos de Siza incluidos en este libro son dibujos que forman parte de su personal proceso creativo y ninguno parte del proceso de representar, porque para tal propósito Siza utiliza normalmente la maqueta como instrumento. Quizás por ello en sus bocetos no existe el preciosismo de otros y tampoco aparece la mancha ni el artificio del color, por el contrario son casi siempre dibujos de líneas que más preocupados por representar, parecen bucear entre un mar de opciones. Dibujos rápidos y muy sintéticos que indagan en la realidad buscando relaciones y que en su excepcional capacidad de síntesis tienen a la vez una gran cualidad estética.

En esa función del dibujo como instrumento de análisis y de investigación, los bocetos de Siza se presentan casi siempre como un mapa de líneas, una malla de geometrías en búsqueda

sobre todo de conexiones de la realidad existente o con la proyectada. En sus dibujos el mundo se reduce a un universo geométrico donde su proyecto tiene que encajar para de algún modo completar la realidad, en una visión quizás romántica del mundo y de la existencia como algo inacabado pero completable, y donde el dibujo es el instrumento capaz de encontrar relaciones intangibles que permiten al construir recuperar un orden no siempre evidente pero que para Siza está siempre presente.

Para Siza la técnica del boceto no se puede separar del trabajo del arquitecto y en ese entendimiento del dibujo como instrumento fundamental del oficio, hay en la reconocida escuela de Oporto toda una tradición interrumpida y en gran medida singular, donde el dibujo se ha entendido y todavía se entiende, como elemento básico de la formación del arquitecto.

Esa actitud hacia el dibujo como instrumento, es algo que Siza ha fomentado desde su infancia y ya en uno de sus primeros bocetos en un viaje de vacaciones, realiza un dibujo donde reproduce el perfil de la casa Batlló de Gaudí pero en el que introduce anotaciones sobre los materiales con una precisión atípica en alguien de su edad -14 años- y que muestra ya una preocupación hacia el dibujo como primer instrumento de análisis de la realidad.

En tal sentido podríamos decir que sus dibujos parecen más anotaciones de las investigaciones de un alquimista contemporáneo que representaciones fieles y precisas de los planos de un cartógrafo. Se puede decir que Siza





EL OFICIO DEL POETA

Carlos Seoane y Juan Rodriguez

cuando dibuja, no reproduce sino que sobre todo busca y viéndolos se entiende que se plantea la arquitectura casi siempre como una solución a una suma de problemas, al problema del lugar, al problema de la función, al problema de la materia, al problema de la forma, etc. Sus dibujos se podría decir que son notas de quien se plantea problemas de un modo parecido a un científico en constante búsqueda de análisis que permitan soluciones.

Hace ya un par de años Siza apareció en una de nuestras entrevistas con su brazo derecho colgado de un cabestrillo por culpa de una desafortunada lesión doméstica. En esa entrevista Siza nos confesaba apesadumbrado que con la mano izquierda no podía dibujar de igual modo, que con ella no tenía ni la fuerza ni la precisión necesarias para poder bocetar y por tanto para poder proyectar, pero además se había dado cuenta que el acto del dibujo no era solo una cuestión de la habilidad de una mano, sino que sentía que necesitaba ambas manos para conseguir un cierto equilibrio físico, y había tomado consciencia de que en el acto del dibujo todo su cuerpo de algún modo estaba involucrado.

Una vez dicho esto, Siza se puso a realizar su primer boceto con la mano izquierda y aunque comentaba que se sentía torpe e impreciso lo cierto es que el resultado final de aquel retrato realizado con su mano menos diestra, era una vez más un gran dibujo, quizás un retrato menos preciso que otras veces pero igualmente sintético y armónicamente fluido como en los bocetos realizados con su mano más diestra, porque en el acto del dibujo la habilidad manual y hasta

la participación del cuerpo como dice Siza, seguramente son importantes pero es al final el cerebro el quien conduce, y aquella torpeza física que Siza confesaba, realmente quedaba relegada por su capacidad de síntesis y por el orden que componía todo el conjunto.

Siza se confiesa un dibujante obseso, que dibuja constantemente cuando proyecta pero también cuando está hablando por teléfono o descansando mientras toma un café, pero en una obsesión parecida a la del artesano por perfeccionar su oficio. Siza se relaciona con el dibujo como un artesano con su instrumento y se podría decir que se ha dedicado incesantemente a mejorar su técnica. Porque finalmente es el dominio de una técnica el que da el dominio de un oficio y es esa fe en un oficio y su técnica la que ha generado una escuela como la de Oporto y es quizás a la vez esa fe en la técnica y en el oficio la que permite a Siza encontrarse luego con soluciones brillantes que son muchas veces saltos creativos geniales, pero que son el fruto de alguien que antes que fe en su creatividad tuvo compromiso con su oficio y para el cual se ha entregado incansablemente.

Porque ya en sus dibujos de la infancia, Siza mostraba que era consciente de que para ser poeta debía primero ser artesano. Una lección especialmente relevante en el tiempo actual donde el sentido del oficio está cuestionado y donde la fe en la excelencia se ha delegado en gran medida a la precisión de la máquina antes que al dominio del saber que cada oficio precisa.





SIZA por EDUARDO SOUTO MOURA

Entrevista a Eduardo Souto Moura, realizada por Juan Rodriguez en Pamplona, a 24 Abril de 2015.

J.R. Como nos anos 60, num país culturalmente isolado por uma ditadura, pode surgir uma figura internacional da potencia do Siza. Genialidade a parte, que circunstâncias concorrem?

E.S.M. Acho que há dois factores muito importantes nos anos 60, que podem determinar o aparecimento da figura do Siza.

Um é exatamente esse isolamento provocado pela ditadura, o facto de haver uma proibição, suscita um interesse por esse objecto. O facto de haver um estilo e uma linguagem do período do estado novo e do fascismo que proibia o movimento moderno que era associado a correntes políticas de esquerda, socialistas e comunistas. Que então suscitavam o interesse por parte de uma geração nova, que muita gente se o queria fazer, partia para as colónias para praticar esses princípios, da carta de Atenas e o movimento moderno.

Portanto essa repressão, ideológica e de linguagem, provoca um interesse dos arquitectos rebeldes jovens.

Outro factor muito importante, que é possível explicar o Siza sem explicar o Tavora.

Esse interesse pelo movimento moderno acontece numa altura em que o Tavora já tinha filtrado apesar de continuar sempre a ser um grande entusiasta do Corbusier. Não podemos esquecer que o Tavora era bastante crítico em relação ao movimento moderno puro e duro.

O Siza quando trabalha com o Tavora, tem uma disponibilidade que num jovem arquitecto não é normal. Começa logo a trabalhar com autonomia, começa por fazer os painéis do pavimento dos mosaicos do mercado de Vila da Feira, e depois o Tavora na sua viagem a volta do mundo deixa-lhe para fazer a boa nova e as

piscinas da quinta da conceição. Portanto o Tavora é uma figura que penso muito importante e que explica em parte porque e que num país tão isolado aparecem figuras como o Siza.

Portanto o Tavora foi o elo. Um homem culto, viajado, e a par das vanguardas da altura.

Portanto, resumindo, são 2 factores, o próprio isolamento provoca uma saída dele, e a chave desse salto, para outra corrente é o Tavora que faz a passagem.

J.R. Falando da escola do Porto, é Álvaro Siza uma consequência dela ou é uma forte figura independente?

E.S.M. Eu acho que nem distinguia. O Álvaro Siza é a personagem central, portanto há antecedentes.

O interesse que houve pelo movimento moderno por professores mais antigos como o prof Carlos Ramos, o director da escola, que deram alguma informação ao Siza, bibliografia e revistas, e o facto do Tavora depois também lhe ter fornecido uma determinada cultura.

Portanto o Tavora como acabei de dizer no ponto anterior, abre as portas, e o Siza entra na sala da arquitectura e depois desenvolve-a sem nenhuma cerimónia e transforma-a, o Tavora diz que é a arquitectura portuguesa e depois o Siza põe-lhe a cereja final e remata esse período.

Portanto não é consequência, e tb não posso dizer que seja a causa, ele é o motor, a figura central. Quase que se confunde a arquitectura do Porto com a arquitectura do Siza. E dps passa a não ser do Porto e passa a ser portuguesa e rapidamente da Europa. Eu assisti a isso. Trabalhava no gabinete dele dps do SAAL,

começa a convidá-lo para trabalhar no exterior, em Berlim, e até inclusivamente abrimos um escritório só para concursos na Europa. Eu o Adalberto e o Siza.

J.R. O que é que acha que tem mais tendência na obra do Siza? a sua linguagem única e original, a sua distância aos outros estilos da arquitectura contemporânea, distância que sempre manteve?

E.S.M. O que eu acho notável no Siza é exatamente o contrário. Não é a distância que tem em relação aos movimentos, e a sua argúcia e inteligência de ele perceber que os movimentos podiam existir no movimento moderno nos resultados que houve na construção das cidades no pós-guerra na periferia e fundamentalmente os resultados na forma brilhantes, e a contrapartida disso, era um pouco caricata e ridícula para o pós-modernismo tentando matar o pai que era o Corbusier. Lembro-me que havia escolas em que no primeiro dia se fazia o enterro do Corbusier e portanto então superior no aspecto de overdose de história e de uma mentalidade ridícula. E portanto nenhuma delas tinha grande viabilidade. O Siza e outros, não foi só o Siza, Venturi e o Rossi, outros arquitectos perceberam a importância do movimento moderno. Não é uma coisa que se possa esquecer porque foi fulcral no século 20, uma importância enorme fundamentalmente na Alemanha nos anos 20 e 30, e depois também a importância da história que contribuiu para o próprio desenho urbano e para a própria compreensão da linguagem. E preciso não esquecer que a maior parte dos arquitectos do movimento moderno, tiveram uma formação clássica, e que a usaram, com outros materiais

e sistemas construtivos, mas o suporte, não é por acaso que o Corbusier nas suas vilas desenhava os traçados reguladores, os palatos de renascimento, e o Mies van der Rohe e melhor nem falar porque então é quase papel químico sobre os edifícios clássicos. Portanto aqui começa penso eu, através dessa inteligência do Siza, não uma distância aos movimentos, mas uma aproximação e um cruzamento desses movimentos. Pode ser estranho para algumas culturas, mas fundamentalmente se fizer um arquitecto português, e o português tem uma cultura de mestiçagens e de cruzamentos e fazem isso muito bem, e o Siza percebeu que não poderia ser um revivalista do movimento moderno, tinha as suas dificuldades e os seus obstáculos, então podia entrar no ridículo dum adesão do pós-modernismo que não tinha nenhum sentido.

Lembro-me de um texto que nós fizemos, ou ele fez, sobre o pós-modernismo para uma exposição que fomos convidados, e ele dizia, mas como é que vamos entrar agora numa exposição do pós-modernismo se nós tivemos 48 anos de pós-modernismo?

J.R. O Eduardo, enquanto profundo conhecedor do método de trabalho do Siza, consegue dizer que a sua arquitectura é o resultado de um método de trabalho pessoal ou é a consequência de um génio único?

E.S.M. Depende do que se interpreta por projecto. Houve alguém que disse que génio, era o resultado de um grande trabalho, suor.. acho que o Edison.. Mas portanto, fundamentalmente, o Siza penso eu, e a criação da própria inteligência. O que eu admiro no Siza, é a preparação, primeiro trabalho 15h por

SIZA por EDUARDO SOUTO MOURA

Entrevista a Eduardo Souto Moura, realizada por Juan Rodriguez en Pamplona, a 24 Abril de 2015.

dia, se dormir 7 ou 6, 2h para comer, sendo que ele come com uma mão e com a outra esta a desenhar, portanto e um homem e uma pessoa que se prepara e ele define o desenho como a procura da inteligência. Portanto quem desenha 15h por dia, de certeza que e muito inteligente, portanto essa inteligência tem uma capacidade, segundo os manuais de filosofia, de se adaptar e resolver as situações novas e e isso que acontece quando aparece um projecto. Há uma espécie de uma lucidez, e uma argúcia. Corbusier dizia, arquitectura é resolver os problemas, da apreensão desses problemas, e depois uma perseguição, uma espécie de caca ao animal, ate ao fim, ate a exaustão para que aquilo fique bem.

O que eu admiro no Siza e o outro lado humano. Não e o genio inspirado que teve uma grande ideia ao domingo de manha e resulta, é a perseguição e a obstinação para resolver o problema, e o fruto de uma cultura que ele consegue, e de trabalho, sempre com esse instrumento que é o desenho que elimina e decifra as questões para ele poder escolher. Portanto não é o génio, que parece que é assim um acto de inspiração, umas musas que chegam de manha e neste caso não.

E.S.M. Portanto, o que é que eu admiro mais no Siza? E o que lhe deve a arquitectura contemporânea a obra do siza?

Acho que já expliquei isso, é exactamente a passagem, depois nos últimos tempos houve correntes, do neo modernismo tentar recuperar o período heroico, um pouco famoso minimalismo, e então um movimento moderno ainda quase mais radical que o período heroico e depois um exagero pos modernista que todos

nos eramos do movimento moderno, das cidades e da arquitectura, e o siza vai buscar e cruza os dois, portanto, é esse o eixo. Ele funda uma linguagem que é usada por muita gente, pelos arquitectos, pelas escolas e que é uma linguagem própria.. Não posso dizer que é puro e duro um movimento moderno e cheio de referencias historicas, mas tambem não é um movimento pos modernista.

J.R. *Onde percebe o eduardo que esta alvaro siza mais autentico?*

E.S.M. Aquilo que me interessa mais no siza, é a pessoa. Pode ser estranho porque sou arquitecto, e não é por ser meu amigo, é que a sua arquitectura é muito própria dele.

Portanto eu não a posso usar nem aprender, o seu processo de trabalho, por uma questao de pudor, pela proximidade e pela amizade que lhe tenho.

Portanto o que eu admiro e tento, e porque não imitar, é esse fenómeno que é humano de perseguição e a procura das fases e dos elementos para chegar as conclusões e as soluções. E isso é perceptível, e isso eu posso assistir, e posso usar, claro que posso, posso é não conseguir chegar as metas que ele chega. Mas é o factor humano, e porque e que me interessa o factor humano? Porque não se pode explicar a obra do siza, sem uma grande qualidade estética e sem uma grande qualidade ética. Portanto no siza, estas duas questões estão ligadas. Portanto essa postura que ele tem, quando eu disse que ele trabalha não exageradamente, mas para se ter uma ideia de 15h por dia, existe exactamente uma postura ética perante o mundo e a realidade tem que

se transformar, e que é feita numa vontade interior de transformação do mundo, não só para atingir a beleza e o sublime, mas também para ... nas qualidades que ele deve ter, um factor também humano. Ele próprio e assim. É uma figura ética e estética a mesmo tempo. É quase um grego, onde não faziam a separação das duas coisas.

J.R. Onde percebe o Eduardo que está Alvaro Siza mais autentico?:

- Nas pequenas obras de curto orçamento ou nos projetos de grande escala?

E.S.M. Tem graça exatamente estar a falar dessa componente humana, o siza não as distingue, distingue as escalas porque é bom arquitecto, mas não tem mais empenho nas de grande escalas. Portanto assisti a varios trabalhos e ele empenha-se tanto a fazer um espelho que é um quadrado com 20cms, e pode passar dias e dias a fazer maquetas de cartolina com arames para fazer um espelho, assim como pode passar dias e dias a afazer a Malagueira em evora. Não ponho essa questão, a sua postura e sempre a mesma, depois diferencia-se porque cada escala tem um determinado tipo de solução. Portanto o ele não é moralista nesse sentido, não faz o que é bem o que é mau, os bons projectos e os maus projectos. Os médicos muitas vezes optam por doentes que podem não estar muito interessados por doentes que sabem que vão morrer porque não lhes interessa ter muitos currículos com muitos mortos. Portanto o Siza aproveita todas as oportunidades. Entre aspas, é um oportunista, tudo lhe pode servir, mesmo um acidente.

Que gostaria dizer do Siza que não tenha sido publicado até agora?

A mim causa-me uma certa dificuldade por causa da distancia histórica e da amizade e dessa ligação afectiva que temos desde que comecei a trabalhar, mas há bastantes explicações em livros e teóricas. Muitos teóricos têm-se dedicado a falar do siza e, vão aparecer neste livro.

São pessoas que na são arquitectos. Eu como arquitecto, recorro muito a ele não para fazer igual, porque não consigo e se conseguisse também não achava bem, mas exatamente pelas soluções que ele apresentou à situação actual, que são acessíveis quer aos estudantes, depois se ficar muito parecido cáimos no ridículo, quer aos próprios arquitectos, em que ultrapassam digamos instrumentos para podermos projecta-lo tal como rossi na sua altura apareceu com instrumentos para perceber a cidade, e o território e uma nova visão da historia, tal como o venturi quando escreve a contradição, são pessoas que fornecem instrumentos, não fornecem formas, para serem copiadas. E portanto ainda se vai verificando, o siza ainda esta na sua pujança, e na sua maturidade e ainda não temos essa distancia histórica. Mas eu penso que ele, quer ao nível das escolas, quer dos arquitectos, criam métodos de desenho e de pertinências, na observação do mundo, da realidade e da historia, que são uma metodologia possível para se construir.

O Siza fundamentalmente é a procura da inteligência para resolver as coisas, não interessa é o percurso, e depois interessa o percurso quando o resultado é bom, porque se o

SIZA por EDUARDO SOUTO MOURA

Entrevista a Eduardo Souto Moura, realizada por Juan Rodriguez en Pamplona, a 24 Abril de 2015.

resultado fosse mau, não interessava o percurso, e acho que se fala pouco disse.

A coisa que mais me impressiona no Siza é saber manter as soluções como um dicionário visual que pode usar, mas preparar-se para um acto de projetar como se fosse uma corrida de longo curso, uma espécie de maratona para qual ele tem que treinar todos os dias. E treinando todos os dias que é o chamado desenho, através do desenho que foi o método que escolheu, há arquitectos que não desenhavam só pensam, nunca vi, não vou dizer nomes, mas há arquitectos que nunca pegaram num lápis, e são muito famosos, mas ele portanto escolheu o desenho, e o desenho para verificação e que ele até define que é a procura da inteligência, portanto ele faz o método e com bons resultados e esse método é para encontrar soluções que não estão distantes dos movimentos mas que são cruzamentos e mestiçagens entre movimentos.

Que eu saiba a palavra eclética é considerada pejorativa, esse tipo é eclético, mas pode ser no sentido de inteligência e a buscar o melhor de cada coisa, e portanto ele usa cada história qualquer movimento moderno, quer a cidade, quer o território, quer das linguagens, locais vernaculares, eruditas, portanto ele a partir não é moralista, tudo lhe pode servir para essa perseguição que ele faz para chegar a maratona.

E isso nunca é muito bem transmitido nos estudos teóricos porque falam sempre muito, como são teóricos, no Alvar Alto, no Távora, como se fosse uma foto novela.



LA VIBRANTE IMAGEN DE LA REALIDAD

Kenneth Frampton

"Yo siempre vivo en el presente. No conozco el futuro y ya no tengo pasado. El primero me oprime como la posibilidad de todo, el último era la realidad de la nada... La breve y oscura sombra de un árbol en el centro de la ciudad, el leve sonido del agua cayendo en una triste piscina, el verde del jardín del césped recién cortado, un jardín público justo antes del crepúsculo: tú eres yo, porque tú eres el contenido completo de mi sensación consciente. Todo lo que quiero de la vida es sentir que se pierde en estas noches inesperadas, con el sonido de extraños niños jugando en un jardín como este, vallado por la melancolía de las calles de los alrededores y coronado, más allá de los árboles; de las ramas más altas, por el viejo cielo donde las estrellas están saliendo de nuevo".

Bernardo Soares, "El libro del desasosiego 1929-1934".

"Dejando a un lado la noche y las oportunidades que ella nos ofrece para nuestra imaginación, Occidente casi siempre ha ignorado la oscuridad. Esto podría ser debido al hecho de que bajo la amplia influencia de dos imperios soleados, Grecia y Roma, creció una civilización iluminada por el cristianismo durante más de quince siglos. Una vez que el hombre había sido rescatado de la cueva descrita por Platón, el sol hizo que el multifacético Dios omnipresente destinado a combatir el pecado que creció entre las tinieblas. Al igual que un globo incandescente que se cierne sobre el horizonte, esta concepción de la existencia cubrió prácticamente a todo el mundo, exponiendo las desgracias del hombre

kilómetro por kilómetro -su debilidad, su pequeñez, su pecaminosidad...-. Tal vez los hombres del gótico eran los pocos verdaderamente graves para llegar a cubrir sus templos de sombras, recreando una Jerusalén celestial por medio de un interior transgredido, una arquitectura inmaterial. Ellos entendieron la necesidad de respetar el silencio contemplativo, oscuro, majestuosamente envolvente. Sin embargo, su simplicidad no fue de larga duración en la mayoría de los casos, su testimonio fue enterrado bajo los escombros de la eclesiástica opulencia del Barroco, siglos más tarde, fue destrizada por las bombas de la Segunda Guerra Mundial".

Pablo Bautista Nicolás, "Beyond Black".

Se podría postular que todo arquitecto de talla encuentra su propio fotógrafo, es decir, esa figura cuya cámara misteriosamente posee la percepción esencial que le permite grabar e interpretar su trabajo de un modo sensible. Pensemos en Julius Shulman en relación con Richard Neutra o de Richard Einzig con respecto a James Stirling o, más recientemente, del trabajo retrospectivo de Helen Binet sobre el proyecto de Dimitri Pikionis en la Acrópolis, o algo más tarde, el trabajo hipersensible de Henry Plummer sobre la luz que emana de las paredes de los auditorios del Kursaal de Moneo en San Sebastián. En cada caso la sensibilidad del fotógrafo parece corresponder con la visión del arquitecto y aunque estos respectivos modos de contemplación son de ninguna manera idénticos, la fotografía tiene la capacidad latente para aumentar la realidad construida por revelar

las dimensiones latentes que de otro modo permanecerían ocultas, es decir, en relación con la arquitectura, la necesidad de superar nuestro modo perspectivista habitual de contemplar que durante tanto tiempo ha determinado nuestra forma de percibir el mundo.

La lacónica Mirada, a la vez que vital, de Juan Rodríguez sobre la arquitectura de Siza corresponde en cierto modo con el carácter único de los dibujos de construcción de Siza, que sin dejar de ser ostensiblemente objetivos, también representan las exigencias elementales con las cuales los edificios deben ser realizados. Son, pues, tanto un testimonio de un momento particular en el tiempo, y a la vez una reflexión sutil sobre un momento particular en el tiempo donde se dio esa afinidad entre el dibujo y la artesanía, que es esencial para la comprensión de la obra de Siza. Es esta relación que es la condición previa del particular acercamiento de Siza hacia la arquitectura; uno tal que es totalmente distante de la imaginaria espectacular que se ve por otra parte como esencial para el triunfo global del arquitecto-estrella convencional.

Me refiero, por supuesto, a la profesionalidad artesanal que a pesar de la fluidez inherente de su imaginación es siempre parte integral fundamental de su trabajo. Siza sigue siendo, en mi opinión, la antítesis total de ese modo tan celebrado en el que la arquitectura actual se concibe cada vez más, como tan solo obras de arte grandilocuentes. Esta otra actitud de Siza de resistencia, queda registrada muy delicadamente en las fotos de Juan Rodríguez. En este sentido, es posible discernir tres síndromes distintos que ocurren repetidamente

en la particular visión de este fotógrafo sobre la arquitectura de Siza.

El primero de ellos tal vez sea mejor caracterizarlo como "De Chiriquesco" en tanto un aura metafísica parece impregnar casi todas sus imágenes, sobre todo cuando desde su óptica se subrayan los paisajes aparentemente vacíos que rodean los edificios, como por ejemplo en sus reproducciones de la iglesia de Marco de Canaveses, o los puntos de vista inusuales del barrio de Malagueira en Évora, cuando el asentamiento se muestra como un muro impenetrable que cruza el horizonte o cuando dos o tres figuras sombrías dan escala de lo que de otro modo sería un paso un tanto melancólico entre dos terrazas. La segunda figura igualmente metafísica es el sorprendente papel onírico que desempeñan los muebles en una serie de obras de Siza, como por ejemplo el papel que desempeñan las filas llenas de sillas de la iglesia o los muebles que ocupan el interior estratificado del restaurante Boa Nova.

Es como si estas piezas monumentales de mobiliario hubieran sido dispuestas precisamente en previsión de una forma en que pudieran ser ocupadas o no en un futuro próximo.

Finalmente está la interpretación cinematográfica con la que Rodríguez es capaz de representar la especial atención de Siza hacia el detalle tectónico, como por ejemplo en esa foto de la rampa de la escuela de arquitectura de Oporto, donde un dispositivo giratorio para la apertura de una gran ventana de acero no solo se relaciona con la rampa, sino también con un edificio de aulas al otro lado del patio, momentáneamente iluminado por el sol con desnudos árboles a su espalda. Estas imágenes

LA VIBRANTE IMAGEN DE LA REALIDAD

Kenneth Frampton

implícitamente cinéticas sugieren múltiples niveles de lectura que operan simultáneamente en las distintas escalas.

El atributo final común, tanto a la arquitectura como a la fotografía, es el paso del tiempo el que cada uno a su manera, se esfuerza por capturar. Como Siza mismo dijo hace treinta años, el proyecto trata de retener "el momento preciso de la imagen vibrante de la realidad en todos sus matices". Entonces se estaba, por supuesto, refiriendo a sus primeros logros como arquitecto, pero también podría haber sido también una alusión a las fotografías de los mismos. De cualquier manera, lo que tenía en mente era sin duda la fragilidad de ambos, no solo de lo construido, permanentemente sujeto a las fuerzas erosivas del tiempo, el clima y el uso, en juego tan pronto como un edificio se acaba, sino también a las huellas digitales actuales de la misma realidad, la fotografía que se encuentra sometida igualmente al mutuo impacto de la luz y del tiempo.

La luz cae sobre un objeto en un momento particular en el tiempo, y de ese modo somos realmente forzados a su consciencia, sobre todo cuando después de un tiempo volvemos a ver la reproducción de este momento, que si bien el objeto puede parecer que aguanta los estragos del tiempo, también sabemos que nunca volveremos a encontrar esa luz particular, de nuevo, ni el edificio será tampoco como lo era un año después de su nacimiento.

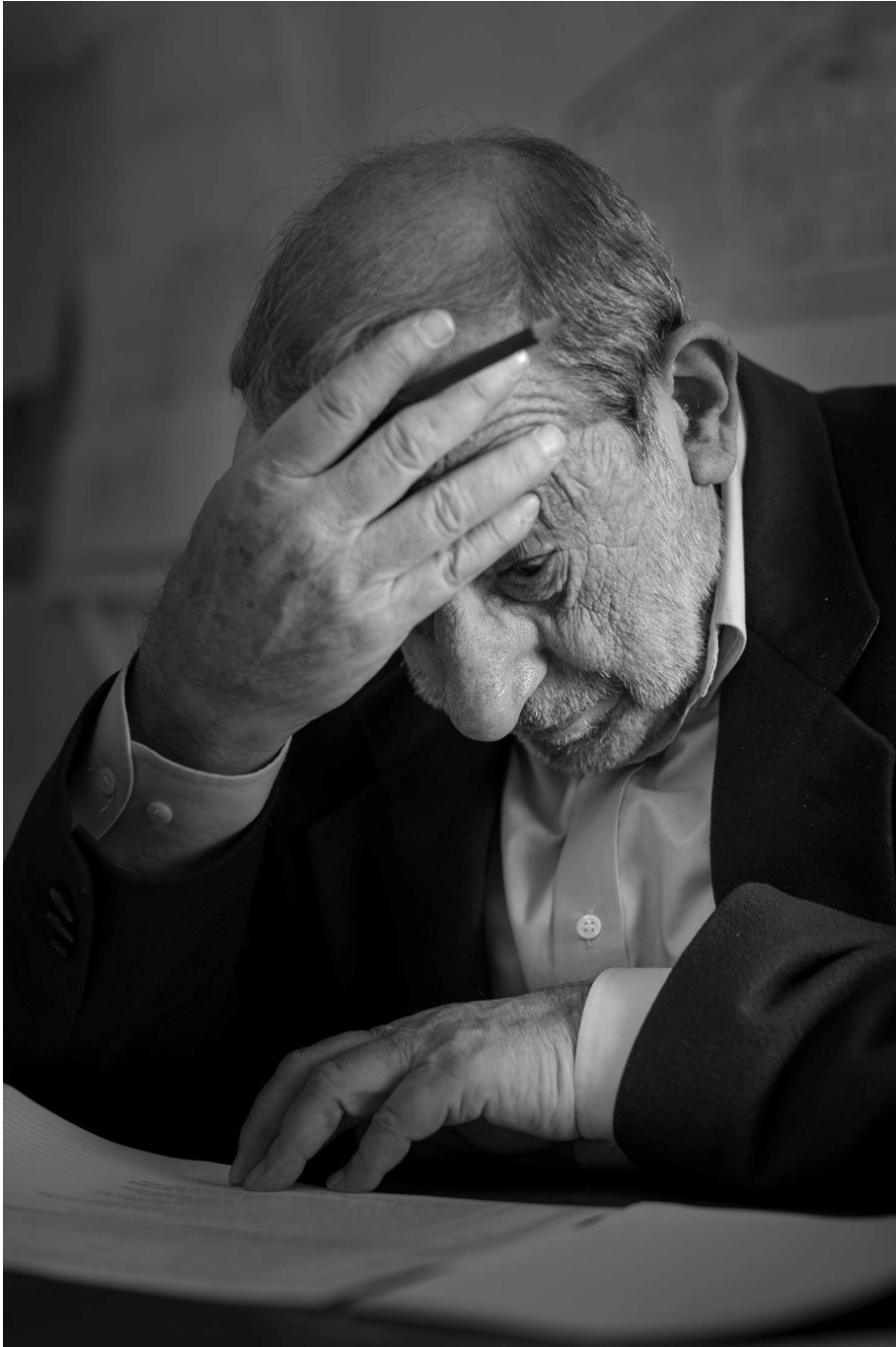
Así, como Siza lo manifestó en ese mismo texto de 1979, que me sirvió de título para este ensayo "... y cuanto mejor se pueda reconocer la cualidad vibrante de la realidad, más claro será el diseño", y podría haber añadido fácilmente

aunque él no lo hizo, "y más claras serán tus fotografías".

Actualmente está bastante claro que Juan Rodríguez como arquitecto-fotógrafo no está en absoluto interesado en ello, por el contrario, está más interesado en la verosimilitud, o como Pablo Bautista Nicolás nos recuerda, en las sombras, al igual que el novelista japonés de la preguerra Junichiro Tanizaki estaba interesado en el claroscuro del estilo Sukiya, que nunca dejó de alabar como un modo de construir y vivir apartados totalmente de la cultura brillantemente iluminada de Occidente.

Animaciones potencialmente similares surgen de la interacción de espacio-forma con la estructura, que resultan evidentes en otros encuadres mostrados por la lente penetrante de Juan Rodríguez. Tengo en mente, por ejemplo, la luz que desciende por el eje de la biblioteca de la escuela de arquitectura de Oporto, donde un gran cristal en vidrio oscurecido se representa como si se tratara de la espina dorsal de una ballena que cabalga a la vez entre los libros y los estudiantes, haciéndolos metafóricamente iguales. Este mismo cristal se presenta en otro momento como un triángulo equilátero luminoso de proporciones monumentales o, posteriormente, como una perspectiva en escorzo poseído de una fuerza dramática. Figuras de arquitectura metafísicas similares se presentaran a sí mismas en la forma de filas de sillas de iglesia colocadas ante el frente de una pila bautismal iluminada lateralmente, o quizás en otro lugar, dentro del mismo panorama de imágenes, el fantasma de la cubierta del restaurante Boa Nova, que se levanta misteriosamente sobre una roca cubierta de musgo como caída de un paisaje lunar.





LAS BONDADES DE LA CONTENCIÓN

Juhani Pallasmaa

Los proyectos de Álvaro Siza Vieira emanan una sensación de total dedicación al arte de la arquitectura. Se podría decir que sus edificios nacen de una pasión por la esencia poética de la construcción. "Sólo hay una manera de pensar en el cine: poéticamente", escribió Andrey Tarkovsky en su legado literario *Sculpting in Time*¹. La obra de Siza traduce una idéntica actitud hacia la arquitectura. Aunque sus edificios son estéticamente atractivos, uno tiene la sensación que contienen otras capas y otros significados que van más allá de las cualidades estéticas y logran penetrar en la esfera existencial y ética de la vida.

La arquitectura de Siza es personal y única, pero a la vez, parece resultado de una tradición anónima, lo cual da a sus obras un cierto carácter liberador. Sus edificios no son el resultado de una aspiración artística premeditada, sino más bien una consecuencia de la forma en que las cosas quieren ser.

Siza no parece buscar una expresión artística personal, sin embargo su arquitectura es rica en sutiles matices.

Al igual que los edificios de Alvar Aalto, sus obras surgen de una claridad de pensamiento, pero acaban dentro del misterio. Es el misterio de la imaginación poética que está siempre abierta a nuevas experiencias. Sus imágenes y espacios están claramente definidos, pero a la vez hay una cierta sensación de indefinición, de vaguedad y de incertidumbre, lo que da lugar a múltiples interpretaciones. La incertidumbre parece tener el mismo papel formativo para Álvaro Siza, el arquitecto, como para Joseph

Brodsky, el poeta: "La poesía es una tremenda escuela de inseguridad e incertidumbre" ². Del mismo modo lo es la arquitectura, aunque hoy en día los arquitectos sin embargo aspiran por lo general a mostrarse seguros, sin ningún signo de vacilación.

Independientemente de su representación visual precisa, las formas y espacios de Siza se convierten en atmósferas multi-sensoriales. Sus espacios y superficies abrazan al espectador en lugar de enfrentarse a él. Sus espacios son experimentados hápticamente, e invitan a la mano y a la piel tanto como al ojo. Se nos invita a tocar el mundo a través de todo nuestro ser. De hecho, revelan "cómo el mundo nos toca", de igual modo a como Maurice Merleau-Ponty describe la magia de las pinturas de Paul Cézanne. ³

Pero los bocetos de Siza no son solo visiones de la arquitectura. Hay un sentido de la vida que se vive a través de sus dibujos, como si los espacios sugirieran actos teatrales o cinematográficos. En sus dibujos de vez en cuando aparece una figura humana que revela el carácter vital del espacio proyectado. En algunos de sus bocetos, Siza incluso se representa a sí mismo, sus pies, sus manos, dibujando con su cuaderno y un lápiz, como si estuviera él mismo en el espacio representado.

En realidad, eso es lo que un arquitecto tiene que hacer; el arquitecto tiene que entrar en el espacio que está concibiendo y convertirse en su morador imaginario. Es realmente imposible para alguien ajeno y distante diseñar una pieza profunda de arquitectura. Los espacios

¹ Andrey Tarkovsky, *Sculpting in Time - Reflections on the Cinema*. The Bodley Head, London, 1986, 150.

² Joseph Brodsky, *On Grief and Reason*. Farrar, Straus and Giroux, New York, 1997, 473.

³ Maurice Merleau-Ponty, "Cézanne's Doubt", *Sense and Non-Sense*. Northwestern University Press, Evanston, Illinois, 1964, 19.

arquitectónicos y sus detalles son siempre invitaciones y sugerencias. Nos invitan a entrar, a mirar por la ventana, a subir la escalera, a sentarse en el borde de la pared, o tumbarse sobre el sofá.

La arquitectura consiste de verbos, y se experimenta plenamente sólo a través de los actos corporales, reales o imaginarios, no como meras observaciones visuales.

"Mi arquitectura no responde a un lenguaje preestablecido y tampoco establece un lenguaje", Siza insiste en que "es una respuesta a un problema concreto, una situación en transformación en la que yo participo... Realmente un lenguaje preestablecido, puro, bello, etc. no me interesa"⁴. Para él, la forma no es un punto de partida o una meta; la forma surge de la realidad de cada situación y de cada tarea, sin embargo, tampoco está de acuerdo con la visión funcionalista por la cual "la forma sigue a la función", sino como consecuencia del encuentro poético que fusiona aspectos prácticos y dimensiones mentales, el conocimiento y el deseo, el pensamiento y el sentimiento. Ya en su momento de creación, una autentica arquitectura es a la vez material y mental, utilitaria y experiencial, racional y poética, todo simultáneamente, las "ideas" de Siza no son visiones formales o preconceptos; sus edificios son narrativos y épicos en el sentido de revelar y articular los aspectos del lugar, el contexto, la tarea, y la vida futura en el edificio, a través de todo el proceso laborioso y complejo del diseño.

En todos los sentidos, independientemente de

su aparente abstracción formal, y de la falta de cualquier alusión sentimental, sus proyectos son teatrales; que recrean las características reales del momento, y proyectan momentos para posibles encuentros humanos, tanto colectivos como individuales, a través de elementos arquitectónicos.

Sus edificios hacen tangible y visible lo que ha estado oculto y ni siquiera se ha llegado a pronunciar, hasta que el diseño da a estas fuerzas ocultas una apariencia y una voz. "No venimos a ver la obra de arte, sino el mundo de acuerdo a la obra", Maurice Merleau-Ponty apunta que, sin embargo, la mayoría de los artistas y arquitectos de hoy en día quieren que prestemos atención a su trabajo. ⁵ Los edificios de Siza ejemplifican y concretizan este papel intermedio e interpretativo de la arquitectura. Siza ha incluso subrayado "que los arquitectos ¡No inventan nada, tan sólo transforman la realidad" ⁶.

Cada sitio tiene su arqueología, su historia, su dinámica y sus potencialidades, y la arquitectura profunda es capaz de concretizar esta multiplicidad, el deseo interior oculto de cada situación. Es el deseo de llegar a ser, la dinámica constituyente de la realidad. "Ningún lugar es un desierto. Siempre puedo llegar a ser uno de sus habitantes ", nos confiesa Siza ⁷. En este sentido, todos los grandes arquitectos son grandes narradores de historias, ya que revelan historias ocultas de la realidad. A través de los medios materiales y espaciales nos descubren secretos de la corteza terrestre y del horizonte, de las historias olvidadas y la cultura enterrada del lugar. La actitud hacia el diseño de Siza no es analítica, es de inmersión; análisis y síntesis

⁴ Alvaro Siza, "Entretien avec Alvaro Siza", Architecture Mouvement Continuïte, No 44, 1978.

⁵ Maurice Merleau-Ponty, as quoted in Iain McGilchrist The Master and His Emissary: The Divided Brain and the Making of the Western World. Yale University Press, New Haven, 2009, 409.

⁶ Kenneth Frampton, "The Architecture of Alvaro Siza", Alvaro Siza 1954-1988, A+U 1989 No 6, Tokyo, 177. Otra formulación del pensamiento de Siza es: "Nada es inventado, sólo se transforma. Está claro que no hay nada nuevo en la arquitectura de un período. Hay algo transformaciones abstractos, pálidos reflejos de la realidad, que conducen al formalismo. A veces siguen las situaciones concretas y armonizan con cambios sólidos ". Wilfried Wang, "Notes on the Architecture of Alvaro Siza", ibid., 193.

⁷ Alvaro Siza, source unidentified.

LAS BONDADES DE LA CONTENCIÓN

Juhani Pallasmaa

se fusionan. Él parece establecer una idea de simultaneidad de todas las cosas, y esta encarnación del sentimiento y de la identificación da gradualmente existencia a las formas, los materiales, las estructuras y toda la realidad construida.

"Todo lo que existe es importante y no se puede excluir nada de esta realidad... Cada lugar es diferente y complejo. Es por eso que no puedo aplicar un lenguaje preestablecido y por qué, por el momento, es también difícil para mí teorizar sobre lo que hago"⁸, confiesa Siza. El proceso de pensamiento del arquitecto alimenta su trabajo, incluso más allá de su propia concepción. Como Vittorio Gregotti señala: "Incorpora una especie de arqueología autónoma dentro de una obra determinada, por lo que los ensayos previos, las correcciones, los errores, se manifiestan todos en el resultado final"⁹. Por lo tanto, el resultado final tiene el rico carácter de un informe con sus múltiples capas más que el de un repentino descubrimiento autónomo. Esto me hace pensar en la opinión de John Ruskin: "La imperfección es en cierto modo esencial a todo lo que sabemos de la vida. Nada de lo que vive es, o puede ser, rígidamente perfecto: parte de ella se derrumba, parte resurge... Y en todas las cosas que existen hay ciertas desigualdades y desafíos, que no son sólo señales de vida, pero fuentes de belleza"¹⁰.

Siza no utiliza "conceptos", esquemas analíticos de las "esencias" del trabajo. No parece tener confianza en un análisis intelectualizado y teórico del trabajo en cuestión. El objeto se moldea gradualmente a través de una inmersión

emotiva y de un pensamiento empático, el resultado de la colaboración de la imaginación y de la mano. Sus bocetos retratan este proceso a través de una miscelánea de perspectivas, investigaciones y visiones, y la constante interacción de excitación y duda, inspiración y vacilación, aceptación y rechazo. La obra nace como fragmentos y entidades, partes y singularidades, todo simultáneamente. En realidad, el auténtico proceso creativo siempre sobrepasa y excede la lógica convencional y la racionalidad.

Alvar Aalto subrayó la necesidad de unir los opuestos en el proyecto creativo: "En todos los casos uno debe lograr una simultánea solución de opuestos ... Casi todas las soluciones suponen decenas, a menudo cientos, a veces miles de diferentes elementos contradictorios, que se ven obligados a una armonía funcional sólo por la propia voluntad del hombre. Esta armonía no puede lograrse por otros medios que no sean los del arte"¹¹. S.T. Coleridge, poeta y filósofo, quien definió la poesía como el "equilibrio o reconciliación de cualidades opuestas o discordantes"¹², mientras que el filósofo Gaston Bachelard, sostiene que el instante poético es una "relación armónica entre opuestos"¹³. La tarea creativa siempre está obligada a buscar esta racionalmente imposible reconciliación.

Los proyectos de Siza siempre alcanzan una coherencia fundamental, pero es un sentimiento o un conjunto de reacciones a la complejidad de la situación, no una única "solución" formal. De hecho, el diseño no es simplemente una solución de problemas, el proceso de diseño

⁸ Alvaro Siza, 1978, op.cit..

⁹ Vittorio Gregotti, "Architettura recenti di Alvaro Siza", Contro spazio No 9, Milan, Spet 1972, 22. As quoted in Wang, op-cit..

¹⁰ As quoted in Gary J. Coates, Erik Asmussen, Architect, Bygghäuset, Stockholm, 1997, 230.

¹¹ Alvar Aalto, "Art and Technology" lecture, Academy of Finland, October 3, 1955 in Göran Schildt, Sketches: Alvar Aalto, MIT Press, Cambridge, Mass. And London, 1978, 127.

¹² As quoted in Richard Kearney, "Introduction", Gaston Bachelard, The Poetics of Space, Penguin Books, New York, 2014, XXIII.

¹³ Gaston Bachelard, Intuition of the Instant, Northwestern University Press, Evanston, Illinois, 2013, 59. As quoted in Kearney, ibid..

establece sus propias metas poéticas. ¿Cómo acaso podría la escritura de un verso interpretarse como la solución de algún problema? ¿No es acaso un cuadro, una entidad totalmente autónoma?

La arquitectura está en el constante peligro de perder su autonomía poética, y es por eso que constantemente debe volver a conquistar el territorio del sentimiento y del pensamiento no condicionado. En lugar de realizar construcciones formales, los edificios de Siza orquestan los aspectos de la experiencia y la vida real, tantos los existentes como los potenciales. En su obra, lo material y lo formal nunca pierden su conexión con un profundo sentido de la realidad vivida. Las geometrías y las dinámicas sirven ambas como ingredientes de una revelación, la concretización de una premonición. Sus obras no son monólogos artísticos, que surgen de un escenario, sino que están en un diálogo continuo con las espesas capas de realidad, así como con la historia viva y las obras de otros arquitectos. Este sentido de establecer humildemente el trabajo de uno en relación con una tradición artística está a menudo ausente en la mayoría de las obras actuales, ambiciosas en exceso. Álvaro Siza no pide prestado ni tampoco cita, pero él mantiene una conversación continua con otros arquitectos y hacedores, antiguos, históricos y contemporáneos. Sus paredes revocadas de blanco recuerdan las paredes de las tradicionales casas vernáculas del Mediterráneo, así como la blancura de la Bauhaus y de la arquitectura De Stijl. Su blancura también recuerda las pinturas de Kazimir Malevich. Sus curvas no son las de Mendelsson, Scharoun o Aalto, pero hacen que

recordemos estas obras. Porque las grandes nuevas obras de arte siempre nos permiten visitar el pasado bajo una nueva luz.

La arquitectura de Siza no se construye sobre una teoría específica y explícita. Sus edificios se deben a "la sabiduría de la arquitectura", parafraseando la noción de "la sabiduría de la novela"¹⁴ de Milan Kundera. Como argumenta el mismo Kundera, todos los grandes escritores escuchan a esta sabiduría, y es por eso que sus obras son siempre más sabias incluso que los propios autores en sí mismos. También la obra de Siza irradia tal experiencia y la sabiduría acumulada en silencio. Su arquitectura surge de una imaginación empática y de la internalización de los espacios, habitados por él antes de que se lleguen a convertir en materia y formen parte del mundo. Esta arquitectura, ha sido vivida, sin duda, antes de haber sido físicamente construida. Esta arquitectura nace de la humildad y del coraje, de la sutileza y del rigor, del criticismo y de la identificación. En la arquitectura de Siza no existen los detalles singulares, el conjunto se articula de forma simultánea en todas las escalas, y el todo se reproduce en las partes, mientras que las partes fluyen en la entidad. La geometría se funde con lo sensual, lo formal con la funcional, y lo visual con lo táctil. "No hay detalles en proceso... el dió una atención idéntica a todos los puntos sensibles del edificio. Podrías haber pensado que su propio cuerpo era quien estaba cuidando" Paul Valéry hace decir a Phaedrus de la obra de Eupalinos, el arquitecto en una de sus diálogos.¹⁵

Independientemente de su "abstracción" visual

¹⁴ Milan Kundera, *Romaanin taide (The Art of the Novel)*, Werner Söderström Ltd. , Helsinki, 1986, 165.

¹⁵ Paul Valéry, "Eupalinos, or the architect", *Paul Valéry Dialogue*. Pantheon Books, Inc. , New York, 1956, 71 and 74.

LAS BONDADES DE LA CONTENCIÓN

Juhani Pallasmaa

(abstracción en el sentido de la condensación, compresión o destilación, no la reducción de algo), los edificios de Siza se encarnan, física y gestualmente. No sólo proyectan imágenes estéticamente articuladas y perfectas; sino que tienen además historias propias que contar. Es la presencia secreta de la figura humana, como en los bocetos de Siza, que parece conducir este animismo oculto y el sentimiento de la vida. Su arquitectura me hace pensar en la afirmación de Miguel Ángel: "Hay una relación esencial entre la arquitectura y las proporciones del cuerpo humano, y aquél que no logre ser un profundo conocedor de la forma humana y, especialmente, la anatomía, no va a entender nada de la arquitectura" ¹⁶.

Más allá de la mera figura humana, sus medidas y proporciones, las obras de los verdaderos arquitectos son guiados por un sentido de la vida, por sus acciones y significados - "tragedias y comedias" de la vida, como Aalto las definió una vez ¹⁷ - en lugar de meras aspiraciones formales y estéticas. A veces, un edificio de Siza podría momentáneamente parecerse a algún otro edificio contemporáneo de otro arquitecto, pero el contenido y vitalidad oculta siempre identifica el resultado de su profundo pensamiento arquitectónico. En nuestra era de una obsesión para la expresión idiosincrática y "originalidad", Siza subraya la universalidad: "La universalidad no es equivalente a la neutralidad, no es el esperanto de la expresión arquitectónica, es la capacidad de crear a partir de las raíces. Mi sentido de universalidad tiene más que ver con la vocación de las ciudades, resultado de siglos de intervención, de mestizaje, de la superposición y mezcla de las influencias

más contrapuestas, creando sin embargo, una entidad inimitable" ¹⁸. Las palabras de Siza se hacen eco de la defensa de la universalidad y el anonimato por Balthus (Balthasar Klossowski Conde de Rola), uno de los mejores pintores figurativos del siglo pasado: "La gran pintura tiene que tener un significado universal. Esto es por desgracia ya no es así hoy en día y es por eso que quiero dar a la pintura de nuevo su universalidad y la anonimidad perdidas, debido a que la pintura más anónima, más real que llega a ser" ¹⁹.

Los seis proyectos seleccionados para este libro representan la evolución de la intensa y productiva carrera de Álvaro Siza. Estas obras maestras revelan la continuidad de su pensamiento y sentimiento, así como la transformación gradual y la expansión de su universo arquitectónico. El territorio que ha conquistado es increíblemente amplio y variado, pero al mismo tiempo, los seis proyectos revelan la inagotable energía creativa, empática intensidad y la devoción desinteresada del hacedor. La figura barbuda concentrada, inclinada sobre su cuaderno o sobre su mesa de dibujo, será familiar al lector a través de estas obras increíblemente fotografiadas.

El restaurante Boa Nova se sitúa en un espacio rocoso a orillas del mar como si fuera una ave marina en anidación queriendo proteger sus huevos. Su cubierta omnipresente de teja roja desciende hacia el océano como en un gesto de respeto. El techo del interior comprime el espacio y la escala hacia un océano infinito y la línea pura del horizonte se convierte en el protagonista de este espacio, un horizonte que

¹⁶ Matteo Marangoni, *The Art of Seeing Art*, Shelley Castle, 1951, 248.

¹⁷ Alvar Aalto, "Instead of an Article", *Sketches*: Alvar Aalto. MIT Press, Cambridge, Mass., and London, 264.

¹⁸ Álvaro Siza, "Getting through turbulence", *El Croquis*, No 68/69, El Croquis Editorial, Madrid, 1994.

¹⁹ Cristina Carrillo de Albornoz, *Balthus in His Own Words*. Assouline, New York, 2001, 6.

lo calma todo y genera un silencio benevolente y reflexivo en el interior. Cuando uno pasea por el edificio, la imagen singular inicial se va convirtiendo en un conjunto de piezas ensambladas, que establecen un delicado equilibrio entre sí. La abertura hacia el mar es contrastada con el lado posterior cerrado casi defensivamente.

Atrás queda la imagen fragmentada de paredes blancas, chimeneas y otros detalles que repiten el patrón de las rocas que surgen entre la hierba. Los enormes bolos graníticos a los lados despiertan una experiencia imaginativa de un estruendo ensordecedor.

La piscina en Leca de Palmeira está sita en las inmediaciones del restaurante, resulta como una especie de collage paisajístico grabado en un bajorrelieve, en el que las superficies planas, abstractas y reflectantes de las piscinas se entrelazan con portentosas formaciones de rocas negras. Esta obra es un paisaje abstracto, que utiliza el contraste entre lo natural y lo artificial, lo orgánico y lo geométrico, lo vibrante y lo estático. El contraste de la desnuda piel humana y el aspecto agresivo de las rocas, junto con la amenaza implícita del océano omnipresente, aumenta la sensualidad del conjunto. Las funciones utilitarias se han reducido a paredes y espacios muy bajos y oscuros que proporcionan la experiencia de la compresión antes que uno entra en el espacio abierto y en la luz brillante de la playa, a la vez que crean un marco protector contra la calle y la ciudad. Las formas abiertas e infinitas del océano, las alternativamente fijas y dramáticas, pacíficas y violentas, sordas y estruendosas. Todos estos potenciales cambiantes son los

ingredientes de este collage plano que proyecta la tranquilidad y la duda metafísica de las naturalezas muertas de Giorgio Morandi. Se trata de una naturaleza muerta de elementos distintos, dentro del bajo relieve de una playa creada por el hombre.

La vivienda es la tarea arquitectónica que es constituyente de todo el arte de la arquitectura; todos los tipos de arquitectura de alguna manera se hacen eco de distintos caracteres de la vivienda. De hecho, la arquitectura surge de dos actos fundamentales, el de la vivienda y el de la celebración. Las viviendas sociales de la Quinta de la Malaqueira, en una zona adyacente a la ciudad amurallada de Évora en el Alentejo, es uno de los muchos proyectos de viviendas de Siza. La ordenación general primero hace a uno pensar en los proyectos modernistas en Europa Central de arquitectura blanca. Sin embargo, pronto la ciudad amurallada, con sus patios y los ritmos de sus muros y aberturas nos conduce a uno de las eternas ciudades del Mediterráneo y las islas griegas. Estas paredes encierran vidas privadas, pero, al mismo tiempo reflejan un mayor sentido de lo colectivo y del sentido del tiempo que los ejemplos norteyuropeos de este tipo de vivienda. También la asociación con los ideales de modernidad quedan reemplazadas por la presencia de una tradición aparentemente sin nombre - esto es una forma de vida urbana atemporal, en lugar de un producto de diseño con aspiraciones estéticas. Paradójicamente, a través de su intensa participación en el proyecto, el arquitecto logra eliminarse a sí mismo. Esta es también la gran calidad de todas las tradiciones indígenas y vernáculos del mundo; que nos hacen ver el mundo, en vez de hacernos conscientes de la

LAS BONDADES DE LA CONTENCIÓN

Juhani Pallasmaa

obra como una entidad de intencional individual, por no tener que hablar de la personalidad de su creador.

La Escuela de Arquitectura de Oporto es un conjunto de edificios apartado de la ciudad, que logra crear un sentido urbano de lugar, con un cierto sentido de acrópolis. El conjunto constituye una herramienta educativa en sí mismo. Pone de manifiesto cómo lograr crear un lugar con carácter propio, como crear una experiencia compleja, de niveles superpuestos en la que las sutiles huellas del pasado proyectan un cierto sentido de duración, de tiempo, de continuidad y arraigo, y sobre todo, logra establecer cierta vitalidad y un sentido de vida.

Los interiores son manifestaciones ejemplares de cómo articular un espacio para crear una entidad rítmica y energizante. El carácter de los espacios es delicado, puro y receptivo, acrecentados por el auditorio, el museo y la biblioteca con su impresionante lucernario modo de barco flotante. Los edificios y los espacios no imponen una idea concreta, ni sentimientos o experiencias específicos sobre nosotros, sino que crean un ambiente sensibilizado, receptivo y optimista, propicio para el aprendizaje. Como Adalberto Dias escribe: "Los alumnos se darán cuenta a través del espacio que habitan, que la forma, los programas, los materiales nacen de otras formas, programas y materiales, de coincidencias y de superposiciones - que la arquitectura nace de otro, nuevo orden de relaciones" ²⁰. El proyecto es una lección de la interacción esencial entre la simplicidad y la complejidad; la sencillez poética es siempre fruto de una condensación

de complejidades. Como Constantin Brancusi nos recuerda: "La simplicidad no es un fin en arte, pero uno llega a la simplicidad, a pesar de sí mismo, al acercarse a la verdadera esencia de las cosas... La simplicidad es en complejidad inferior y uno debe nutrirse en su esencia para entender su significado" ²¹. Como Siza dice: "La simplicidad es el resultado de la dominación de la complejidad y las contradicciones de cualquier programa" ²².

El Museo de Arte Contemporáneo de Santiago de Compostela es también una lección, esta vez en la construcción en un lugar históricamente único y de multitud capas. El edificio de Siza no hace concesiones formales a los edificios barrocos adyacentes construidos sobre restos medievales. Sin embargo, el diálogo arquitectónico es preciso, culto, elocuente y respetuoso. La posición dialéctica se introduce y remarcada en la entrada por la pared sólida de granito de remate del Museo, que descansa en una viga de acero y dos apoyos a modo de cortas columnas de acero creando un contundente contrapunto con la base sólida de piedra y la fachada ornamentada del convento vecino. El nuevo edificio se convierte en una caja de resonancia para el viejo, y vice versa. El tiempo, la duración y la historia en cierto modo se materializan. Siza no intenta crear una unidad simple en el plano formal, sino una interacción en el plano de las esencias fundamentales de la arquitectura como fenómeno histórico y un articulado y significativo lenguaje. La reconciliación entre lo histórico y lo contemporáneo es posible aquí en el plano de la estructura profunda de la arquitectura, sus significados existenciales van

²⁰ Adalberto Dias, "Oporto School of Architecture: The Singularity of an evident Work", Alvaro Siza, editorial Blau, LDA, Lisbon, 1995, 59.

²¹ Constantin Brancusi, 1926 Brancusi Exhibition Catalogue - Brummer Gallery, New York, republished in Eric Shanes, Brancusi, Abbeville Press, New York, 1989.

²² Alvaro Siza, "Fragmentos de un Discurso", Alvaro Siza, Obras y Proyectos, Electa y CGAC, 1995 As quoted in Diaz, op. cit..

LAS BONDADES DE LA CONTENCIÓN

Juhani Pallasmaa

más allá de lo aparente así como de las palabras y la lógica. Los espacios reproducen la forma de triangular de la parcela urbana de múltiples maneras y crean tensiones repetidas entre lo regular y lo irregular, además de una esquinas muy tensas. La blancura los interiores ofrece un ambiente acogedor para el arte, sin embargo, la blancura de la pintura se enriquece con el blanco del mármol griego y el tono anaranjado de los suelos de roble, que introducen un cierto sentido de vida que resuena en los espacios; esta blancura resuena a la par a la vez que fortalece todos los tonos de color. Esta blancura enfatiza la hapticidad en lugar de reproducir el común espacio neutral de un museo moderno.

La Iglesia de Santa María en Marco de Canaveçes contiene un escaso número de símbolos y motivos religiosos; de hecho, es un espacio excepcionalmente lacónico para el edificio religioso que es. Sin embargo, la estructura se destaca sobre su contexto y su ambiente. Tanto dentro como fuera, es calmante y sacro a la vez; esta es una sacralidad que surge del plano existencial individual más que del uso de símbolos convencionales de la fe. Esta santidad se siente y se vive, no se entiende. El edificio parece algo enigmático, debido a la falta de representación convencional. La desnudez del volumen, yuxtapuesta a la entrada entre las dos torres a través de puertas muy altas, y las esquinas cortadas abruptamente del hastial opuesto, señalan un propósito específico. La pared izquierda de la iglesia se abomba hacia el interior, lo cual unido a las esquinas redondeadas del altar crean una sensación de presión exterior y una imagen de nubes ondulantes. El ascetismo del espacio hace pensar

en las iglesias cristianas, pero al mismo tiempo su esencia dinámica sugiere el espacio muy articulado de la Iglesia de Alvar Aalto Vuoksenniska (1955-1958), como una imagen invertida en un espejo. Debajo de la geometría de Siza, existe un orden orgánico y poético. La desnudez del espacio arquitectónico y la minimización de la expresión crean un vacío que es llenado por las imágenes y sentimientos que surgen de la mente y la imaginación de los propios visitantes. Somos confrontados con el misterio y el carácter sagrado de la existencia misma.

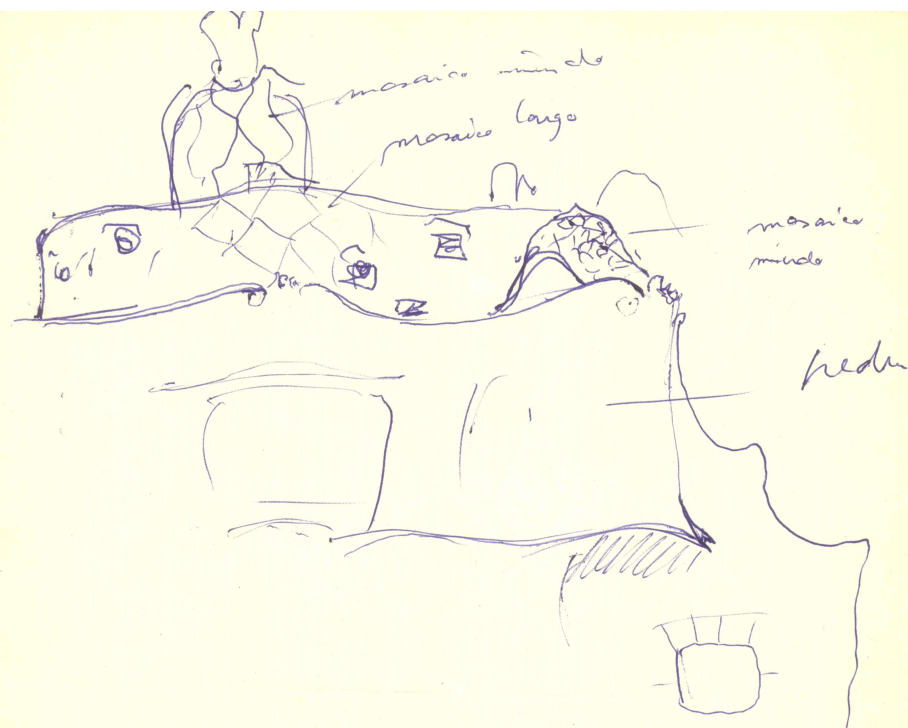
El propio arquitecto deja claro su enfoque a este respecto: "Yo quería hacer una iglesia que se sintiera como una iglesia y no un edificio con una cruz en él. No estaba interesado en esta noción primitiva de cómo un símbolo podría determinar el carácter de un edificio. Era un enfoque demasiado superficial y no me convenía. Así que traté de lograr algo que yo llamaría el carácter de una iglesia".²³

Detrás del mensaje vital de la obra de Siza, tengo la sensación de una cierta melancolía; que surge de la forma en que el arquitecto nos confronta con el mundo y nosotros mismos. ¿Existe acaso una peculiar melancolía portuguesa, ya que siento una tristeza conmovedora similar en los poemas y escritos de Fernando Pessoa?

"Mis obras no son completas. Pero el hecho de que sean interrumpidas o modificadas no tiene nada que ver con una cierta posición estética o una creencia en la obra abierta. Tiene que ver con la imposibilidad debilitante de finalizar, con obstáculos que yo no puedo superar".²⁴

²³ Alvaro Siza, "Interview with Yoshio Futagawa", Alvaro Siza, GA Document Extra, No. 11, 1998, 56. As quoted in Kenneth Frampton, "Architecture as Critical Transformation: The Work of Alvaro Siza, Alvaro Siza: Complete Works, Phaidon, London, 2000, 50.

²⁴ Alvaro Siza, "Foreword", Alvaro Siza: Poetic Profession, Quaderni di Lotus, Electa / The Architectural Press, Milan, 1986, 9.



Vê-se o
estereotipo
Pedra Tabalho
em grão muito
grosso.



EN EL JARDIN

David Cohn

En varios artículos que he escrito sobre distintos proyectos de Álvaro Siza, a menudo me he concentrado en su relación con el paisaje y con los ambientes urbanos del norte de Portugal, volviendo una y otra vez a la imagen de un jardín descuidado, exuberante y desaliñado. Viajando a Oporto desde la meseta seca y plana del centro de España, queda muy reforzado el carácter particular del lugar: su verde húmedo, sus temperaturas suaves, y su topografía abrupta, que interrumpe y dificulta cualquier posible ordenación ortogonal que pudieran intentar imponer los urbanistas, fomentando el desorden general de los asentamientos urbanos y rurales de la región.

Como escribí en un artículo sobre el Museo Serralves en 1999, "Las verdes colinas sobre el Duero están cubiertas por un atosigado manto de urbanizaciones, en el cual las nuevas construcciones se abren paso a empujones entre las antiguas villas, las pequeñas industrias y las languidecientes huertas".

La fuerza de la relación de este paisaje con los proyectos de Siza me impactó todavía más cuando en 2002 pude visitar su proyecto para ampliar y restaurar una casa de campo del siglo XVIII, la Quinta de Santo Ovidio, al este de Oporto:

"Los fragmentos barrocos de la Quinta [su paseo entre tilos, su fuente barroca, su casa sencilla y su pequeño jardín formal] tienen la misma relación con los grandes ejes urbanos de Roma o Versalles como el peculiar modernismo de Siza tiene con las obras canónicas de Le Corbusier o Mies. Siza, transformando un lenguaje formal de vocación universalizante en un lenguaje de lo particular y de la fragmentación: en su obra, se expresa

el Movimiento Moderno tamizado a través de los gentiles e históricos huertos esparcidos por las colinas del norte de Portugal".

Una cualidad esencial de esta relación entre el paisaje cultivado de Portugal y la obra de Siza es precisamente el concepto de gentileza.

Siempre me ha llamado la atención el aire burgués y sutilmente antiguo que impregna muchos de los detalles constructivos de su obra. Recuerdo que cuando le entrevisté con motivo de un artículo sobre el Museo Serralves, Siza estaba entonces trabajando en el diseño de los asientos para el auditorio:

"Cada butaca es como un sillón en sí mismo, con su respaldo curvo e inclinado que te envuelve hasta formar los brazos. "Los voy a fabricar de arce, así," me comentaba, a la vez que dibujaba. Con la espalda de terciopelo y toques de cuero, aquí y allí. Es algo que vi en el teatro de la ópera de Nápoles. Uno al lado del otro, como sillones. Todo es de un resultado muy íntimo. Te sientes como en casa. Te sientes decadente".

Este tipo de detalle parece tan propio en Portugal, en especial por su cultivo de la gentileza, una elegancia que todavía se encuentra, por ejemplo, en los viejos restaurantes y en los antiguos cafés, con sus camareros uniformados y sus cuidados arreglos de mesa. ¿Pero acaso qué puede haber más elegante que un jardín descuidado?

Se trata de un fragmento de la riqueza pasada, de la cultura y gloria de otro tiempo, ahora quizás un poco descolorida pero todavía respetada y mantenida viva generación tras generación.

La gentileza inherente en la propia palabra gentil se encarna en todo el respeto que Siza

tiene por este paisaje y por su pasado, su antigua riqueza cultural que persiste todavía en un desaliñado y más modesto presente, una condición que ya se podía apreciar incluso antes de la presente crisis económica.

Siza extiende generosamente el dispendio de sus buenos modales, otorgándolo no solo a las cualidades más aristocráticas del paisaje, sino también, simplemente, a las huellas del pasado y del lugar.

La suya en ningún caso es una arquitectura de excavadora y de "tabula rasa"; por el contrario, sus proyectos buscan su lugar en medio de lo que ya está. Por ese motivo, el restaurante y salón de té de Boa Nova en Leça da Palmeira está situado no en la explanada próxima al paseo marítimo, sino incrustado entre un imponente afloramiento de rocas.

La maestría de Siza con la luz natural, así como su relativa indiferencia en relación a los acabados, forma parte también de esa condición aristocrática que impregna sus obras. El lenguaje de la arquitectura moderna le permite desmaterializar la gentilidad hasta su esencia, dedicándola a la dignificación de la vida cotidiana y todos sus placeres.

Con ocasión de una visita al Museo Serralves, escribí entonces "A medida que vas descubriendo el Museo, quedas sorprendido y encantado en cada esquina por sus geometrías elegantes y sus simetrías desequilibradas, así como por la forma en que la luz natural se va reflejando y rebotando una y otra vez por las paredes y los planos horizontales, creando un efecto de luminosa contención espacial".

Escribiendo sobre el Museo Gallego de Arte Contemporáneo en 1994, cuando yo era mucho

más joven, resumí todas estas intuiciones sobre el método de Siza en un ataque general, con la ayuda del filósofo Theodor Adorno, a un formalismo opuesto a la obra de Siza, de una perfecta abstracción geométrica que yo había encontrado en ciertos arquitectos madrileños. Estas palabras pueden servir, creo yo, también para un argumento filosófico en favor del método de Siza, como la superación de una excesiva confianza, dentro la tradición moderna, hacia los conceptos de la lógica interna del proyecto, la funcionalidad y la razón como valor absoluto:

"En el enfoque poético de Siza hacia la arquitectura, su respeto por el lugar se transforma en una geometría personal y peculiar. Siza utiliza líneas reguladoras en la planta del museo para ordenar, desde el punto de la entrada, los dos volúmenes que se intersectan. Estas líneas reguladoras se abren en abanico desde su origen como si de un punto de vista de una perspectiva se tratara, generando intersecciones extrañas, colisiones e incongruencias en el desarrollo interior del edificio. La rampa de acceso y su dintel inclinado reflejan estas mismas líneas visuales pero ya en el plano vertical".

"Visto desde otros puntos dentro del edificio, parece como si Siza hubiese retorcido todas las reglas de la perspectiva y de la geometría abstracta a la que está dedicada a representar, devolviéndonos a un registro más anárquico de la percepción, un acercamiento manierista al movimiento moderno que complementa al monasterio barroco a su lado".

"La geometría fracturada de Siza me recuerda a un pasaje de Theodor Adorno en... "Against Epistemology", donde ataca ciertos aspectos

EN EL JARDIN
David Cohn

del espíritu científico que han estado bien representados en el culto al formalismo del arte y la arquitectura de posguerra: "Pero cuanto más herméticamente el inconsciente del matemático trata de sellar sus proposiciones contra cualquier atisbo de intromisión, más surgen como la única "realidad" las formas perfectamente puras de pensamiento, en las cuales la memoria ha sido borrada en la abstracción. Su cosificación es el equivalente al hecho de que han sido arrancadas de esa objetualidad sin la cual plantearse el problema de la "forma" ni siquiera hubiera surgido "".

Fuentes:

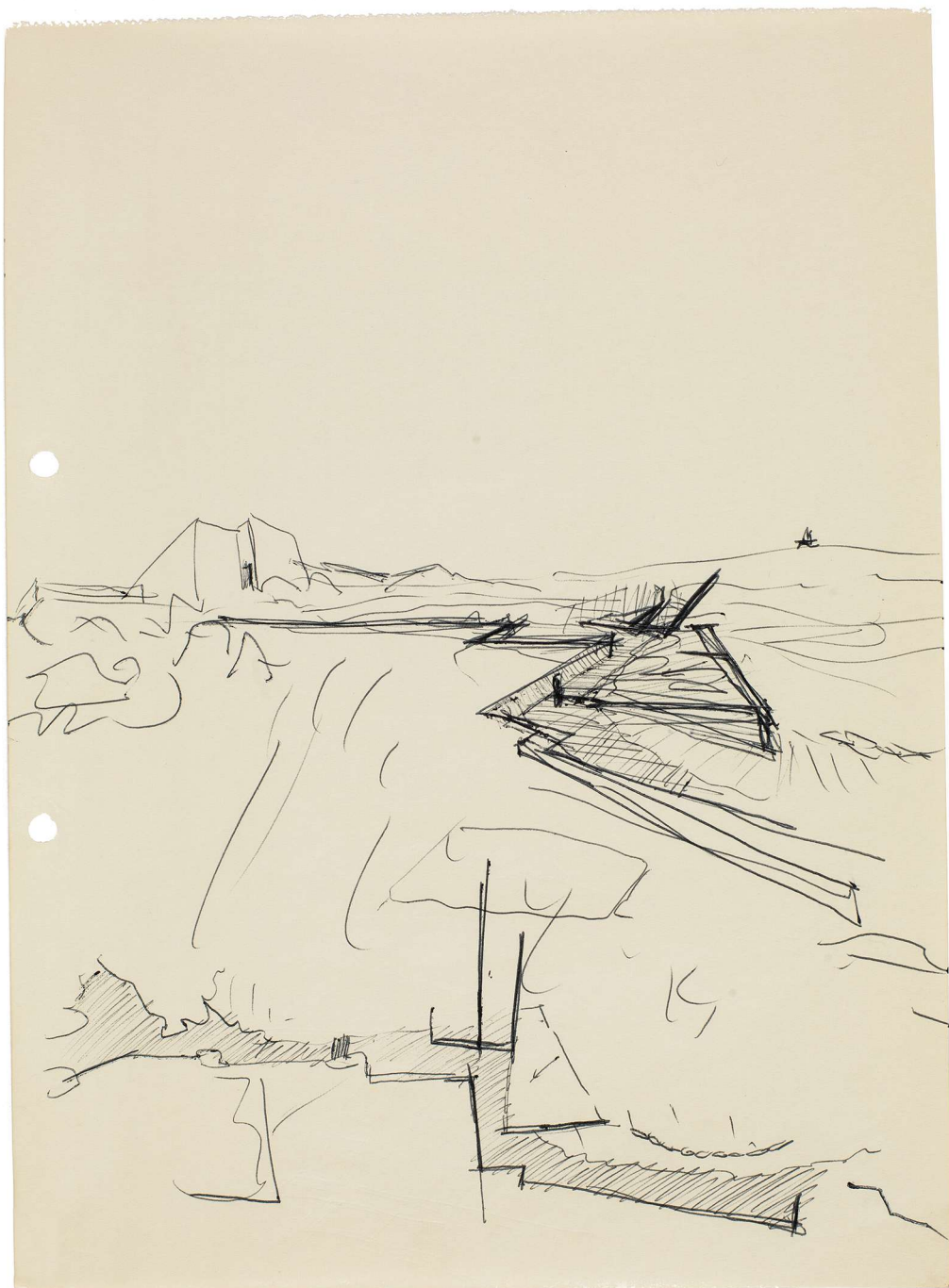
COHN, David: "Projects: Serralves Museum of Contemporary Art, Portugal" *Architectural Record* (New York), November 1999, pages 102 -109.

COHN, David: "Weekends in the Country" *World Architecture* 105, April 2002, pages 26 - 33.

COHN, David: "Siza in Granit" *Bauwelt* 19, May 13, 1994, pages 1038 - 1045.

ADORNO, Theodor W., "Against Epistemology: A Metacritique" English edition, The MIT Press, 1983, page 55.

ENTREVISTA por CARLOS SEOANE y JUAN RODRÍGUEZ a ÁLVARO SIZA
Oporto



RESTAURANTE BOA NOVA. 1958-63

El Lugar

C.S. ¿La Casa de té de Boa Nova, fue su primer proyecto construido?

A.S. En realidad mi primer proyecto construido fue un grupo de tres casas en Matosinhos, para unos amigos de la familia, aunque pronto hice también otra casa para un tío de mi madre. En aquellos tiempos todos comenzábamos la profesión de ese modo, con el proyecto de la casa para un tío o para un conocido de la familia.

C.S. También hemos visto documentos del diseño de una cocina para su abuela que debió ser un proyecto también de esa época.

A.S. Bueno en realidad ese proyecto de la cocina que mencionas fue realmente algo anterior. Mi abuela quería hacer una reforma de la cocina y como estaba en la escuela de Bellas Artes hice el diseño de todos los muebles, la lámpara, todo.

C.S. Una lámpara de diseño singular para aquellos tiempos.

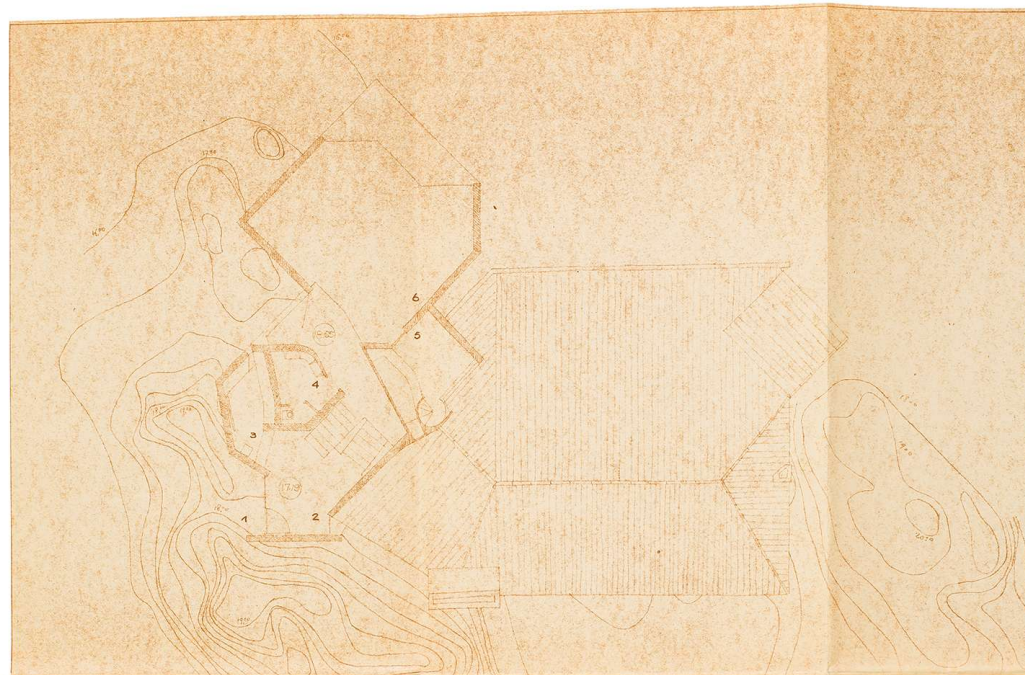
A.S. Era un diseño en la línea de la Bauhaus, pero ahora que lo pienso mejor, anteriormente también diseñé el portal de cierre y una cubierta para la entrada de la casa de mi tío, pero de ese proyecto ya no queda nada. Aquel fue un diseño casi gaudiano realizado tras la fuerte impresión que me produjo una visita a una casa de Gaudí, y en consecuencia, era un diseño con todas esas geometrías orgánicas, tan gaudianas.

Aunque siendo rigurosos realmente mi primer proyecto fue un pequeño pabellón que mi padre quiso construir para sus hijos poder estudiar más cómodamente, porque nuestra casa era bastante pequeña.

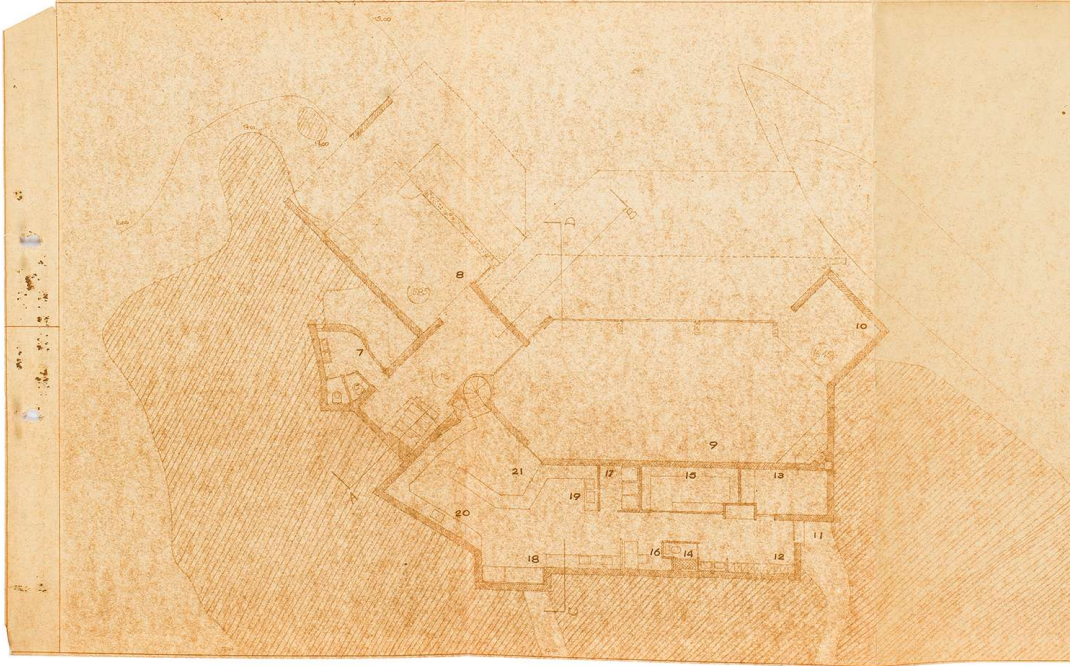
Por entonces yo ni siquiera era estudiante de arquitectura, es más ni siquiera pensaba en ser arquitecto, pero mi padre me pidió que diseñara aquel pabellón, que dibujara la planta y los alzados, pero eso sí todo realizado de acuerdo al gusto de mi padre, algo bastante "naive", muy próximo a un cierto estilo tradicionalista portugués.

C.S. ¿No fue algo extraño que tu padre te pidiera que hicieras el diseño, cuando ni siquiera eras el hermano mayor?

A.S. Entonces yo pintaba mucho, también esculpía en barro y dibujaba bastante. En realidad el proyecto fue algo muy pequeño, simplemente un pequeño pabellón en la finca de nuestra casa, que no tenía la responsabilidad de las normativas ni de una licencia, pero sí se puede decir que en realidad ese fue mi primer diseño construido, aunque ya no queda ni restos de él.



- 1 ENTRADA PRINCIPAL
- 2 ATRIO
- 3 VESTIÁRIO
- 4 SANITÁRIO HOMENS
- 5 COPA
- 6 SALA DE BANQUETES

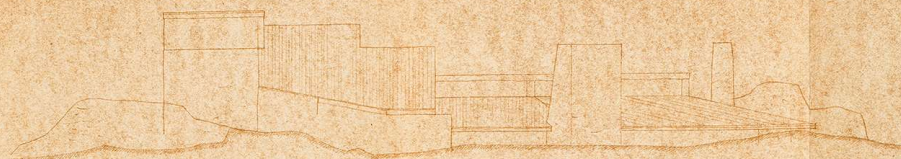


- 7 SANITÁRIO SENHORAS
- 8 BAR
- 9 SALA DE CHÁ
- 10 COBERTO
- 11 ENTRADA SERVIÇO
- 12 VESTIÁRIO FEMINIL
- 13 QUARTO DO GUARDA
- 14 W.C.
- 15 DISPENSA
- 16 ESCRITÓRIO
- 17 CAMARA FOTOGRAFICA
- 18 COZINHA
- 19 COPA SUJA
- 20 COPA LIMPA
- 21 DISTRIBUIÇÃO

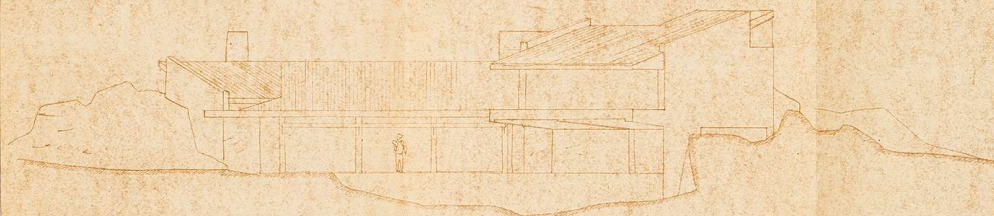
**casa de chá
restaurante
da Boa Nova 1**

PLANTA DO 2º PISO
PLANTA DO 1º PISO

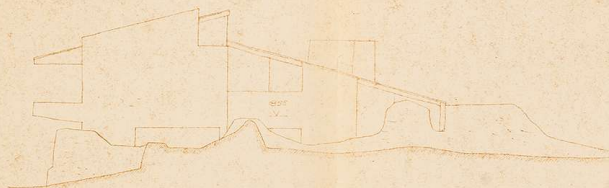
ESCALA 1 : 100



ALÇADO NORDESTE



ALÇADO SUDOESTE



ALÇADO SUDESTE



CORTE AB



CORTE CD

casa de chá
restaurante
da Boa Nova 2

ALÇADO SUDOESTE
" NORDESTE
CORTE SUDESTE
" A-B
" C-D

ESCALA 1:100

RESTAURANTE BOA NOVA. 1958-63
El Lugar.

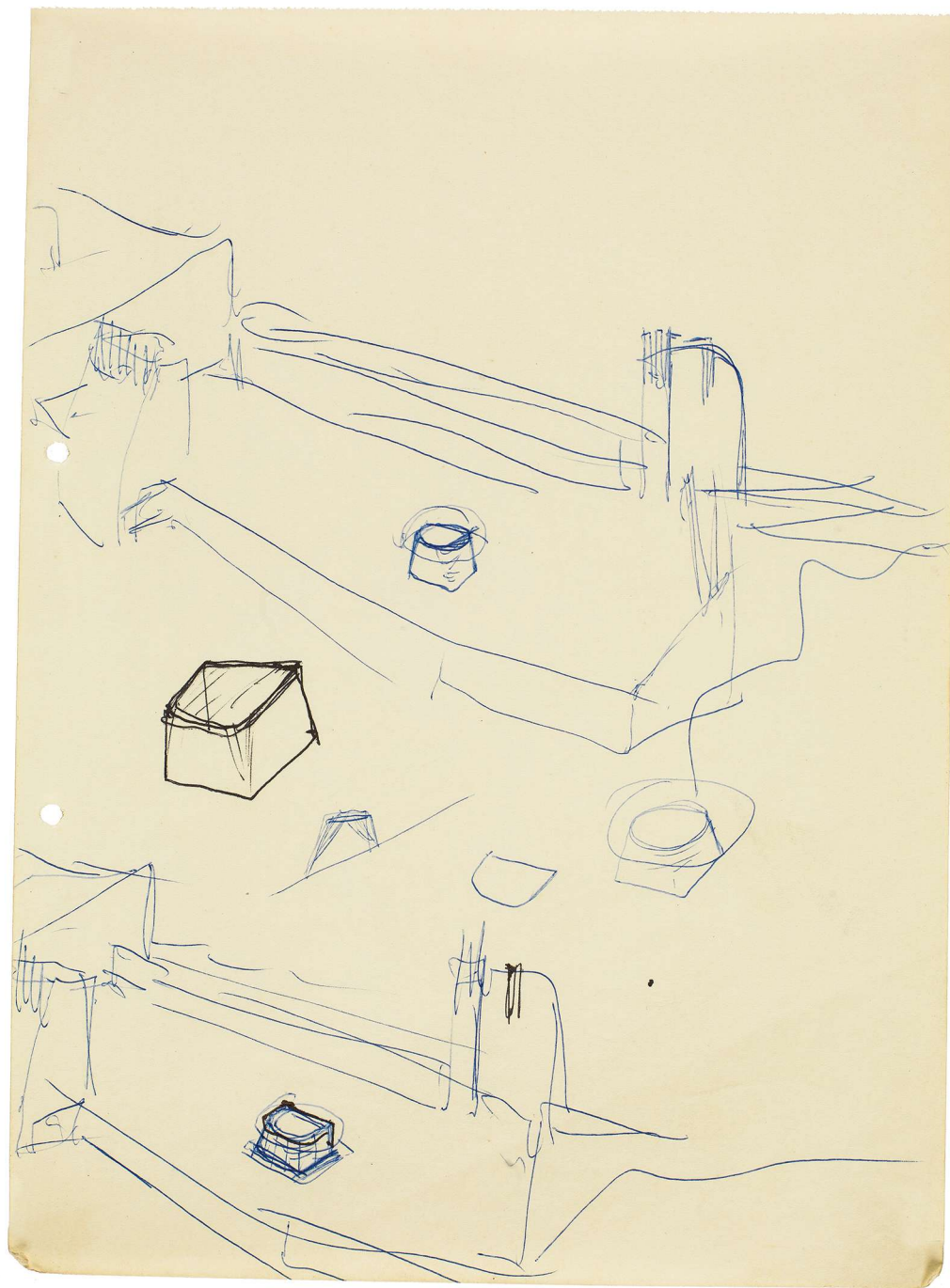


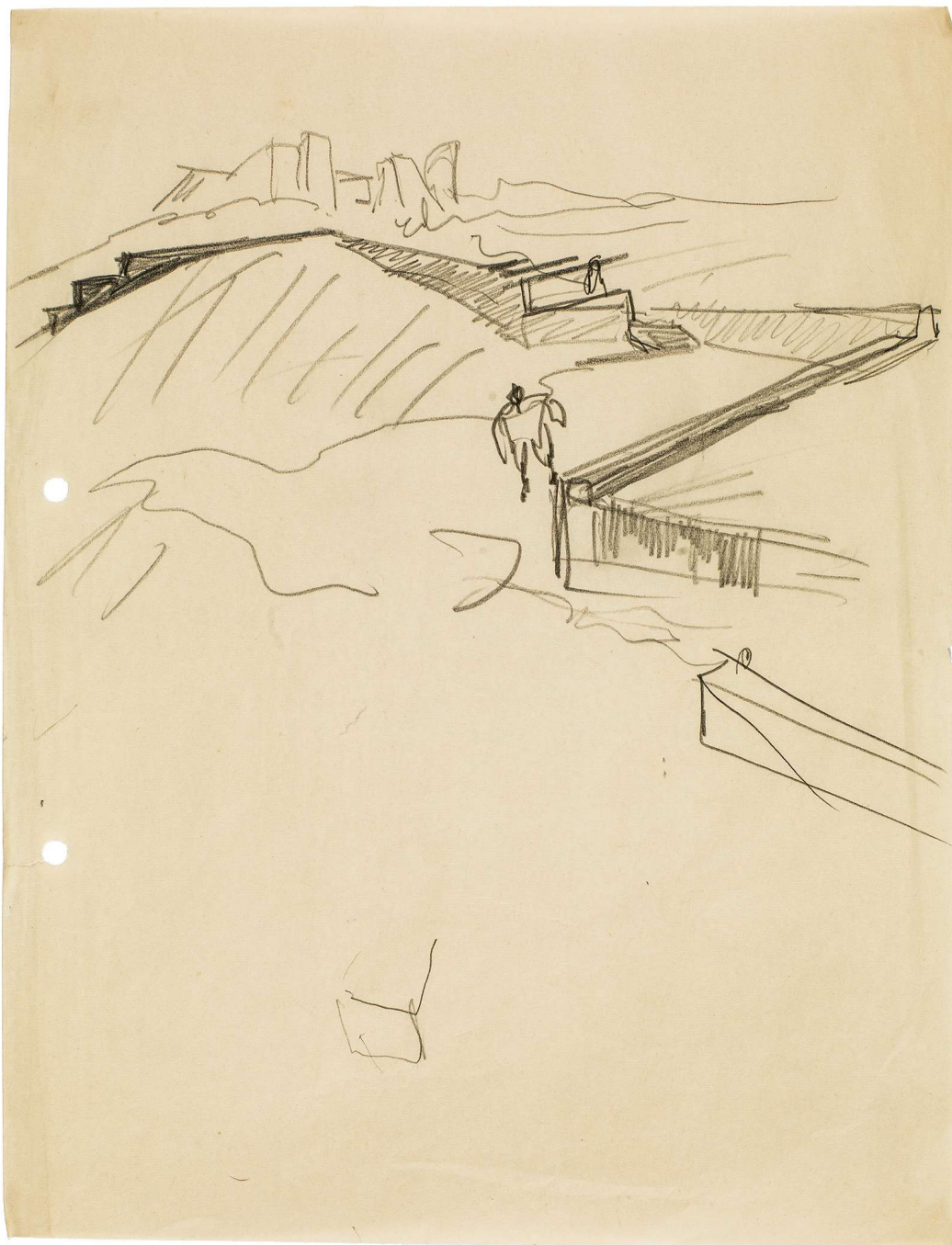


RESTAURANTE BOA NOVA. 1958-63
El Lugar.









RESTAURANTE BOA NOVA. 1958-63
El Lugar.





RESTAURANTE BOA NOVA. 1958-63
El Lugar.

C.S. Entonces, la casa de té de Boa Nova fue realmente su primer proyecto público.

A.S. El Boa Nova fue efectivamente mi primera obra pública, aunque inicialmente comenzó siendo un proyecto del arquitecto Fernando Távora, quien junto con otro arquitecto que colaboraba con él, Francisco Figueiredo, decidieron que ante la falta de tiempo para trabajar en el concurso, fuéramos sus colaboradores quienes lo desarrolláramos y luego al final Távora lo revisaba, y asumía la responsabilidad de la propuesta.

Ninguno de sus colaboradores, éramos cinco, podía entonces asumir ninguna responsabilidad legal porque ninguno había acabado tan siquiera los estudios de arquitectura.

C.S. Eran tiempos donde la profesión del arquitecto era quizás menos compleja que hoy en día.

A.S. En aquellos tiempos cualquier arquitecto recién titulado podía hacer los proyectos en su casa, o podía establecerse en un espacio pequeño, no había ni tanta burocracia, ni tanta normativa -para lo bueno y para lo malo- y la actividad profesional era mucho más libre.

Por ejemplo, hoy no podría ocurrir que alguien como Távora dijera a sus colaboradores: "Hagan ustedes el proyecto de Boa Nova que luego yo lo reviso", porque la mayoría de sus colaboradores no éramos ni siquiera arquitectos. Cuando Távora regresó de su viaje lo revisó y lo firmó. Hoy todo es ya mucho más complejo.

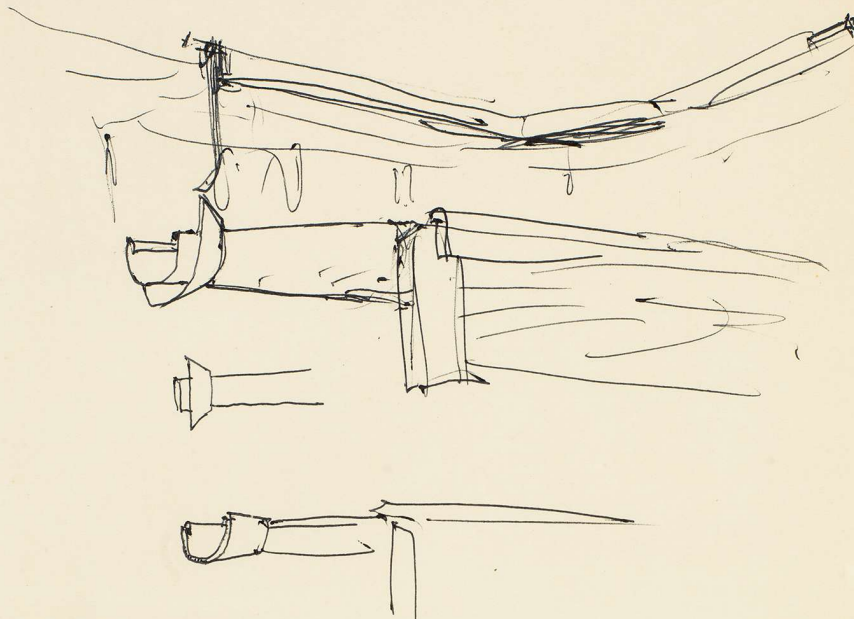
C.S. Entonces el restaurante Boa Nova fue inicialmente un proyecto de Távora.

A.S. Inicialmente sí, realmente fue más tarde cuando Távora propuso al Ayuntamiento de Matosinhos que fuera yo quien fuera el arquitecto del proyecto y asumiera también la dirección de la obra. Hoy eso es impensable, yo entonces ni siquiera tenía el título de arquitecto, cuando desarrollamos el proyecto de Boa Nova yo tenía unos veinticinco años.

C.S. En realidad el proyecto del restaurante Boa Nova fue un proyecto ganado en concurso.

A.S. Sí efectivamente, inicialmente teníamos ya un primer proyecto, el del concurso, pero mientras desarrollábamos los documentos para la ejecución de la obra, cada vez tenía más claro que a mí no me convenía esa primera propuesta del concurso. Realmente yo entonces estaba obsesionado con aquello, y un día en casa se me ocurrió una alternativa.

La primera propuesta del concurso tenía dos cuerpos, con dos niveles diferentes, uno hexagonal sobre pilares elevado y luego un cuerpo más bajo al lado.



FAIXAS

LAMBRINS

SOLUÇOS

BAR

DETALHE P/ TERRAÇO

GRELHA VENTILAÇÃO

FAIXAS PROTEÇÃO

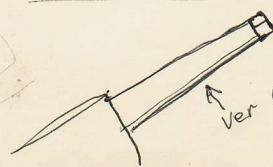
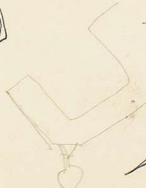
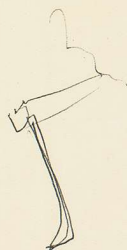
PAVIMENTO FOGÃO

ESCALA (3 degraus)

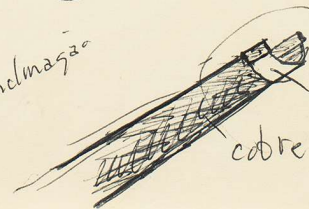
Degraus entrada

CURVA CORRIMÃO

ESCALA



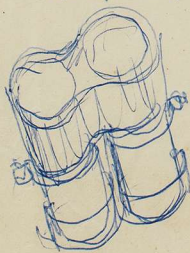
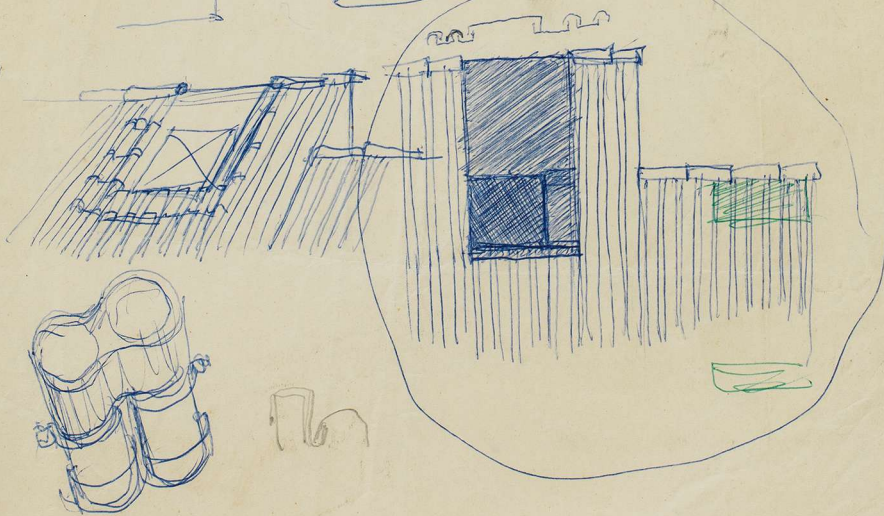
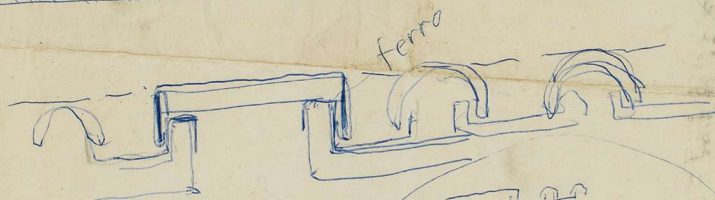
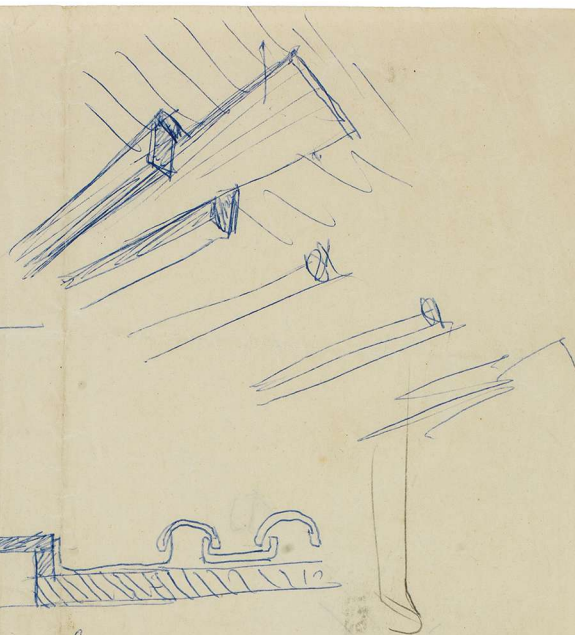
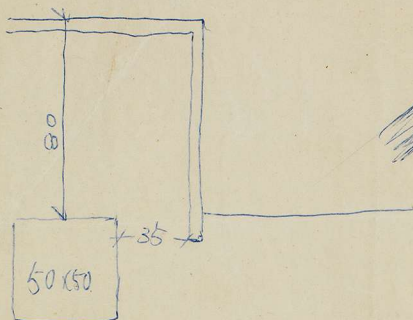
ver inclinação

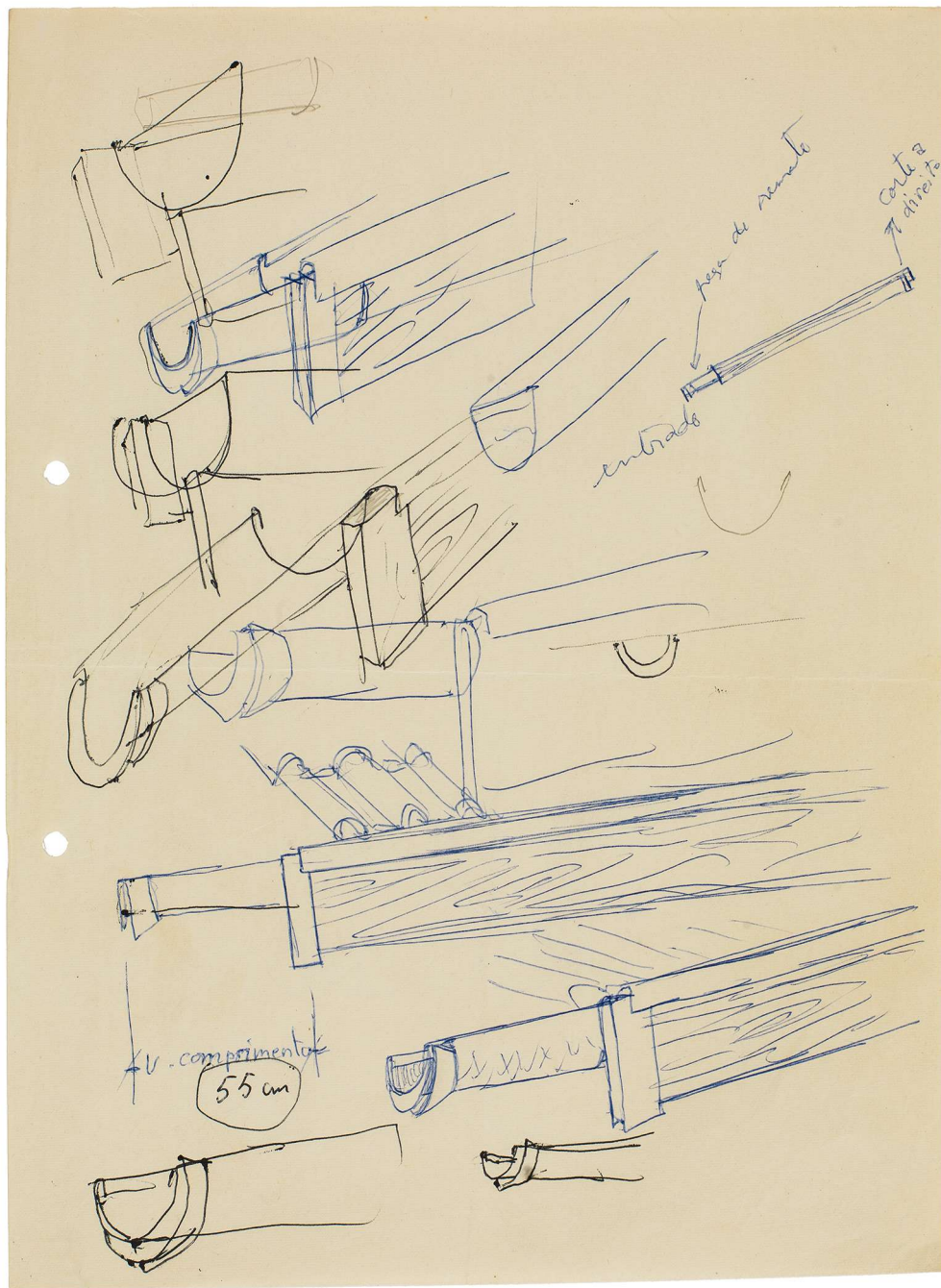


cobre

amarelo









RESTAURANTE BOA NOVA. 1958-63
El Lugar.

Pero realmente, a partir de esta idea inicial, no encontraba manera de encajarla bien en el lugar, y después de mucho divagar llegué a la conclusión de que el problema era el propio concepto de origen del proyecto, y propuse hacer un cambio radical, resolviéndolo con una cubierta horizontal única y la entrada por la cota alta, para tener una vista baja sobre la línea del horizonte, para después encontrar un volumen inferior que albergaba todos los servicios.

La diferencia de niveles permitía pasar por debajo de la entrada y colocar ahí unos aseos que servían a la vez para el restaurante y para la casa de té, porque en el programa se pedía dos salones diferenciados y ello llevó a la realización de dos volúmenes, y en consecuencia, el edificio parece como encajado entre esos dos grandes macizos y mostrando al exterior solamente una terraza.

C.S. El restaurante Boa Nova es un proyecto que realmente solo se puede entender completamente desde el propio lugar.

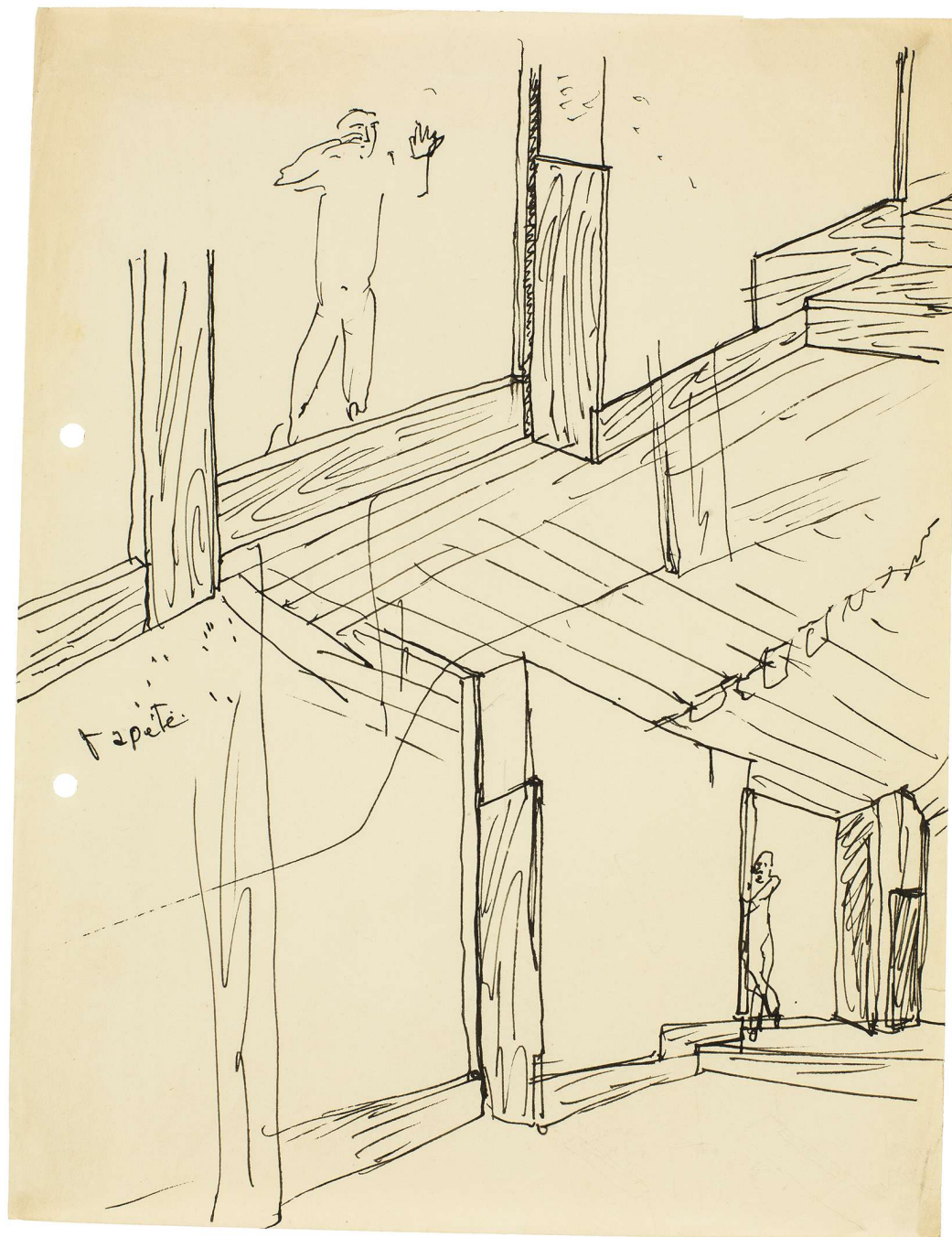
A.S. Aquel es además un lugar muy singular, un lugar también especial para la opinión pública, porque se decía que era donde el poeta Antonio Nobre se acercaba a menudo, y todo el mundo tenía mucho miedo de destrozar la magia de aquel sitio por respeto al poeta. En su momento el proyecto fue muy mal recibido, porque decían que era el único edificio que tenía la fachada a su espalda, porque tenía el gran ventanal hacia el mar, y por el contrario, hacia la entrada se presenta muy cerrado.

En el concurso, las otras propuestas colocaban el edificio en otro lugar mirando hacia la playa, pero quien realmente escogió el sitio para nuestra propuesta fue Távora. Un día fue con nosotros al sitio y dijo: "El lugar adecuado es este" y nosotros quedamos atemorizados, porque sabíamos que era un lugar muy difícil, pero realmente la elección de Távora de la ubicación fue magistral.

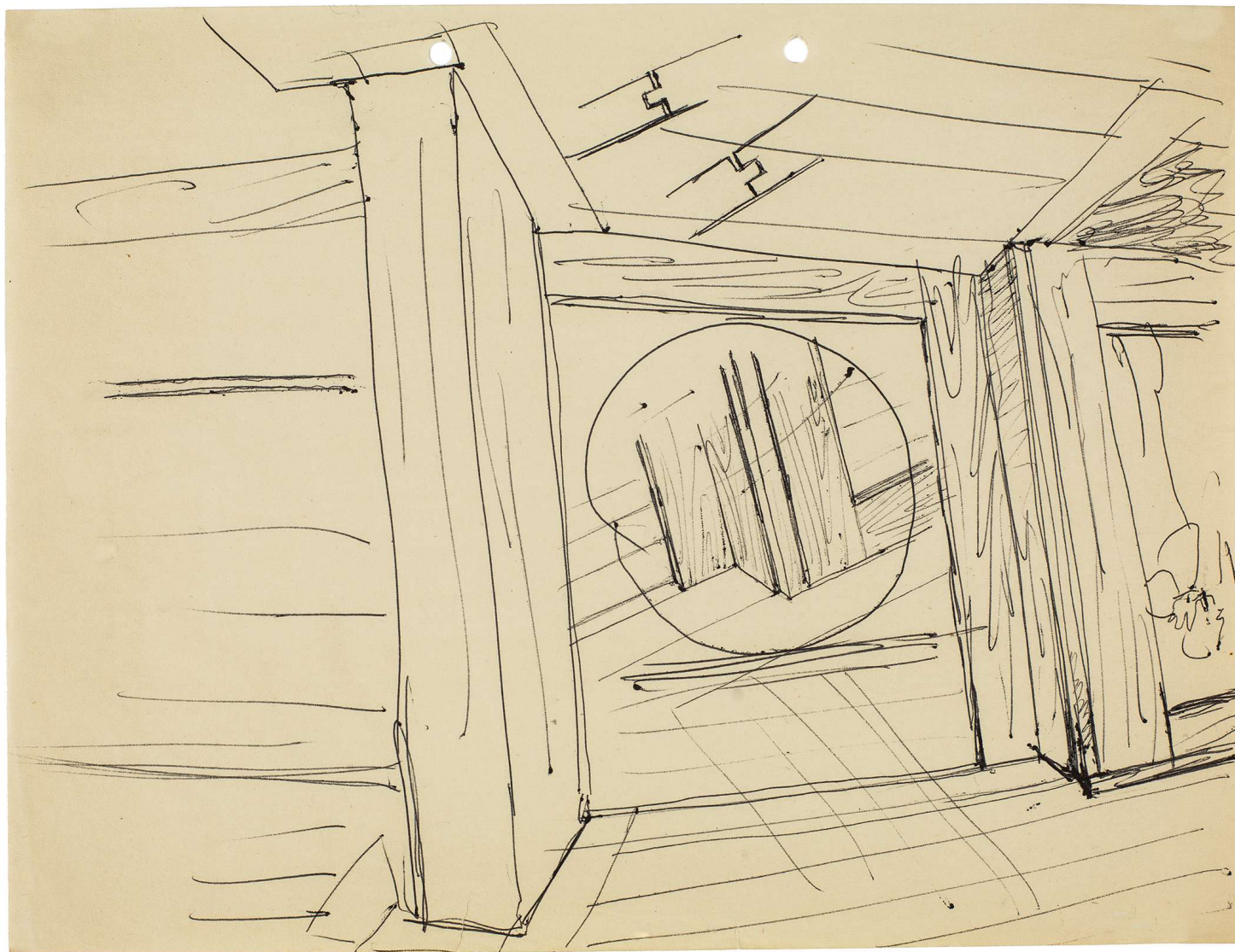
C.S. Ahora que ha acabado de realizar su rehabilitación. ¿Tuvo tentación de hacer modificaciones a su proyecto original?

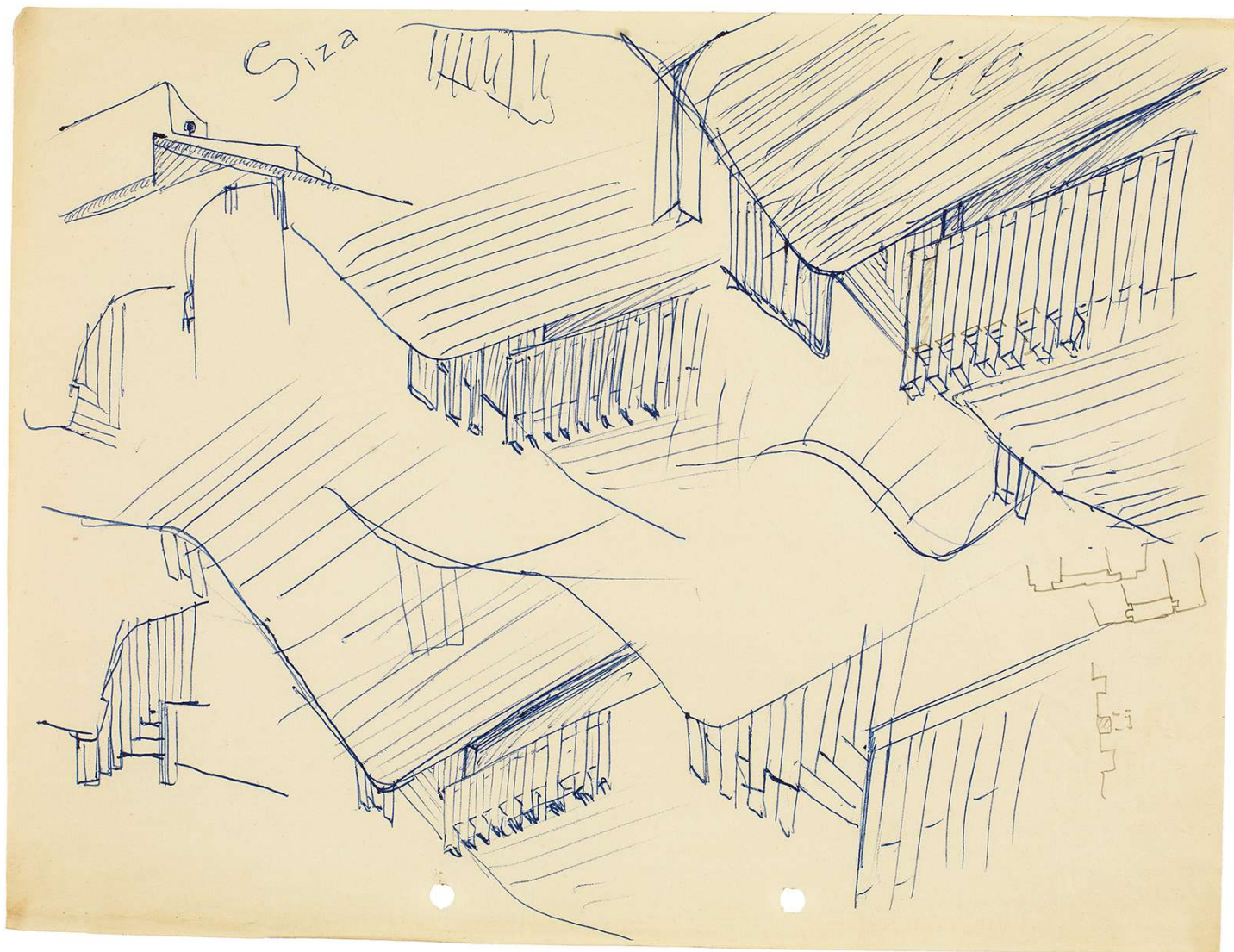
A.S. Recuerdo que cuando hice la primera rehabilitación hace unos 20 años el ayuntamiento quiso hacer una renovación, porque superficialmente el edificio no estaba en muy buen estado, aunque, sin embargo, en el interior todas las maderas estaban bien conservadas, así que fue una recuperación solo superficial de las pinturas y los acabados.

Pero recuerdo que entonces cuando entré en el edificio para analizar su estado tuve la sensación de que había algunas cosas que no me gustaban. En especial, esas maderas que cuelgan del techo a modo de estalactitas sobre las escaleras, y pensé que además tampoco servían para nada y decidí quitarlas, pero al profundizar más en esa decisión me di cuenta que para retirar aquellas piezas de madera, aparecían otros elementos que al quedar solos resultaban incoherentes, y por tanto

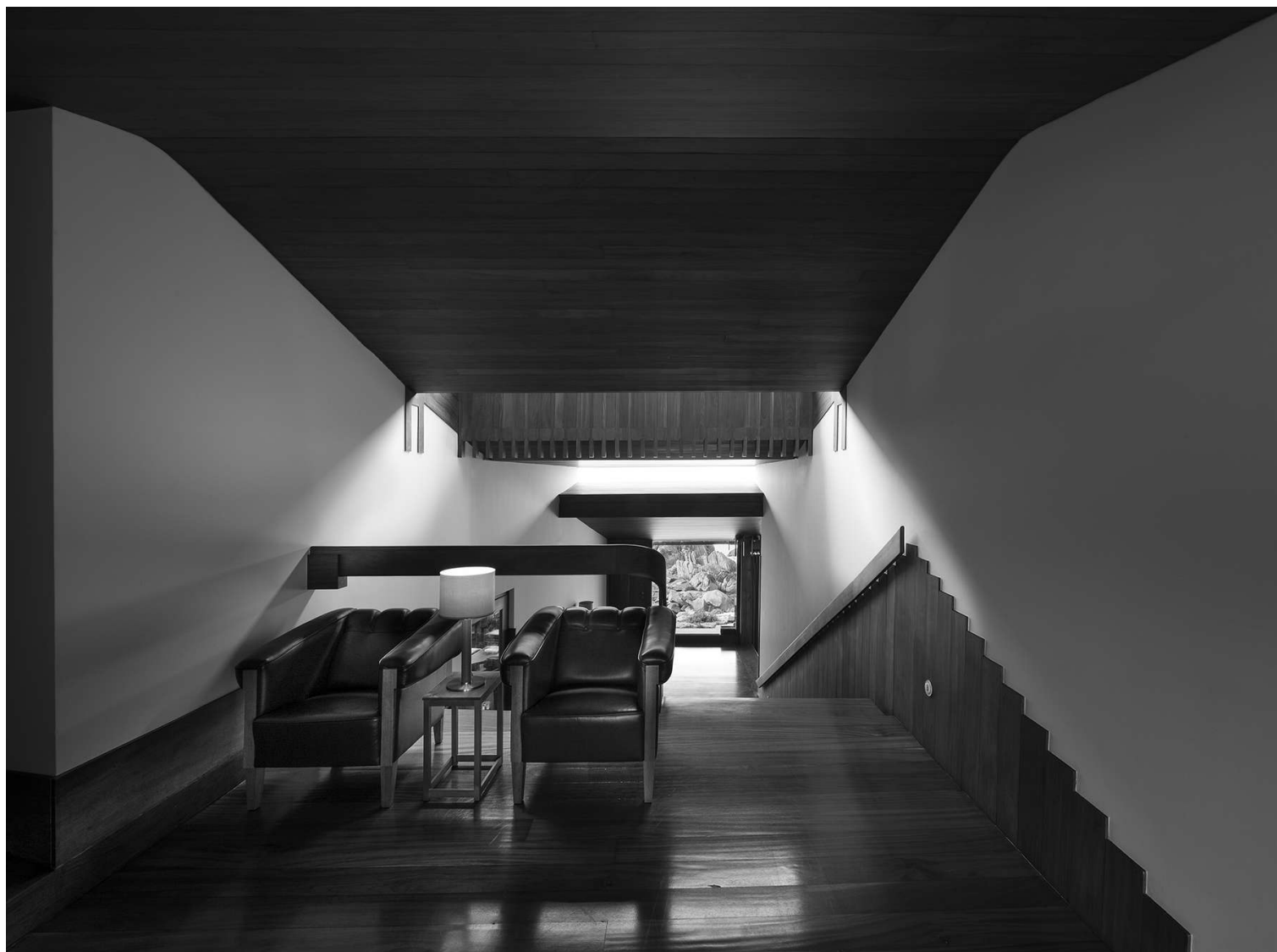


RESTAURANTE BOA NOVA. 1958-63
El Lugar.

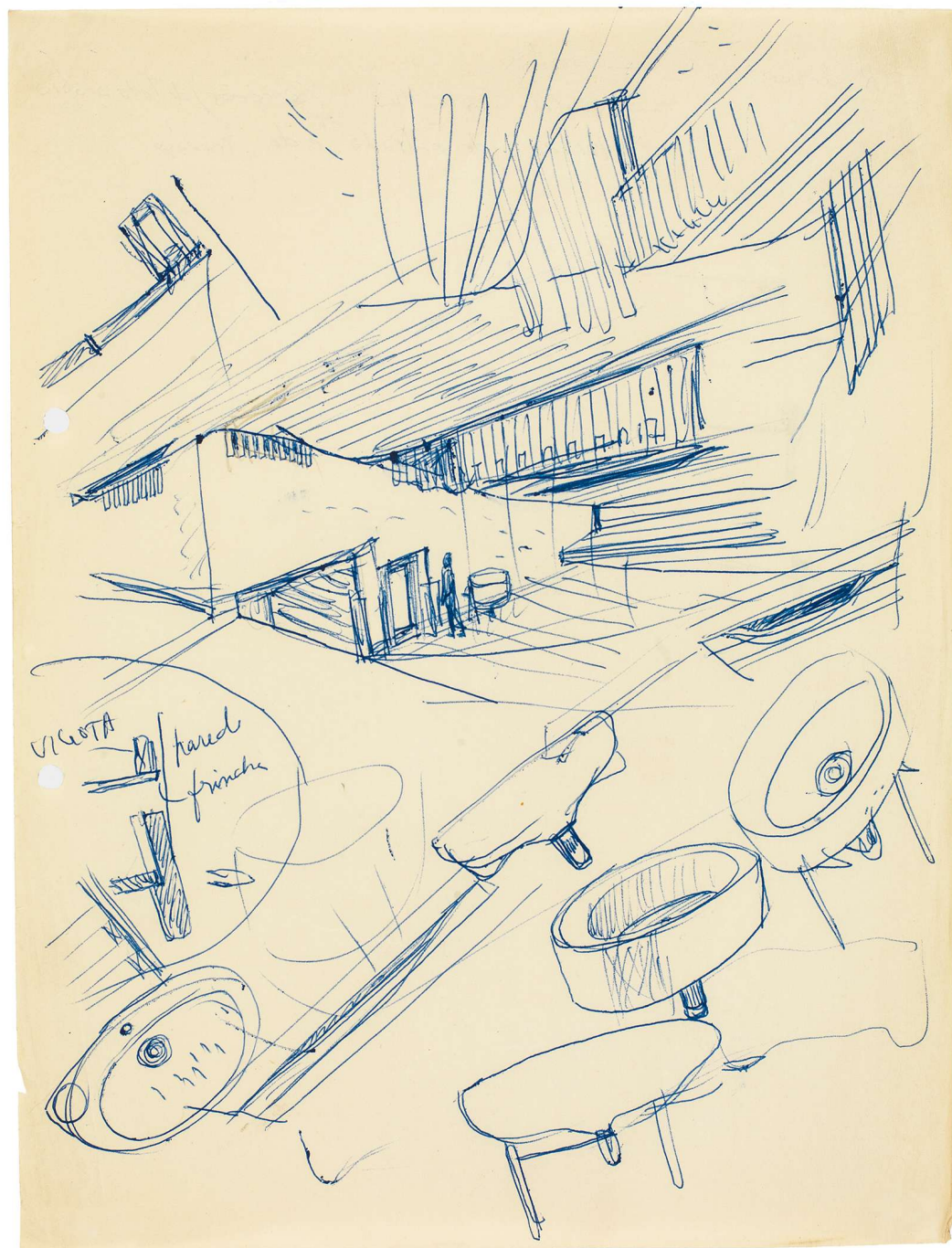




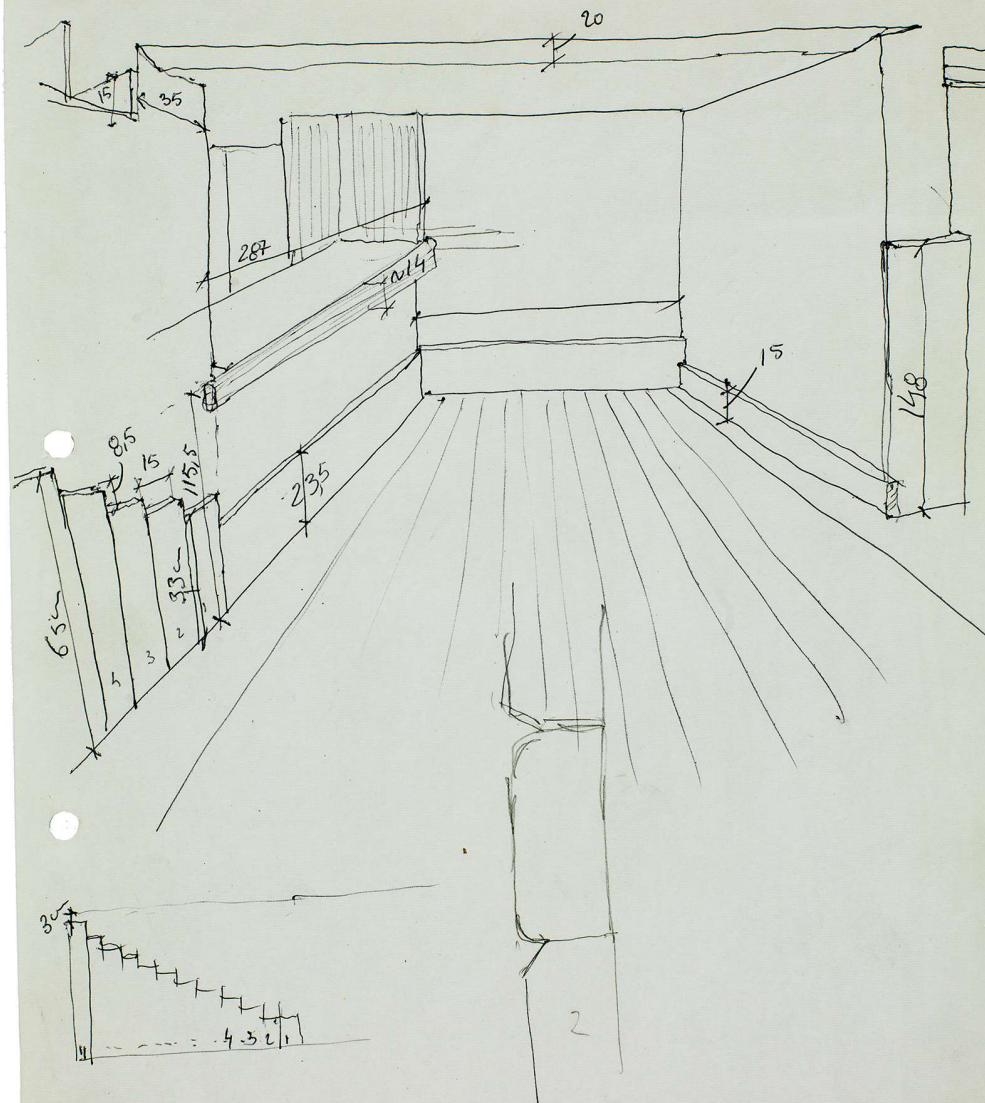
RESTAURANTE BOA NOVA. 1958-63
El Lugar.



RESTAURANTE BOA NOVA. 1958-63
El Lugar.







mm

24



también los tenía que quitar, y luego otros, y otros..., porque realmente todo estaba relacionado y entonces comprendí que, aunque había cosas que no me gustaban, existía una coherencia interna entre los distintos elementos, por la cual alterar una pieza generaba una cadena de decisiones que llevaba casi a alterar todo el conjunto, por lo cual al final decidí dejar todo como estaba y no alterar nada, porque aunque había elementos que no me convencían, todo formaba parte de un conjunto y esa unidad era lo importante.

C.S. Pero sin embargo la rehabilitación realizada recientemente sí ha sido más profunda.

A.S. Sí, esta última rehabilitación ha sido ya más compleja porque el edificio había estado abandonado durante más de un año, e incluso había entrado el agua en el interior, por lo cual todo se había deteriorado más profundamente que cuando hicimos la primera rehabilitación, y esta vez lograr recuperar el estado original fue particularmente difícil, sobre todo en todo lo relativo a la recuperación de las maderas.

No hay que olvidar que el edificio quedó abandonado durante meses y sufrió vandalismo durante todo un año. Los vándalos llegaron a levantar las tejas de la cubierta para poder llevarse el cobre de los canalones del tejado, y por ahí acabó entrando agua en el interior con el consiguiente deterioro del sistema constructivo.

Hubo elementos muy difíciles de recuperar como fue el tejado, porque además el tejado tiene una geometría compleja y para ello fue necesario fabricar una teja especial. Como también fue laborioso recuperar la madera, sobre todo porque al absorber agua aparecieron manchas, pero aunque fue un trabajo más intenso de recuperación, decidí no cambiar nada del diseño original.

C.S. Pero en esta última actuación sí realizó alguna intervención nueva.

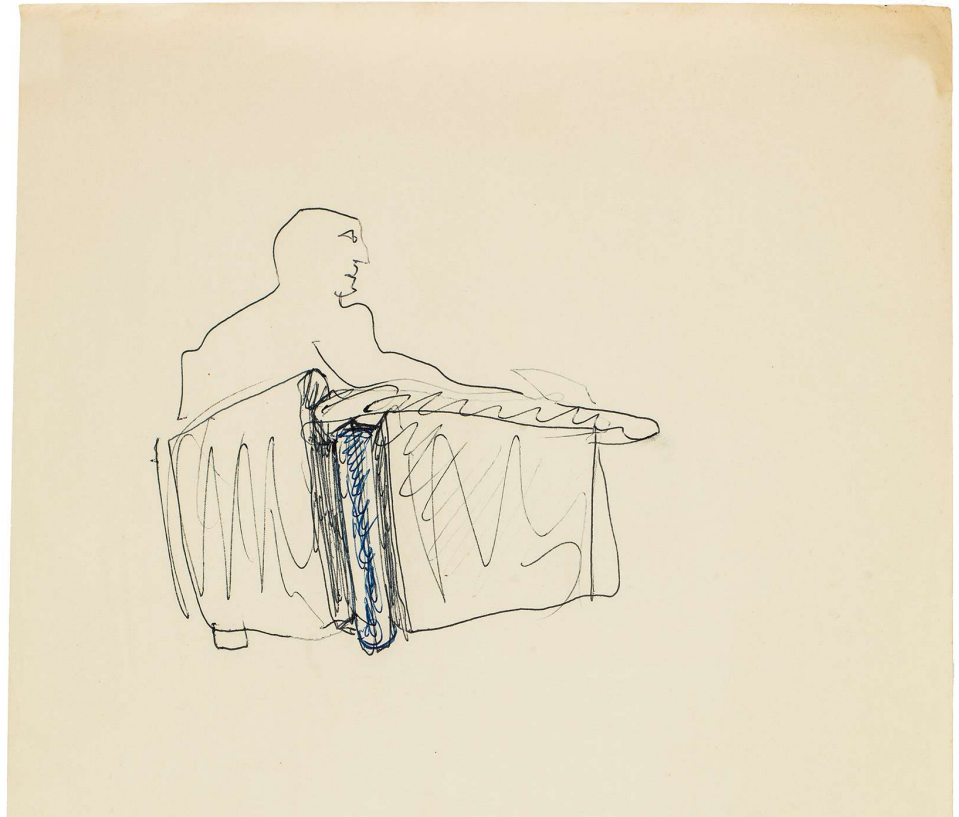
A.S. Aprovechando estos trabajos de rehabilitación, tuve la posibilidad de recuperar la idea original de la ordenación exterior, porque en el proyecto inicial el edificio estaba colocado sobre un promontorio verde, que con el paso del tiempo se había convertido en un estacionamiento de coches ausente de cualquier vegetación, y aproveché esta rehabilitación que realizamos ahora para recuperar la idea de un espacio verde libre de construcciones, y a la vez resolver el difícil acceso a la capilla, así como la iluminación exterior que hasta ahora tampoco había sido resuelta.

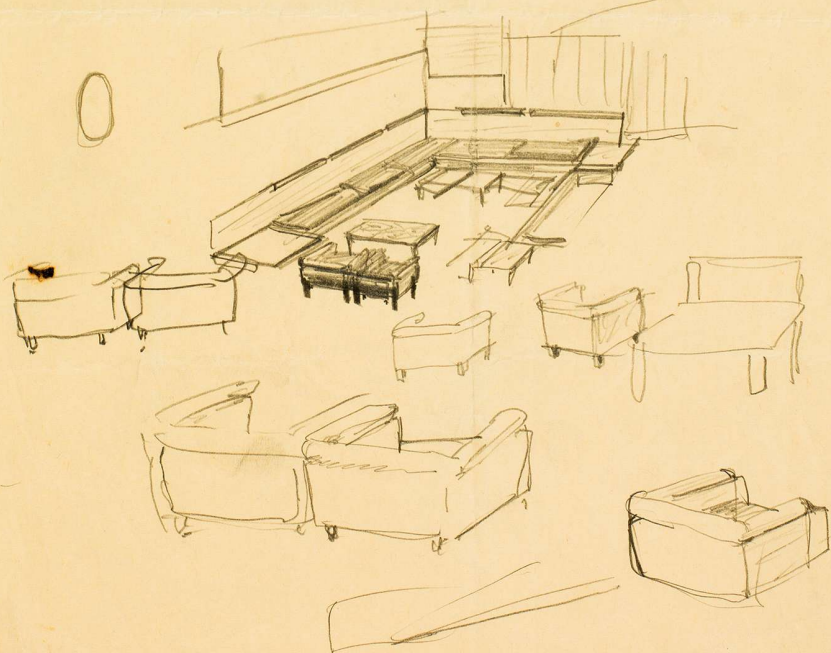
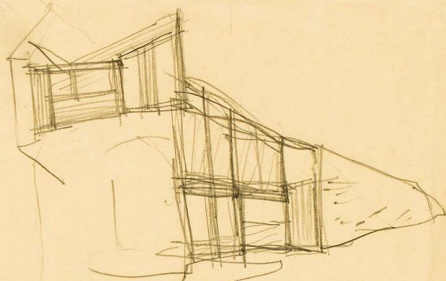
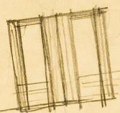
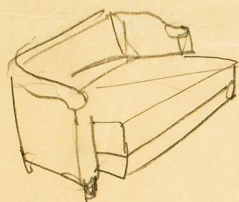
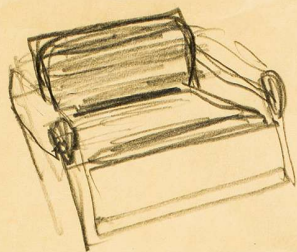


RESTAURANTE BOA NOVA. 1958-63
El Lugar.

C.S. *¿Los muebles del interior también han sido recuperados o son nuevos?*

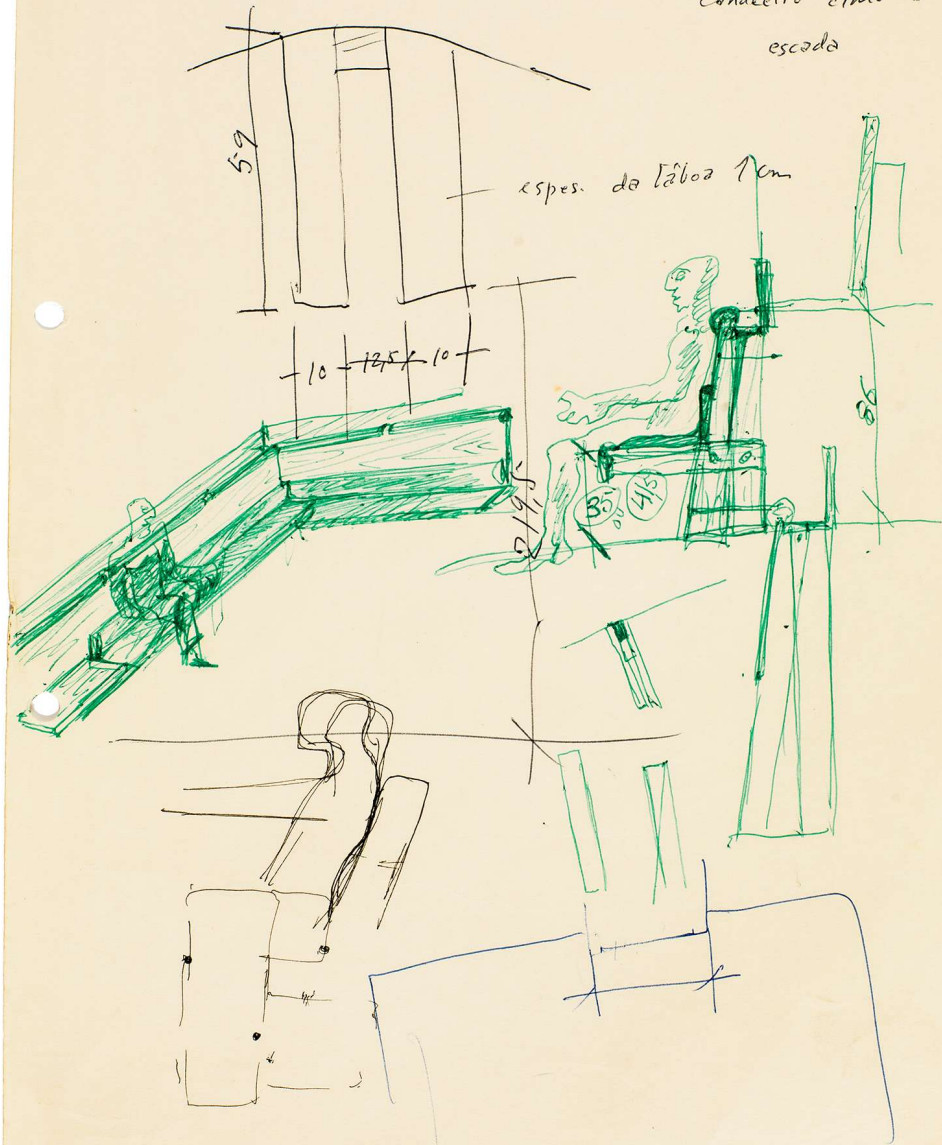
A.S. Sí, los muebles fueron todos fabricados de nuevo según el diseño original, porque realmente habían sido muy maltratados y todos los ensambles estaban muy desgastados. Se fabricó de nuevo todo el mobiliario de la terraza porque hasta ahora el restaurante no tenía mobiliario exterior. También se rediseñó la cocina para adaptarla a las necesidades de una cocina industrial actual, pero creo que finalmente hemos podido resolver todo bastante bien.

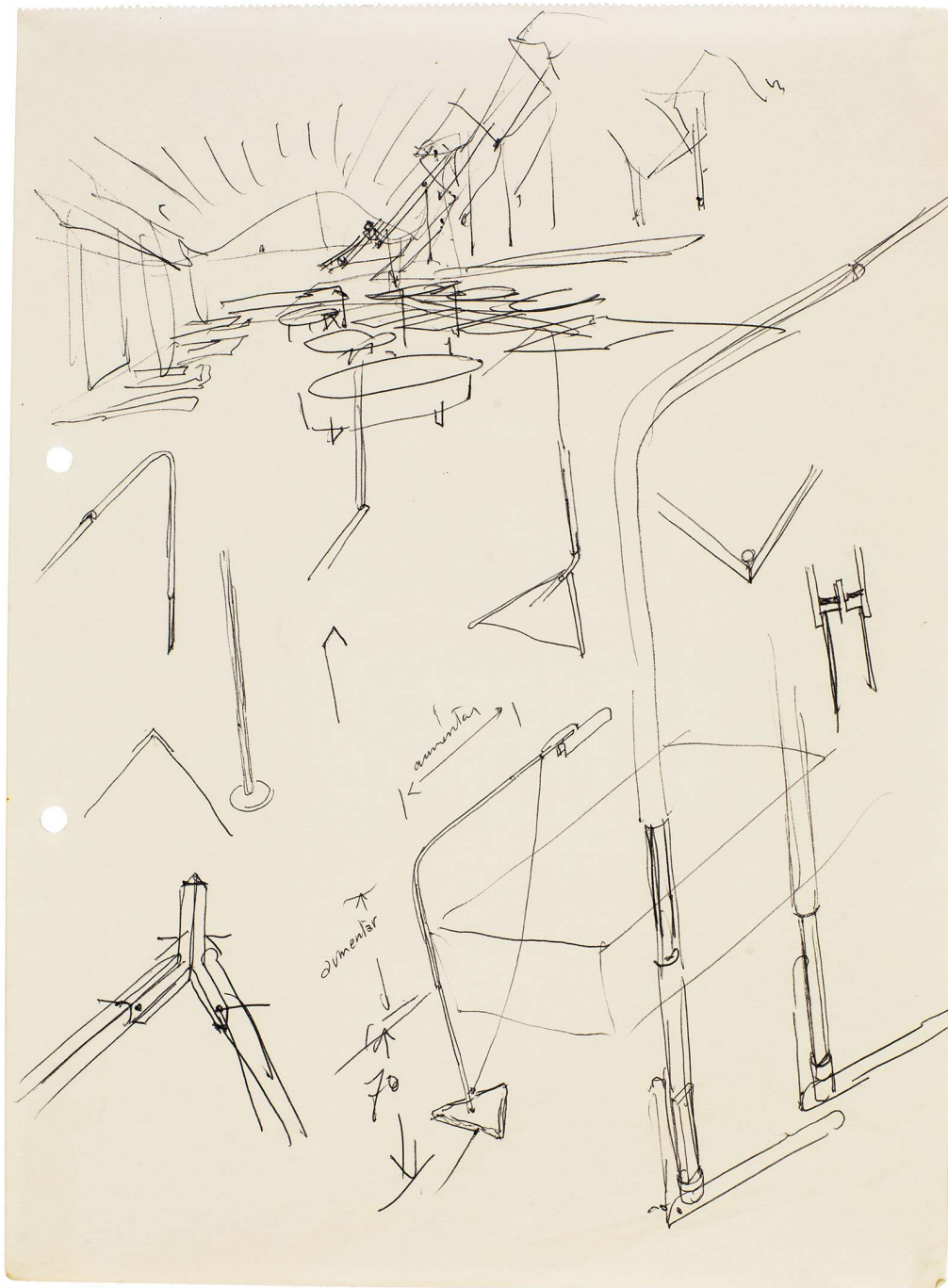




medidas exactas banas

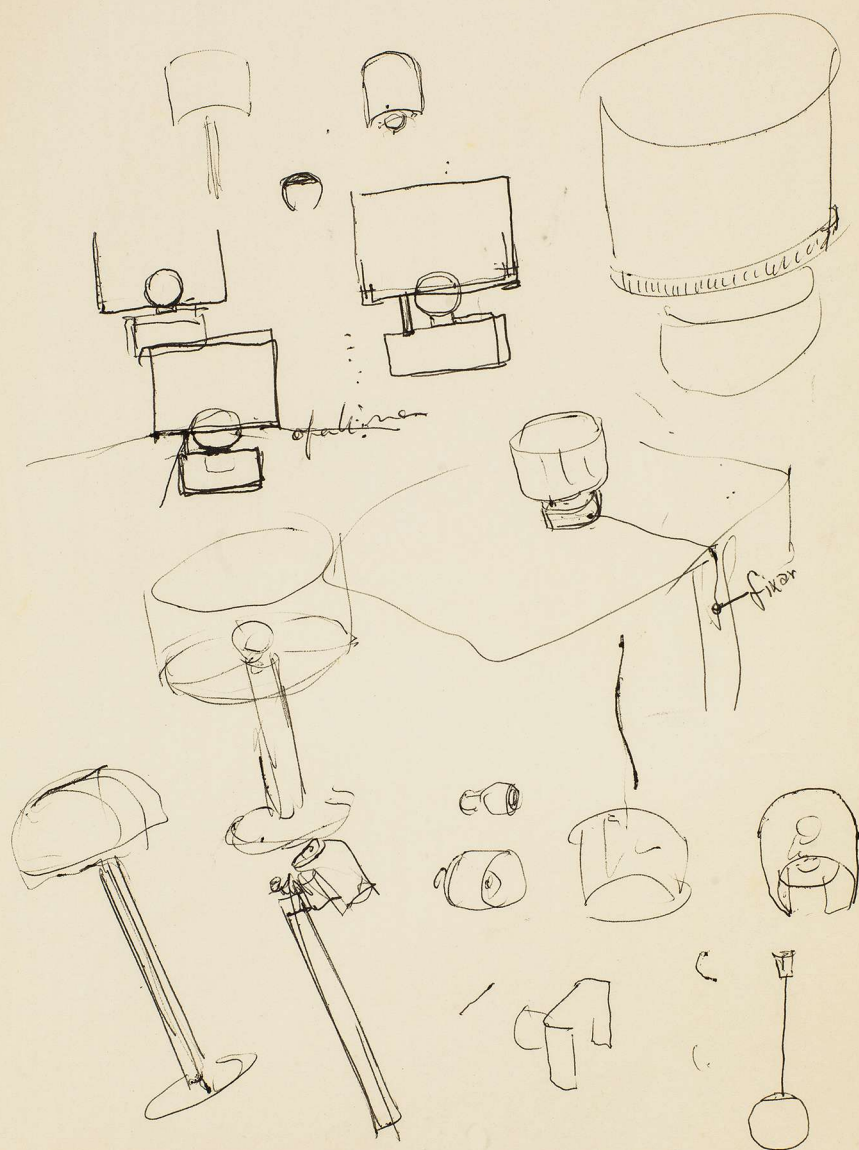
condesiro cimo da
escada

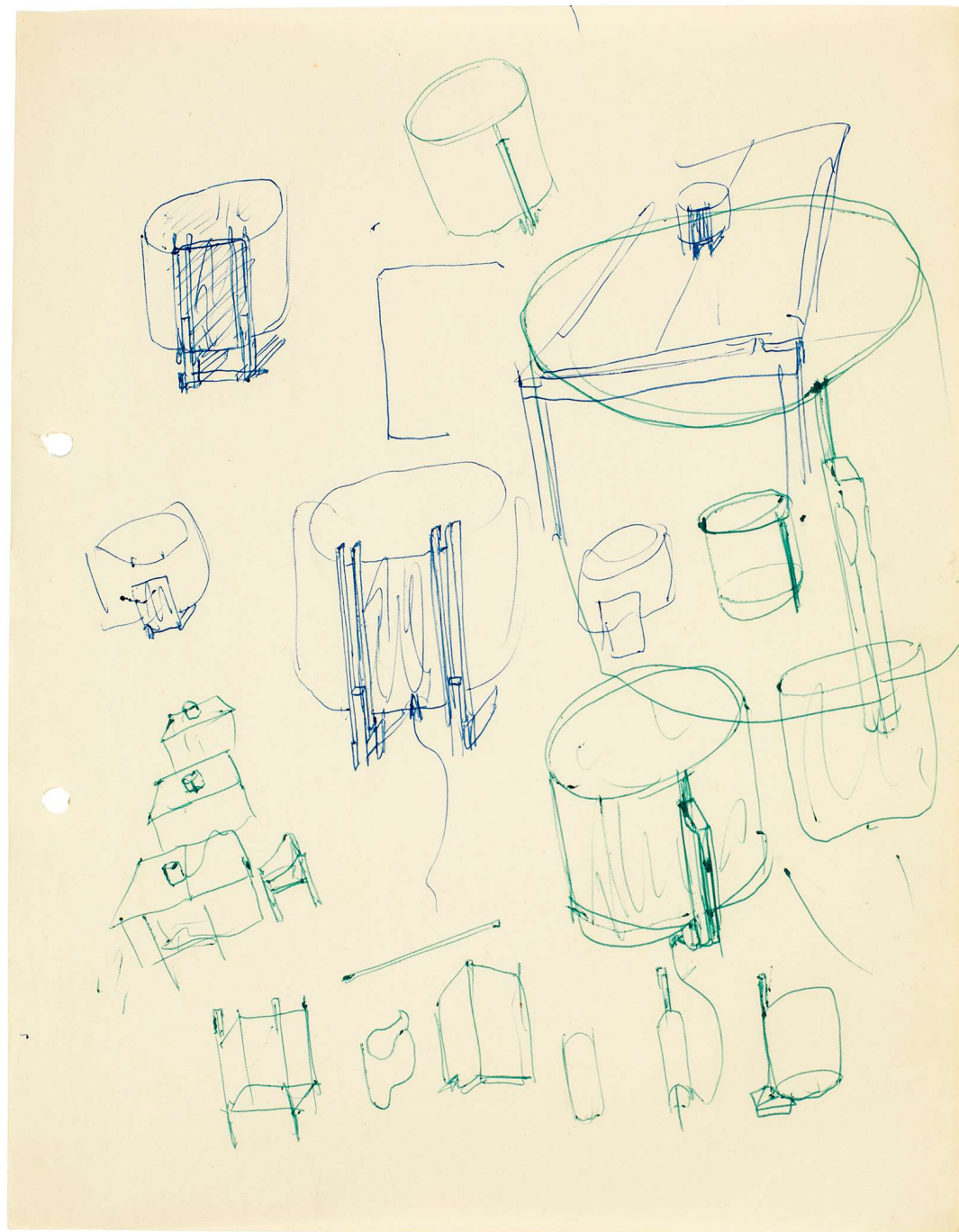


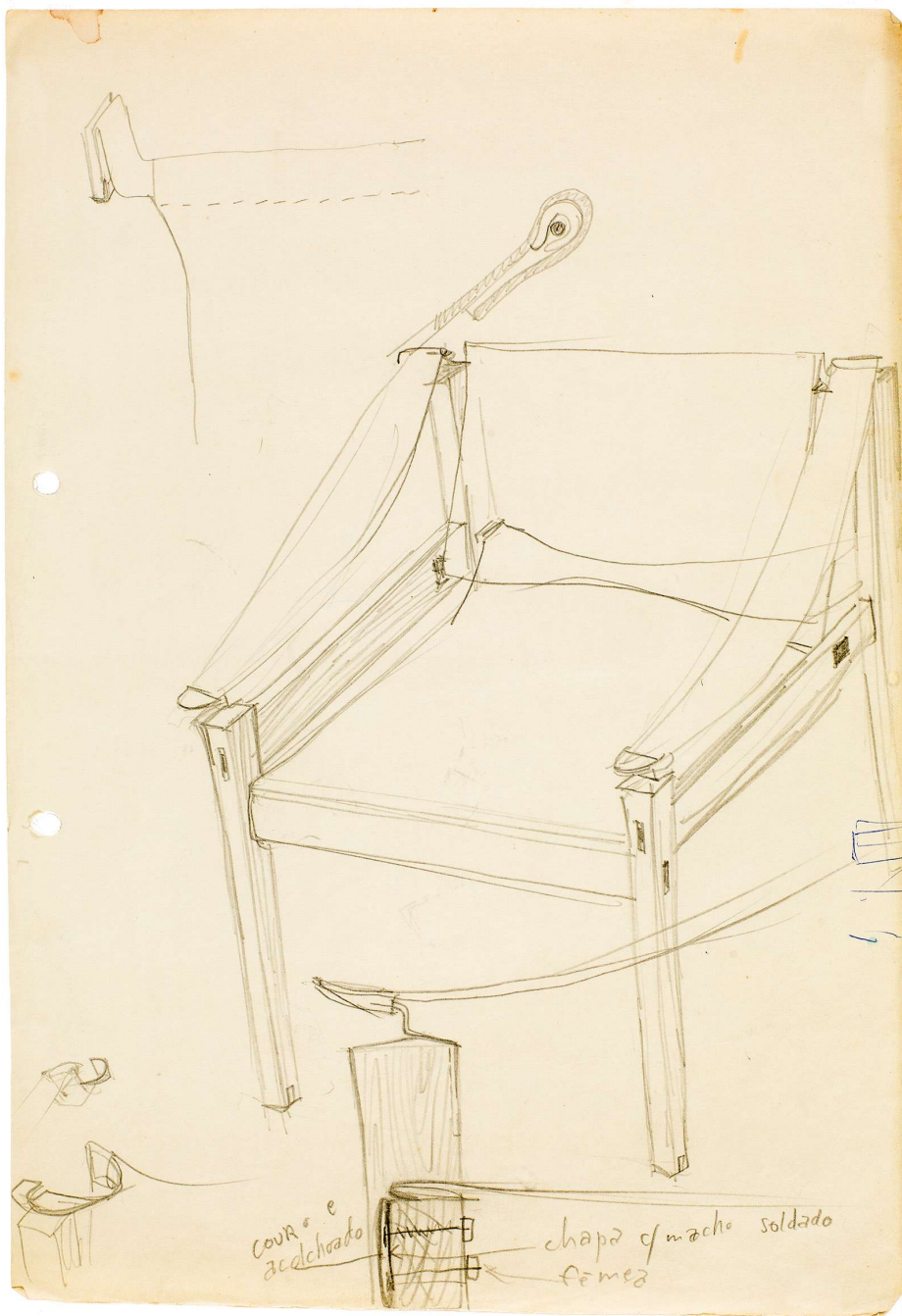


RESTAURANTE BOA NOVA. 1958-63
El Lugar.



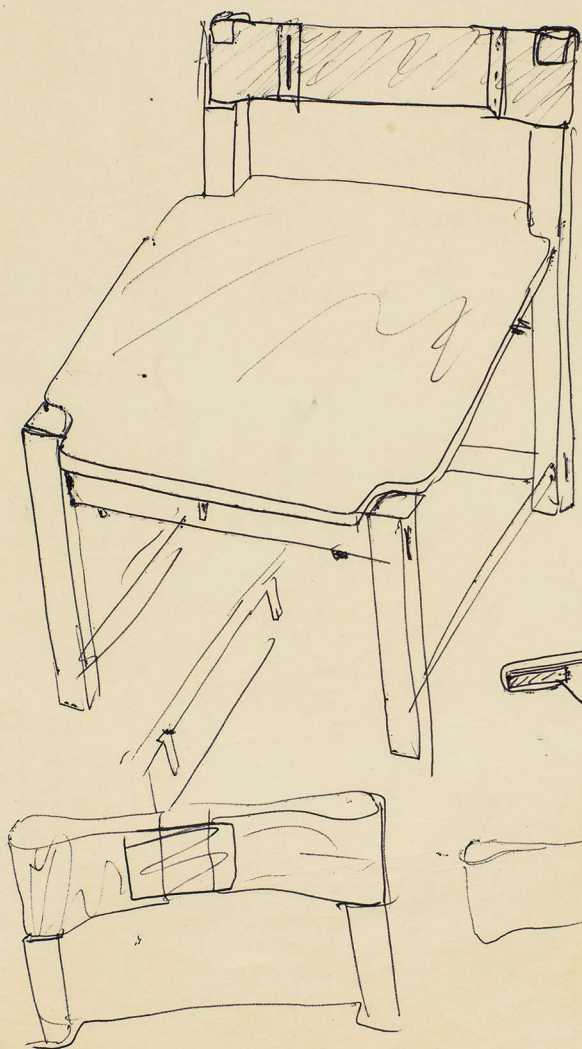






RESTAURANTE BOA NOVA. 1958-63
El Lugar.





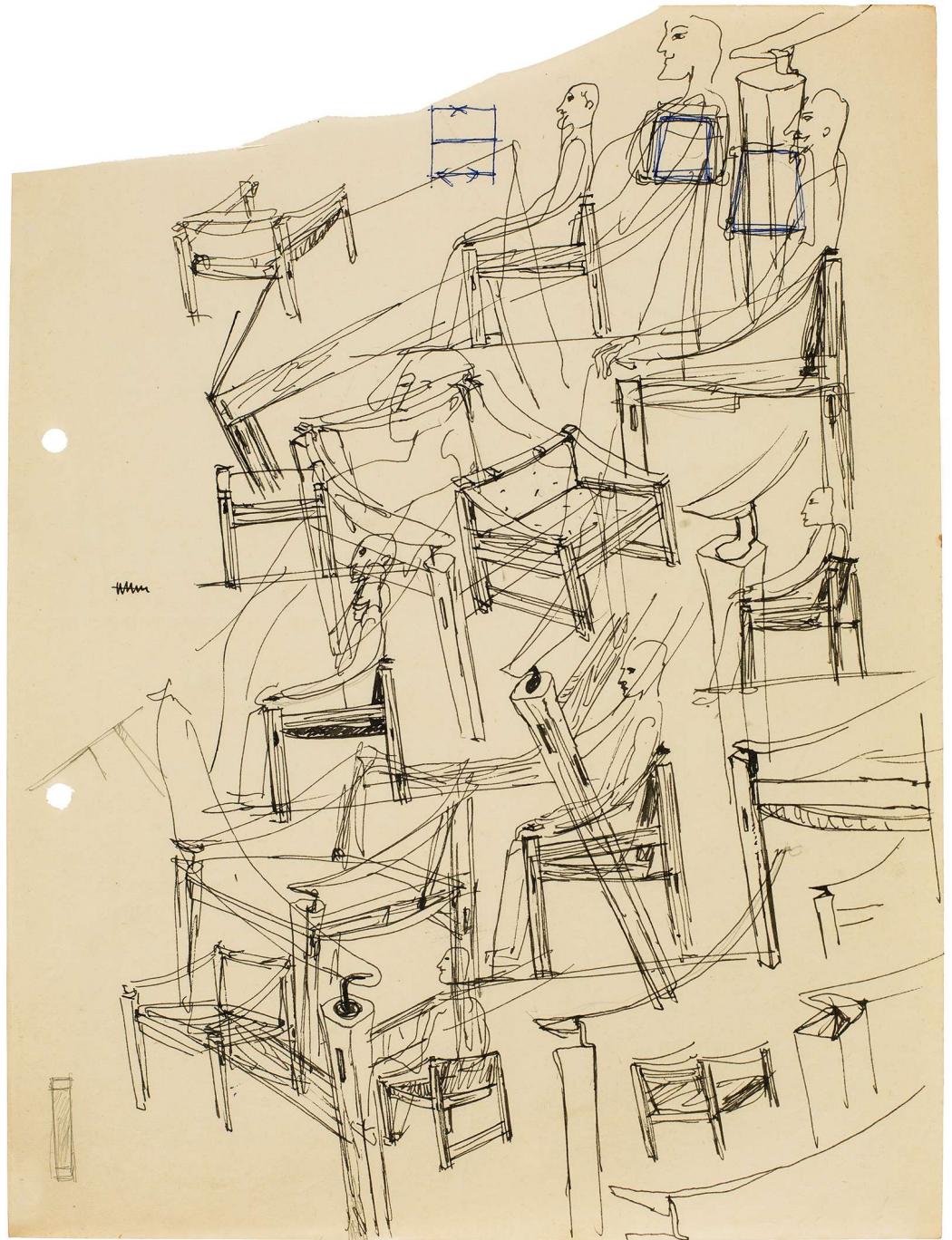
contraplacado
couro

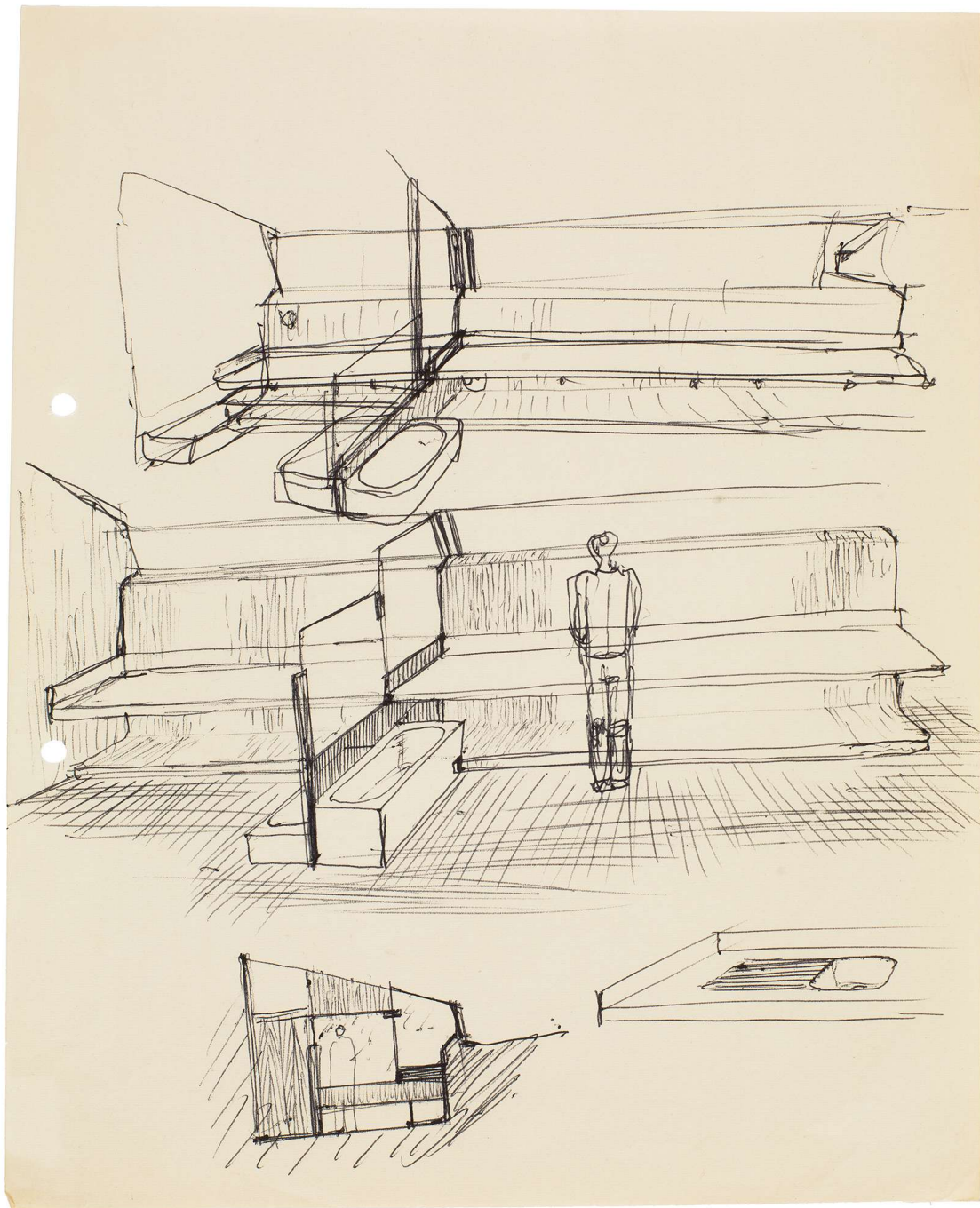
grade

RESTAURANTE BOA NOVA. 1958-63
El Lugar.



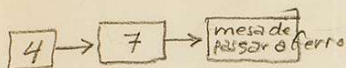
RESTAURANTE BOA NOVA. 1958-63
El Lugar.





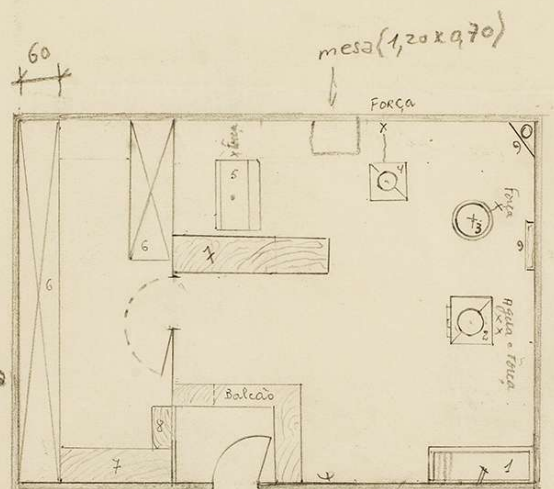
LAVANDARIA DA BOA NOVA

no caso de
não se comprar
calandra:



materiais: tijolo armado, aparente e telha
- TETO - mosaico cerâmico
- pavimento - pintura-tinta
- paredes (acanto) - vitrificante ou
- BALCÕES - madeira
- ARMÁRIOS - madeira - fundo forrado
a madeira, abertas,
prateleiras c/ altura
de 60 (1ª prateleira
a 50 do pavimento)

roupa
limpa →



- 1 TANQUE DE LAVAR
- 2 MÁQUINA DE LAVAR
- 3 HIDRO-EXTRACTOR
- 4 SECADORA ROTATIVA
- 5 CALANDRA
- 6 ARMÁRIOS
- 7 MESAS
- 8 GUICHET SAÍDA ROUPA LIMPA
- 9 chaminé de evacuação c/ vent. axial
a escolher a melhor posição segundo
a construção

1,50 x 0,80
passabilidade
de instalação
de termo-ventilador (se necessário)

Nota: As dimensões podem ser reduzidas de 7x10 para 6x9, reduzindo os
espaços de apoio às paredes e a área central

2 empregados
dimensões das máquinas à escala (1:100) - distância mínima
às paredes, no esquema apresentado, 60; excepto a calandra (80)

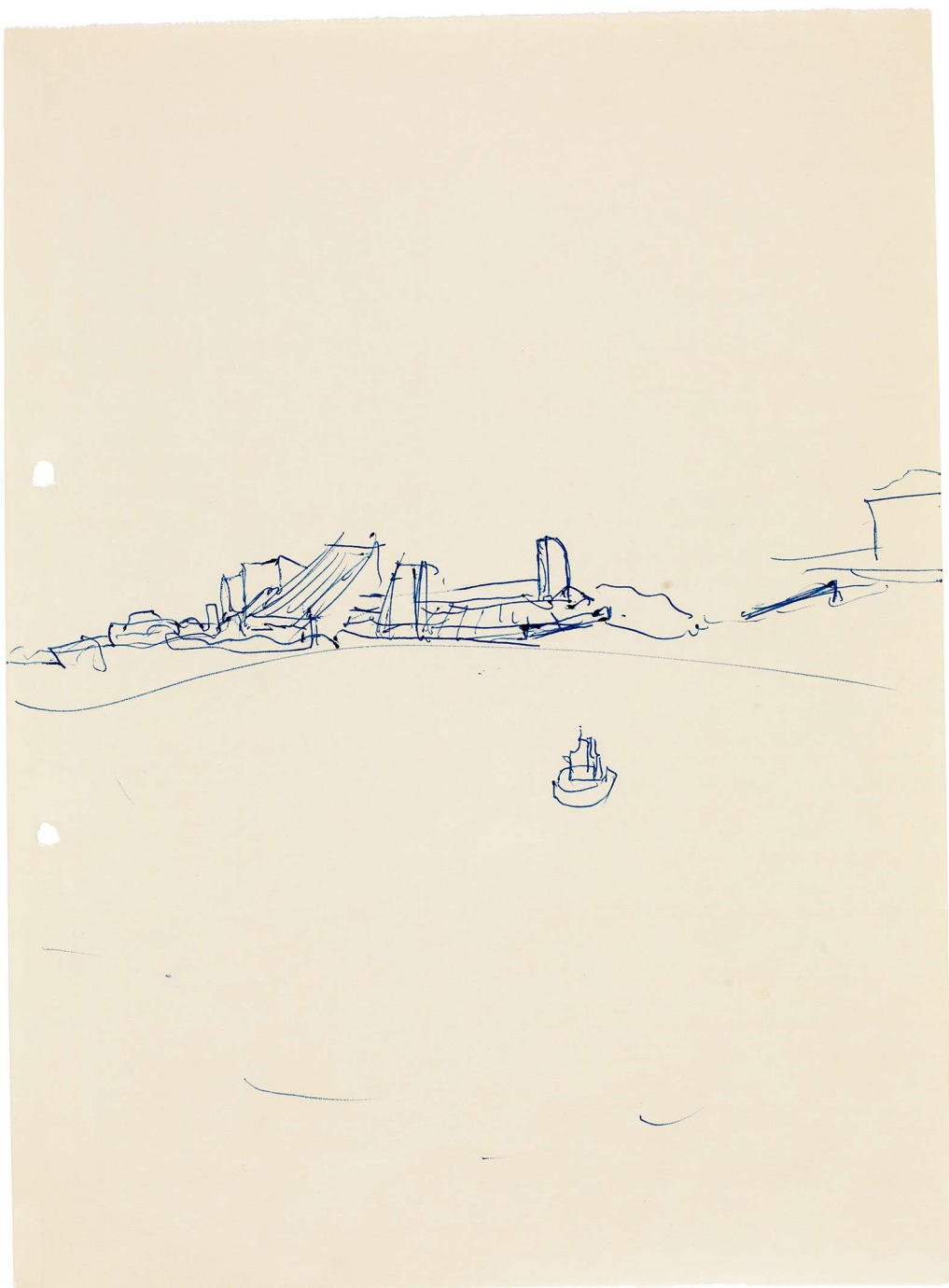
RESTAURANTE BOA NOVA. 1958-63
El Lugar.





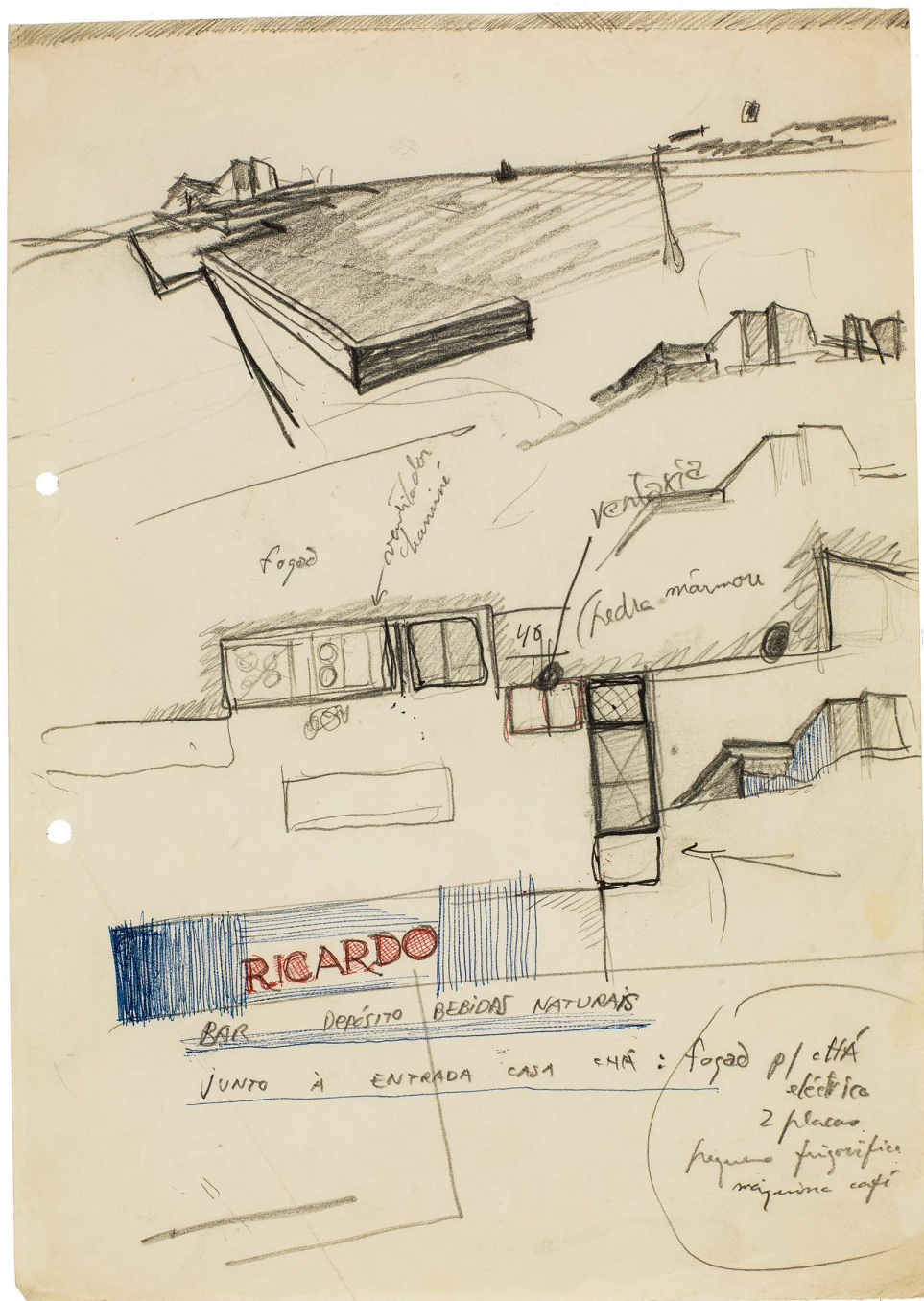
RESTAURANTE BOA NOVA. 1958-63
El Lugar.



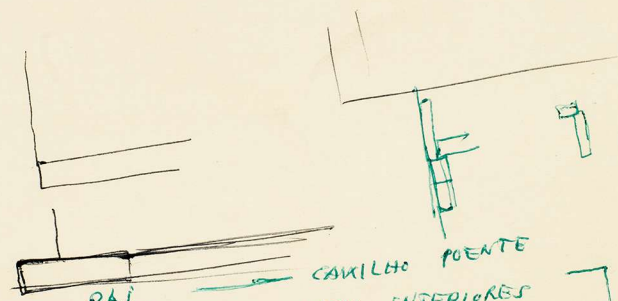
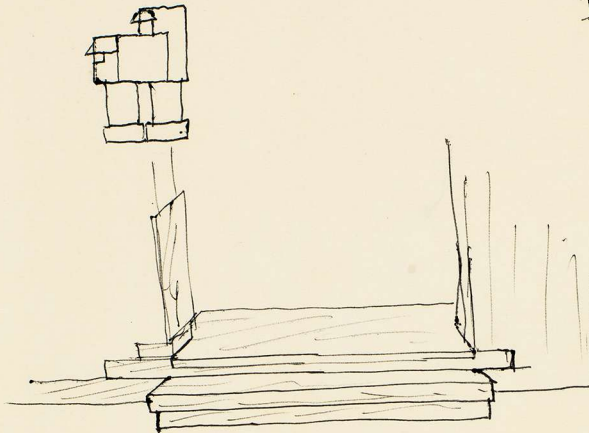


RESTAURANTE BOA NOVA. 1958-63
El Lugar.





DETALHE
FEITO P/LUIZ



PAI
PISCINA QUINTA
MAIA

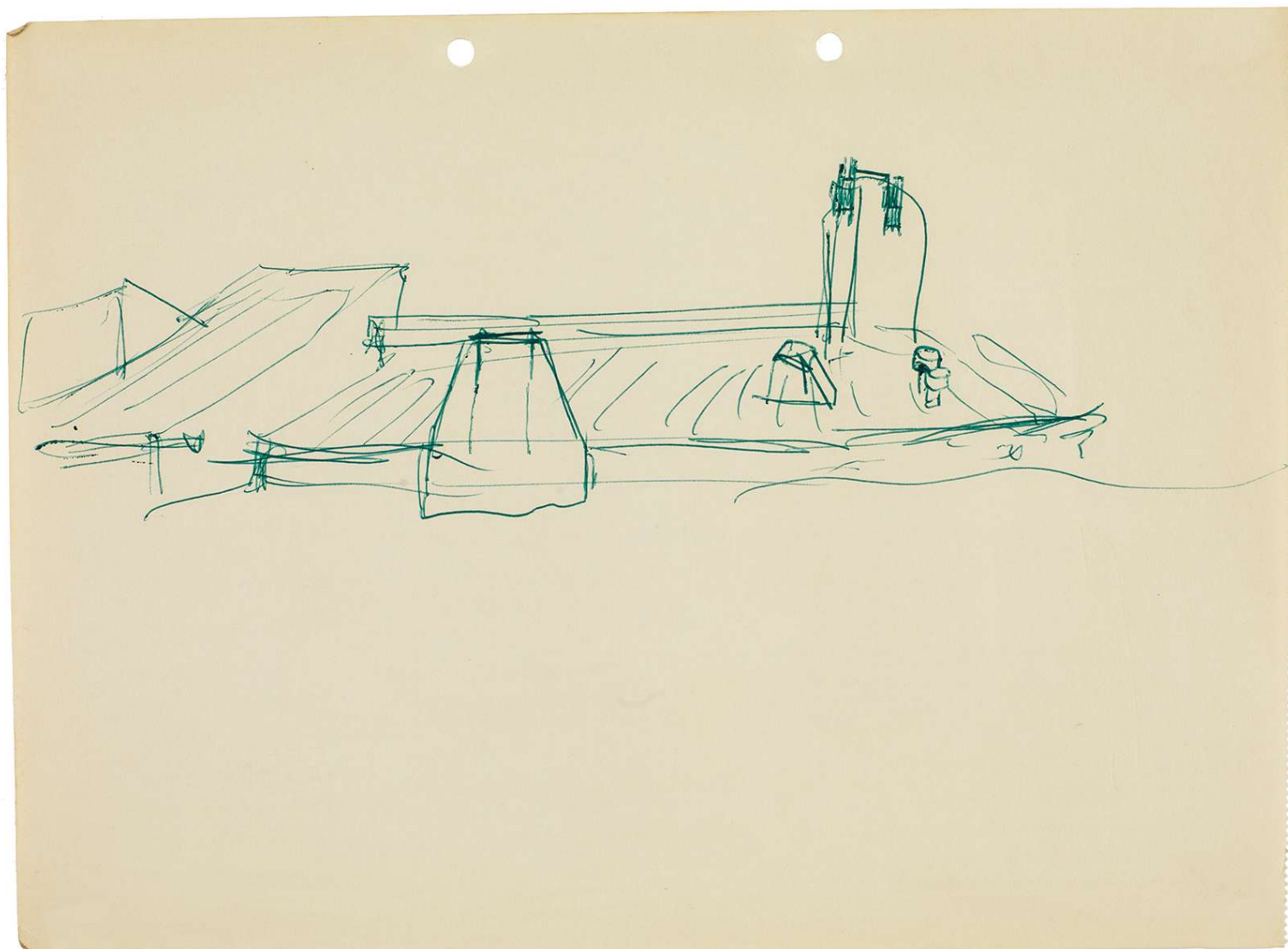
CAIXILHO PONTE
 PORTAS INTERIORES
 II
 CAIXILHO COZINHA
 PORTA PRINCIPAL
 CAIXILHO S. COMUM
 MOVELS

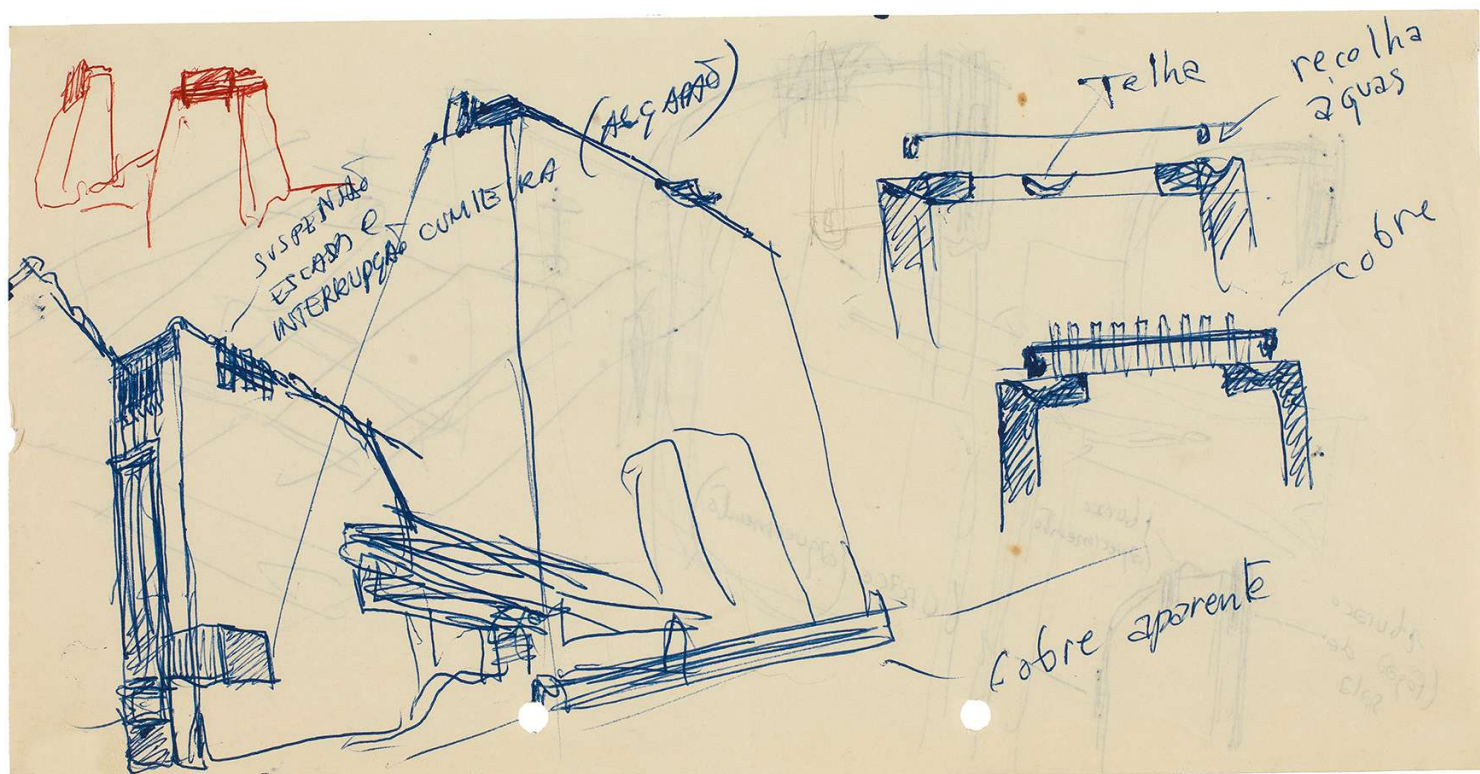
BOA NOVA { CAIXILHO TERRAÇO
 LAVANDARIA
 CHAMINÉS
 FERRAGENS PORTAS

PISCINA MARES - IMPLANTATOS
CEPTA - TELER.

COOPERATIVA REVER
REFINARIA { LAVATÓRIOS
 FERRAGENS
 MOVELS

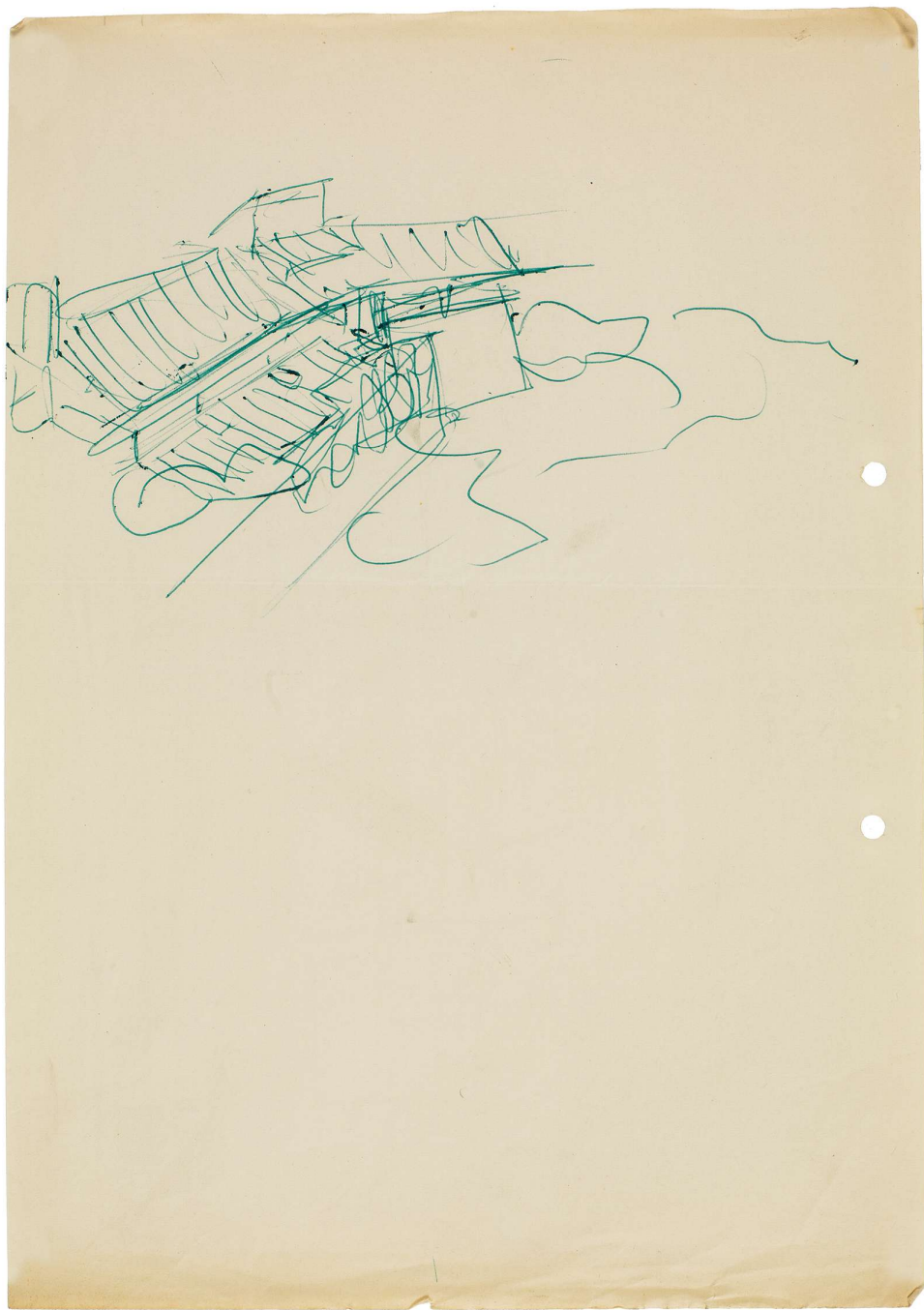
RESTAURANTE BOA NOVA. 1958-63
El Lugar.





RESTAURANTE BOA NOVA. 1958-63
El Lugar.





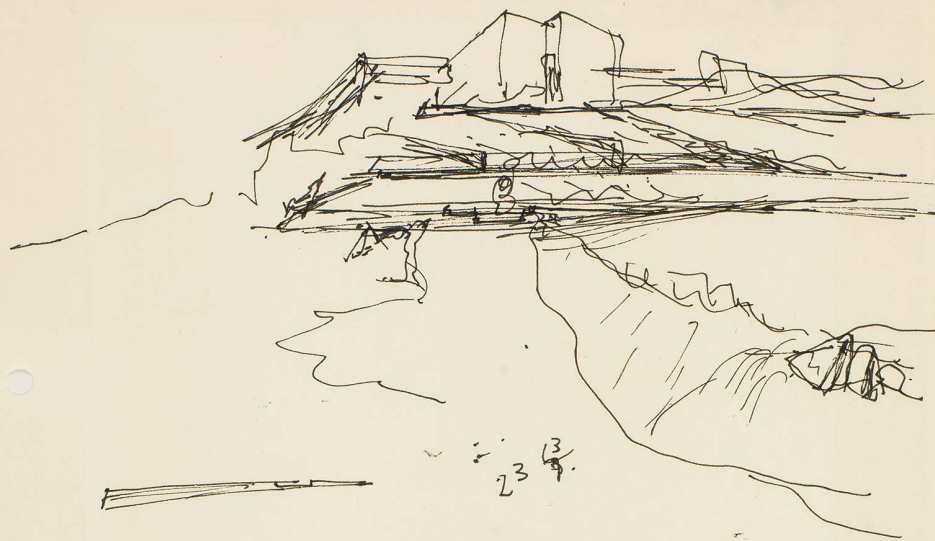
RESTAURANTE BOA NOVA. 1958-63
El Lugar.



RESTAURANTE BOA NOVA. 1958-63
El Lugar.



39.1



23 13/4



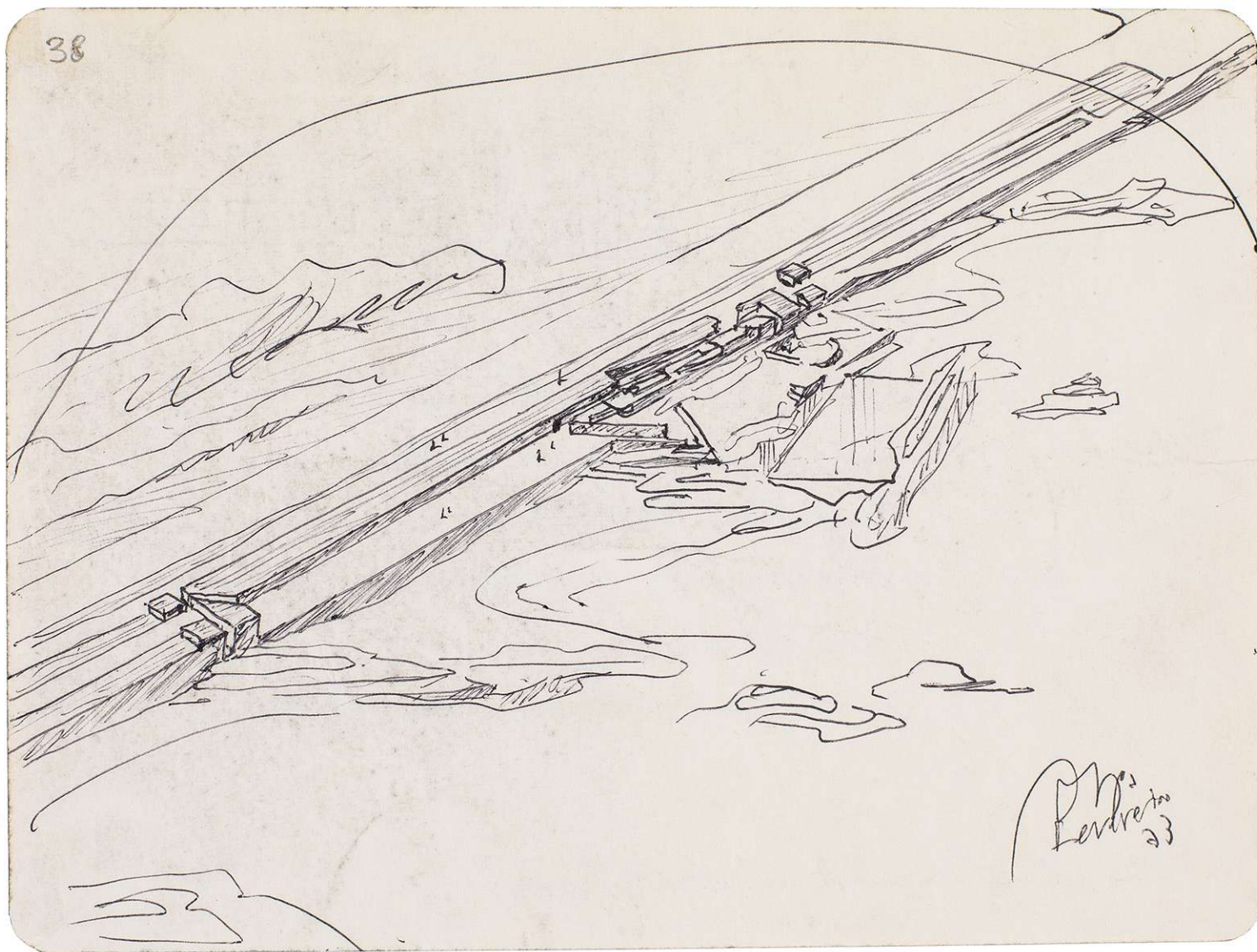
RESTAURANTE BOA NOVA. 1958-63
El Lugar.



RESTAURANTE BOA NOVA. 1958-63
El Lugar.



38



PISCINAS DE LEÇA DE PALMEIRA. 1959-73

La materia

C.S. Las piscinas de Leça son parte de una propuesta de ordenación más amplia, donde también formaban parte el restaurante Boa Nova, las piscinas de mareas y un proyecto para otro restaurante intermedio.

A.S. Sí, pero el inicio no fue de ese modo, lo que primero se construyó fue el restaurante Boa Nova, y algo más tarde el propio alcalde de Matosinhos, Fernando Pinto de Oliveira, encargó construir una piscina de mareas en Leça de Palmeira al ingeniero Bernardo Ferrao, una persona muy inteligente y excelente ingeniero, además de empresario constructor.

Bernardo diseñó primero una piscina rectangular de hormigón sobre la playa, pero más tarde, no estoy muy seguro si por iniciativa propia o por influencia de su hermano, el arquitecto Fernando Távora, le pidió al Ayuntamiento que era necesaria la colaboración de un arquitecto para la realización del proyecto de la piscina, y él sugirió mi nombre, y en consecuencia, el Ayuntamiento me encargó el proyecto.

El primer cambio que sugerí fue, en vez de hacer los cuatro muros de hormigón, aprovechar las rocas como límite y solo completar con muros allí donde las rocas no lograran cerrar completamente el vaso.

Una idea que aceptó de inmediato, y como resultado, cambiamos el proyecto del vaso de la piscina, pero poco a poco el proyecto también se fue haciendo cada vez con un programa más y más complejo.

C.S. Con el tiempo el proyecto pasó de ser una piscina en la playa a ser un centro para el ocio con más funciones.

A.S. Sí, la idea inicial del ayuntamiento era simplemente construir una piscina de mareas, que se llenaba y se vaciaba según el nivel del mar subía o bajaba, pero la Delegación de Sanidad no aprobó ese planteamiento inicial del ayuntamiento, y exigió el tratamiento del agua, por lo cual fue necesario además hacer una captación compleja, con un pozo realizado mar adentro y con una sala de máquinas en la playa.

Después de un tiempo la misma Delegación de Sanidad añadió al programa también unos aseos, porque se dieron cuenta que los usuarios estarían mayoritariamente en la playa, y solo cuando el mar se hiciera demasiado violento se acercarían a la piscina de mareas para bañarse, y de ahí surgió la necesidad de incluir también unos aseos.

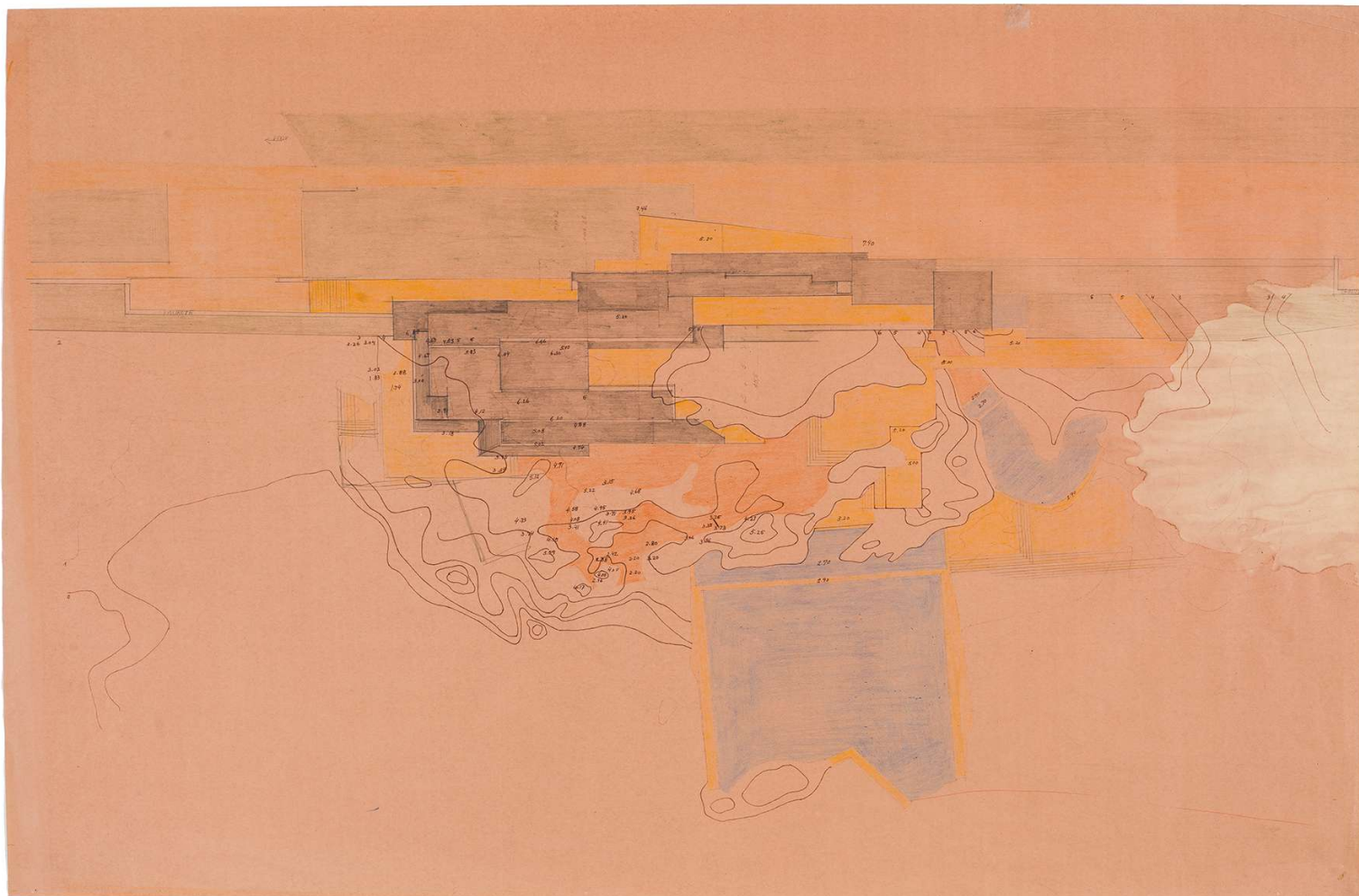
Como había cierta urgencia, diseñé en la primera fase - creo que incluso se nota en el proyecto - junto a la playa, unos aseos para ser construidos al lado del muro, con la gran preocupación de no sobresalir sobre el muro perimetral, para que incluso desde un automóvil que circulara por la avenida se pudiese ver siempre el mar y su vista no se viera interrumpida por las construcciones. Por tanto, en la primera fase solo se construyó la piscina con una sala de máquinas, y luego unos aseos con un pórtico y el estanque para el lavado de pies, pero nada más.

Más tarde la Delegación de Sanidad exigió también unos vestuarios, y por lo tanto, la piscina se

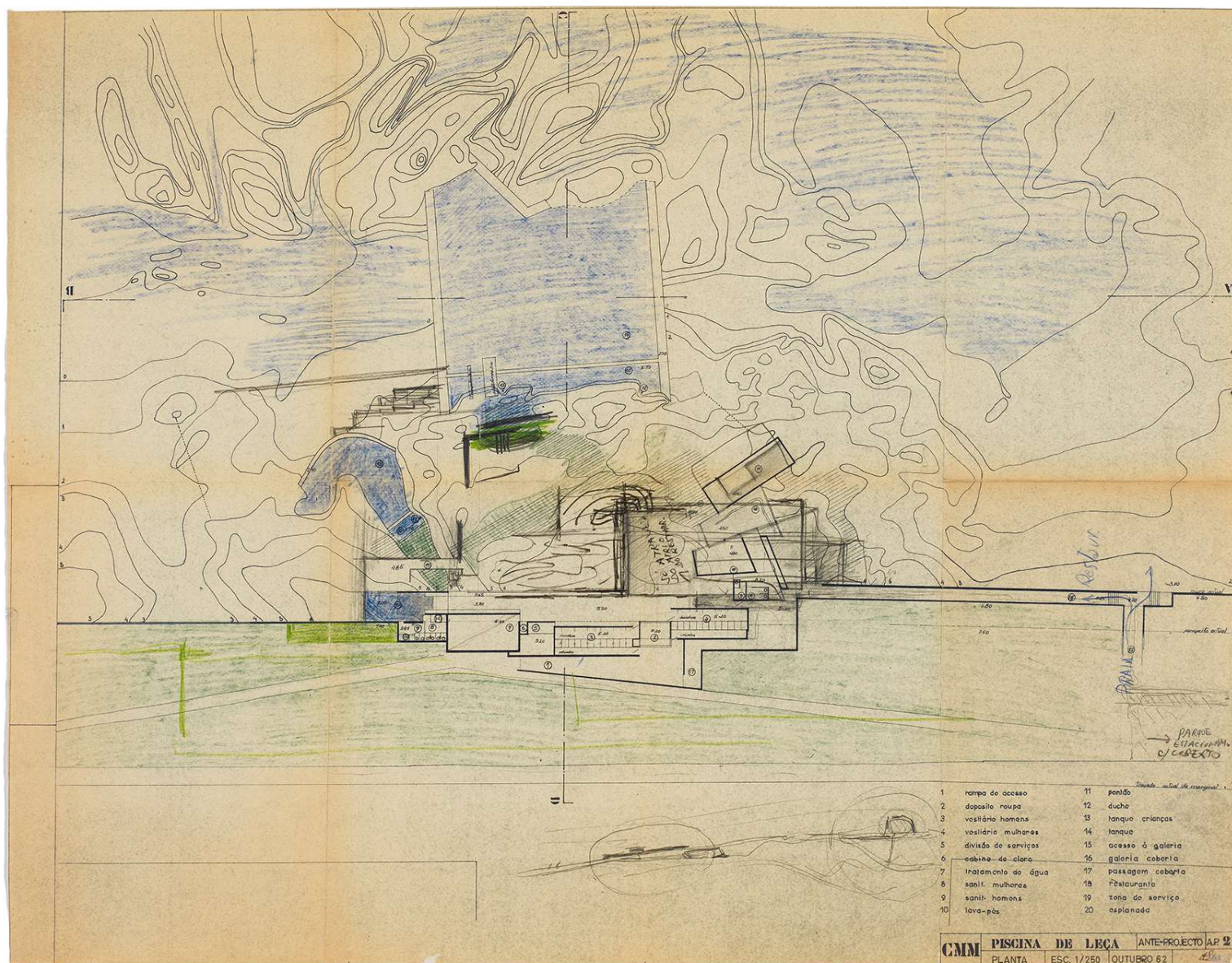
PISCINAS DE LEÇA DE PALMEIRA. 1959-73

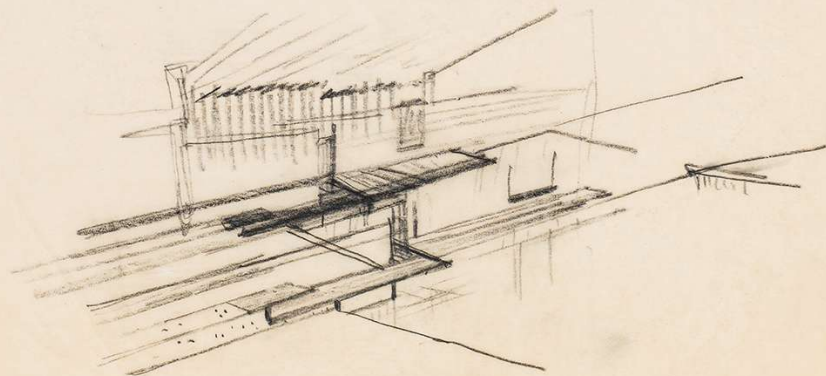
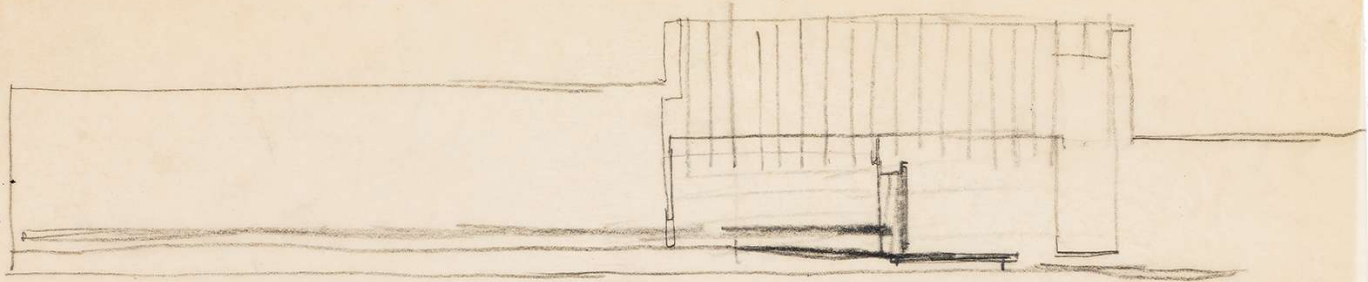
La materia.

PISCINAS DE LEÇA DE PALMEIRA. 1959-73
La materia.



PISCINAS DE LEÇA DE PALMEIRA. 1959-73
La materia.



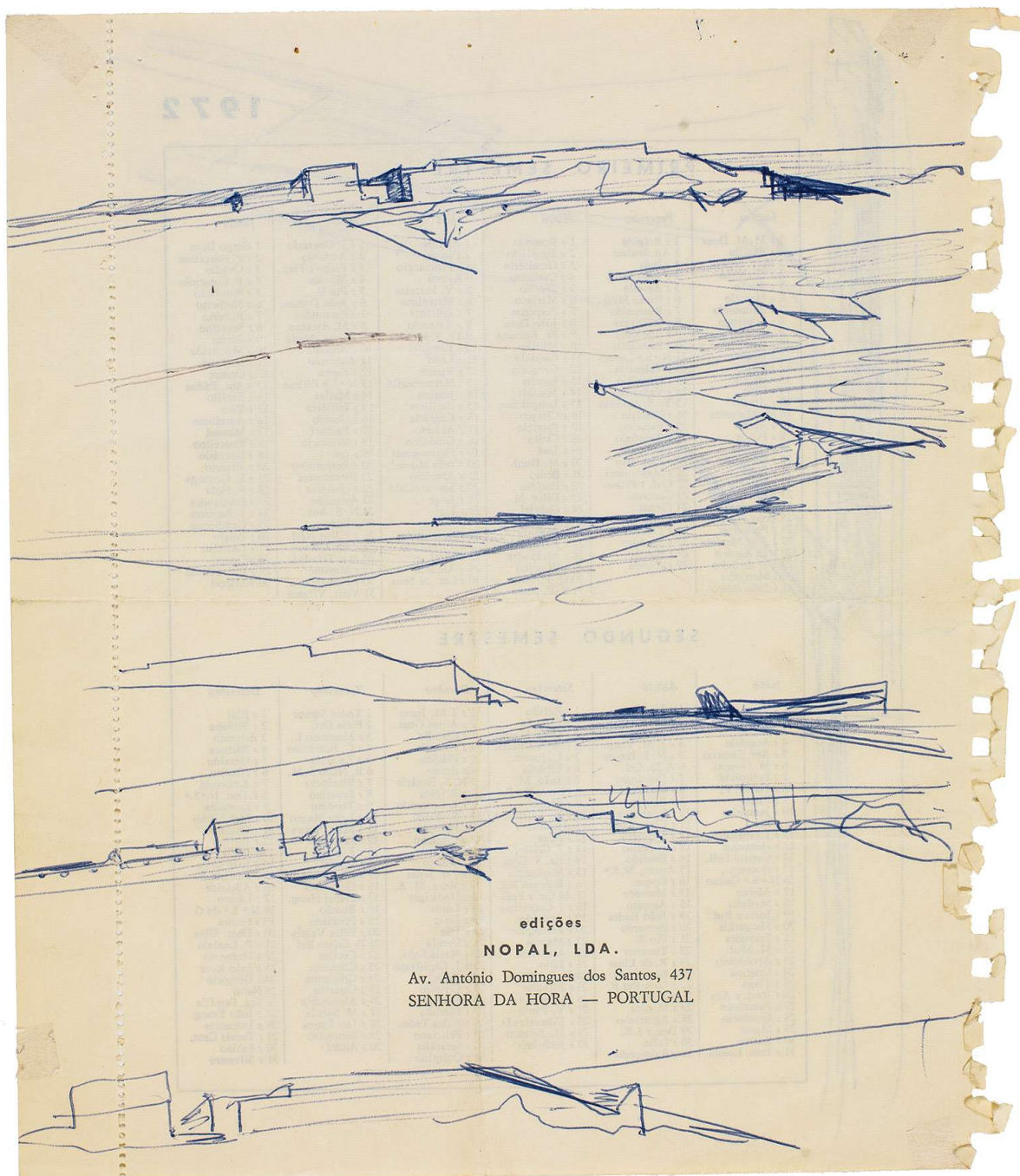


PISCINAS DE LEÇA DE PALMEIRA. 1959-73
La materia.



PISCINAS DE LEÇA DE PALMEIRA. 1959-73
La materia.

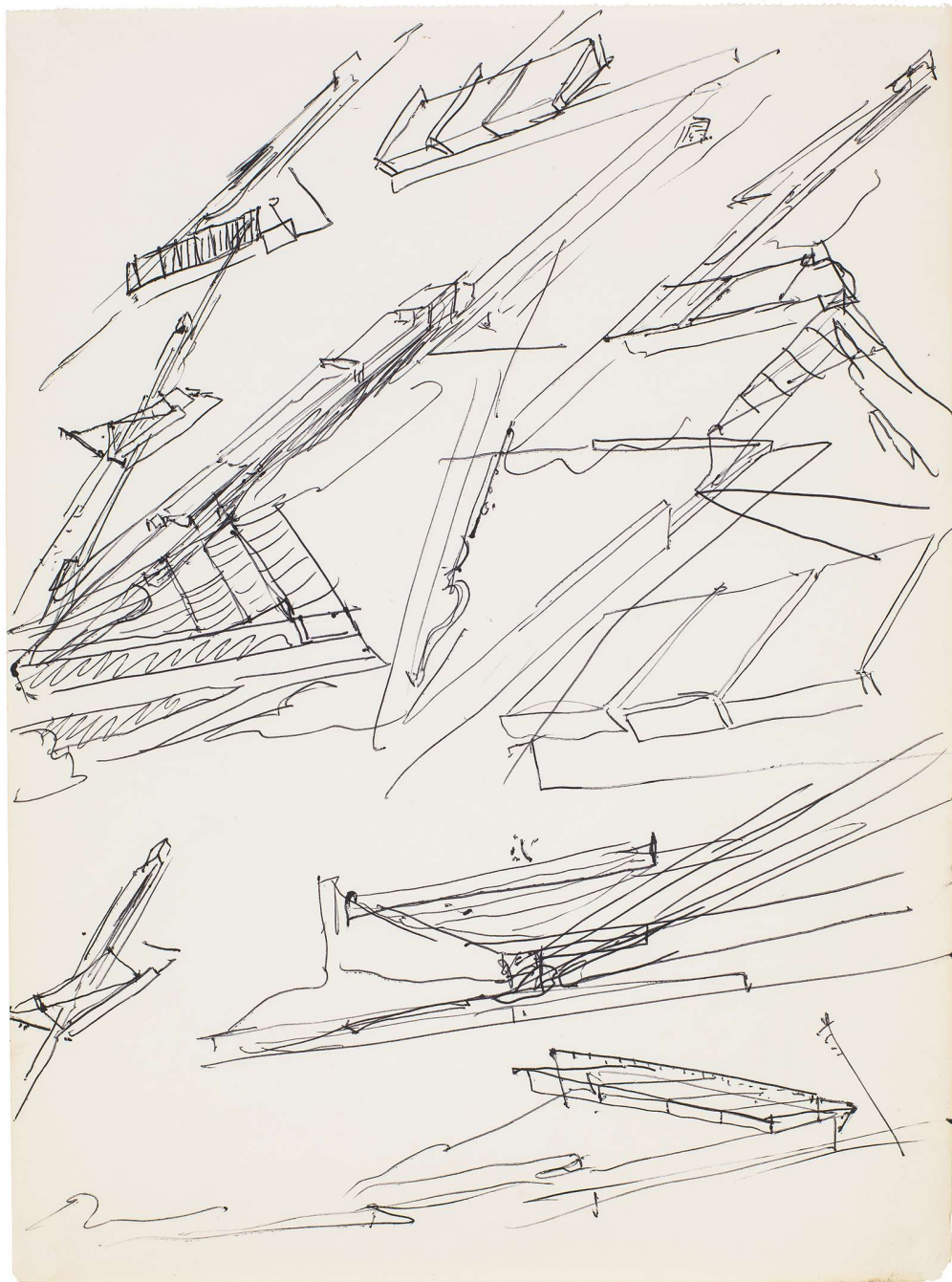




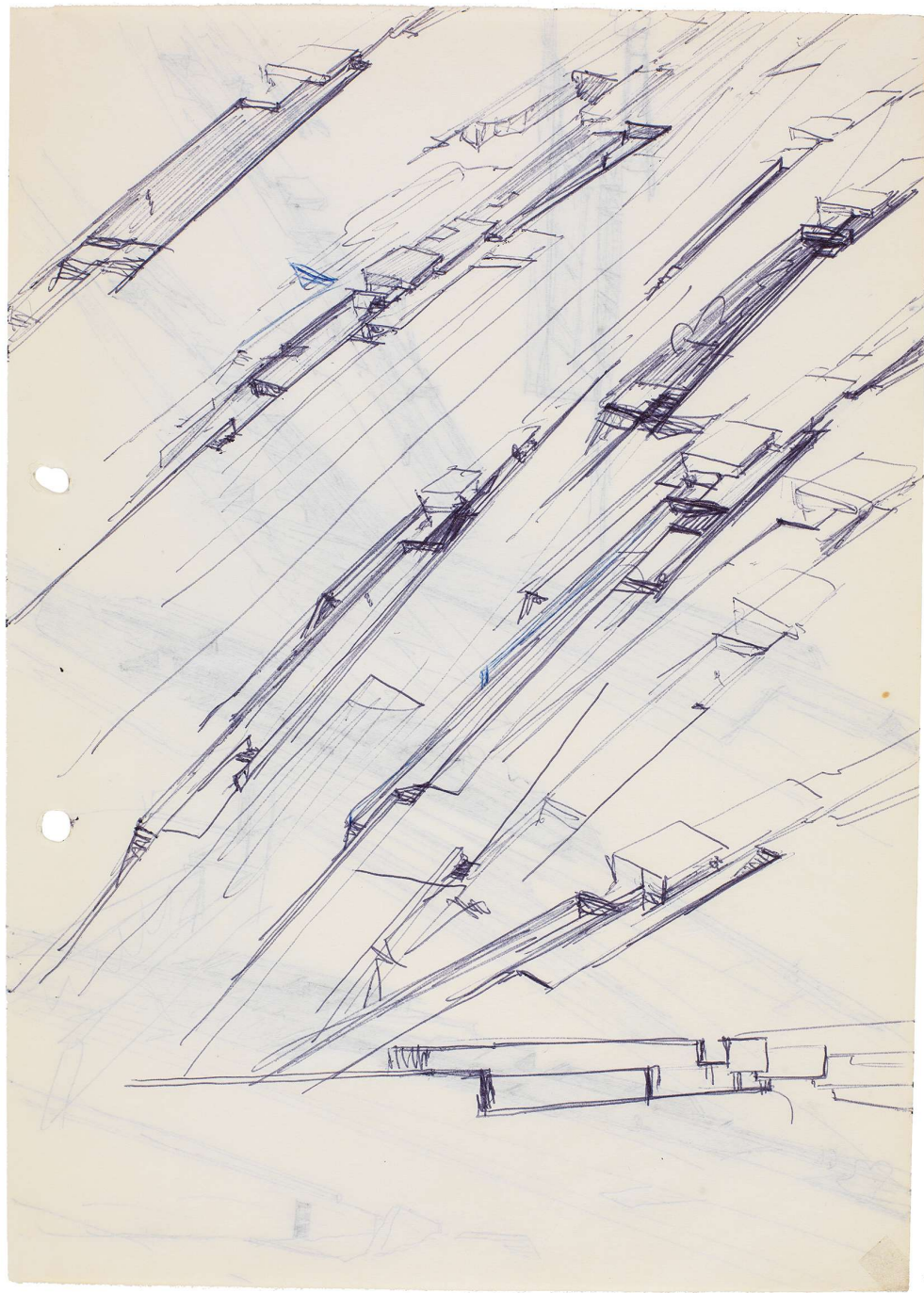
edições
NOPAL, LDA.
Av. António Domingues dos Santos, 437
SENHORA DA HORA — PORTUGAL

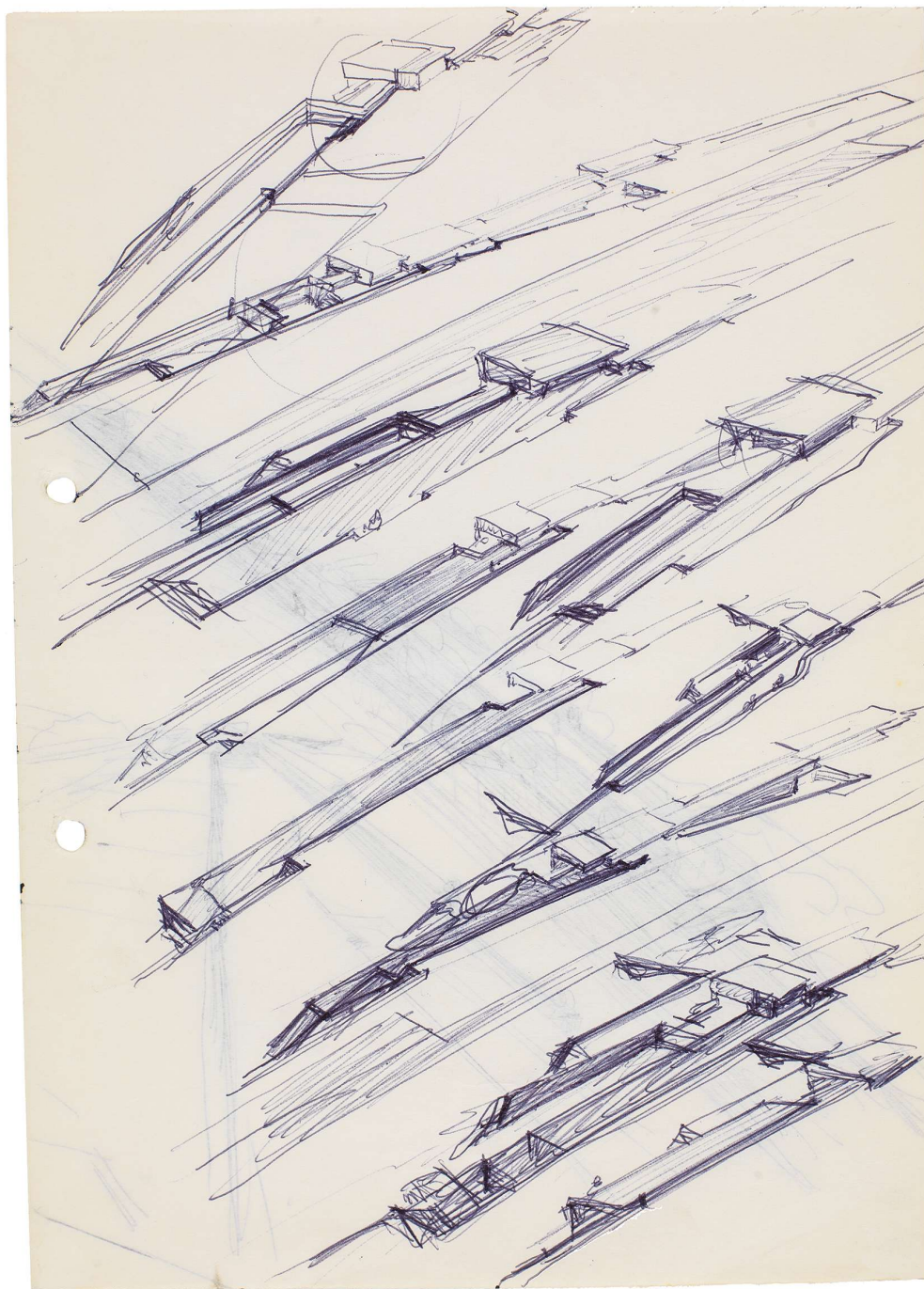
PISCINAS DE LEÇA DE PALMEIRA. 1959-73
La materia.













PISCINAS DE LEÇA DE PALMEIRA. 1959-73
La materia.

fue convirtiendo poco a poco en un proyecto más complejo.
Entonces tuvimos que completar el muro, construir unos vestuarios, también un bar exterior con una cocina pequeña y un mostrador, y en torno a él, un pequeño espacio cubierto.

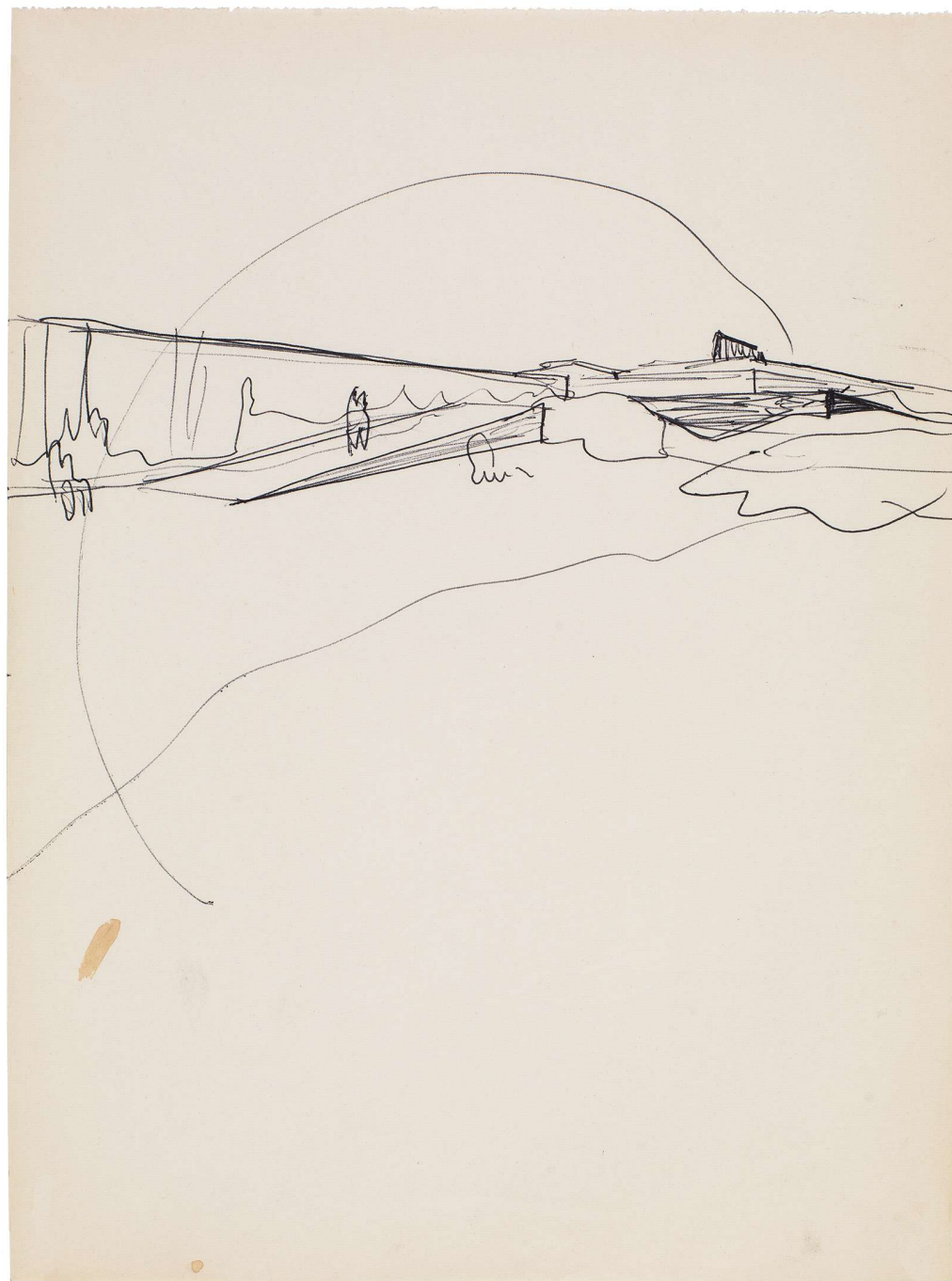
C.S. Un proyecto de programa quizás no sea muy complejo, pero donde el movimiento y el tratamiento de la luz lo convierte en una experiencia sofisticada.

A.S. La falta de profundidad al entrar en el recinto es consecuencia de querer aprovechar toda la dimensión del lugar para todo el espacio de las piscinas.
Esta falta de profundidad se equilibra, de algún modo, con el tratamiento de la luz y con el recorrido en zigzag de entrada a través de los distintos espacios.
Hay una preparación de la llegada al espacio de la piscina y a la violencia de la luz natural en ese sitio, por medio del movimiento en zig-zag antes de entrar y también con el tratamiento de la luz.
Al entrar, se pasa de la luz plena exterior a la penumbra, luego a la luz del norte sin ver todavía el paisaje, y finalmente a la visión abierta hacia el Atlántico con la plenitud de toda su luz.
La entrada se resolvió con una rampa y al final con un pequeño desplazamiento por el cual el usuario -hombre o mujer- entra y se encuentra con una estructura para un ropero, que atraviesa para llegar luego a la zona de baños.
Pero mientras estaba desarrollando el proyecto, surgió la idea de realizar también una piscina para niños, y como hay un grupo de rocas muy próximas, propuse hacer un muro circular que las unía, pero como están a un nivel por debajo de la entrada, los niños al salir de la zona cubierta descienden por unas escaleras y pasan por debajo de la plataforma para acceder a su piscina, o sino tienen también la posibilidad de otro acceso por medio de otra plataforma de hormigón.
El movimiento de llegada es así: bajada, entrada, piscina de niños o piscina de adultos, aquí el lavapiés, etc. En el fondo la idea principal es esa, la articulación del movimiento de descenso y el de entrada.
-mientras habla, Siza realiza un boceto del esquema de la planta, sobre el que explica con sus manos el movimiento del usuario en su recorrido hasta las piscinas-.

C.S. Entonces el proyecto del segundo restaurante, posterior al de Boa Nova, tampoco tiene mucho que ver con el proyecto de las piscinas.

A.S. Sí, fue bastante más tarde cuando surgió la necesidad de hacer un restaurante en ese lugar. Me encargaron el proyecto y realicé una serie de estudios para un restaurante en un punto intermedio, por cierto con un estilo un poco Aaltiano, pero después, en una segunda visita al lugar, me di cuenta que no era una buena opción construir cerrando el espacio, sobre todo porque justo a

PISCINAS DE LEÇA DE PALMEIRA. 1959-73
La materia.





PISCINAS DE LEÇA DE PALMEIRA. 1959-73
La materia.

continuación hay otra playa, y entonces decidí girar el restaurante y colocarlo en diagonal hacia el mar buscando un asiento sólido sobre unas rocas, porque allí el mar es realmente muy fuerte y puede llegar hasta ser incluso violento.

El bar de las piscinas también se colocó en diagonal, por tanto con este nuevo restaurante recupera otra vez la misma diagonal.

C.S. Ambos proyectos materializados todos en hormigón.

A.S. Sí en hormigón.

C.S. La decisión de escoger el hormigón como material, ¿en cierto modo es una decisión heredada del primer proyecto del ingeniero?

A.S. No exactamente, el ingeniero Ferrao realmente hizo un proyecto para únicamente un vaso de piscina rectangular.

La decisión sobre el hormigón es propia, aunque sí que existía ese precedente, pero por razones obvias, ya que el mar llega muchas veces incluso hasta la carretera, aquí el mar es muy fuerte sobre todo cuando hay tormenta y coincide con el tiempo de las mareas vivas.

Cualquier volumen que se quisiera construir, tenía que ser algo muy sólido, no podía tener revestimientos, ni maderas, ni nada similar, porque nada podría resistir la fuerza de un golpe de mar, por tanto la elección del hormigón es casi una decisión que es consecuencia de la fuerza del océano en ese sitio.

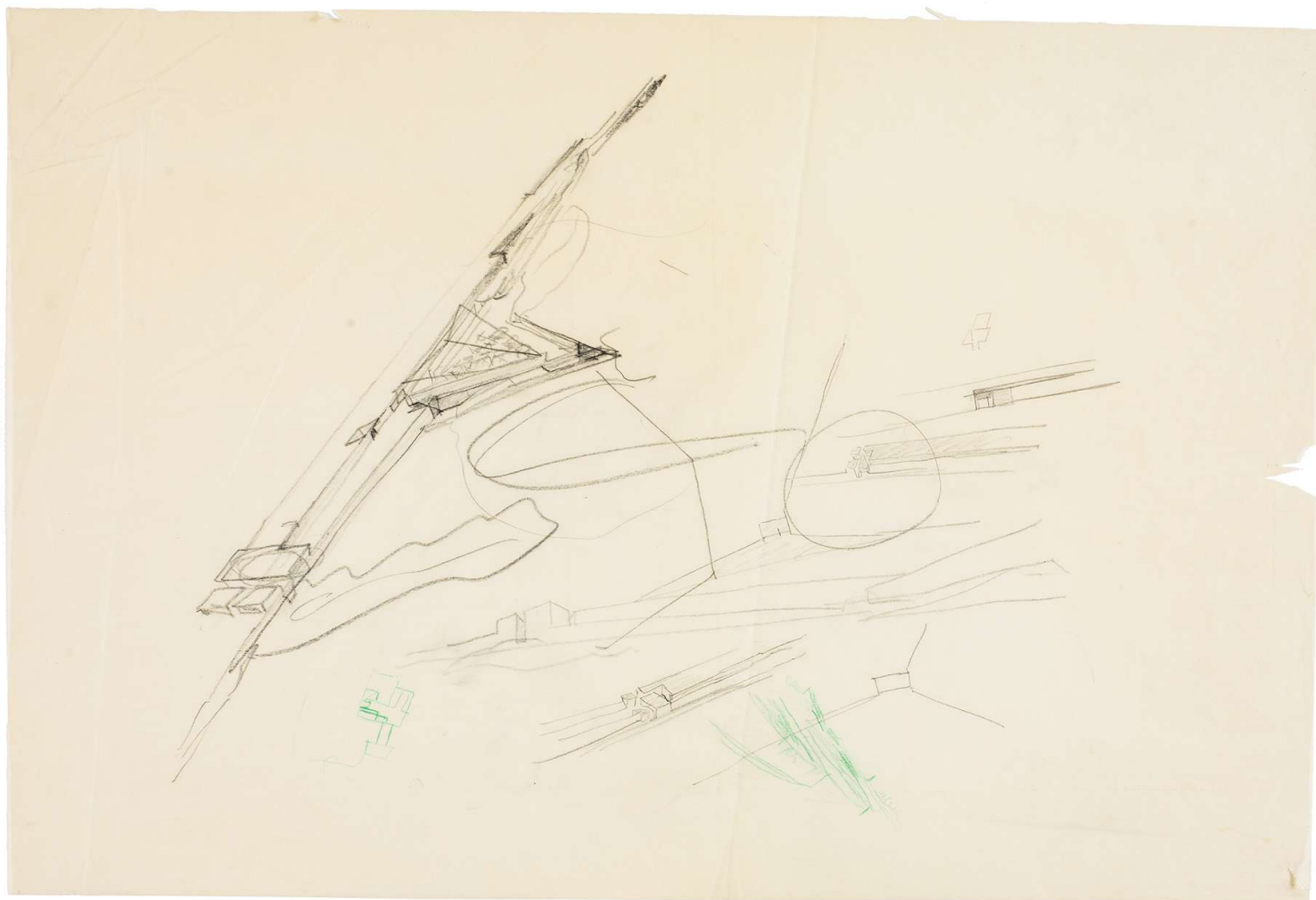
De hecho, un tiempo más tarde, alguien descubrió un hueco entre las rocas y me pidieron que diseñara para esa zona un espacio de servicio para el personal con los vestuarios privados de los empleados, y también los diseñé en hormigón, incluso las divisiones interiores eran de hormigón porque tenía miedo de la fuerza del mar, y un día hubo tal tempestad que el mar entró por ese hueco con semejante fuerza que lo destruyó todo por completo, incluso los muros de hormigón. Allí el mar es tremendo, si no existiera la protección de las rocas, realmente no quedaría nada en pie. Todo el proyecto tiene eso muy en cuenta, la violencia de ese mar que puede llegar a destruirlo todo.

Luego también hubo otro proyecto para unos aseos más lejos, pero nunca se llegaron a construir.

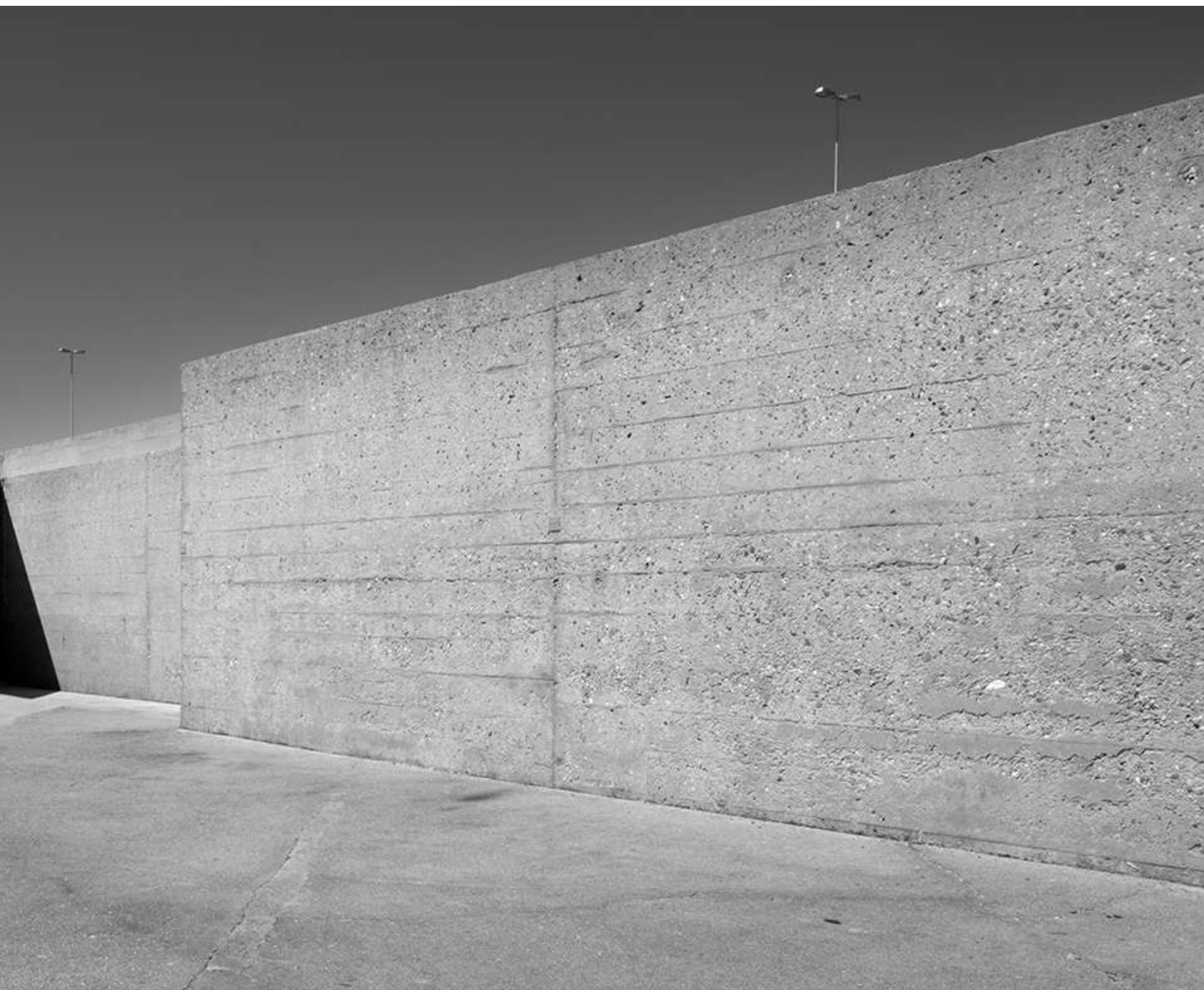
Después que ese alcalde abandonó la alcaldía, realmente no había nadie muy interesado y ahora realmente la piscina está maltratada. No está abandonada porque está en funcionamiento, pero sí que está bastante maltratada.



PISCINAS DE LEÇA DE PALMEIRA. 1959-73
La materia.









PISCINAS DE LEÇA DE PALMEIRA. 1959-73
La materia.

C.S. *Sí por ejemplo, el mobiliario con las mesas y las sillas de plástico en la terraza.*

A.S. Ya ni siquiera sin entrar en esos detalles.

C.S. *El cierre con malla metálica.*

A.S. Sí, hicieron una cosa horrible.

Pero volviendo a lo que me preguntabas sobre cómo fue el proceso en el tiempo. Como yo había construido el restaurante Boa Nova, y después la piscina de Leça, el alcalde un día me pidió que realizara un planeamiento urbanístico que lo ordenara todo, incluso que incluyera una parte del centro histórico de Leça.

En aquella época había unas condiciones magníficas, porque el terreno estaba todavía sin ocupar, estaba libre de construcciones porque había un antiguo cañón dirigido hacia el puerto, sin interés ninguno, pero que durante estos años mantuvo el terreno libre de edificaciones.

Era un paisaje realmente increíble.

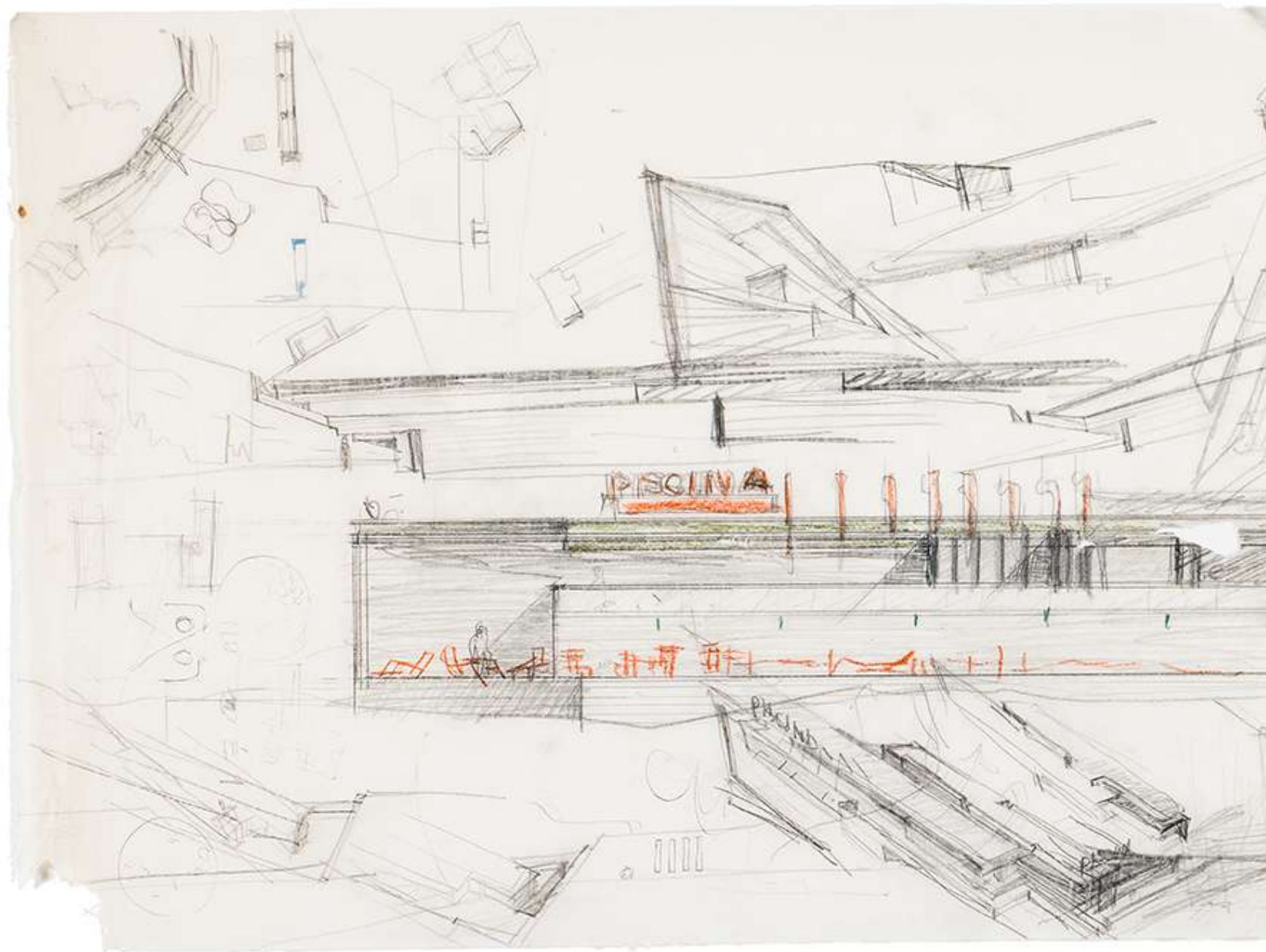
En la ordenación de la zona incluí un espacio arbolado, para el estacionamiento de automóviles, también propuse una piscina ya más abrigada donde entonces había una cantera al pie del faro, con incluso un restaurante y sus equipamientos, pero entonces surgió la revolución del 25 de Abril, que trajo tantas cosas buenas para el país, pero en relación a este proyecto, no fue lo mejor. Paralizó toda la ordenación urbanística por completo, y por desgracia, más tarde en ese entorno, se hicieron aquel desastre de edificaciones con cientos de viviendas frente al mar.

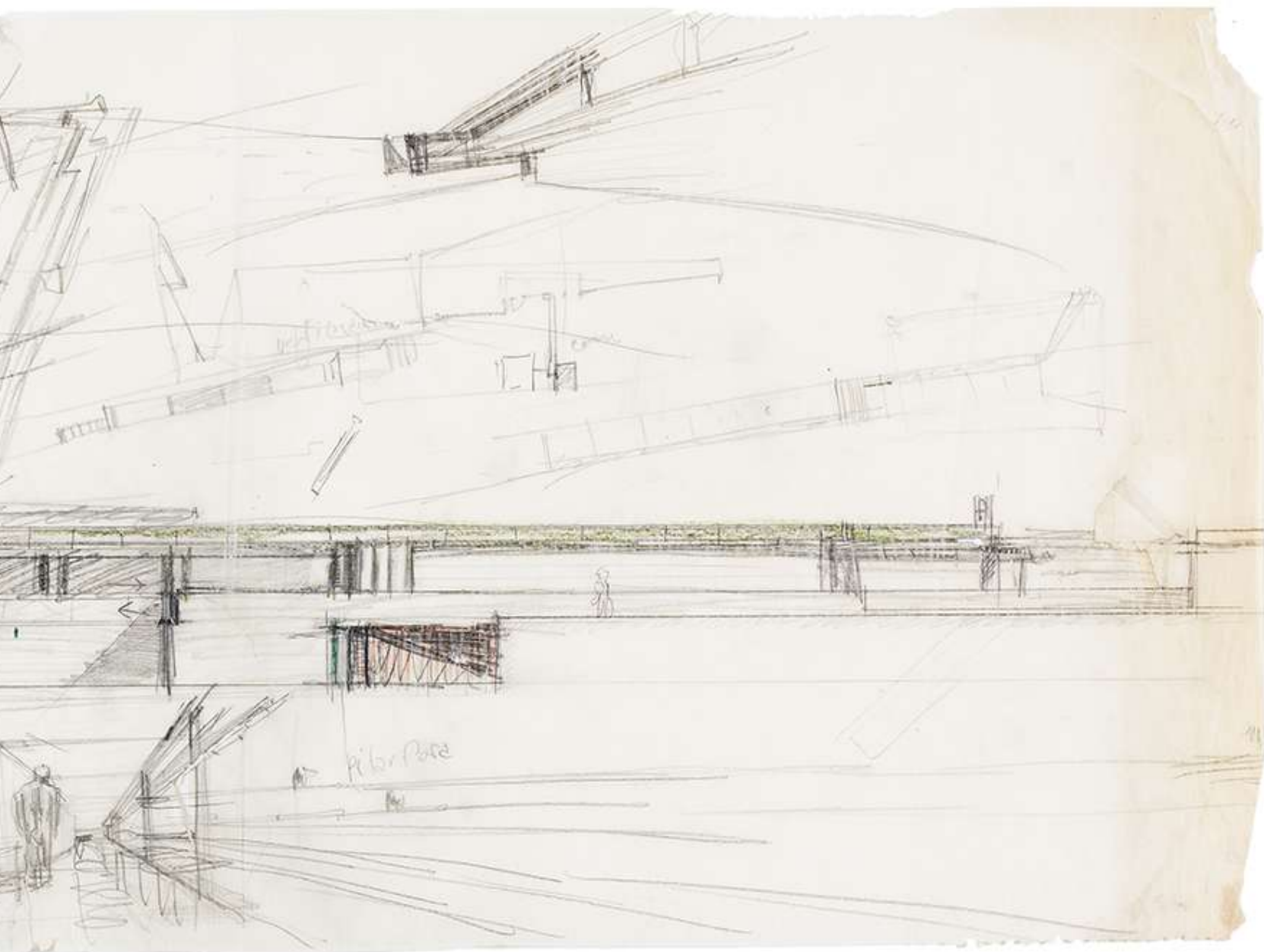
C.S. *¿También hay un monumento en esa zona para el que hizo también una propuesta?*

A.S. Sí, a continuación del faro hay un monumento de Antonio Nobre, un monumento al poeta Barata Feyo. Es un monumento figurativo sobre las musas, los hijos de las musas que aún están allí.

Pero la mía fue una propuesta de muy pequeña escala, simplemente una rampa, porque había una cierta distancia a la línea de la costa desde la avenida de la Marginal y diseñé una rampa que llegaba a un camino de acceso hacia el restaurante Boa Nova.

La propuesta del conjunto proponía ordenar todos estos terrenos con vegetación, pero realmente nunca se realizó.







PISCINAS DE LEÇA DE PALMEIRA. 1959-73
La materia.

C.S. Entonces esos tres proyectos no nacieron después de una planificación conjunta.

A.S. No realmente, la ordenación conjunta fue un elemento posterior. Para completar la historia de todo ese proceso, el siguiente alcalde, realmente el primer alcalde elegido democráticamente después del 25 de Abril, me pidió una ordenación de toda la avenida de la Marginal, pero le dije: "La ordenación ya está diseñada, ya lleva mucho tiempo dibujada, pero ahora por desgracia el entorno ya ha sido destrozado, ya no queda casi nada, pero el plano de ordenación ya lleva mucho tiempo acabado", pero el alcalde me respondió que lo que realmente querían es simplemente una ordenación de las pistas, de los caminos del entorno y esa fue realmente mi última intervención en la zona.

C.S. Me gustaría hablar algo más sobre el hormigón de las piscinas porque a diferencia de otros proyectos, en las piscinas de Leça el material tiene una presencia muy fuerte. No solo el hormigón de los muros, también la madera del techo, los materiales ayudan a marcar el carácter de los espacios. La actitud hacia el material parece en cierto sentido muy distinta a otros proyectos.

A.S. Sí, pero porque es un lugar muy singular, un terreno muy batido por el mar, muy sujeto a la erosión del aire salino, siempre sometido al viento del norte, aquel lugar tan bello puede resultar violento, por eso pensé en construir casi todo en hormigón con algunos elementos en madera y cobre, porque allí, en tan solo un año, hasta el hierro desaparece completamente. En Boa Nova, también el único metal es el cobre, tampoco hay hierro porque no podría durar mucho tiempo. Cobre, madera, hormigón son los materiales fundamentales pero realmente obligados por la presencia de ese mar.

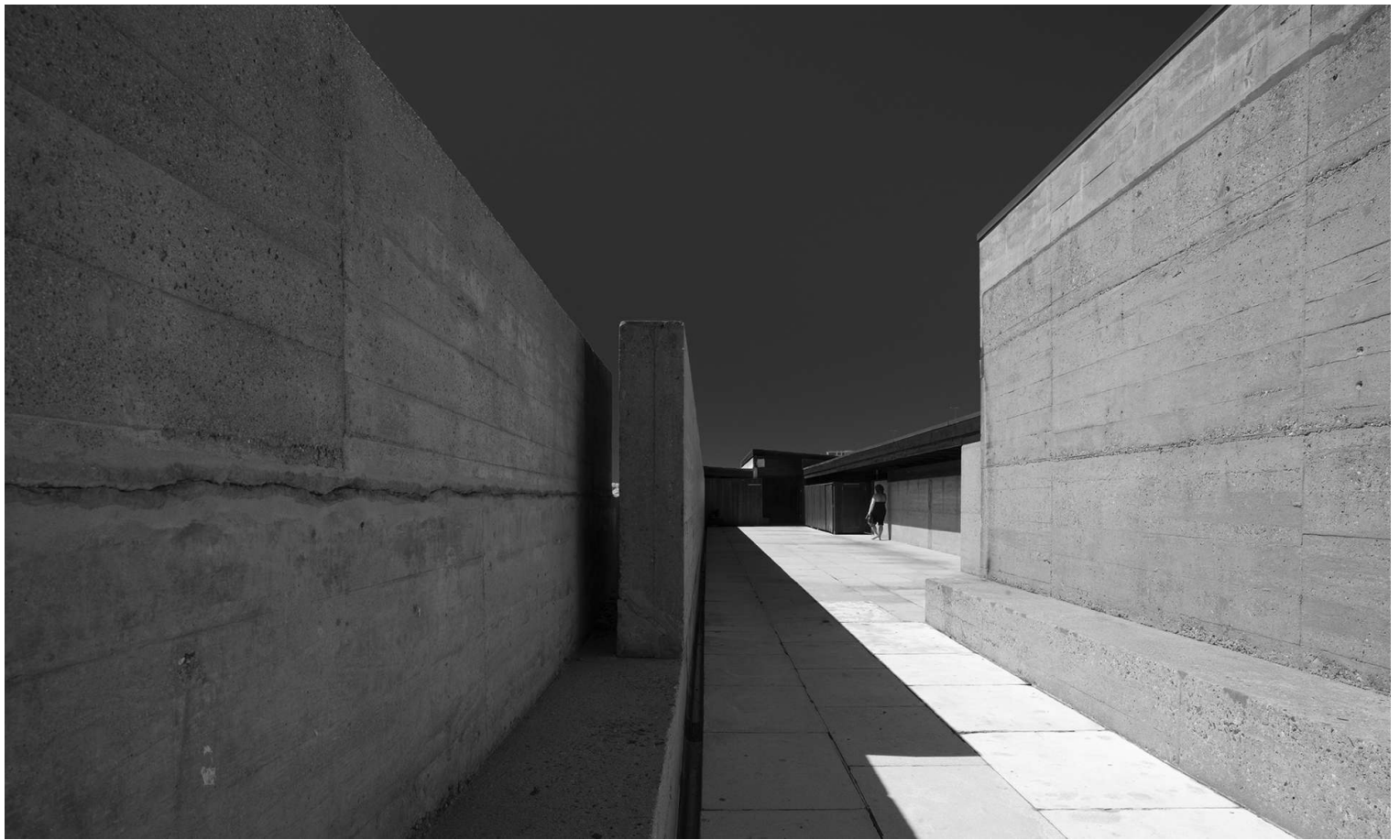
Cuando estábamos comenzando la obra de las piscinas, el constructor que era a la vez el ingeniero de la obra, encontró en una demolición de un edificio del siglo XIX, una excelente madera de riga, de unos doscientos años, y nos recomendó utilizar esa madera porque era la única que se podría comportar bien en condiciones tan extremas.

Así que por recomendación del constructor hicimos toda la estructura en aquella madera durísima.

C.S. Esa madera casi negra fue con la que se ejecutó la estructura que soporta la cubierta.

A.S. Sí, pero la estructura de la cubierta soporta también las cabinas de los vestuarios, que están colgadas de las vigas para lograr que estuvieran flotando sobre el suelo, y poder así lavar todo el pavimento fácilmente con agua.

Todos los espacios se pueden limpiar simplemente con una manguera, pero a la vez, la madera de los vestuarios está protegida de la humedad del suelo, por lo que realmente es una doble



PISCINAS DE LEÇA DE PALMEIRA. 1959-73
La materia.

estructura. Por ese motivo todas las cabinas de madera están suspendidas del suelo unos quince centímetros.

Además a esa madera tan especial, le dimos un tratamiento con aceite de máquina, porque por aquellos tiempos tampoco había los tratamientos que hay hoy en día, y ese aceite es el que le da ese color oscuro, un gris cinzento casi negro.

Ello generó el problema de la iluminación, porque el espacio solo tiene unas aberturas pequeñas, sobre todo por necesidad de ventilación, que permiten a la vez una entrada de luz, pero una luz muy débil.

El espacio realmente solo está iluminado por el corte de la rampa, con una luz atlántica, y al entrar la luz dominante es la luz del norte.

Se pasa la entrada y se llega luego al espacio de las cabinas, después está un corredor y por fin se sale, pero al salir del espacio cubierto todavía no se tiene una visión del paisaje, porque nos encontramos con el muro que no permite una visión directa del mar, y realmente solo después de pasar por debajo del pórtico de hormigón se llega a la luz plena del atlántico.

C.S. ¿Se podría decir que en general el orden de la geometría es más relevante que los materiales para el entendimiento de su obra?

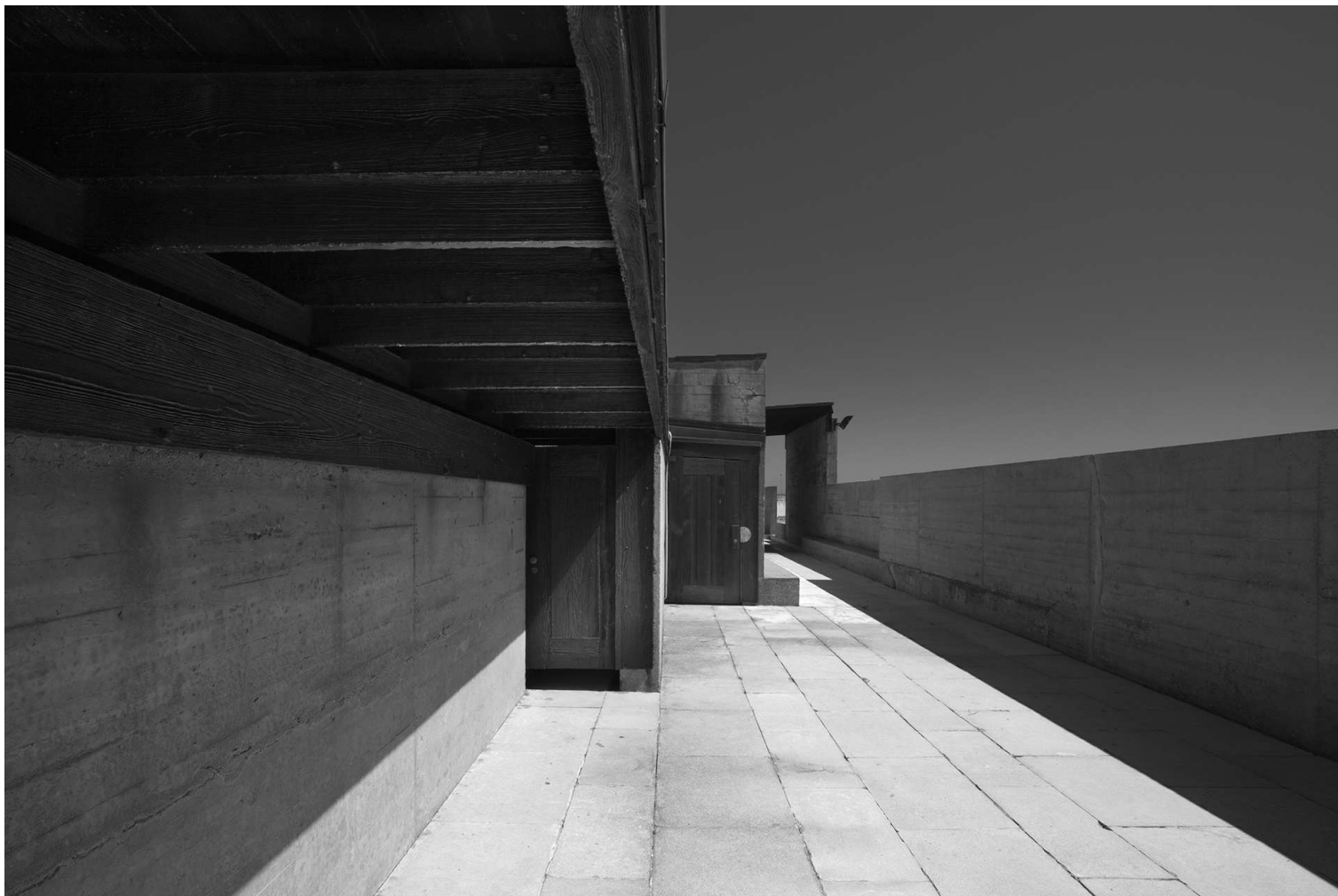
A.S. No necesariamente, ahora que acabo de hacer el proyecto para la recuperación del restaurante Boa Nova, en realidad estuve tentado de hacer una crítica, una autocrítica al proyecto original, porque entendía que en cierto sentido era un proyecto un poco mimético con el paisaje, excesivamente orgánico en su articulación con el entorno.

Pero en el proyecto de las piscinas me encontré con un espacio mayor y con un horizonte más amplio, y pensé que debería de algún modo marcar más claramente la separación entre la arquitectura y su geometría, con el terreno natural, con sus rocas, con todos sus accidentes.

Las rocas fueron utilizadas para definir el recinto, utilizadas con algunos reajustes pero casi tal cual como estaban, para definir distintos espacios de estancia y para organizar todo el camino de bajada hacia la piscina.

Por tanto es una estructura geométrica ortogonal, con excepción de la diagonal del muro del fondo que sigue la implantación de las rocas. La intensidad de esa relación, está lograda por el contacto entre el hormigón y las rocas, por ejemplo, muy claramente en el vaso de la piscina. Estos volúmenes contruidos, que son casi paralelos, fueron en realidad propuestos en búsqueda del contacto con las rocas.

Por tanto todos estos elementos acompañan la fuerza del lugar y no se podrían nunca cambiar a otro lugar. Estas horizontales, la imponente fuerza del horizonte de aquel lugar.



PISCINAS DE LEÇA DE PALMEIRA. 1959-73
La materia.

C.S. Tengo entendido que fue un proyecto prácticamente diseñado en la obra, que no había realmente un plano inicial completamente definido.

A.S. Se hizo un primer proyecto, luego se replanteó el plano con un estaqueado en obra y posteriormente con las estacas se hicieron reajustes para lograr, por ejemplo, que no ocurriera nunca que hubiera un muro más alto que una roca y por tanto sin remate.

Los muros están ordenados de tal modo que siempre mueren contra una roca. Hubo un gran cuidado del contacto entre la geometría de los muros y el carácter orgánico de las rocas. Había desde el principio una idea, una idea de construir un volumen bajo, con esta idea del recorrido de penetración y con base a un primer levantamiento topográfico se hizo un primer diseño. Pero realmente incluso con un levantamiento muy preciso, nunca se logra definir la realidad completamente, por el carácter propio de las rocas, por su condición orgánica innata.

Primero se replanteó con estacas todas las geometrías del plano, hasta incluso con sus alturas, y cuando había algo que no me convencía, cambiábamos las estacas y ajustábamos en obra todas las geometrías. Hacíamos un nuevo levantamiento topográfico, y a continuación un nuevo plano, hasta llegar a un documento final de construcción.

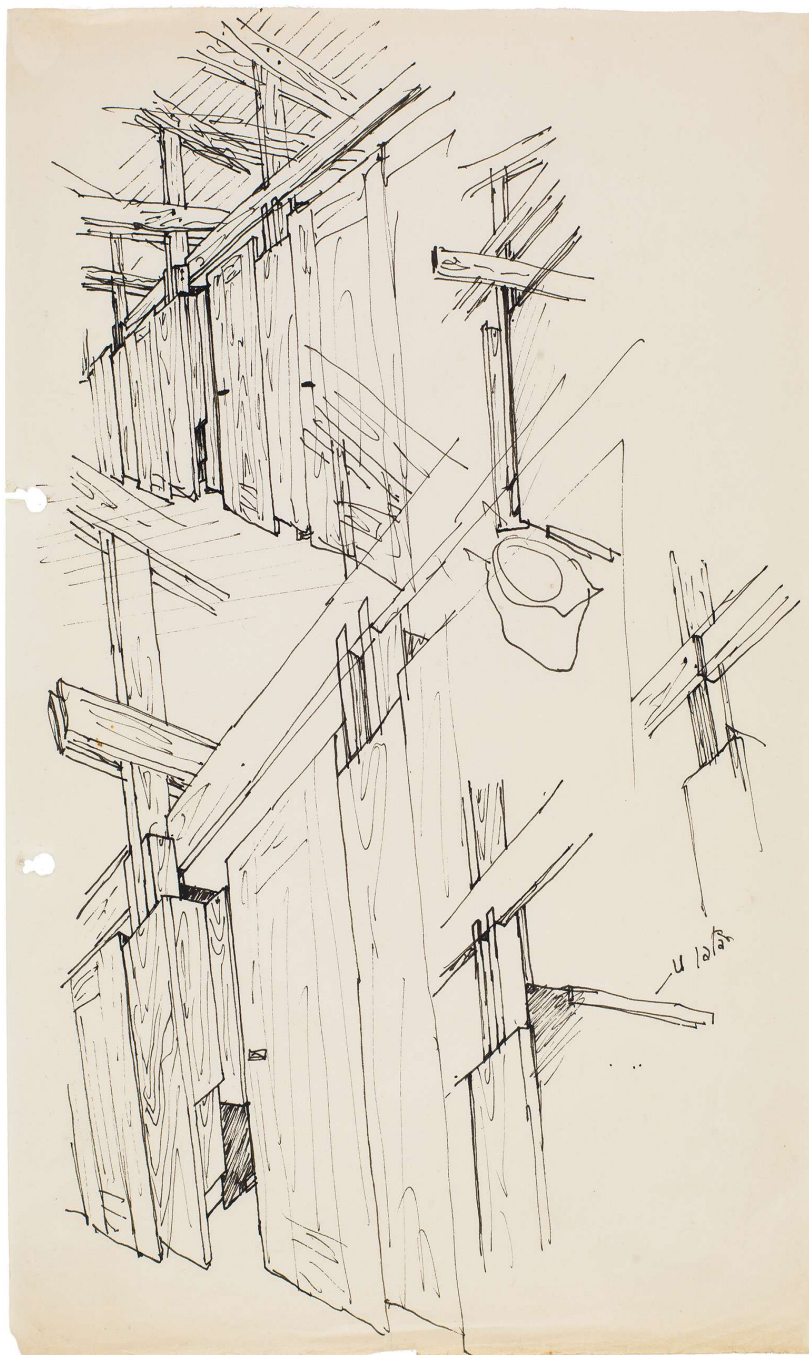
Fue un trabajo de aproximación, pero ya en el proyecto del Restaurante de Boa Nova lo hicimos así, me pasaba mañanas enteras dibujando roca por roca. Hay unos dibujos de mucho detalle del perfil de las rocas que fueron fundamentales para definir la posición del edificio en su versión final.

En el proyecto de las piscinas fue todo más premeditado, porque sí había un levantamiento topográfico previo al proyecto, bastante fiel, y además yo estaba presente cuando el topógrafo hacía los levantamientos, por lo cual tenía un conocimiento previo del lugar importante.

Realmente hubo varios levantamientos topográficos, cada uno con más detalle que el anterior, y además yo con la experiencia de la implantación de los hilos con las estacas, conocía mejor el lugar. Realmente pasé mucho tiempo en la obra. En parte porque entonces tampoco tenía más trabajo y gracias también a que, por aquellos tiempos, mantener una oficina era mucho más fácil, porque no había impuestos, no había tanta burocracia, no había todos los gastos que conlleva hoy en día la informática, en realidad entonces con muy poco trabajo se podía mantener un estudio, hoy todo aquello hubiese sido imposible.

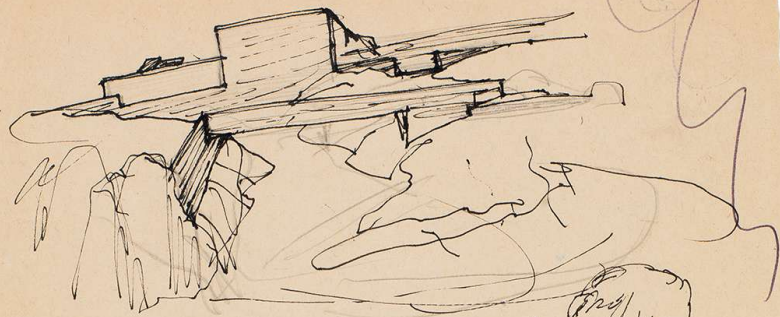
C.S. Sobre la piscina de Leça, ha reconocido referencias a la obra de Wright.

A.S. Por aquel entonces yo estaba en los inicios de mi carrera profesional y todos teníamos unas referencias muy limitadas, porque había muy poca información de todo -hoy ya es muy distinto-. Entonces Portugal era una sociedad muy cerrada, llegaban pocas publicaciones, ni siquiera podíamos viajar mucho, no había ni muchos libros, una sociedad muy aislada del exterior.



PISCINAS DE LEÇA DE PALMEIRA. 1959-73
La materia.





precha de saltos (2 - alto e baixo)
 escadas e correção perfil piscina
 lava-pés
 revestim. piscina { azulejo
 ou tijolo vidrado
 ou tijoleiro c/ faixas em mármore



electricidade

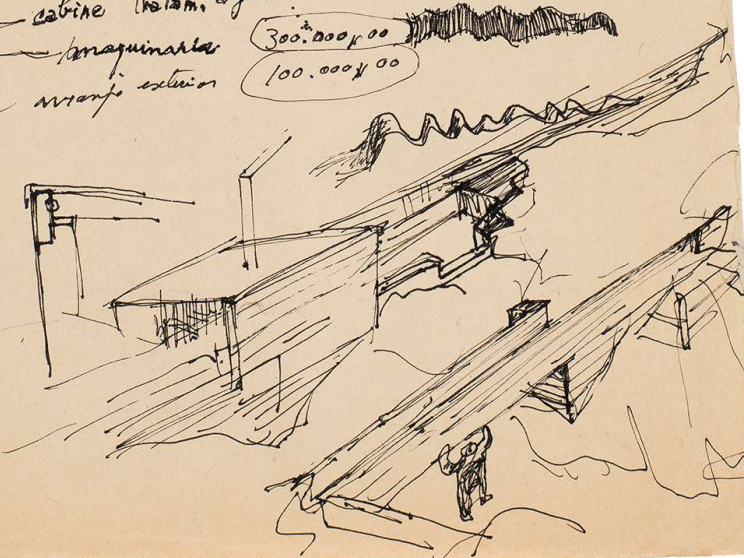
depósito de água

cabine tratam. água 6x5 ou 7x4,5 ou 7,5x4,5 -

imaginação

monte exterior

300.000,00
 100.000,00



PISCINAS DE LEÇA DE PALMEIRA. 1959-73
La materia.





PISCINAS DE LEÇA DE PALMEIRA. 1959-73
La materia.

Por tanto las referencias eran muy escasas...

Por ejemplo, el proyecto del restaurante Boa Nova, debe mucho a que entonces pude comprar la revista "L'Architecture d'Aujourd'hui", dedicada monográficamente a Alvar Aalto, donde aparecía una casa suya con unas cubiertas similares, La Maison Luis Carré, y esa referencia fue sin duda una presencia importante para mí durante el desarrollo del proyecto.

Más tarde cuando hice el proyecto de las piscinas de Leça, ya habíamos tenido acceso al libro de Bruno Zevy "La historia de la Arquitectura Moderna", y ya teníamos información sobre la obra de Wright y luego sí que comenzó a llegar poco a poco más información, especialmente con el libro de Henry-Russel Hitchcock, "In The Nature of Materials", 1887-1941: "The Buildings of Frank Lloyd Wright", pero realmente cuando era estudiante en la universidad de Oporto la única referencia de la arquitectura moderna era la obra de Le Corbusier, en la escuela de arquitectura recuerdo que solo se hablaba de Le Corbusier.

Pero sí, recuerdo que cuando proyectaba la piscina de Leça, había visto el proyecto para Taliesin de Wright en el libro de Henry Russell Hitchcock. En Taliesin, hay un recinto exactamente igual que en la parcela de Leça de Palmenira, encajaba muy bien con la disposición de las rocas y la curva de la playa, encajaba perfectamente con la topografía del lugar.

C.S. Curiosamente cuando se habla de la Escuela de Oporto, las referencias no suelen ser Le Corbusier, sino que suelen ser otras, sobre todo Aalto, Wright.

A.S. Todo comenzó a cambiar con un nuevo director de la escuela, cuando llegó Carlos Ramos, y sobre todo con la llegada de Fernando Távora, pero también de otros: José Carlos Loreiro, Mario Bonito, etc.

Carlos Ramos trajo consigo un nuevo equipo de profesores y juntos cambiaron por completo la escuela.

C.S. Sin embargo, en ciertos espacios de Leça también surgen reminiscencias de la obra de Barragán.

A.S. Por aquel entonces todavía no conocía la obra de Barragán, aunque por ejemplo, el proyecto de Távora para la Quinta de la Concepção realmente podría parecer totalmente un proyecto de Barragán, pero realmente cuando Távora hizo ese proyecto no conocía ni siquiera la existencia de Barragán.

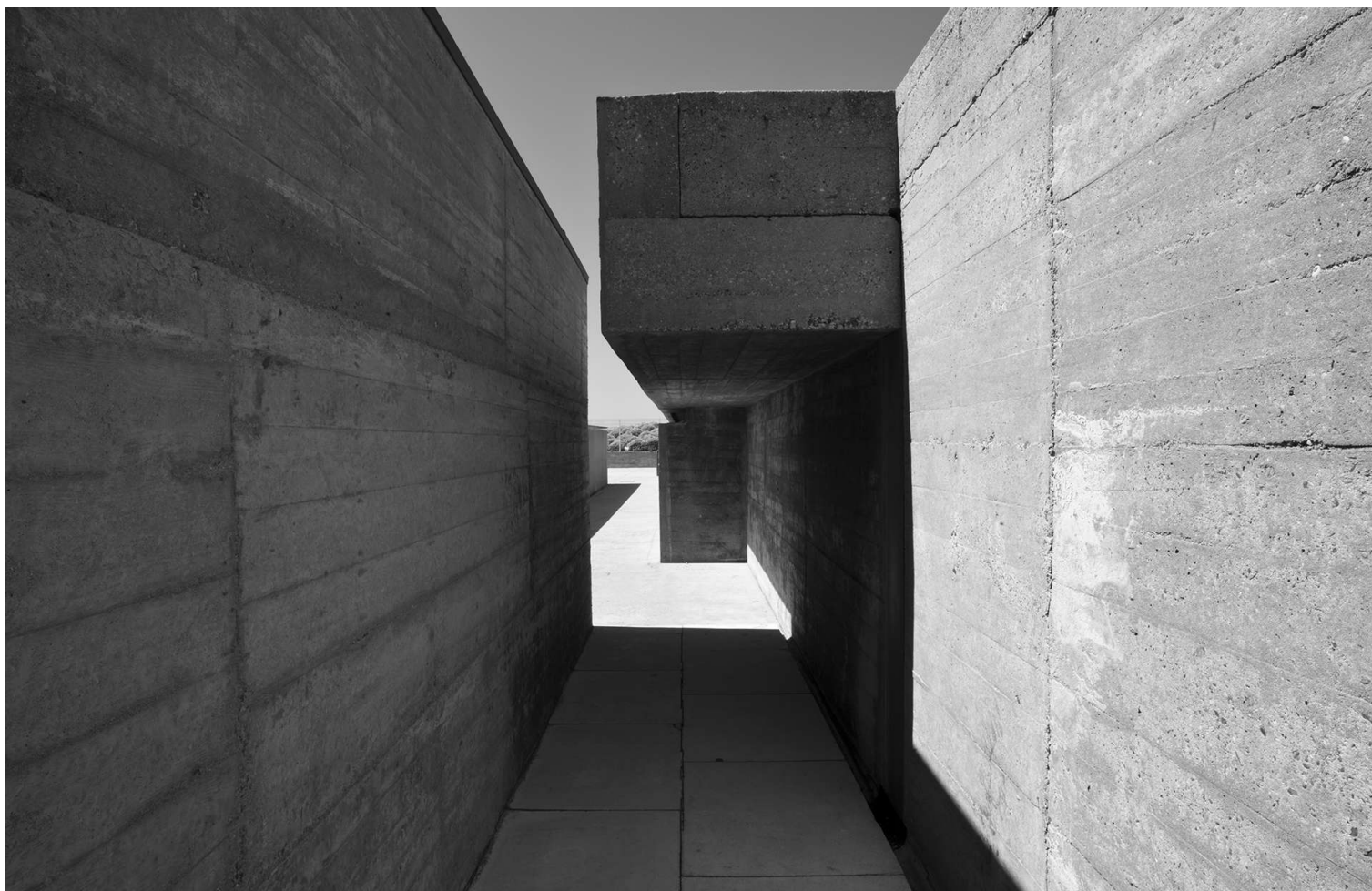
Es realmente curioso, porque hasta en el uso del color hay similitudes con la obra de Barragán, pero tengo la certeza absoluta que Távora entonces no tenía referencias de la obra del arquitecto mejicano.

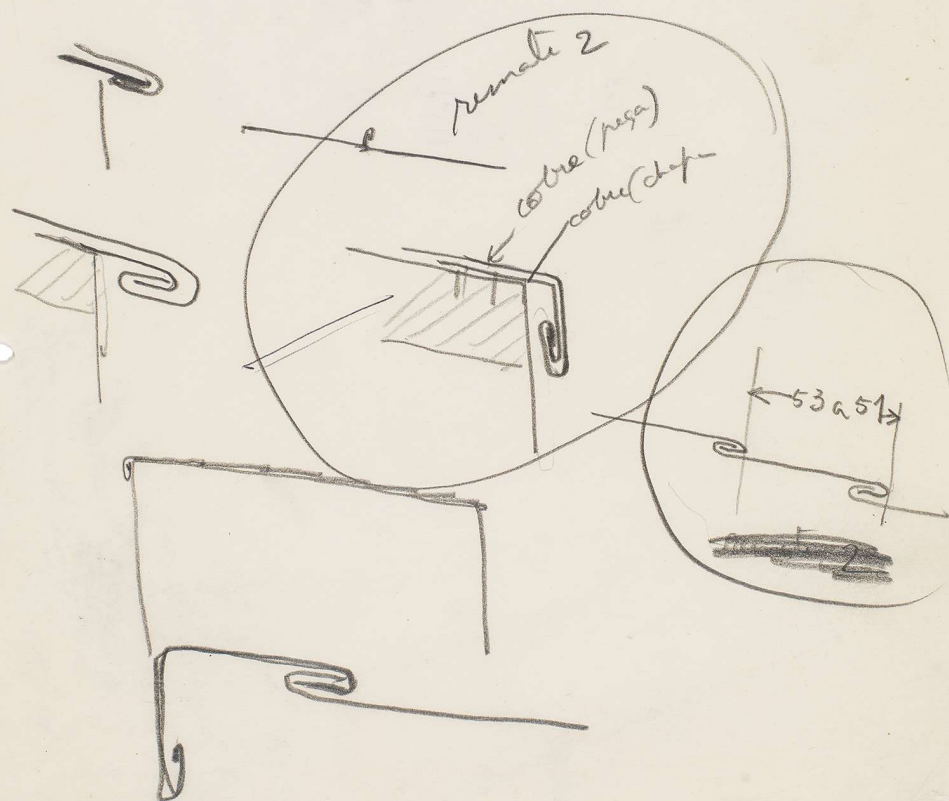
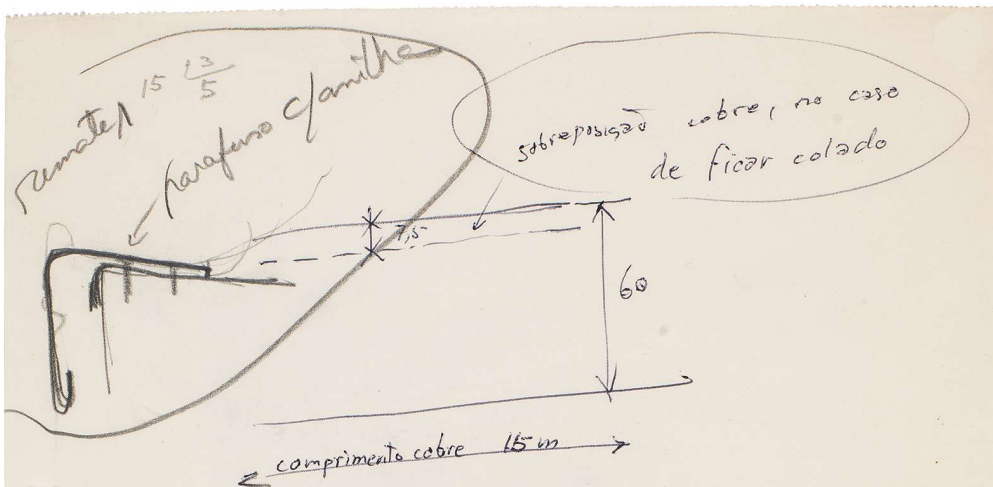
Pero son similitudes que también pueden tener cierta explicación. Barragán se alimentó en gran

medida de la arquitectura del Mediterráneo, de la arquitectura del sur de España y del norte de África, y era también amigo de todos los arquitectos importantes europeos, que son curiosamente el mismo viaje e intereses que Távora buscó en el exterior.

Por tanto hubo una coincidencia, pero totalmente casual, porque Barragán solo comenzó a ser conocido en Portugal después de que le concedieron el premio Pritzker -1980-. Hace poco, haciendo una investigación sobre otro asunto, encontré un número antiguo de la revista "L'Architecture d'Aujourd'hui", dedicado a Sudamérica, donde sí viene un proyecto de Barragán, pero solo con dos fotografías, porque realmente Barragán no fue conocido en Portugal hasta que obtuvo el Pritzker.

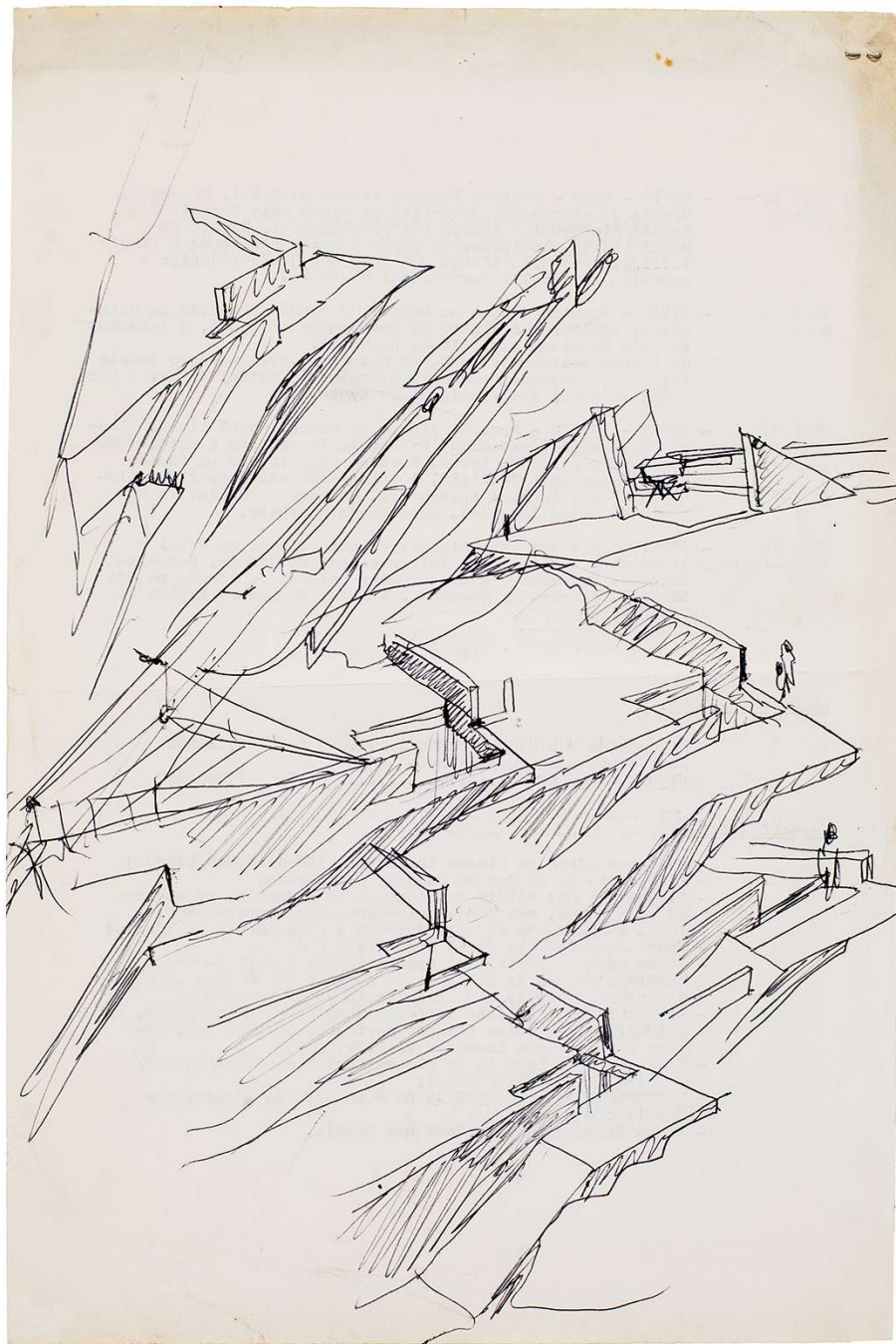
PISCINAS DE LEÇA DE PALMEIRA. 1959-73
La materia.





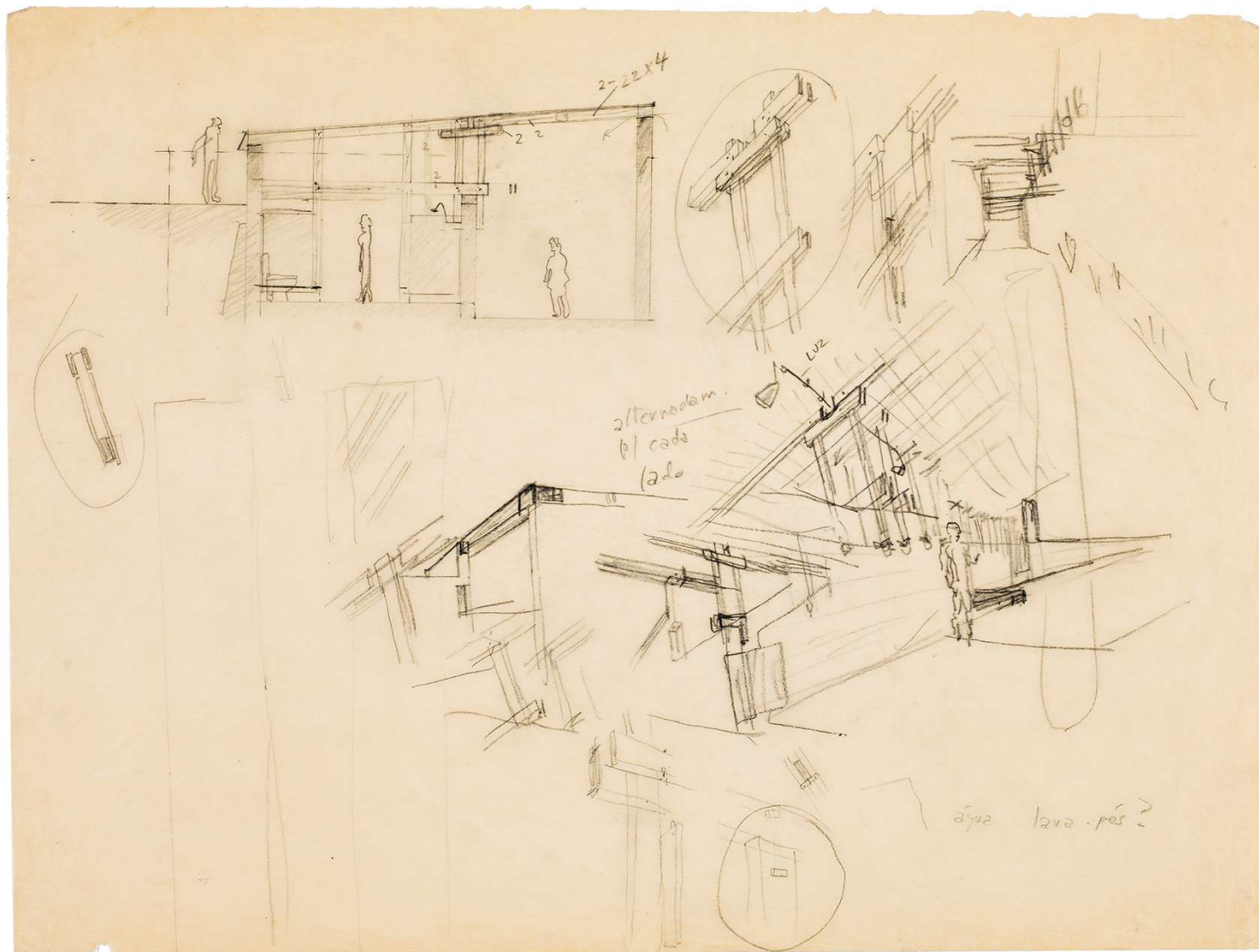
PISCINAS DE LEÇA DE PALMEIRA. 1959-73
La materia.





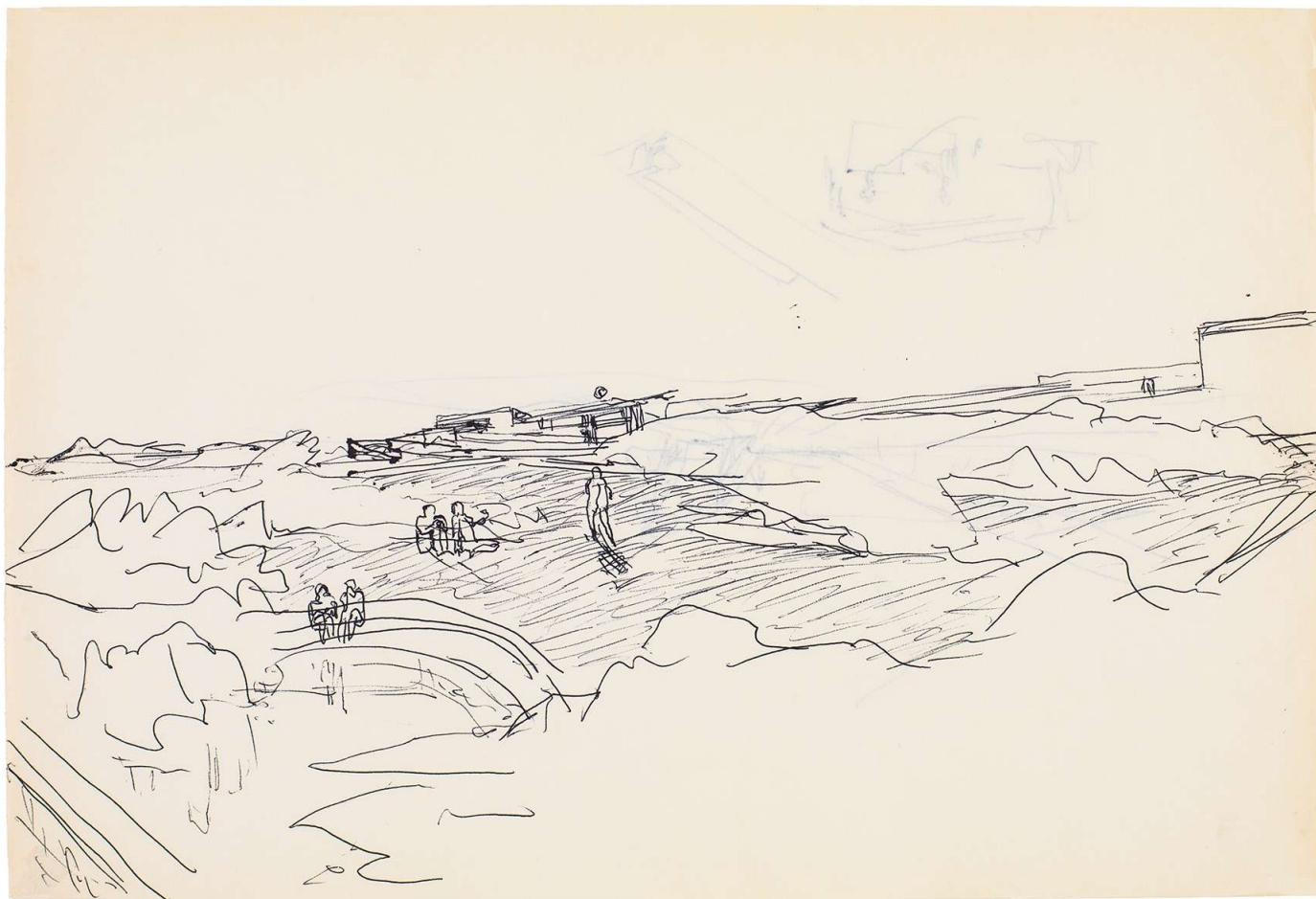
PISCINAS DE LEÇA DE PALMEIRA. 1959-73
La materia.





PISCINAS DE LEÇA DE PALMEIRA. 1959-73
La materia.





PISCINAS DE LEÇA DE PALMEIRA. 1959-73
La materia.



PISCINAS DE LEÇA DE PALMEIRA. 1959-73
La materia.



PISCINAS DE LEÇA DE PALMEIRA. 1959-73
La materia.









EL BARRIO DE LA QUINTA DA MALAGUEIRA, ÉVORA. 1973-77

Política y arquitectura. Vivienda y urbanismo.

C.S. El barrio de Malagueira es un proyecto de 1977, justo pocos años después de la revolución de los claveles en Portugal -1974-, tuvo que ser un momento complejo.

A.S. Sí, el proyecto fue además justo después de la suspensión del programa SAAL.

C.S. El programa SAAL es un programa de promoción de vivienda social del primer gobierno.

A.S. Efectivamente, el programa SAAL fue desarrollado por el primer gobierno, en el que el arquitecto Nuno Portas era secretario de estado, que fue quien lanzó el programa SAAL, pero ese programa se acabó y ya no tuvo mayor continuidad.

C.S. Pero el proyecto de A Malagueira nace en realidad como un proyecto urbanístico.

A.S. Por entonces ninguna ciudad tenía una ordenación urbanística, pero el gobierno de Lisboa publicó un decreto que obligaba a iniciar el planeamiento urbanístico en todas las ciudades. Ello llevó a un resultado no siempre bueno, porque muchas ordenaciones fueron realizadas con urgencia porque su financiación dependía de ser realizadas antes de una fecha concreta. En Évora, hubo la suerte de que el planeamiento fue realizado por un buen equipo de arquitectos de Lisboa, donde también formaba parte el arquitecto Manuel Salgado, y fue un planeamiento realizado con mucho cuidado y rigor.

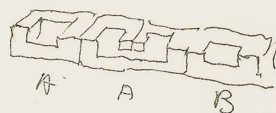
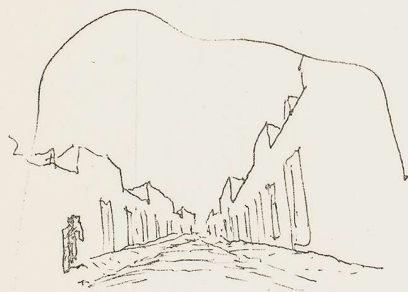
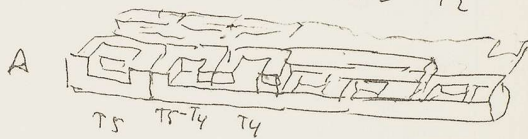
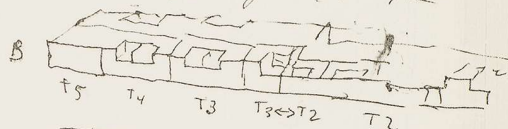
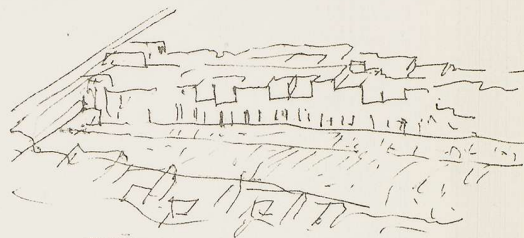
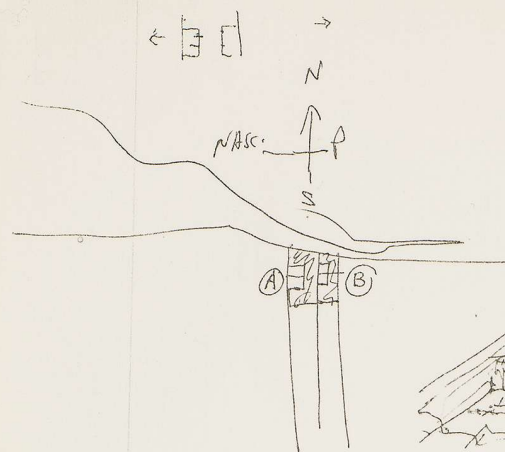
En la región del Alentejo, la mayoría de las ciudades estaban bajo gobierno del partido comunista, y también la nueva administración de la ciudad de Évora, que fue quien inició los trabajos para una planificación urbanística de toda la ciudad.

Una de las zonas incluidas en esa ordenación fue la Malagueira, un terreno de 27 hectáreas, donde se decidió realizar todo un nuevo planeamiento urbanístico.

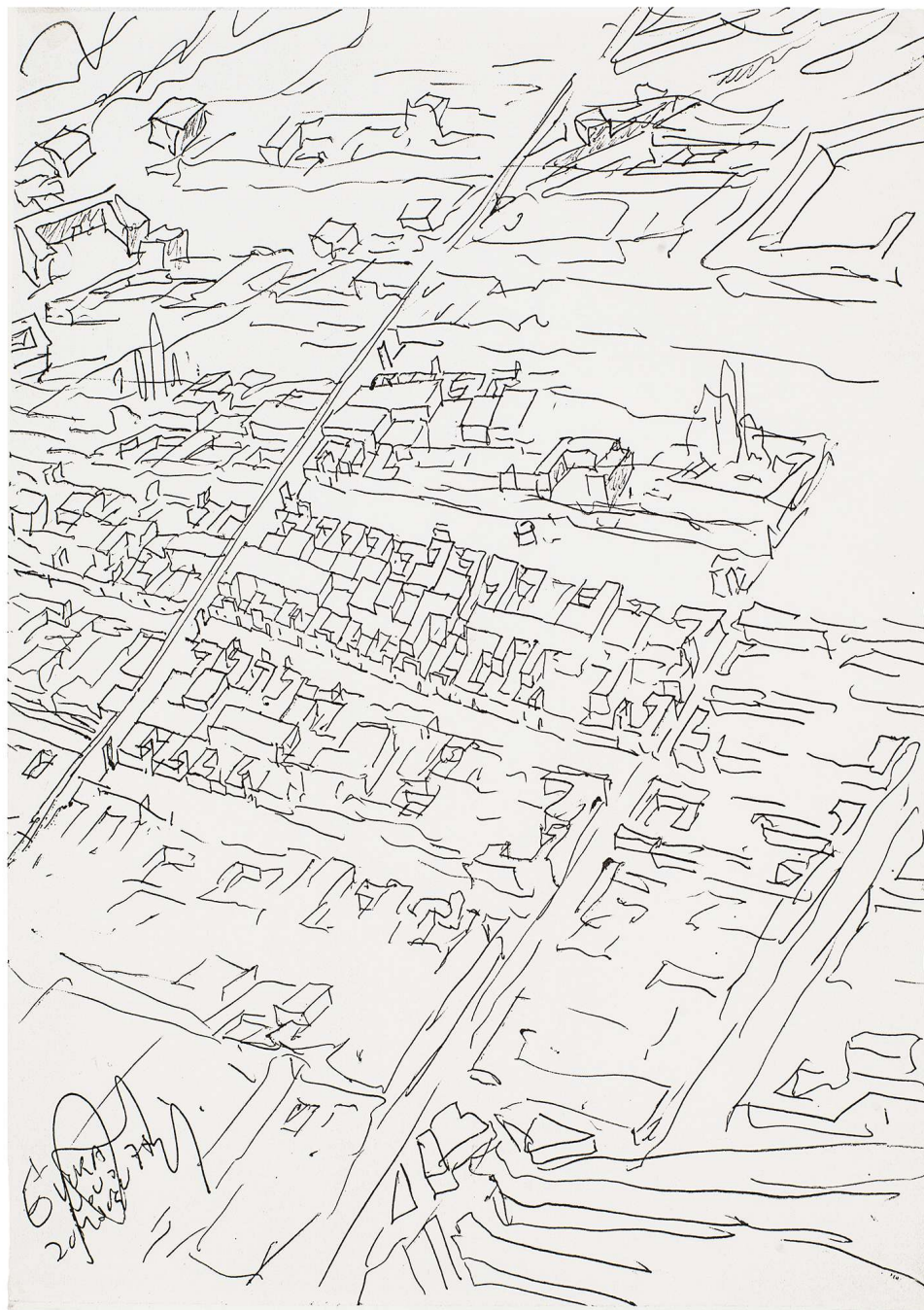
C.S. ¿Entonces anterior al proyecto ya existía una propuesta urbanística?

A.S. Del proyecto anterior se llegó a construir una parte, que son esos bloques de viviendas de siete pisos de altura que están en el borde del barrio, pero la normativa que impuso el nuevo planeamiento limitó las nuevas construcciones a una altura máxima de dos pisos, y además protegía una zona verde que existía y un pequeño regato de agua.

Por tanto el plano de la nueva ordenación urbanística para Évora ya incluía unos principios generales para el barrio de Malagueira, y en ese contexto fue cuando fui invitado por el ayuntamiento para desarrollar el proyecto del nuevo barrio.



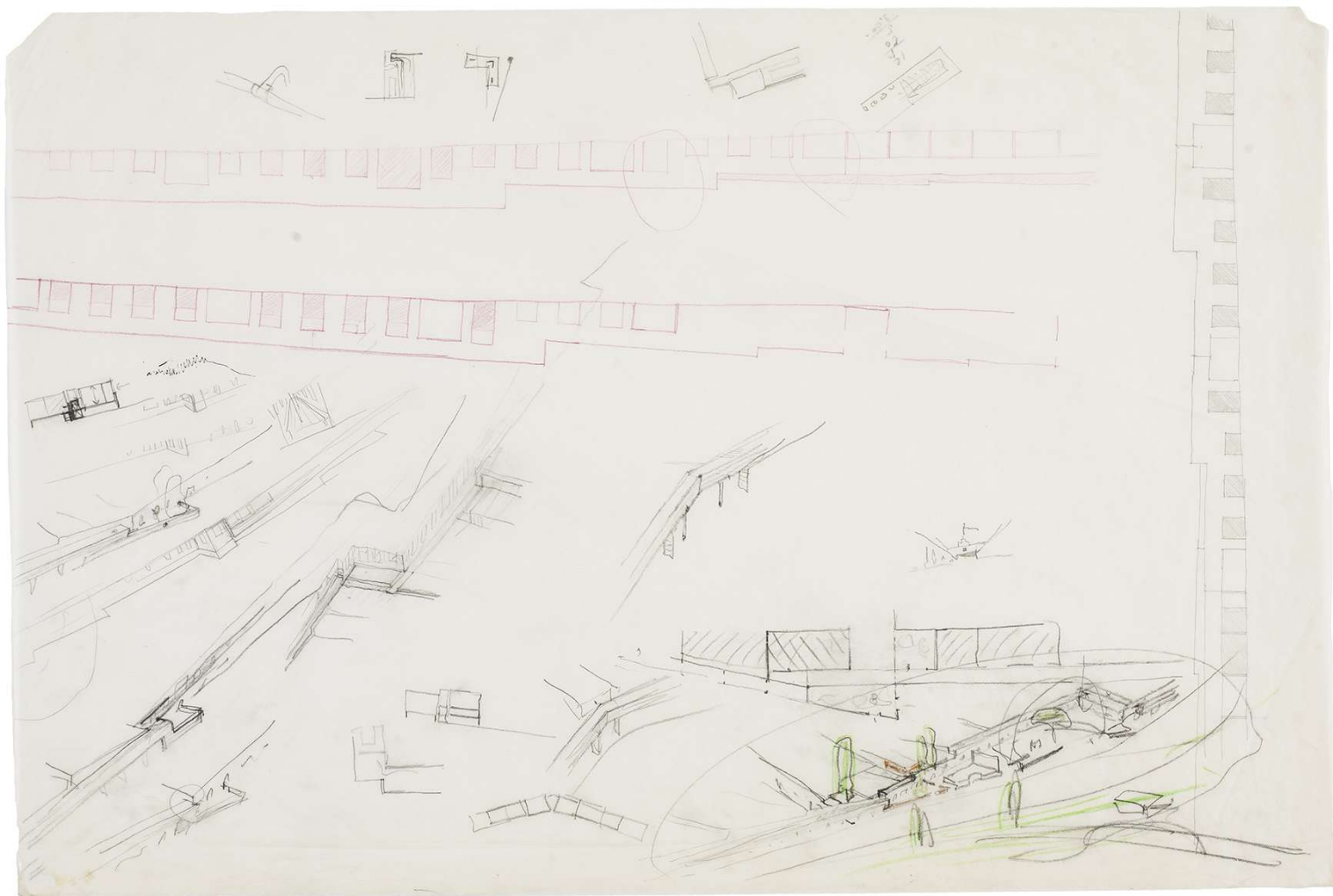
T5 e T4
 construção e
 210r de A
 (ruas mais de 2
 e 3)



EL BARRIO DE LA QUINTA DA MALAGUEIRA, ÉVORA. 1973-77
Política y arquitectura. Vivienda y urbanismo.

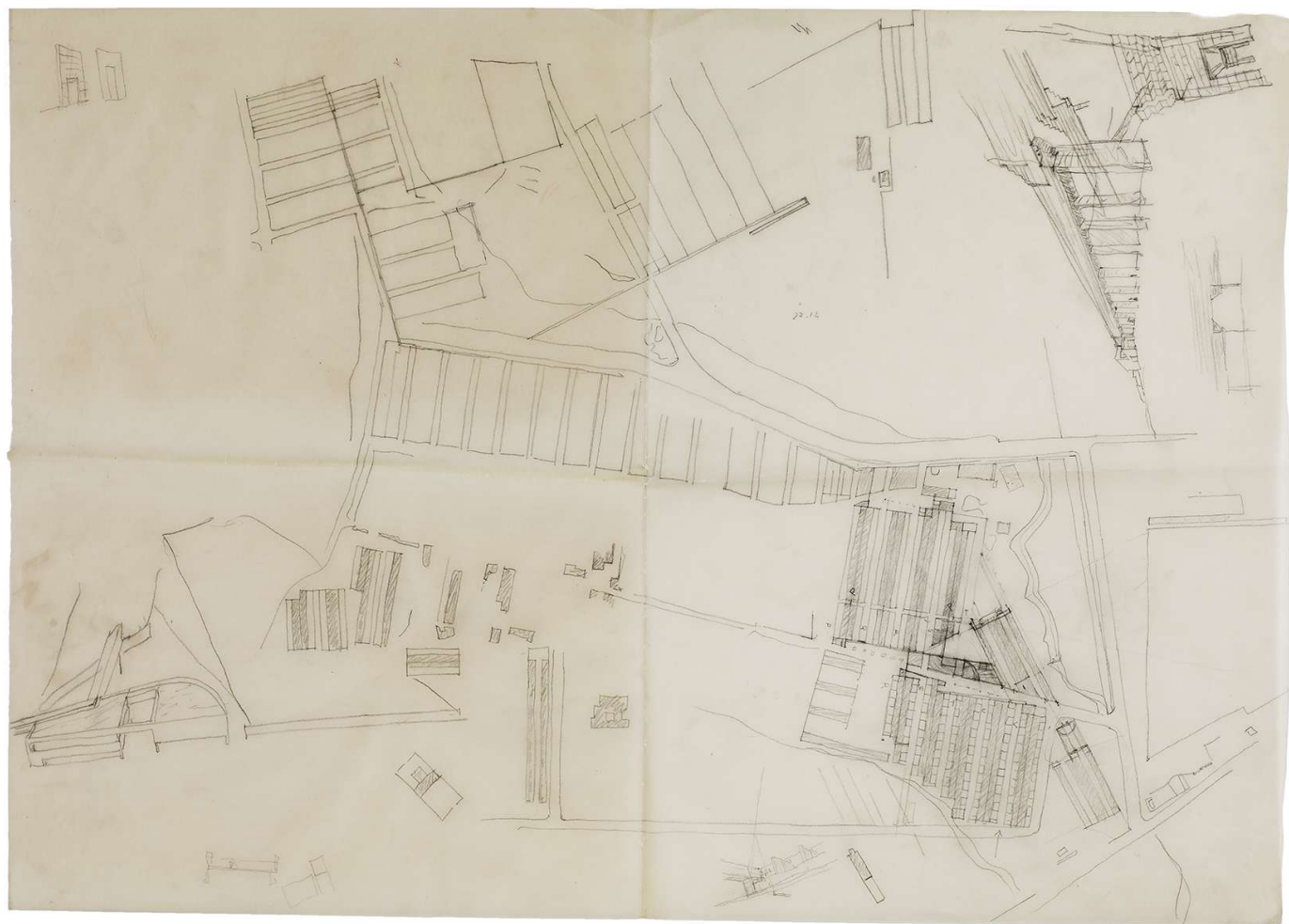






EL BARRIO DE LA QUINTA DA MALAGUEIRA, ÉVORA. 1973-77
Política y arquitectura. Vivienda y urbanismo.





El BARRIO DE LA QUINTA DA MALAGUEIRA, ÉVORA. 1973-77
Política y arquitectura. Vivienda y urbanismo.





EL BARRIO DE LA QUINTA DA MALAGUEIRA, ÉVORA. 1973-77
Política y arquitectura. Vivienda y urbanismo.

C.S. ¿No era extraño en aquel tiempo invitar a un arquitecto de Oporto para desarrollar un proyecto en el Alentejo?

A.S. Entonces todavía no gobernaba en mayoría el partido del PSD, y el motivo que me dieron para explicar el motivo de mi contratación fue que había muchas presiones de distinto signo, una gran concentración de intereses por conseguir el proyecto, de arquitectos que tenían relaciones personales o políticas con alguna parte de la administración local, y por tanto era un problema delicado para todos, pero tampoco querían hacer un concurso -por aquel entonces no era obligatorio- porque pensaban que iba a retrasar todo el proceso y a la vez tenían miedo que llegara a ser fuente de polémicas, y prefirieron hacer un encargo directo y ante tantas presiones optaron por buscar un arquitecto del Norte, distante a todas estas presiones locales.

Así que me invitaron y acepté, pero también se dio la circunstancia de que para esa zona ya se había desarrollado el programa SAAL -Servicio Ambulante de Apoyo Local-, que acabó siendo cancelado, y las asociaciones de vecinos participantes en el programa fueron transformadas por imposición legal en cooperativas, lo cual generó una gran complejidad en distintos niveles en torno a la definición del propio proyecto.

C.S. ¿Pero el proyecto de Malagueira fue en su inicio un proyecto de planificación urbana o un proyecto de construcción de viviendas?

A.S. Las dos cosas, cuando las asociaciones de vecinos tuvieron conocimiento de que yo iba a ser el responsable del proyecto urbanístico, ellos ya tenían un programa de 120 viviendas y me propusieron que fuera también el responsable del proyecto de la arquitectura de sus viviendas. Era un programa de construcción de viviendas que tenía financiación gubernamental, porque Évora era un entorno de grandes limitaciones económicas, necesitado de ayuda social. Dadas las circunstancias propuse al ayuntamiento estudiar, a la vez que la ordenación urbanística, una tipología de vivienda adecuada para esa ordenación, y a la vez iniciar un proceso de diálogo con una representación de los futuros usuarios.

Por tanto, la propuesta nació desarrollando a la vez la ordenación de los espacios públicos y la arquitectura. Tuve la posibilidad de combinar las dos propuestas, la arquitectura y la definición urbanística, en un único proyecto.

C.S. Pero aquellas 120 viviendas acabaron finalmente en 1200 viviendas.

A.S. Sí, el proyecto y la obra duraron mucho tiempo, creo que en total más de diez años, y las casas se fueron haciendo poco a poco, aunque las decisiones y el debate fueron relativamente rápidos, pero toda la gestión fue un proceso muy difícil y complejo.



EL BARRIO DE LA QUINTA DA MALAGUEIRA, ÉVORA. 1973-77
Política y arquitectura. Vivienda y urbanismo.

Primero por las grandes limitaciones económicas, especialmente al ser vivienda social en aquella época, y luego por las dificultades políticas que sufrió, sobre todo porque después de las primeras elecciones tras la revolución, en Évora, gobernaba el partido comunista, pero el gobierno central por el contrario no era de mayoría comunista.

En consecuencia desde el principio hubo un conflicto, un enfrentamiento latente entre el gobierno central y el gobierno local, y ello condicionó de gran manera todo el desarrollo del barrio, porque la financiación proveniente del gobierno central solo llegaba justo antes de las elecciones y a ello se sumaban las dificultades burocráticas que siempre nos ponían para la aprobación de cualquier propuesta, porque cualquier decisión tenía que ser siempre aprobada en la Dirección de Urbanismo de Lisboa.

Fue un proyecto muy difícil, con muchas limitaciones y que acarreo consigo además una circunstancia particularmente grave, que la financiación solo fue concedida exclusivamente para la construcción de las viviendas pero nunca para los equipamientos colectivos. Todavía hoy en día, en el barrio casi no hay equipamientos comunitarios.

C.S. Recuerdo haber visto planos de varios proyectos para una plaza cubierta, para una guardería, etc.

A.S. Es cierto llegamos a desarrollar varios proyectos para distintos equipamientos del barrio pero nunca fueron construidos. Básicamente por falta de financiación, porque además no existía posibilidad alguna de lograr una financiación local, económicamente todo dependía del gobierno central, el cual no siempre daba el apoyo necesario.

Pero lo que es peor, es que en las grandes campañas políticas previas a los procesos electorales, el ataque más importante siempre era contra el barrio de la Malagueira, porque era la realización mayor, y a la vez, la más significativa en términos sociales lograda por el partido comunista en la región.

El partido socialista era solo la tercera fuerza política en el Alentejo y necesitaba desesperadamente mejorar sus resultados. Por lo que siempre antes de elecciones, había unos ataques brutales contra el barrio de la Malagueira, promovidos fundamentalmente por el partido socialista.

Mucho más tarde cuando se cambió la mayoría de gobierno, y el partido socialista ganó el control de la ciudad de Évora, las viviendas ya estaban construidas, fui completamente apartado del proyecto y ya no participé nunca más en ninguna de las decisiones. Aquello se acabó de una forma muy abrupta, resultado de una áspera batalla política.

EL BARRIO DE LA QUINTA DA MALAGUEIRA, ÉVORA. 1973-77
Política y arquitectura. Vivienda y urbanismo.





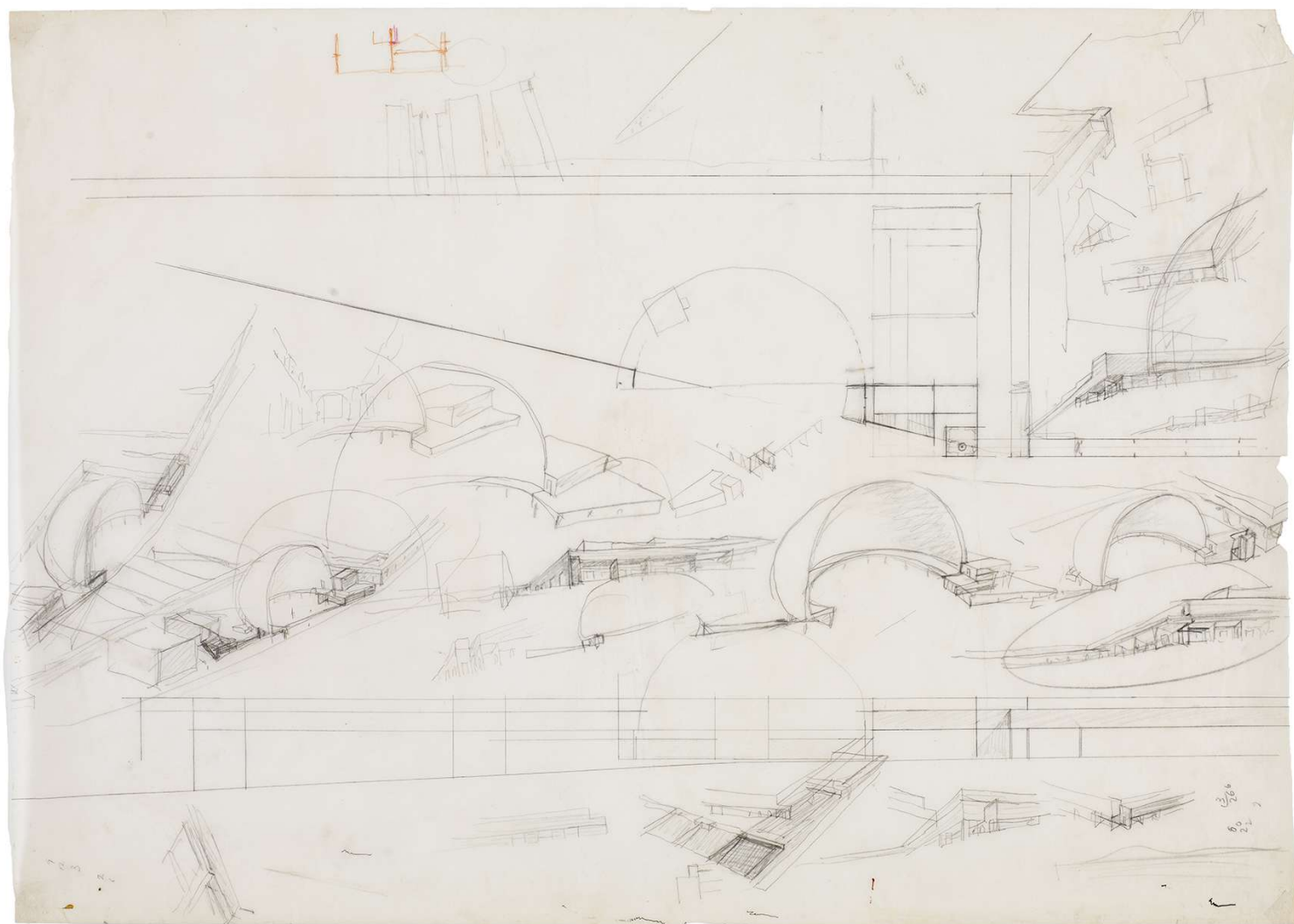
EL BARRIO DE LA QUINTA DA MALAGUEIRA, ÉVORA. 1973-77
Política y arquitectura. Vivienda y urbanismo.

C.S. Pero un proyecto tan grande y complejo tuvo que ser el resultado de la participación de muchos técnicos.

A.S. Sí claro, el barrio ocupa unas 27 hectáreas y se construyeron unas 1200 viviendas. Todo el proyecto técnico de urbanización era muy complejo y fue desarrollado en colaboración con el GAT -Gabinete de Apoyo Técnico Local-, porque en las ciudades -salvo en las principales- no había técnicos cualificados y el gobierno creó estos equipos técnicos para dar apoyo a los ayuntamientos que no tenían la infraestructura necesaria para poder gestionar su propio urbanismo. Realmente con los equipos del GAT hubo un muy buen entendimiento y logramos desarrollar en colaboración todos los proyectos de urbanización.

C.S. Pero en este proyecto incluso los proyectos de urbanización estuvieron rodeados de cierta polémica.

A.S. Sí es cierto, durante la realización de los proyectos de urbanización surgió el problema de las infraestructuras. Hicimos una propuesta basada sobre todo en la eficacia económica para poder resolver todas las conducciones de las instalaciones por el aire, soportadas en una estructura sencilla y sin tener que enterrar nada, pero esta propuesta tan elemental sufrió enormes ataques. Porque además de las habituales dificultades de coordinación entre varias administraciones, porque en esa estructura para las conducciones aéreas realmente iba todo: la línea de teléfono, de electricidad, el cable para la TV, la conducción del agua, el gas etc., y por tanto, era necesario además coordinar con cada organismo responsable y responder a las exigencias técnicas de cada uno de ellos. Aquella idea tan sencilla acabó siendo algo complejísimo, porque además de los reglamentos técnicos, luego el director de cada infraestructura siempre tenía sus objeciones personales, que muchas veces resultaban caprichos más que problemas técnicos. Finalmente conseguimos acordar una solución entre todas las partes y desarrollamos el proyecto técnico de acuerdo con todos, y cuando solo faltaba la aprobación final de la Dirección de Urbanismo en Lisboa, el permiso sorprendentemente fue denegado. Fue un proceso largo y muy frustrante a la vez. Aquella decisión técnica sobre las instalaciones tenía implicaciones muy importantes para el proyecto, porque era una solución que permitía ahorros significativos, bajar los costes de la obra en su conjunto y por tanto facilitar su viabilidad, además de los ahorros de mantenimiento posteriores.



[illegible]



EL BARRIO DE LA QUINTA DA MALAGUEIRA, ÉVORA. 1973-77
Política y arquitectura. Vivienda y urbanismo.

C.S. Realmente parece una estructura muy sencilla de bloque de hormigón pero formalmente sirve también para ordenar el conjunto.

A.S. Como tú bien dices, el soporte era una construcción aparentemente muy elemental, pero con una estructura muy bien calculada por el ingeniero João Maria Sobreira, para poder construirla con un coste muy reducido. Realmente el coste casi fue un milagro porque el proyecto incluía hasta elementos prefabricados, realmente la estructura que soportaba todas las conducciones fue un sofisticado ejercicio de ingeniería, aunque fuera una actuación muy modesta en las apariencias.

C.S. Pero de algún modo el proyecto consiguió ser aprobado.

A.S. Sí, pero no sin más de alguna anécdota... Como te decía, el proyecto no obtuvo su aprobación final por la Dirección de Urbanismo y todo quedó parado. Pero por entonces coincidió la visita a Évora del Presidente de la República portuguesa, el general Ramalho Eanes, y el alcalde de Évora, que por aquel entonces era Abilio Fernández, miembro del partido comunista, un gran político y además con una gran dimensión humana, y a la vez bien conocedor de todas las dificultades burocráticas que el proyecto estaba sufriendo en Lisboa, decidió invitar al presidente de la república a visitar el barrio de Malagueira, pero Eanes se negó porque sabía que ello tenía implicaciones políticas con las que él no quería interferir.

Implicaciones que no eran otras, que el gobierno central boicoteando al gobierno local, y utilizando para ello como instrumento el proyecto del barrio de la Malagueira, de lo cual obviamente el presidente Eanes era también conocedor.

Entonces, ¿que hizo Abilio? Invitó al presidente a comer a un restaurante justo sobre el barrio de la Malagueira y me llamó para pedirme que yo estuviera allí al momento final de la comida.

Al final del almuerzo salió toda la comitiva del restaurante desde donde se veía ladera abajo, todo el barrio de Malagueira, según salían Abilio me pidió para que me acercara y me dice: "Arquitecto Siza, explique aquí a nuestro Presidente su proyecto".

Le expliqué el proyecto a Eanes, pero a la vez hice hincapié en las dificultades burocráticas y el estado de paralización que sufría el proyecto porque la Dirección de Urbanismo no estaba de acuerdo con nuestra propuesta de una solución aérea de las infraestructuras, que era una opción fundamental para la viabilidad económica de todo el proyecto y cuando yo estaba diciendo esto, desde la comitiva avanza un señor y dice: "Disculpenme señores, pero el proyecto ya está aprobado". El presidente y todos quedamos en silencio y hasta un poco asustados por la brusquedad de la interrupción, pero entonces el presidente dice: "Bueno parece que ya está todo resuelto, además me ha gustado mucho la presentación de su proyecto".

Ese señor que salió de la comitiva resultó ser un funcionario local de la Dirección de Urbanismo en Évora.

EL BARRIO DE LA QUINTA DA MALAGUEIRA, ÉVORA. 1973-77
Política y arquitectura. Vivienda y urbanismo.





EL BARRIO DE LA QUINTA DA MALAGUEIRA, ÉVORA. 1973-77
Política y arquitectura. Vivienda y urbanismo.

C.S. Quizás el funcionario no soportó reconocer la propia ineficacia delante del presidente.

A.S. En aquellos tiempos todavía existía aquel miedo inmenso al poder, el poder máximo de la Presidencia de la República, sí quizás el funcionario no pudo resistir ese miedo y tuvo esa reacción espontánea. Después de ese incidente, sé que ese funcionario tuvo muchos problemas dentro de la administración por esa posición que tomó públicamente y lo que ello supuso para el desarrollo del barrio, porque a partir de entonces, el problema de las infraestructuras quedó resuelto y el proyecto avanzó sin más trabas, pero todo gracias a esa visita del Presidente de la República.

C.S. La relación entre la arquitectura y la política está siempre presente.

A.S. Ah, sí, claro, y de qué manera...

C.S. Creo que fue a Eisenman a quien una vez le oí decir que solo se podían hacer grandes proyectos, cuando en el poder estaba la derecha, porque solo la derecha tenía la fuerza para tomar los riesgos necesarios.

A.S. Comparto la misma opinión, y Souto de Moura seguro que también. Especialmente si nos referimos a los gobiernos locales, a los ayuntamientos. En aquellos ayuntamientos donde el poder está en manos de los socialistas, he tenido siempre grandes problemas, no de un modo general pero sí de forma, se podría decir que mayoritaria, y por el contrario, he realizado proyectos en ayuntamientos gobernados por la derecha y no he tenido ni la mitad de los problemas, mejor dicho casi no he tenido ningún problema. Creo que una de las razones es que después de la Revolución del 25 de Abril todo pasó a ser gobernado en Portugal por partidos de izquierdas, todos los ayuntamientos pasaron a ser gobernados en su mayoría por socialistas, no por los comunistas, el comunismo pasó a ser algo minoritario, por lo que se generó, en paralelo, una enorme estructura de técnicos afines al poder.

C.S. Entonces el problema de la relación con la política no es tanto ideológico.

A.S. Sí, no es tanto una cuestión ideológica, como de mercado de trabajo, de clientelismo político, y compromisos de los partidos con sus afines. De hecho en Évora, cuando llegaron los socialistas nunca más pude desarrollar allí ningún proyecto.



C.S. Volviendo a las instalaciones, al problema de la estructura para las instalaciones aéreas, en realidad son también, un gran dintel, una estructura que atraviesa todo el barrio y que jerarquiza de algún modo los espacios urbanos y crea una relación con la ciudad distante.

A.S. Sí, en gran medida responde a eso y no se puede negar esa imagen latente del acueducto próximo, y seguramente cuando lo concebía pudo haber una componente de asociación mental, aunque para ser sinceros la idea surgió solamente como una respuesta a un problema económico. Desde el principio estaba claro que solo habría financiación -y no bastante- para la construcción de las viviendas y no iba haber ningún presupuesto para los equipamientos y muy poco para las infraestructuras, así que la opción de las instalaciones por conductos aéreos fue simplemente una solución económica.

C.S. Quizás lo que hoy todavía más sorprende es la falta de espacios comerciales.

A.S. Nunca estuvo entre mis intenciones, hacer un gran centro comercial, pero sí que pretendía lograr, como en el centro histórico de la ciudad, una mezcla de usos, un cierto mestizaje, pero nos faltaba presupuesto y tampoco quería reservar una gran superficie para en el futuro hacer un centro comercial, por lo que se reservaron pequeños espacios repartidos por todo el conjunto. La propia estructura de soporte de las infraestructuras elevadas fue diseñado a lo largo del eje Este-Oeste, eje urbano que después continúa hacia el barrio ilegal contiguo y luego hasta la ciudad, hasta las puertas de la muralla de la ciudad. A lo largo de ese eje, se reservaron espacios para luego las asociaciones poder abrir pequeños locales comerciales y equipamientos, pero tampoco quería concentrar linealmente los espacios comerciales sino que queríamos prever espacios de posible desarrollo comercial futuro en distintos puntos, pero el mayor problema fue que nunca llegó la financiación para construir equipamiento alguno.

C.S. Aunque hay pocos espacios comerciales, sí que hay alguno.

A.S. Sí, se llegó a desarrollar algún espacio comercial pero por iniciativa de las propias cooperativas, algún café, algún kiosco, pero poco más. Más tarde, en conversaciones con el gobierno comunista local, convertimos uno de esos espacios para albergar un centro parroquial que luego se convirtió en un centro de tercera edad y espacio para el servicio de jardinería, y eso fue lo que se logró realizar de todo el plan de equipamientos que teníamos, nada más.



EL BARRIO DE LA QUINTA DA MALAGUEIRA, ÉVORA. 1973-77
Política y arquitectura. Vivienda y urbanismo.

C.S. Hemos visto en el archivo varios proyectos para equipamientos sociales de distinto tipo.

A.S. Sí, proyectos de equipamientos hubo muchos: una clínica, una escuela, una guardería, las dos sedes de las cooperativas con su equipamiento social, un pequeño motel, un restaurante con una vista deslumbrante sobre Évora, etc.

Hubo también el proyecto de una pequeña iglesia con un centro social, en un punto muy importante, allí donde Malagueira contactaba con el denominado barrio antiguo, donde había una gran concentración de población de raza gitana y que se llegó a convertir casi en un gueto.

Pero también había este prejuicio, de que como el gobierno local era comunista, nunca iban a financiar un equipamiento promovido por la Iglesia, pero fue al contrario, el alcalde apoyó el proyecto, incluso fue a hablar con el obispo -el alcalde era un político de gran inteligencia-, pero al final tampoco se pudo realizar aunque en este caso por debilidad de la estructura de la propia Iglesia, porque propusieron como responsable a un padre que realmente no tenía la capacidad necesaria para desarrollar semejante proyecto.

También hubo el proyecto de una clínica privada que nunca fue aprobada, porque siempre se le denegaba el permiso, porque incluso dentro del mismo ayuntamiento había también grupos extraños contrarios al buen desarrollo del proyecto.

Fue un proceso muy rico, pero muy difícil.

El funcionamiento final del barrio de La Malagueira está muy condicionado por la falta de esos equipamientos básicos.

Había también proyectado un centro cubierto en parte con una media cúpula, con cierta carga simbólica, pero tampoco nunca hubo financiación para ello. Era un punto de concentración importante e incluso el alcalde estaba muy interesado en realizarlo, pero nunca hubo suficiente presupuesto para ello.

En gran medida el proyecto estuvo sometido a una acción demoledora contraria y ni siquiera siempre oculta.

C.S. ¿Cuál fue la importancia del automóvil en la ordenación del conjunto?

A.S. Cuando se diseñó la ordenación urbanística había unas necesidades básicas tan enormes en la población que nadie podía ni siquiera imaginar que con el tiempo los habitantes del barrio iban a tener acceso a automóviles tan rápidamente. En aquel tiempo había una cierta falta de fe en el futuro.

No hay que olvidar que el barrio se desarrolló justo después de la revolución del 25 de Abril, y que la escuadra Americana estaba ahí preparada y dispuesta para invadir el Tajo. Henry Kissinger, quería invadir Portugal porque pensaba que su modelo era una amenaza para Europa.

En Europa, a la vez que había boicots por parte de algunos gobiernos, había también una gran

EL BARRIO DE LA QUINTA DA MALAGUEIRA, ÉVORA. 1973-77
Política y arquitectura. Vivienda y urbanismo.







EL BARRIO DE LA QUINTA DA MALAGUEIRA, ÉVORA. 1973-77
Política y arquitectura. Vivienda y urbanismo.

expectativa y un movimiento político de apoyo, sobre todo en Italia y en Francia, porque había una gran esperanza hacia los cambios que estaban aconteciendo en Portugal, porque representaba una alternativa de cambio en Europa. Y por tanto Kissinger estaba muy preocupado con el transcurrir de los acontecimientos tras la revolución de los claveles.

De hecho lo primero que hizo Kissinger fue pedir la dimisión del embajador americano que no compartía su opinión y nombró a un nuevo embajador que llegó a ser el número dos de la CIA, un hombre que ya había estado en Sudamérica, en Chile.

Pero, sin embargo, el nuevo embajador realizó un acercamiento hacia varios sectores políticos y al final llegó a una conclusión contraria a la de Kissinger, de que no era necesario invadir, que el problema se podía resolver sin llegar a intervenir militarmente, porque había medios para resolver el problema que tanto preocupaba a Kissinger.

C.S. Después de la revolución hubo una fuerte crisis económica, momentos de grandes dificultades económicas en Portugal.

A.S. No hay que olvidar que en aquellos momentos después de la revolución del 25 de Abril, Portugal fue sometido a un proceso de aislamiento internacional, un aislamiento que afectaba a toda su industria en general y a los textiles en particular.

En aquellos momentos hubo intentos desde Europa para asfixiar la economía de Portugal.

La situación llegó a un punto tal que los trabajadores viajaban hasta España, para pedir a los antiguos empresarios que se habían exiliado en Galicia que regresaran, porque todas las puertas exteriores se les cerraban y la industria se quedaba paralizada.

Con la Revolución, gran parte de las industrias pasaron a ser administradas directamente por los trabajadores, y parecía obvio que estaban sufriendo un boicot exterior hasta el punto que no podían vender ni un metro de tejido fabricado en Portugal, puede ser que también por cierta falta de experiencia por parte de los nuevos gerentes de las empresas.

El aislamiento era tal que los trabajadores tuvieron que llegar al extremo de tener que ir a buscar a los antiguos empresarios que residían en el exilio, en Galicia la mayoría, para pedirles que regresaran y dirigieran de nuevo sus antiguas empresas.

Esa vida...

C.S. Tiempos muy difíciles pero a la vez tuvieron que ser de mucha ilusión ante un cambio histórico.

A.S. Sí es cierto, fueron tiempos también de mucho entusiasmo, recuerdo en Évora que surgió un grupo de gente muy interesante, había unos trabajadores muy activos.

Uno de los problemas durante la construcción del barrio de Malagueira, era que no había realmente



EL BARRIO DE LA QUINTA DA MALAGUEIRA, ÉVORA. 1973-77
Política y arquitectura. Vivienda y urbanismo.

quien pudiera asumir la realización de las viviendas, porque en aquella época había tal boom de la construcción, en gran parte clandestina pero que dio trabajo a muchos constructores, pero en su mayor parte era un boom localizado en la región de Lisboa y arrastró a la mayoría de los constructores hacia Lisboa.

Así que nadie quería realmente ir a construir a Évora, además tampoco había constructores que se atrevieran a realizar el proyecto, porque había muchas dudas sobre el resultado final y a todo ello se sumaban también los problemas de abastecimiento de los materiales.

C.S. Las casas son de una construcción muy sencilla, muros de bloques de hormigón con el aislamiento recubriéndolo.

A.S. En las primeras fases, las viviendas fueron construidas en bloques de hormigón, porque en realidad no había ladrillos, los ladrillos estaban agotados en todo el país, no había producción suficiente para el boom de construcción que había en todo el país.

Pero para poder construir con bloque hubo que dar facilidades a una pequeña fábrica local, y darle unas cómodas condiciones de plazos y producción, y aquella empresa con una máquina pequeña pudo llegar a producir, con mejor o peor calidad, los bloques prefabricados de hormigón para construir todas las viviendas.

En aquel tiempo, los propios constructores no tenían gente cualificada para construir y mucho menos un equipo técnico, así que teníamos que darle nosotros un apoyo técnico, básicamente el ingeniero de nuestro equipo y nadie más.

Luego se dieron todas esas contradicciones que solo son posibles en las revoluciones, recuerdo que en la primera fase de construcción de viviendas, el constructor venía de Troia y era a la vez diputado por el Partido Comunista en el parlamento. Fuimos a reunirnos con él, pero en realidad no sabía nada de la situación en Évora, pero aunque en realidad tampoco sabía mucho de cómo gestionar una empresa, llegó a ser presidente de una constructora, paradojas propias de aquellos tiempos tan convulsos y contradictorios.

C.S. A pesar de todas esas circunstancias y del tiempo transcurrido las casas aparentemente se conservan bien.

A.S. En realidad durante la obra ocurrieron cosas increíbles. En una segunda fase de construcción de las viviendas, ya se consiguió un constructor de Lisboa para ejecutar las obras, pero un día cayó una gran tormenta y las casas se inundaron de agua y me llamaron urgentemente para buscar alguna solución.

Aquello me parecía raro, porque la primera casa que habíamos construido, fue supervisada durante la obra con mucha atención por nuestra parte y también por parte del ingeniero Sobreira, y cuando llegamos a Évora después de la tormenta, encontramos que esa casa, la primera, estaba impecable







EL BARRIO DE LA QUINTA DA MALAGUEIRA, ÉVORA. 1973-77
Política y arquitectura. Vivienda y urbanismo.

sin ni siquiera rastros de ninguna humedad, pero sin embargo todas las otras casas estaban inundadas.

Entonces retiramos el enfoscado realizado sobre los bloques de hormigón y resultó que los bloques de hormigón ni siquiera habían sido impermeabilizados, así que los bloques absorbían el agua como si fueran esponjas, ni te puedes imaginar el desastre.

Fue un problema increíble, porque luego una de las cooperativas de vecinos llamó a un laboratorio de una ingeniería para estudiar los motivos, y este laboratorio concluyó que era un defecto de diseño de nuestro proyecto, pero como durante todo este proceso se llegó a crear una relación especial con los cooperativistas, ellos mismos nos anticiparon esa acusación, así que pedimos al laboratorio que nos diera un informe por escrito, y cuando se redactó el informe nos reunimos allí y volvimos a retirar el enfoscado de una de las casas y efectivamente dejamos en evidencia que no había hidrófugo, que los bloques estaban expuestos directamente al agua de lluvia.

Al final el laboratorio de la ingeniería desapareció, pero hubo que retirar todos los enfoscados de fachada y rehacer de nuevo el revestimiento.

C.S. No hay obras sin problemas...

A.S. Esta obra estaba promovida por Fomento de Vivienda y era supervisada por sus propios funcionarios, pero hubo un momento en que me prohibieron ir a la obra, porque nosotros empezamos a detectar errores de ejecución y los denunciábamos, y por ello un día me pidieron que no volviera a visitar la obra por orden de la propia administración, así que durante un tiempo no pude ni siquiera ir a la obra.

C.S. Un proyecto muy complejo y tan largo en el tiempo, donde tuvo que colaborar mucha gente.

A.S. Fue un proyecto de un proceso muy complejo, y sí un proyecto donde trabajó mucha gente, pero quien trabajó más tiempo fue Nuno Oliveira, el alma de todo aquello.

Pedí al Ayuntamiento que nos permitiera tener un arquitecto de nuestro equipo permanentemente en la obra y le pedí a Nuno, que era de Oporto, que se fuera a Évora, pero él no quería, tenía su novia, toda su vida en Oporto, pero le dije: Nuno, no te preocupes será solo por un año. Nuno lleva allí ya toda su vida. Acabó casándose allí, luego llegó a trabajar en el propio Ayuntamiento, llegó a ser director de la recuperación del Centro Histórico de Évora, aunque más tarde hubo un cambio de gobierno y llegó a pasar por momentos muy difíciles. En este momento es director de la Dirección de las Artes en las Azores, y creo que también está dirigiendo el proceso de clasificación de la zona universitaria de Coimbra. Hace un mes que fue nombrado Director de las Artes en las Azores.



EL BARRIO DE LA QUINTA DA MALAGUEIRA, ÉVORA. 1973-77
Política y arquitectura. Vivienda y urbanismo.

C.S. El proyecto de la casa de Malagueira, en realidad es un modelo cambiante.

A.S. Una casa evolutiva, puede llegar a tener hasta 5 habitaciones.

C.S. Es uno de sus proyectos con una investigación intensa sobre el tema del patio, que es un tema recurrente en muchos de sus otros proyectos.

A.S. La opción del patio fue muy polémica desde el principio.

En las reuniones de discusión del proyecto con los futuros usuarios, donde acudían normalmente unas 200 personas, ya desde el principio se generó un rechazo a la idea del patio, porque lo asociaban con una idea de pobreza, ellos preferían una fachada directa hacia la calle.

Yo explicaba la importancia del patio, e incluso por economía en la construcción de las casas.

Eran unas casas muy económicas, viviendas en hilera a lo largo de calles estrechas, encajadas pared con pared con los vecinos, con los conductos de las instalaciones resueltos por vía aérea, y explicaba que por economía tampoco había dinero para aislamientos térmicos especiales, y por tanto, teníamos que construir con bloques de hormigón, con pared sencilla.

No había ni ladrillos, ni tejas, la cubierta era simplemente una losa de hormigón muy sencilla y las paredes un muro de bloques revestido con mortero.

Pero al final de las reuniones con los vecinos, siempre venían algunos que no se atrevían a hablar en público, pero sí que se acercaban para decirme: "A mí sí que me gusta su idea del patio".

Eran los cooperativistas urbanos, que trabajaban en la ciudad, quienes hablaban más en las reuniones y quienes tenían un rechazo frontal a la idea del patio, pero la gente del campo que venía por primera vez a vivir a la ciudad, sobre todo durante aquellos tiempos de la Reforma Agraria, les gustaba la idea y se acercaban para decirme: "La casa de mi abuela también tenía un patio".

De hecho en Évora hay muchas casas tradicionales con patio, pero para una mayoría, sobre todo entre aquellos que ya tenían una cierta integración urbana, pensaban que era una imagen de pobreza. Fue tanto el rechazo, que acabamos desarrollando una variante con el patio atrás y la fachada hacia la calle y así conseguir la aceptación de todos. Quien quería escogía la casa con patio atrás o el patio hacia adelante.

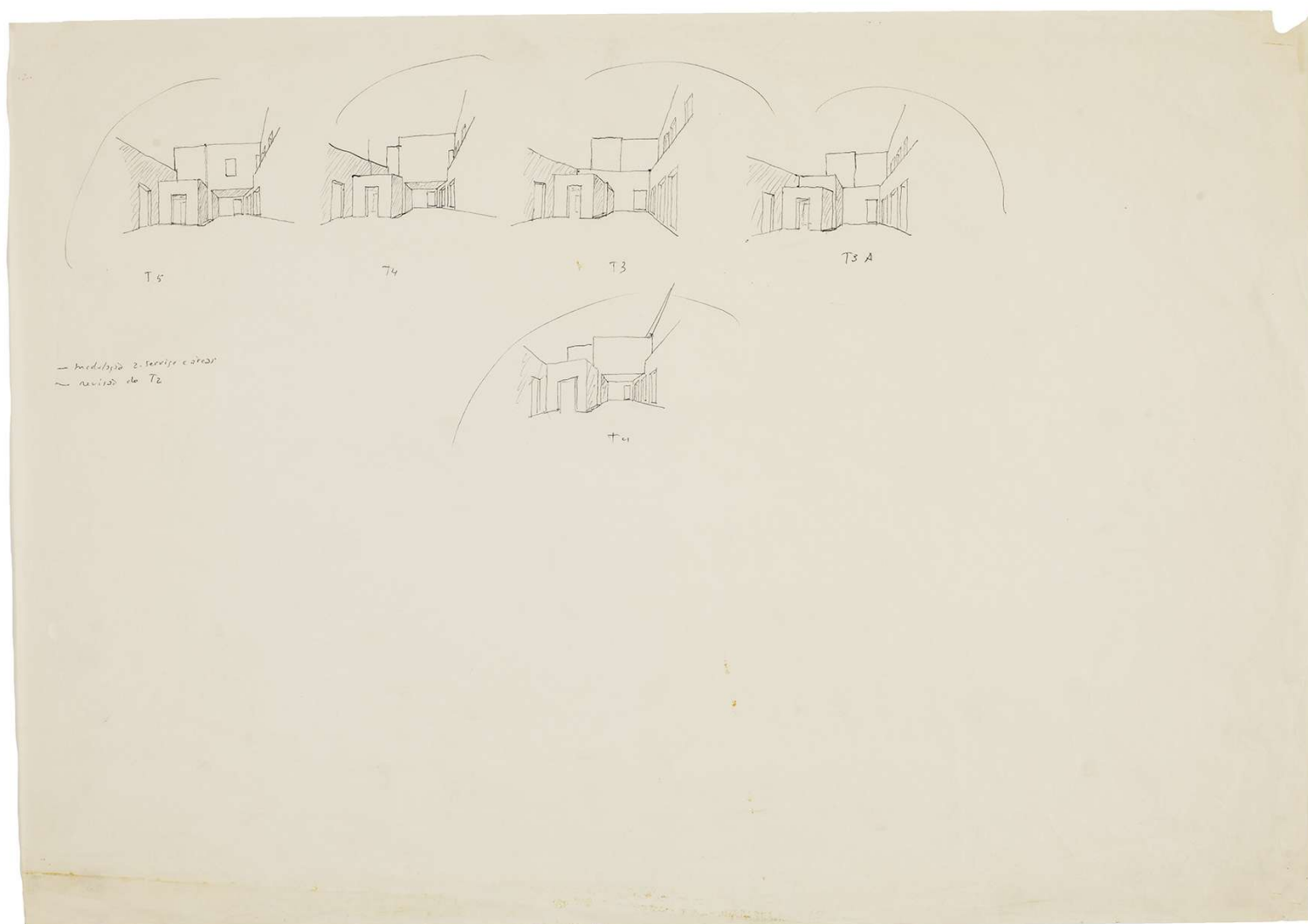
Lo más interesante es que con el tiempo, hubo vecinos que tenían el tipo de patio atrás y que pidieron modificar su casa para poder tener un patio para adelante, pero aún hoy se pueden ver casas de los dos tipos.



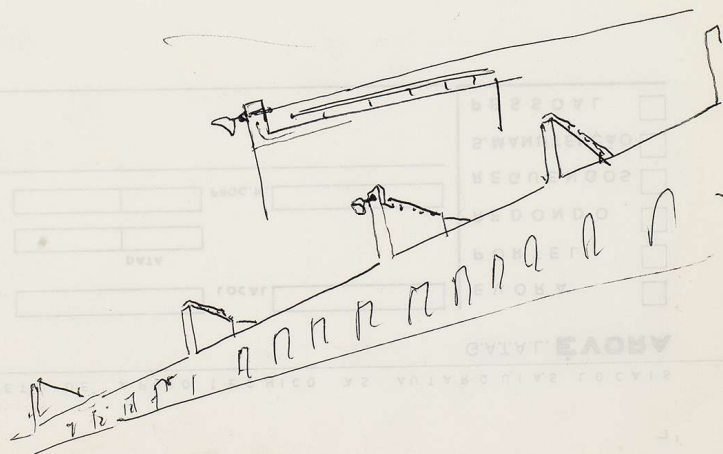
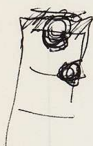
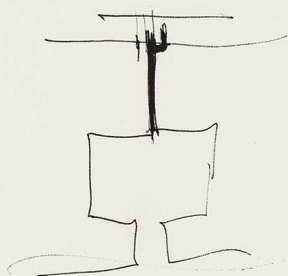
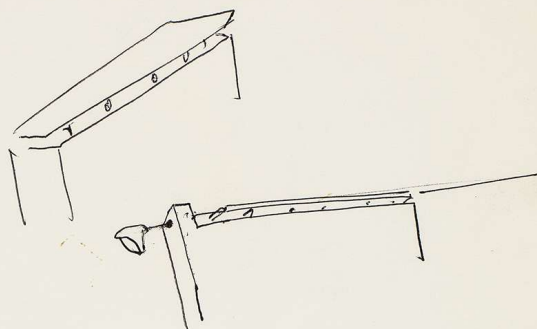




EL BARRIO DE LA QUINTA DA MALAGUEIRA, ÉVORA. 1973-77
Política y arquitectura. Vivienda y urbanismo.



APPROX. 1000000



El BARRIO DE LA QUINTA DA MALAGUEIRA, ÉVORA. 1973-77
Política y arquitectura. Vivienda y urbanismo.



El BARRIO DE LA QUINTA DA MALAGUEIRA, ÉVORA. 1973-77
Política y arquitectura. Vivienda y urbanismo.





EL BARRIO DE LA QUINTA DA MALAGUEIRA, ÉVORA. 1973-77
Política y arquitectura. Vivienda y urbanismo.

C.S. Tuvo que ser complicado el proceso del diseño teniendo que acordar las decisiones con tantos vecinos.

A.S. Sí, había polémicas y discusiones por casi todo.

Recuerdo que también hubo mucha polémica con la altura del muro, porque el muro tenía la altura de un piso y también hubo mucha resistencia hacia ese muro alto, y también tuve que aceptar soluciones con muro bajo y opciones con muro alto, aunque hubo muchos que con el tiempo subieron los muros porque llegaron a entender el sentido de un muro alto, las ventajas del patio con ese tipo de cierre, pero también todavía persisten casas con los dos tipos de muro. Pero a pesar de la falta de los equipamientos y de las campañas contrarias, el barrio está consolidado, puede tener disparates, muros en hormigón, etc., pero está en gran medida consolidado.

C.S. Si nosotros estuvimos hace muy poco, y el barrio en general está bien cuidado y además se siente muy vital.

A.S. Ahora se está dando una situación nueva, que es que aprecio la movilidad tan típica de las ciudades, ya ha habido vecinos que se han ido del barrio por cuestiones de trabajo o por negocio, que vendieron su casa y nuevos usuarios están llegando.

Así que un nuevo tipo de habitantes está ocupando el barrio.

C.S. Y con los nuevos vecinos quizás surge el problema del automóvil de forma más violenta.

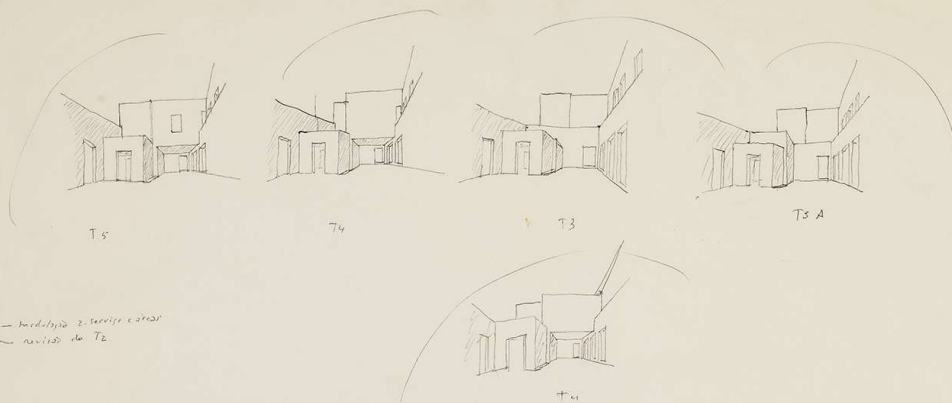
A.S. La cuestión del automóvil que hablamos antes un poco por encima, es que en aquellos tiempos cuando desarrollábamos el proyecto, nadie podía ni imaginar que la población del barrio llegaría a tener coche. Era como un sueño mítico, y solo como una posibilidad muy lejana se hizo una reserva de un espacio para garajes futuros, que además tuvieron una evolución divertida, porque muchos querían el garaje, pero sobre todo para tener un espacio para una barbacoa, para guardar la matanza del cerdo e incluso tuvieron que hacerse más grandes para poder hacer espacio para una barbacoa no para ningún coche.

Se hicieron solo dos volúmenes de garajes porque suponían a la vez un incremento en el coste económico y tampoco había demanda para más.

C.S. Pero en el conjunto hay distintos tipos de calle como si se previeran densidades de tráfico distintas.

A.S. Las calles entre las hiladas de casas eran realmente solo para peatones y luego había las grandes vías, aquella del eje Este-Oeste, la de la zona alta, la del barrio antiguo.

Las calles entre casas eran únicamente peatonales, que creo tenían un ancho de unos 6 metros, lo cual creo que era un ancho hasta ilegal, tan estrechas, ni idea de cómo nos dieron permiso para



— perspectiva 2.º andar e 3.º andar
— revisto do T2

El BARRIO DE LA QUINTA DA MALAGUEIRA, ÉVORA. 1973-77
Política y arquitectura. Vivienda y urbanismo.





EL BARRIO DE LA QUINTA DA MALAGUEIRA, ÉVORA. 1973-77
Política y arquitectura. Vivienda y urbanismo.

eso..., pero pretendía unas calles lo más estrechas posible, por la necesidad de sombra dado el clima de Évora.

Portugal tuvo una evolución económica posterior muy rápida y muy intensa, y el acceso al automóvil, a la TV empezó a ser común y generalizado, y los mismos usuarios del principio ya al final parecían otros.

C.S. El coche y la TV, símbolos por los que el trabajador comenzaba a considerarse parte de una sociedad de consumo.

A.S. Sí la TV fue otro elemento que no considerábamos en el inicio pero que se convirtió muy pronto en una necesidad generalizada.

Un logro muy importante fue también conseguir servir a todo el barrio con solo una antena colectiva, y hacer luego la distribución por cable a todas las viviendas.

No quiero ni imaginarme lo que hubiese sido del barrio lleno de antenas individuales. Bueno, esa fue una victoria importante pero también muy sufrida...

C.S. Pero a pesar de esas estrecheces que mencionas, la estructura de calles funciona bastante bien.

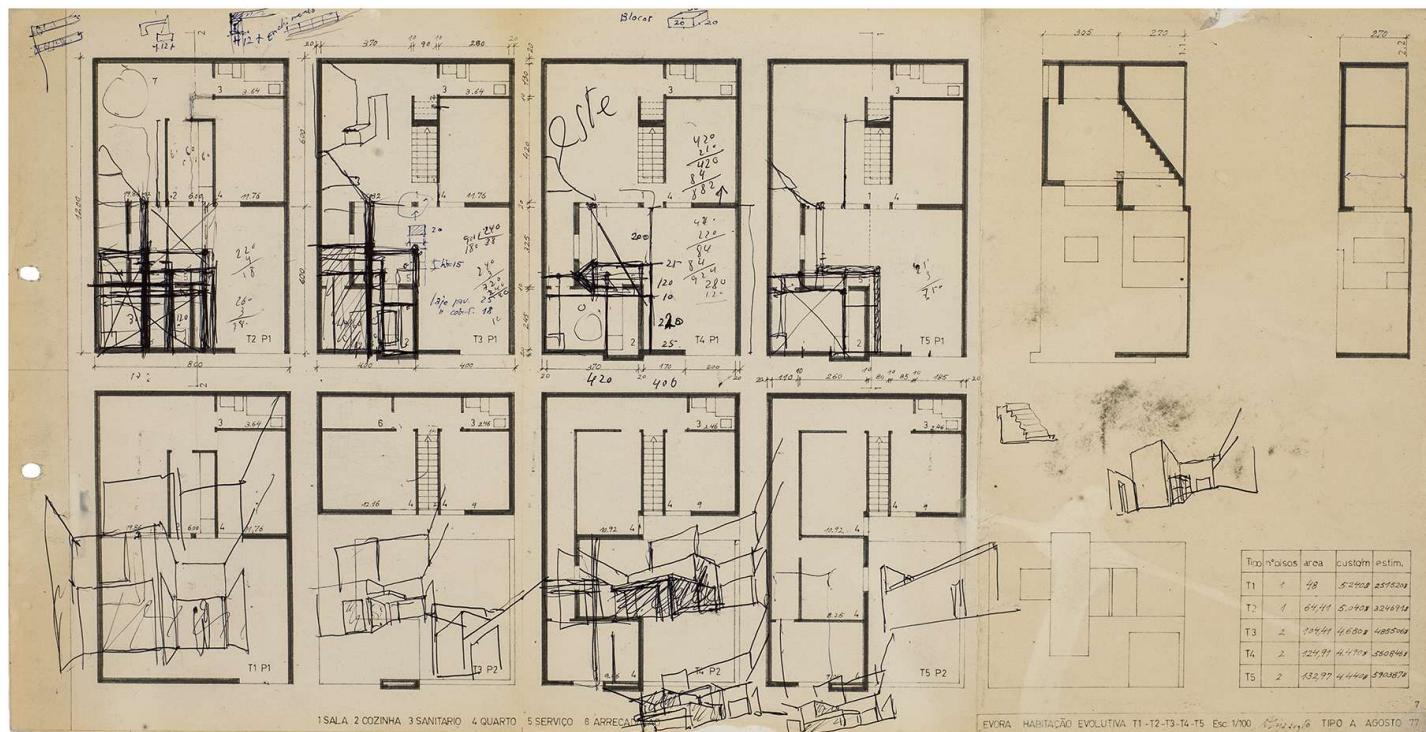
A.S. Sí, la estructura de las calles aún con la aparición del coche, sigue funcionando porque la gente comenzó a establecer unos códigos de uso propios. Por ejemplo, el espacio delante de cada casa tiene un derecho de uso que pertenece al dueño de esa casa.

En realidad, no existe reglamento alguno pero los vecinos adoptaron esa regla, esa costumbre. En frente de cada casa hay un coche, el coche del dueño de la casa.

Todo el mundo sigue ese principio y como realmente son calles muy cortas y estrechas no hay demasiados problemas, todo el mundo tiene que circular muy despacio y en consecuencia tampoco hay accidentes.

C.S. En Malagueira había también, aunque nunca fue construida esta idea de espacio público cubierto que aparece luego también en otros proyectos, en la expo de Lisboa, en el CGAC.

A.S. Sí, aunque en el proyecto de la Expo de Lisboa, fue realmente resultado de un encargo del cliente: "Usted tiene que proyectar una plaza de grandes dimensiones porque es ahí donde se harán las recepciones de las representaciones de los distintos países, y es ahí donde ocurrirán distintos acontecimientos con afluencia de mucha gente y por tanto es necesario un espacio amplio cubierto". En Évora fue muy distinto, Évora tenía y continúa teniendo, aquella amputación terrible de que



EL BARRIO DE LA QUINTA DA MALAGUEIRA, ÉVORA. 1973-77
Política y arquitectura. Vivienda y urbanismo.



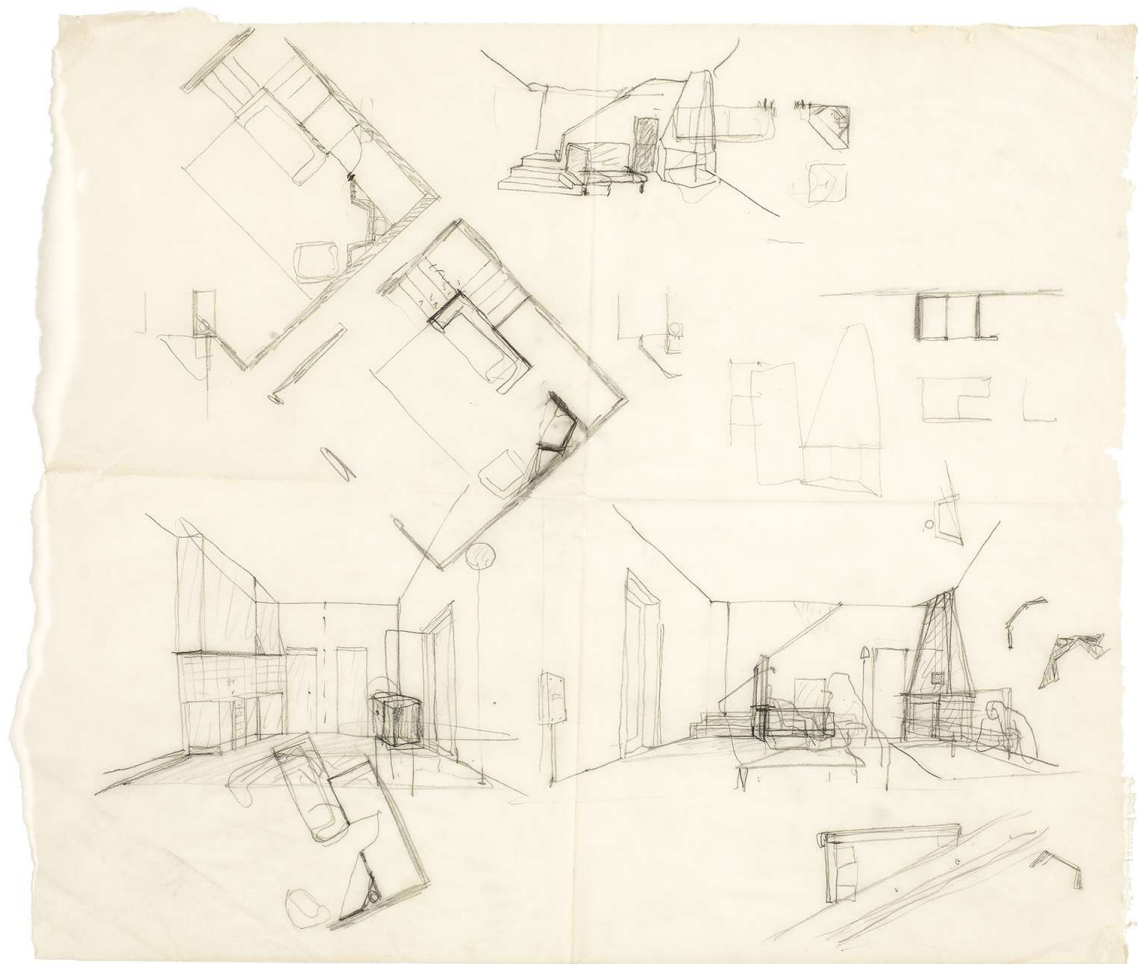


EL BARRIO DE LA QUINTA DA MALAGUEIRA, ÉVORA. 1973-77
Política y arquitectura. Vivienda y urbanismo.

no se llegó a construir ningún edificio público, ninguno de los equipamientos proyectados. En el proyecto no quería tener lo que se denomina una "zona comercial", así que intentamos dispersar los equipamientos, como ocurre en la ciudad antigua de Évora, en sitios que parecían los adecuados, por los recorridos, por los movimientos, por la misma topografía. Por tanto hay espacios libres, dejados intencionadamente vacíos porque pensaba que eran los idóneos para algún día poder realizar estos equipamientos mínimos, pero por desgracia al final no se construyó ninguno y después de tantos años continúan vacíos sin ser construidos. Había por tanto el problema, el miedo desde el principio y el miedo en relación a un futuro próximo de que al final quedaran construidos solo las viviendas, las 1200 viviendas sin equipamientos. Un problema grave de escala, de falta de diferencias de las distintas escalas, de escala y de programa. En Malagueira sentía la necesidad de un punto central en relación a la planta, que no debería competir con el centro de la ciudad histórica, muy al contrario, uno de los objetivos era conseguir una gran ligazón con la ciudad antigua. Al lado de la estructura para las conducciones elevadas, había un espacio libre en ese punto central, una pequeña colina donde el terreno subía un poco. Recuerdo que había solo un tanque y un árbol, era un sitio fantástico. Era un punto central, topográfica y físicamente en relación al conjunto del barrio y conociendo el clima de Évora pensaba que debería ser un espacio cubierto, un "meeting-point" confortable. Estuvo muy cerca de llegar a ser construido, llegamos a desarrollar incluso el proyecto constructivo para ejecución de la obra, pero el primer alcalde no consiguió financiación y después de tres mandatos consecutivos en el poder, la alcaldía pasó a manos del partido socialista, y los socialistas de Évora fueron realmente para el barrio de Malagueira su mayor enemigo, así que nunca se llegó a construir.

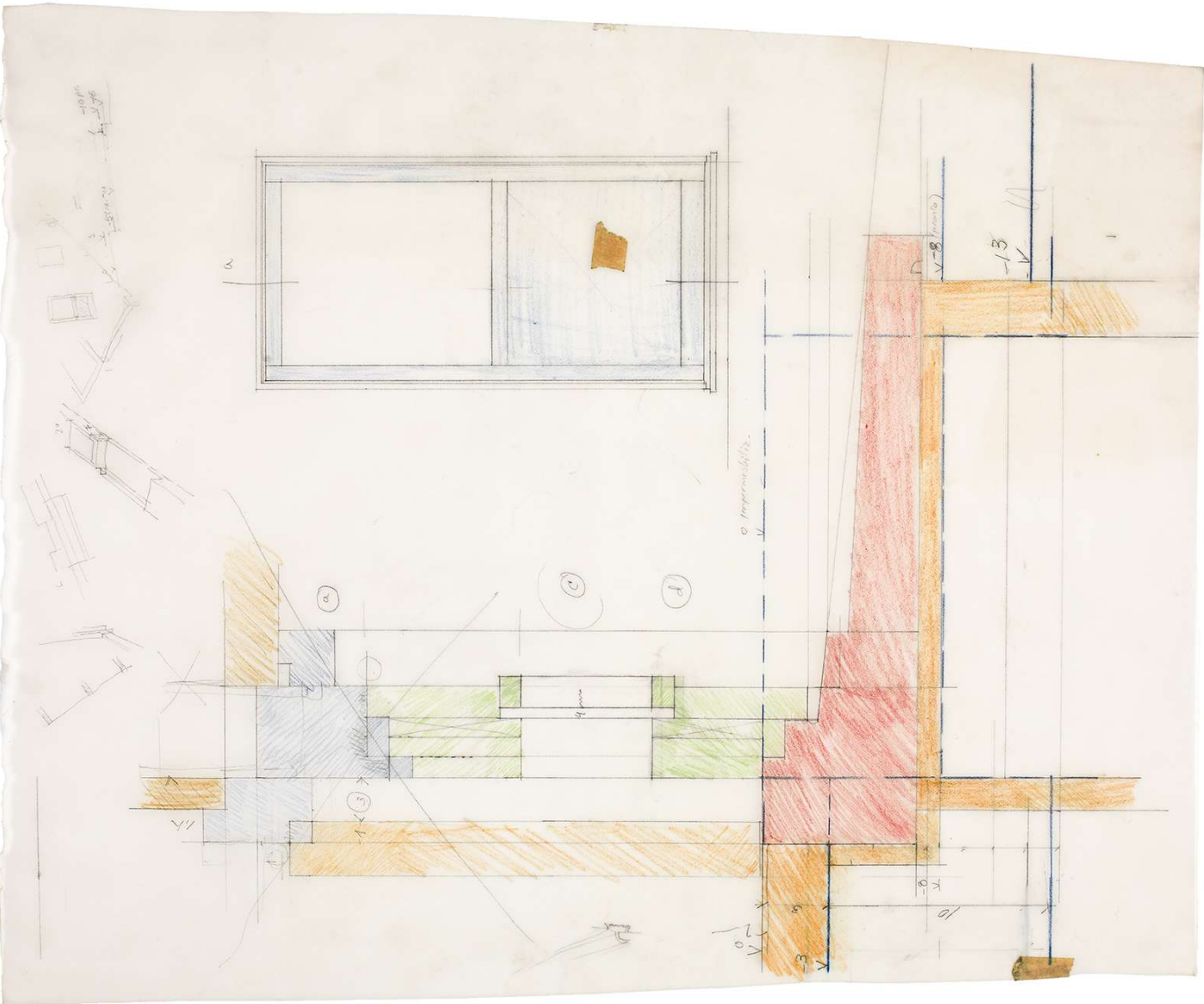
C.S. Sin embargo, y a pesar de todo, todavía hoy el barrio se ve muy vital y mantiene el carácter original.

A.S. Bien, a pesar de todos los problemas, en gran medida, el barrio se puede decir que está consolidado. Más tarde fueron apareciendo espontáneamente espacios comerciales que los propios cooperativistas desarrollaron a lo largo de la estructura elevada para las instalaciones, pero evidentemente todavía faltan muchos equipamientos. Estos son problemas no solo arquitectónicos y urbanísticos sino también problemas sociales, que afectan hasta el funcionamiento del barrio en relación con la ciudad, porque había planificados también equipamientos que darían servicio también a toda la ciudad, por lo cual podían generar un movimiento en doble sentido con Évora. Entradas, salidas, múltiples relaciones, pero había también equipamientos cuya necesidad es elemental, cuya proximidad son una necesidad básica: una clínica de salud, una guardería, un centro social y tampoco nunca llegaron a ser construidos.



El BARRIO DE LA QUINTA DA MALAGUEIRA, ÉVORA. 1973-77
Política y arquitectura. Vivienda y urbanismo.





El BARRIO DE LA QUINTA DA MALAGUEIRA, ÉVORA. 1973-77
Política y arquitectura. Vivienda y urbanismo.





EL BARRIO DE LA QUINTA DA MALAGUEIRA, ÉVORA. 1973-77
Política y arquitectura. Vivienda y urbanismo.

C.S. Buscando en el archivo bocetos originales del proyecto de La Malagueira la mayoría son bocetos a vista de pájaro, pero también podríamos decir que es una estrategia común en la mayoría de sus proyectos.

A.S. Bueno, muchas veces esos son los más publicados, pero hay también otro tipo de bocetos. En el caso del barrio de La Malagueira, es natural que queriendo construir una idea de conjunto en un terreno de gran dimensión solo en una visión a vista de pájaro se puede entender todo el territorio, un territorio con accidentes suaves...y por tanto para construir la estructura del plano, los bocetos aéreos son de gran ayuda, pero hay muchos otros tipos de bocetos: de las casas, de los interiores.

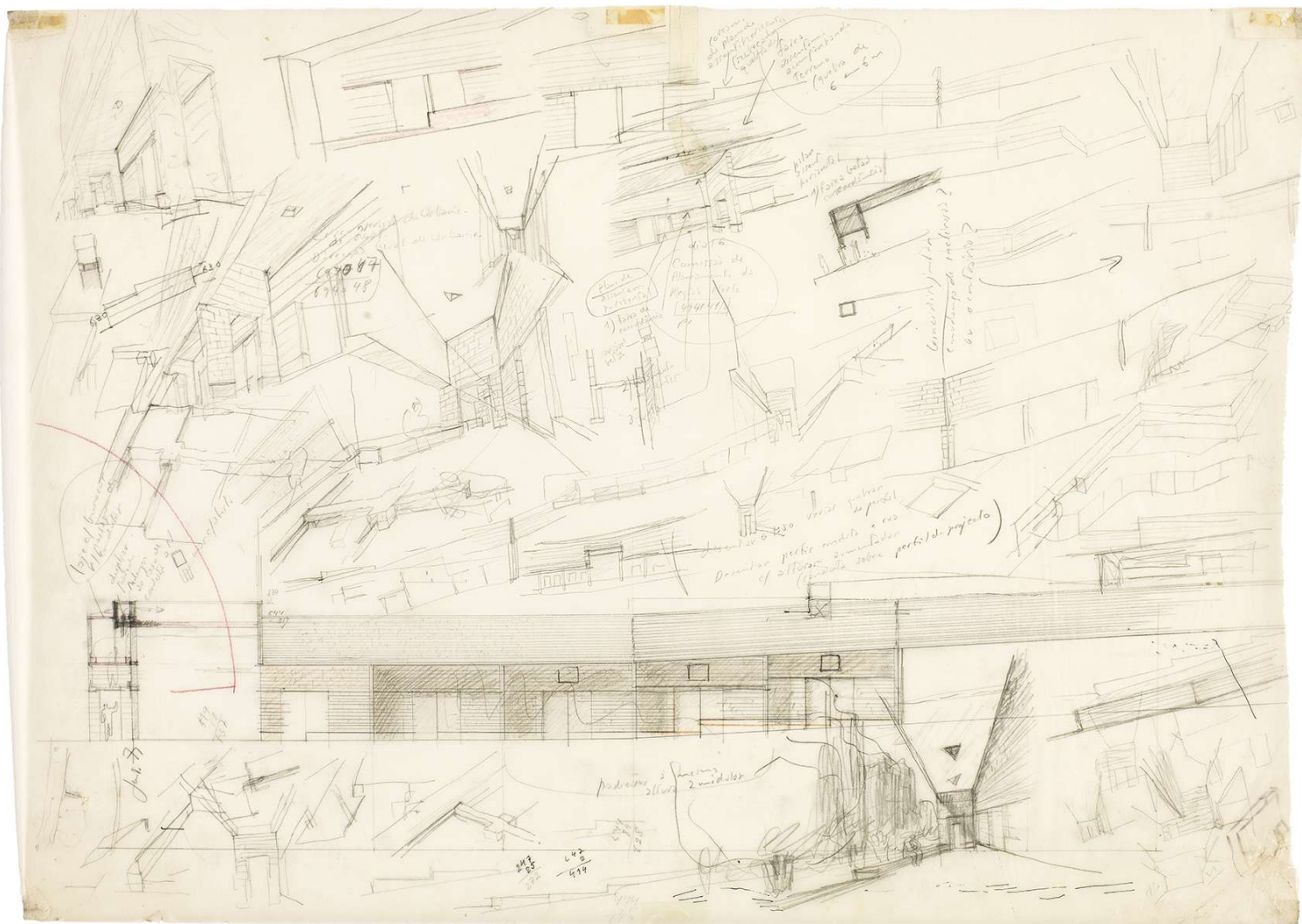
En aquella época yo dibujaba mucho, tenía mucho tiempo, tampoco había más trabajos. Fue en esa época cuando inicié la costumbre de guardar todos los dibujos y todas las notas en unos cuadernos de bocetos.

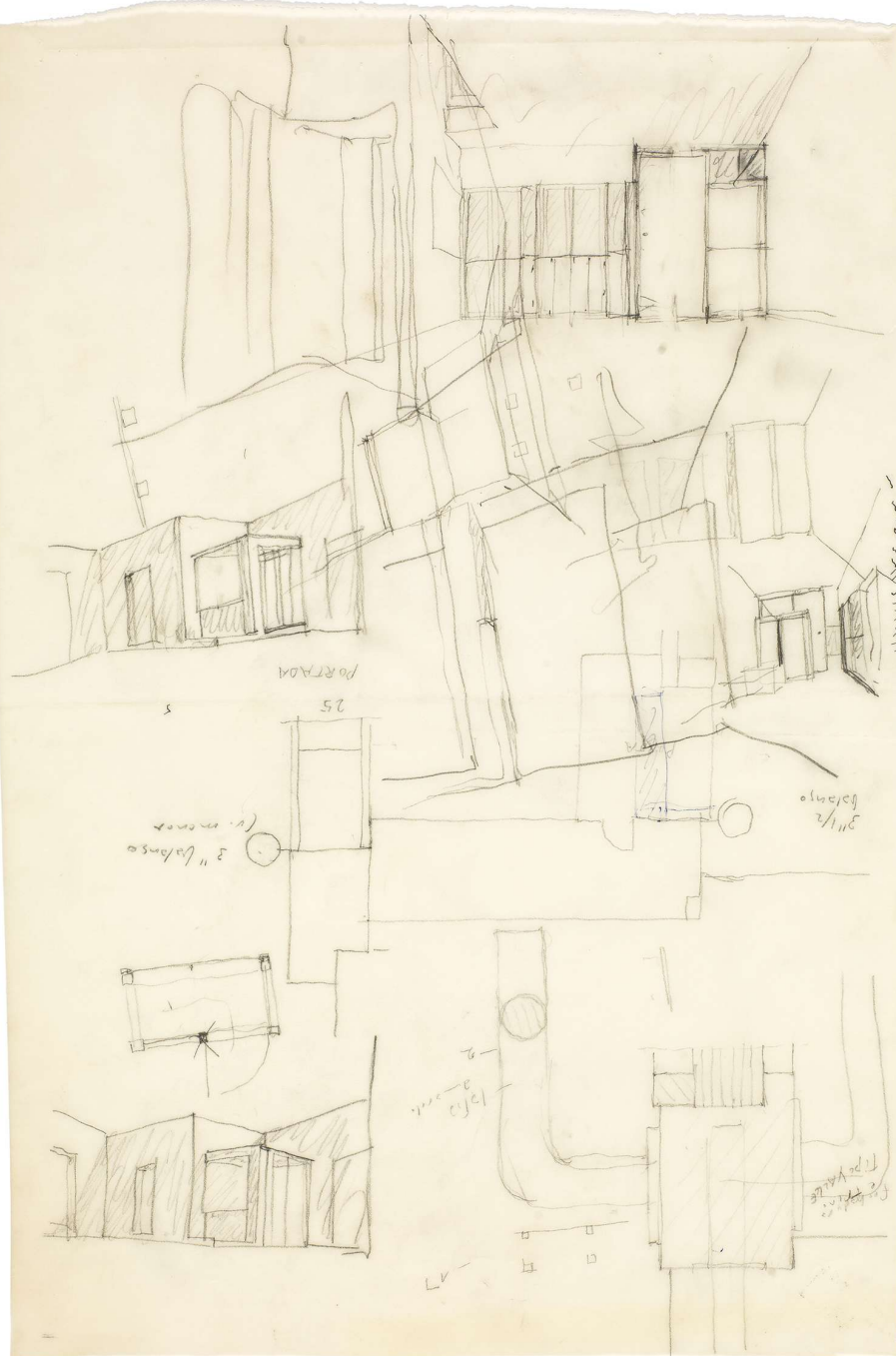
Porque Évora está muy lejos de Oporto y sobre todo al principio iba hasta dos veces por semana a la obra, después pasé a una vez por semana, y luego cada quince días, era muy lejos y además había mucha información que era necesaria procesar, reuniones, etc. Y empecé a registrar toda aquella información en un cuaderno, cuaderno que aproveché también para dibujar.

Para llegar a Évora, salía de Oporto a media noche en el tren nocturno de Wagons-Lits, con asiento en una cabina individual, donde dormía muy bien, llegaba a Lisboa muy temprano, sobre las seis y media de la mañana, luego cogía un barco para cruzar el río Tajo y luego volvía a coger otro tren, al final llegaba sobre las 10 a Évora.

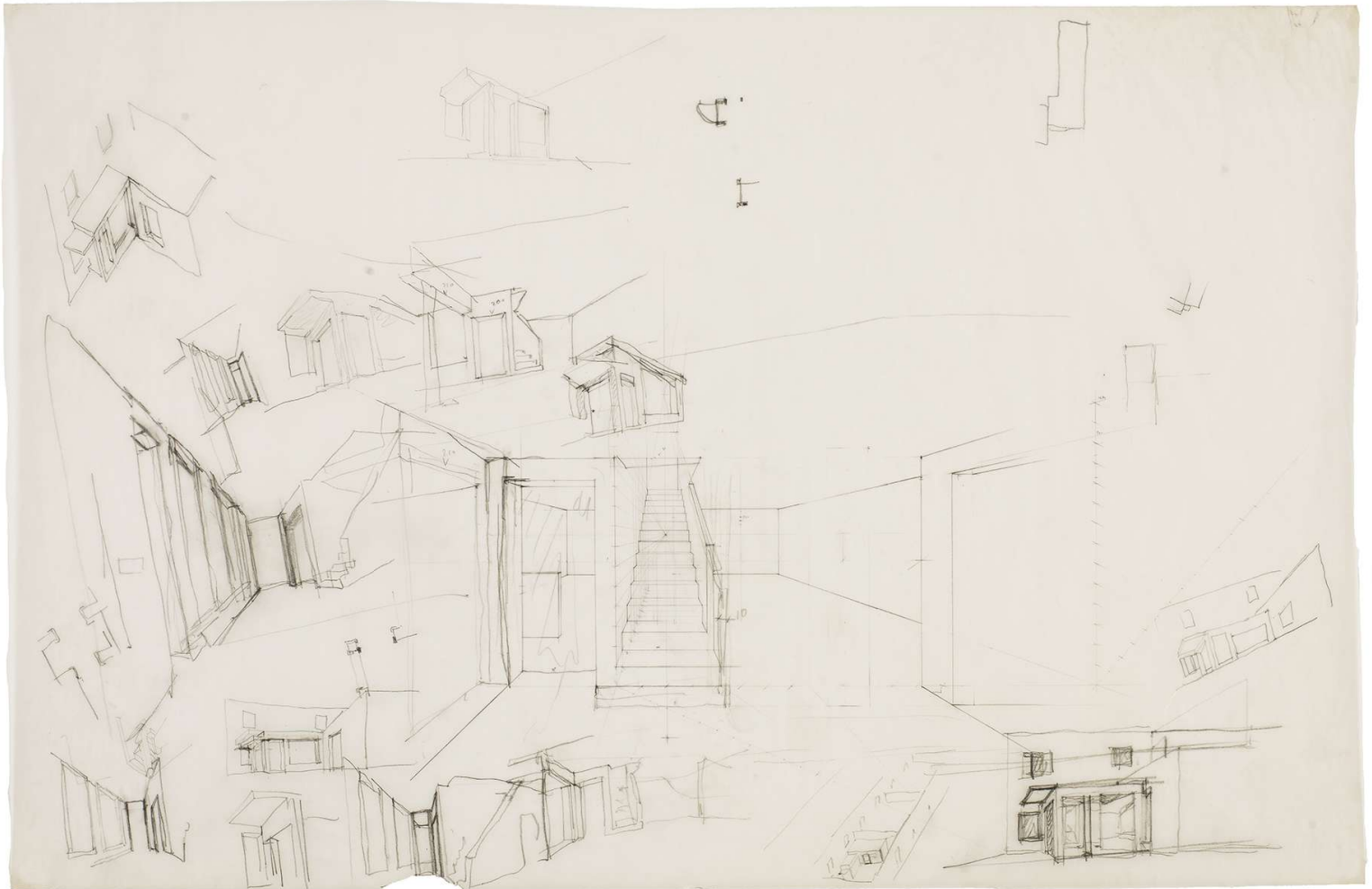
A menudo estos viajes me llevaban un día completo, estaba en Évora hasta las 8 de la tarde, volvía a coger el tren, luego el barco, y llegaba a Lisboa a las 10, comía cualquier cosa y volvía a coger el tren nocturno para estar en Porto por la mañana, un día completo. Por lo cual en todos esos intervalos, había mucho tiempo para tomar notas pero también para hacer el trabajo, para hacer bocetos que después se desarrollaban en la oficina.

EL BARRIO DE LA QUINTA DA MALAGUEIRA, ÉVORA. 1973-77
Política y arquitectura. Vivienda y urbanismo.

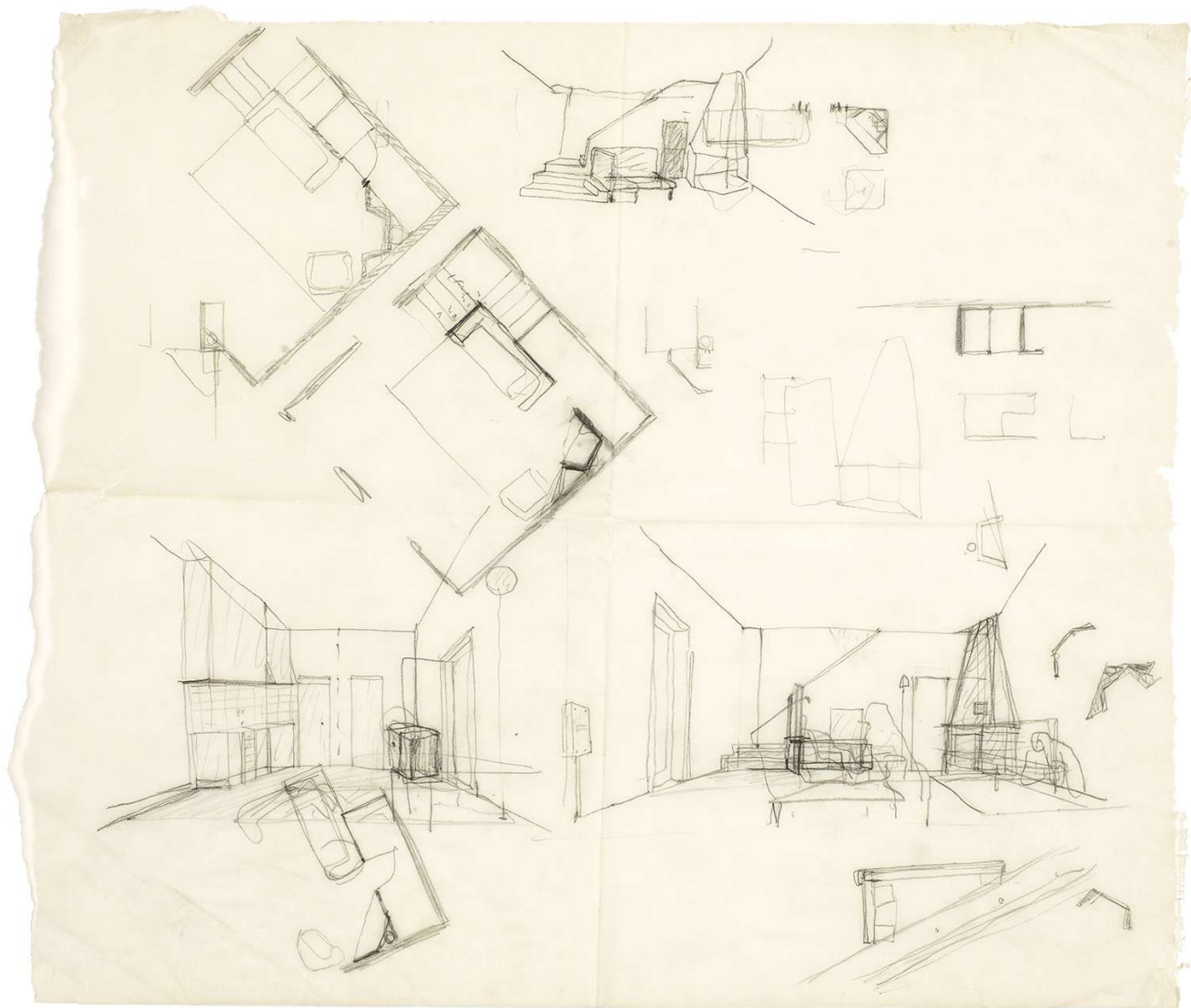




EL BARRIO DE LA QUINTA DA MALAGUEIRA, ÉVORA. 1973-77
Política y arquitectura. Vivienda y urbanismo.



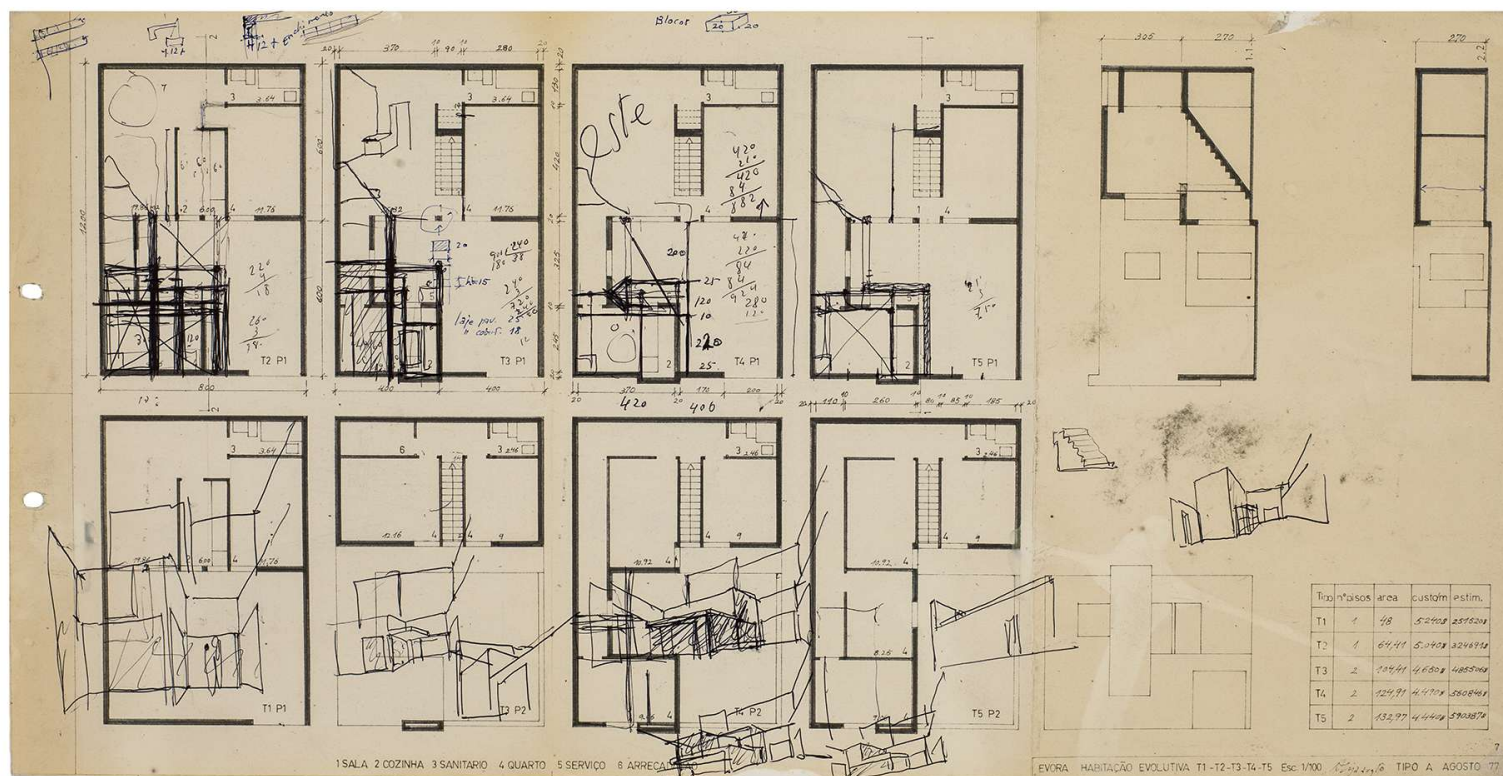




El BARRIO DE LA QUINTA DA MALAGUEIRA, ÉVORA. 1973-77
Política y arquitectura. Vivienda y urbanismo.



EL BARRIO DE LA QUINTA DA MALAGUEIRA, ÉVORA. 1973-77
Política y arquitectura. Vivienda y urbanismo.





El BARRIO DE LA QUINTA DA MALAGUEIRA, ÉVORA. 1973-77
Política y arquitectura. Vivienda y urbanismo.





FAUP. FACULTAD DE ARQUITECTURA DE LA UNIVERSIDAD DE OPORTO. 1986-93

La escuela de Oporto. El dibujo.

C.S. El proyecto del FAUP comenzó con el proyecto Carlos Ramos, pero originalmente la propuesta inicial era un volumen lineal mucho más sencillo.

A.S. Efectivamente, llegamos a hacer incluso maquetas de una propuesta de un volumen lineal mucho más sencillo, pero llegué a la conclusión que no funcionaba bien. La parcela original estaba formada por un jardín de forma irregular, construido mediante plataformas que contenían una casa y unos árboles centenarios maravillosos. Efectivamente inicialmente propuse colocar un volumen lineal en la terraza siguiente a la casa, pero pronto deseché la idea porque cegaba completamente el fondo del jardín.

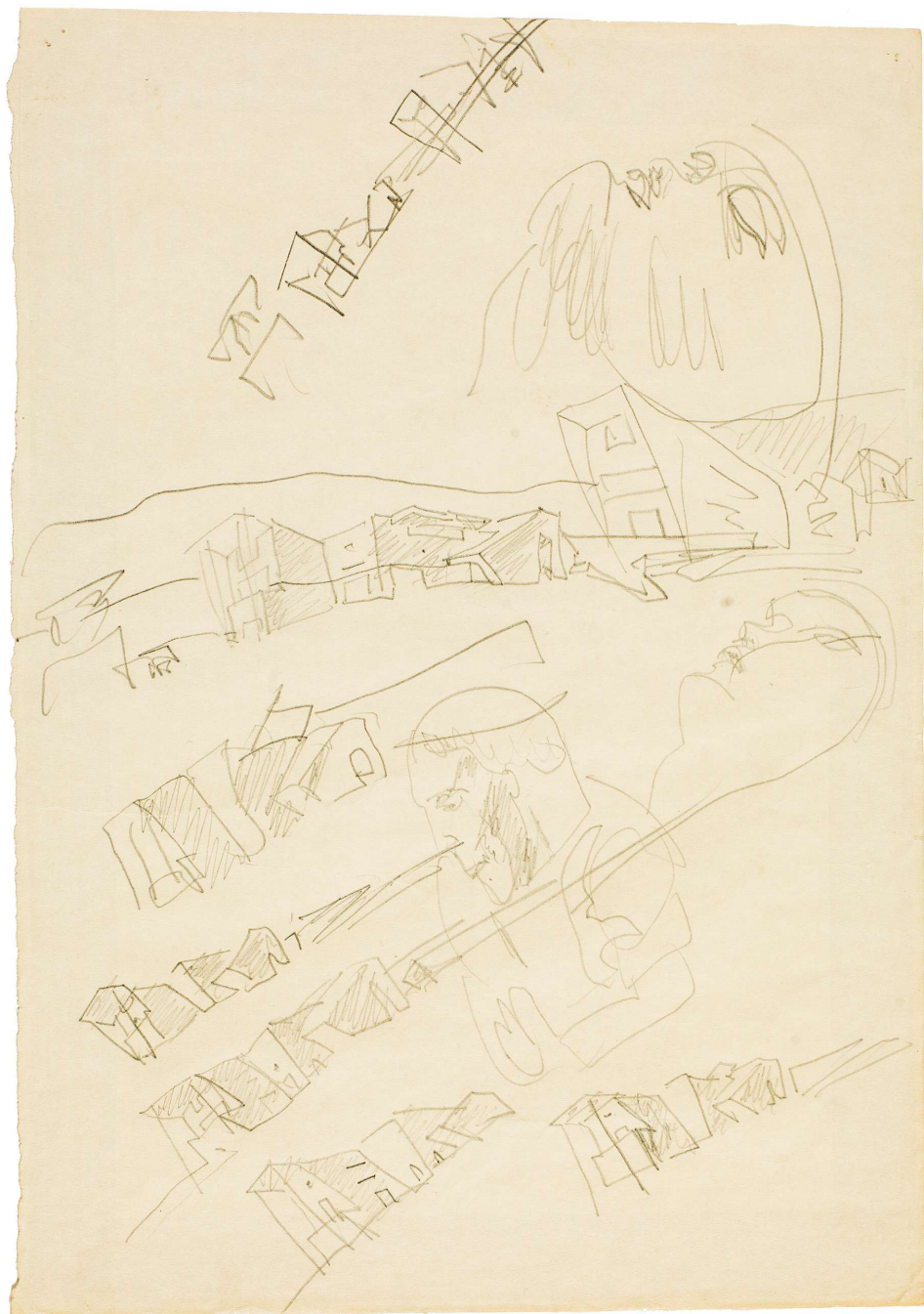
C.S. Posteriormente al diseñar el nuevo edificio de la facultad buscó otro lugar.

A.S. El nuevo edificio de la facultad fue construido también en terrenos próximos que también pertenecían a esa casa, en una parcela que tenía todavía las marcas de las terrazas originales y por tanto muchas indicaciones por donde desarrollar el proyecto, aunque el inicio del proyecto como casi siempre fue difícil y hasta de sufrimiento, pero observando bien las orientaciones que allí ya existían en la parcela: restos de las terrazas agrícolas, la fuerte presencia de las torres de viviendas construidas en los años 60 en el barrio próximo, que fue uno de los motivos por los que el proyecto se formalizó con torres aisladas con la intención de también incorporarlas al conjunto, aunque con el tiempo esa relación se perdió al construirse un edificio continuo en la parte trasera que prácticamente las oculta.

Realmente había muchas indicaciones que orientaban el diseño del proyecto, para empezar la propia forma del terreno, aquel triángulo, que fue también muy determinante. Observando con atención, la lógica de un proyecto aparece y luego solo hay que seguir el camino.

C.S. Pero cuando inició con el proyecto del Pabellón Carlos Ramos, era una actuación menor en el jardín propio de la casa.

A.S. La primera propuesta de edificio lineal se colocaba junto al fondo del jardín, un fondo con muros de piedra, pero resultaba hasta violento en relación con la casa de la parcela. Todo el programa en un volumen lineal realmente no funcionaba bien en el conjunto. Por eso surgió la idea posterior de quebrar el volumen haciendo un patio, un patio no solo como consecuencia de los interiores sino también como continuación del propio jardín, en un sitio donde el jardín aparecía en cierto modo cortado, el patio le da cierta continuación.



412-
C. 258

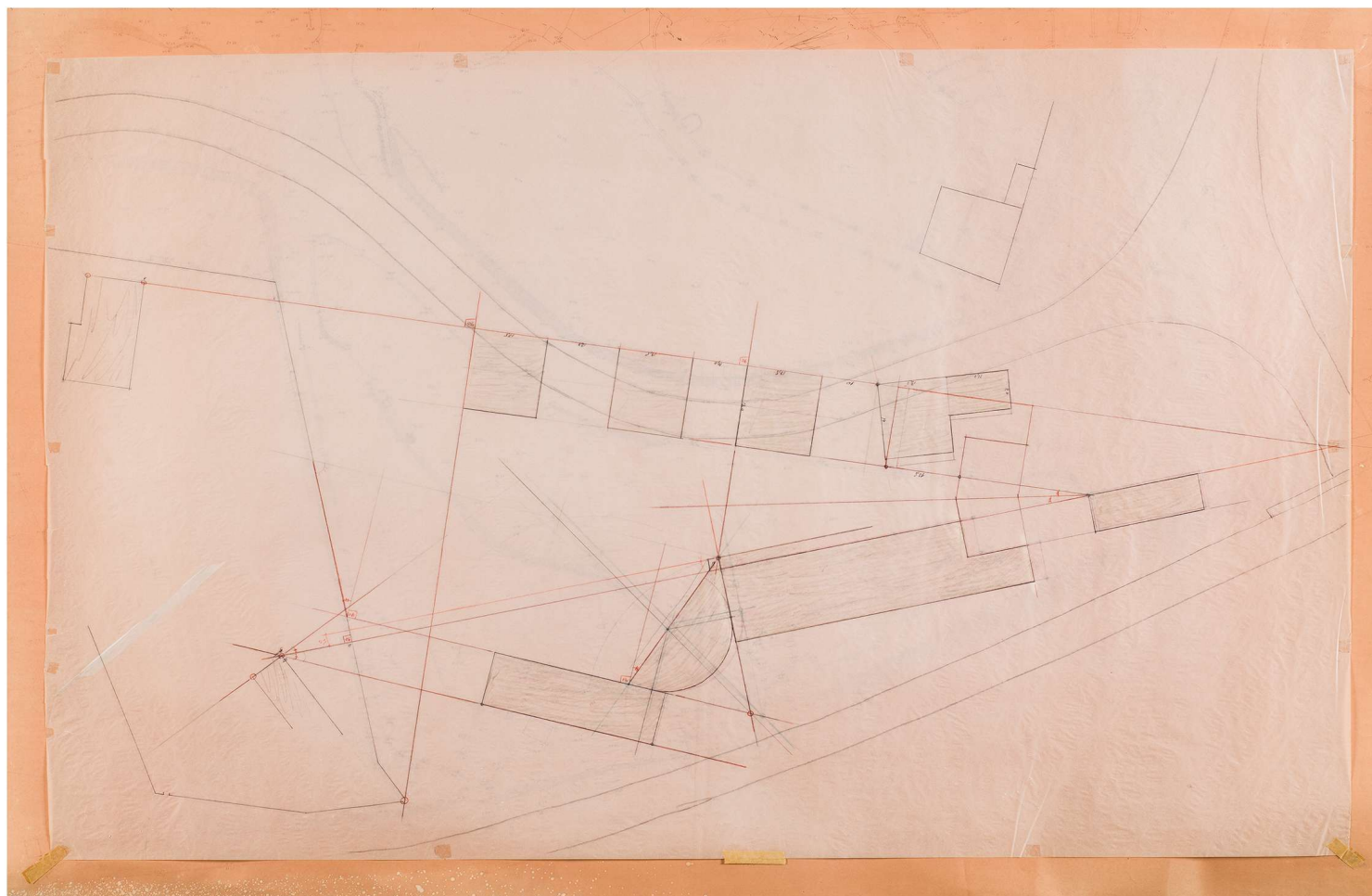


Al ~ 501 2 feds ~
Marty
Juth. 87

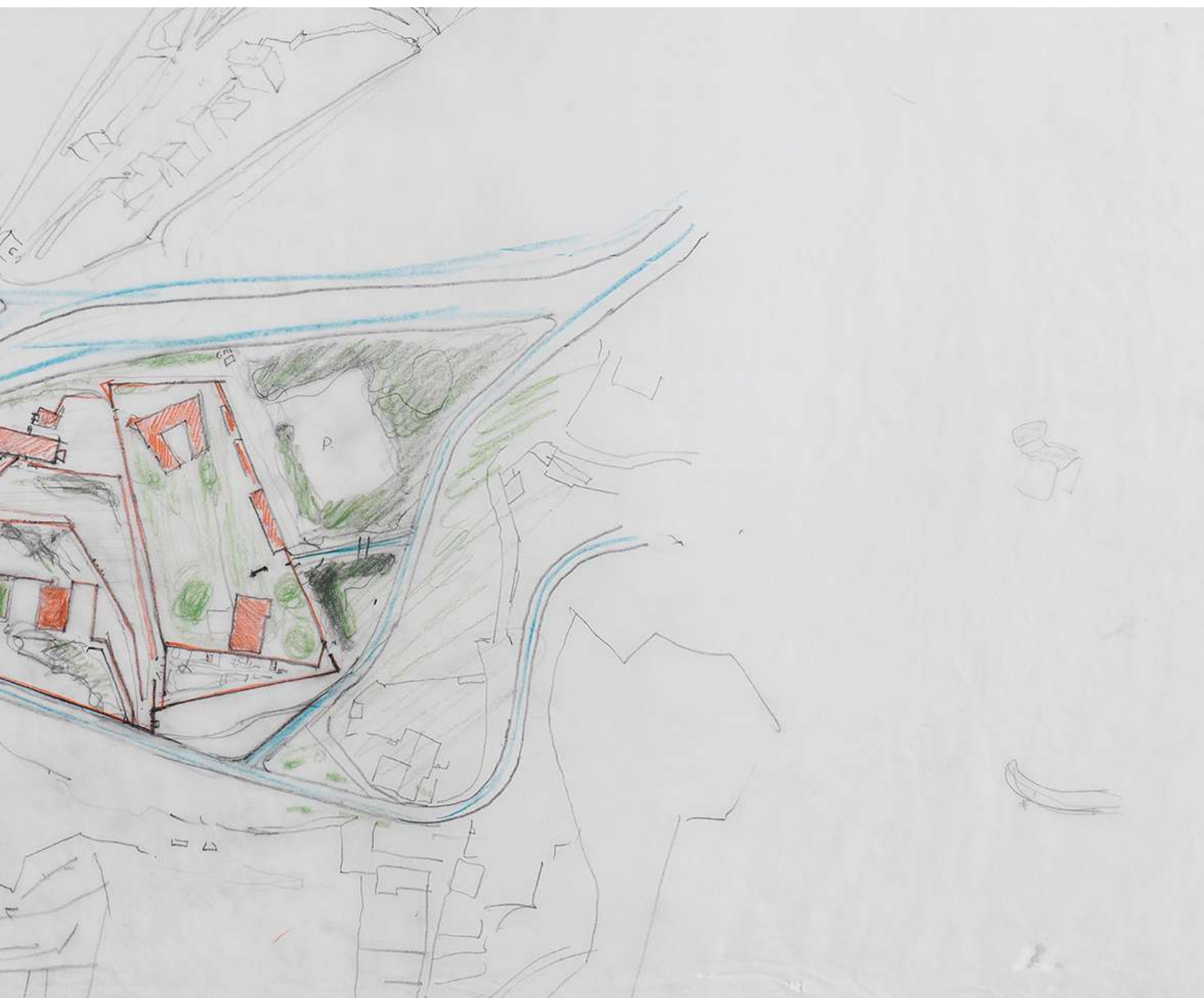
CONTROLLARE IL PRODOTTO PRIMA DI UTILIZZARLO
NON SI ACCETTANO RECLAMI PER MATERIALE GIA' STAMPATO

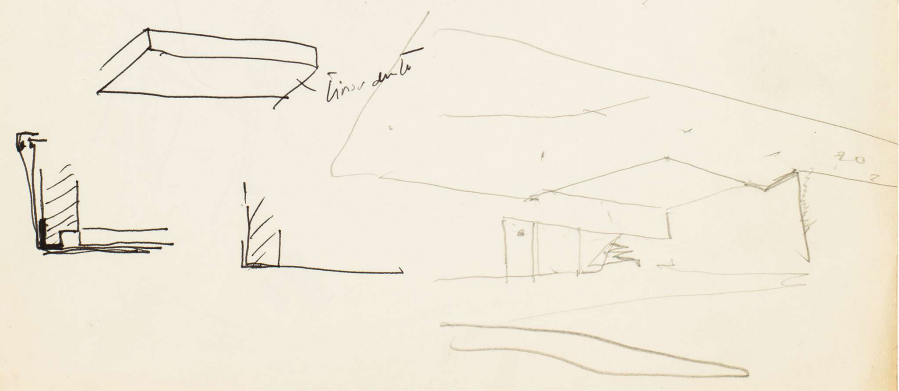
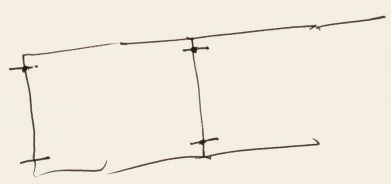
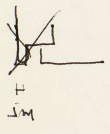
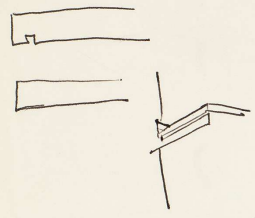


FAUP. FACULTAD DE ARQUITECTURA DE LA UNIVERSIDAD DE OPORTO. 1986-93
La escuela de Oporto. El dibujo.



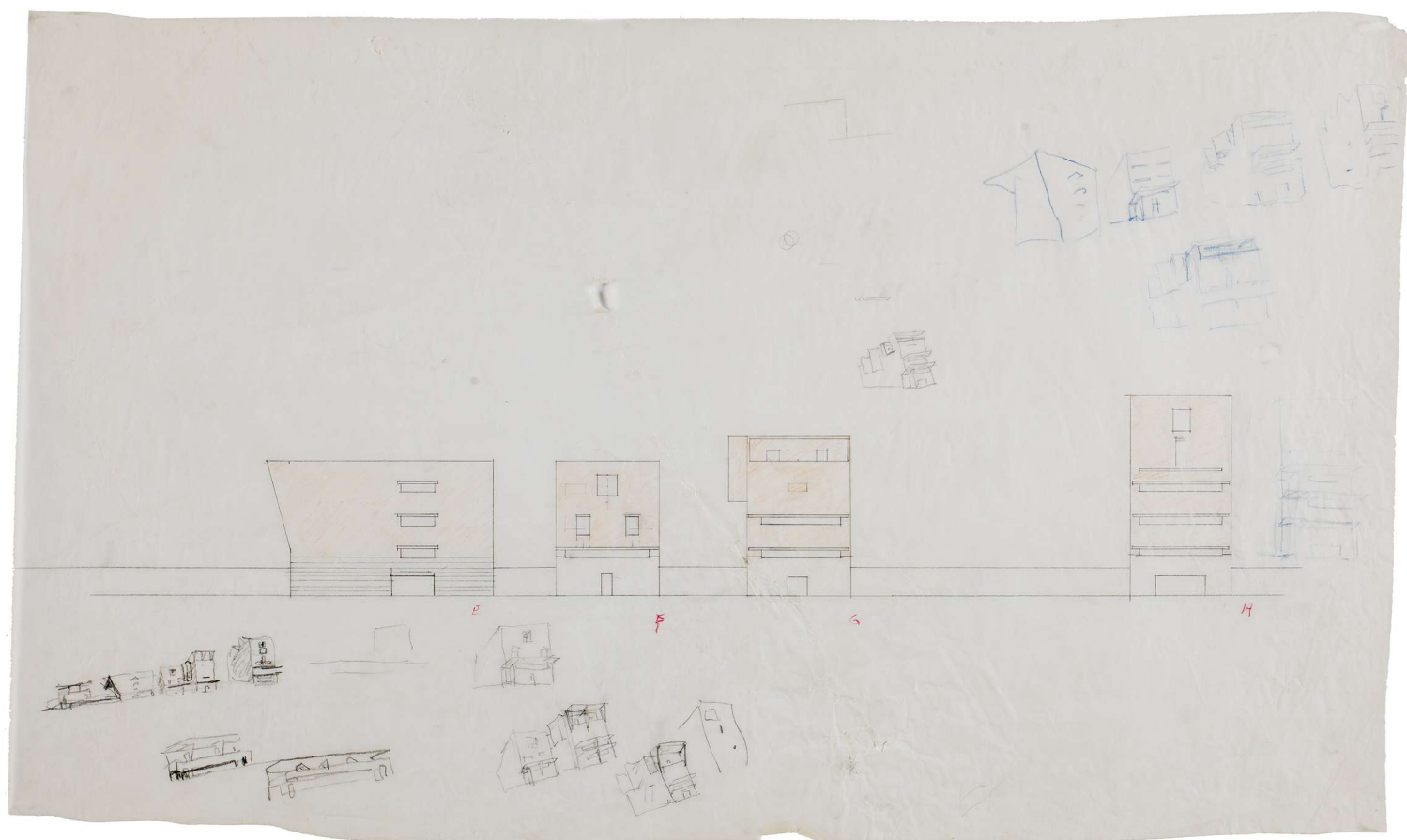




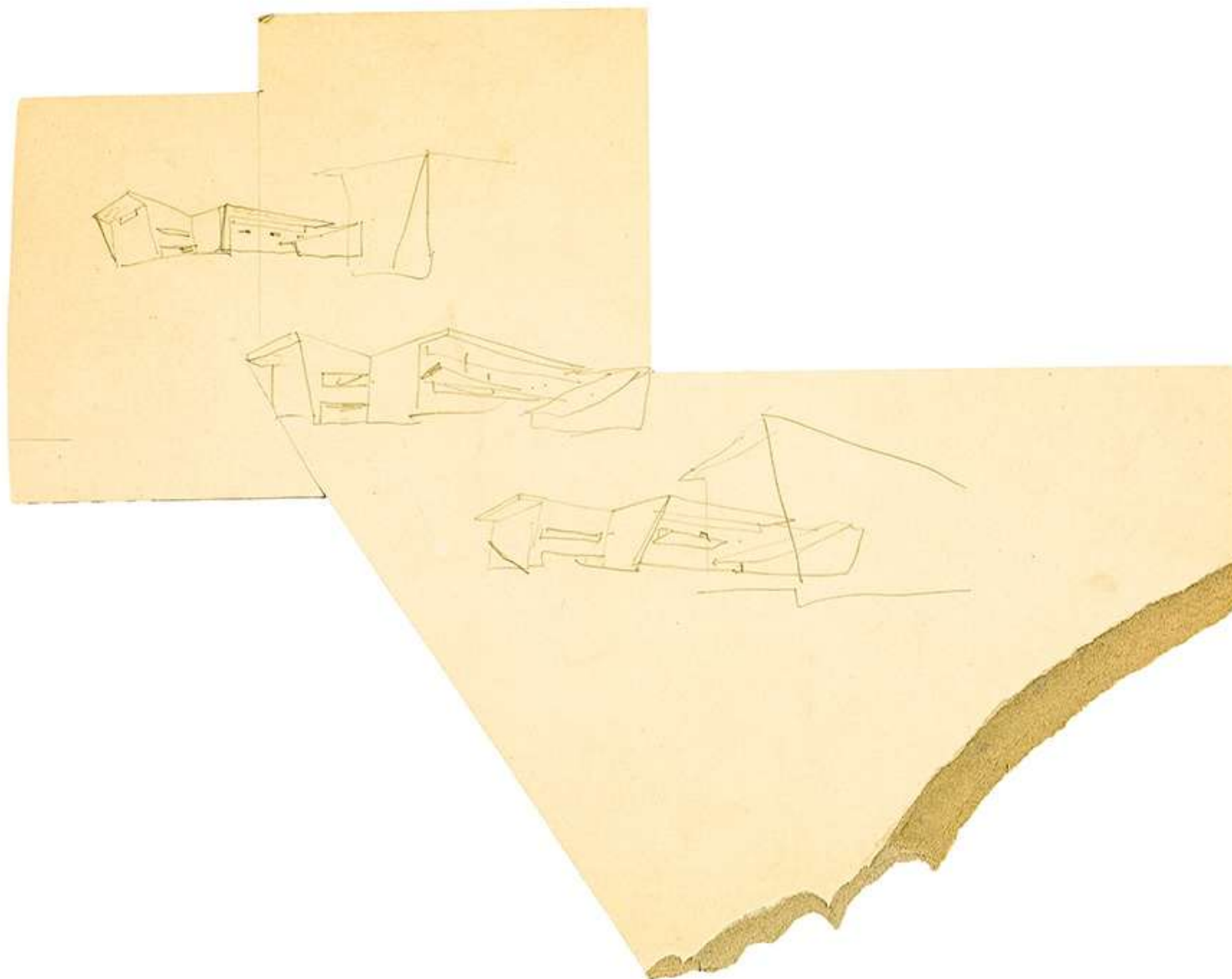


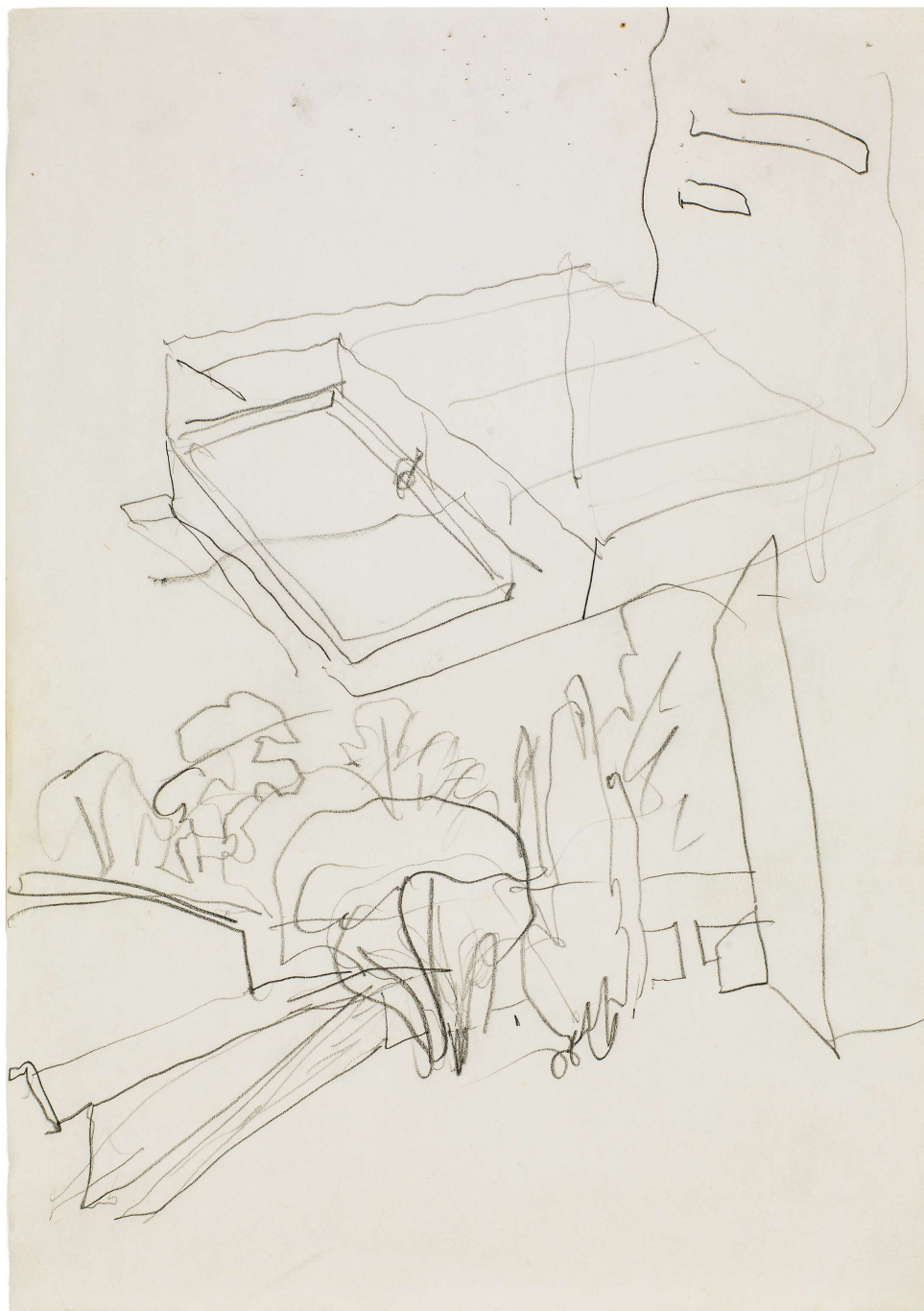
FAUP. FACULTAD DE ARQUITECTURA DE LA UNIVERSIDAD DE OPORTO. 1986-93
La escuela de Oporto. El dibujo.





FAUP. FACULTAD DE ARQUITECTURA DE LA UNIVERSIDAD DE OPORTO. 1986-93
La escuela de Oporto. El dibujo.





FAUP. FACULTAD DE ARQUITECTURA DE LA UNIVERSIDAD DE OPORTO. 1986-93
La escuela de Oporto. El dibujo.





FAUP. FACULTAD DE ARQUITECTURA DE LA UNIVERSIDAD DE OPORTO. 1986-93
La escuela de Oporto. El dibujo.

C.S. Entonces la forma quebrada del Pabellón Carlos Ramos es más una respuesta al carácter del jardín.

A.S. Hay siempre más de un motivo para la justificación de un proyecto, uno era lograr tres espacios de docencia que por medio de las aperturas al patio tuvieran una relación visual entre los tres, logrando cierta proximidad entre ellos. Otro fueron los árboles próximos, allí está un rododendro maravilloso, un eucalipto gigante.

Mientras hacía el proyecto yo estaba siempre vigilado sobre todo por Távora, muy preocupado por los árboles, y para proteger las raíces de esos árboles próximos, el edificio tiene un corte en su parte trasera que genera un voladizo que en principio puede parecer un formalismo, pero que en realidad responde al deseo de proteger los árboles próximos del jardín lo más posible.

Hay siempre muchos condicionantes en un proyecto, lo difícil es descubrir aquellos condicionantes realmente importantes. Cuando se descubren, el camino se convierte en algo claro. Allí había realmente muchos condicionantes.

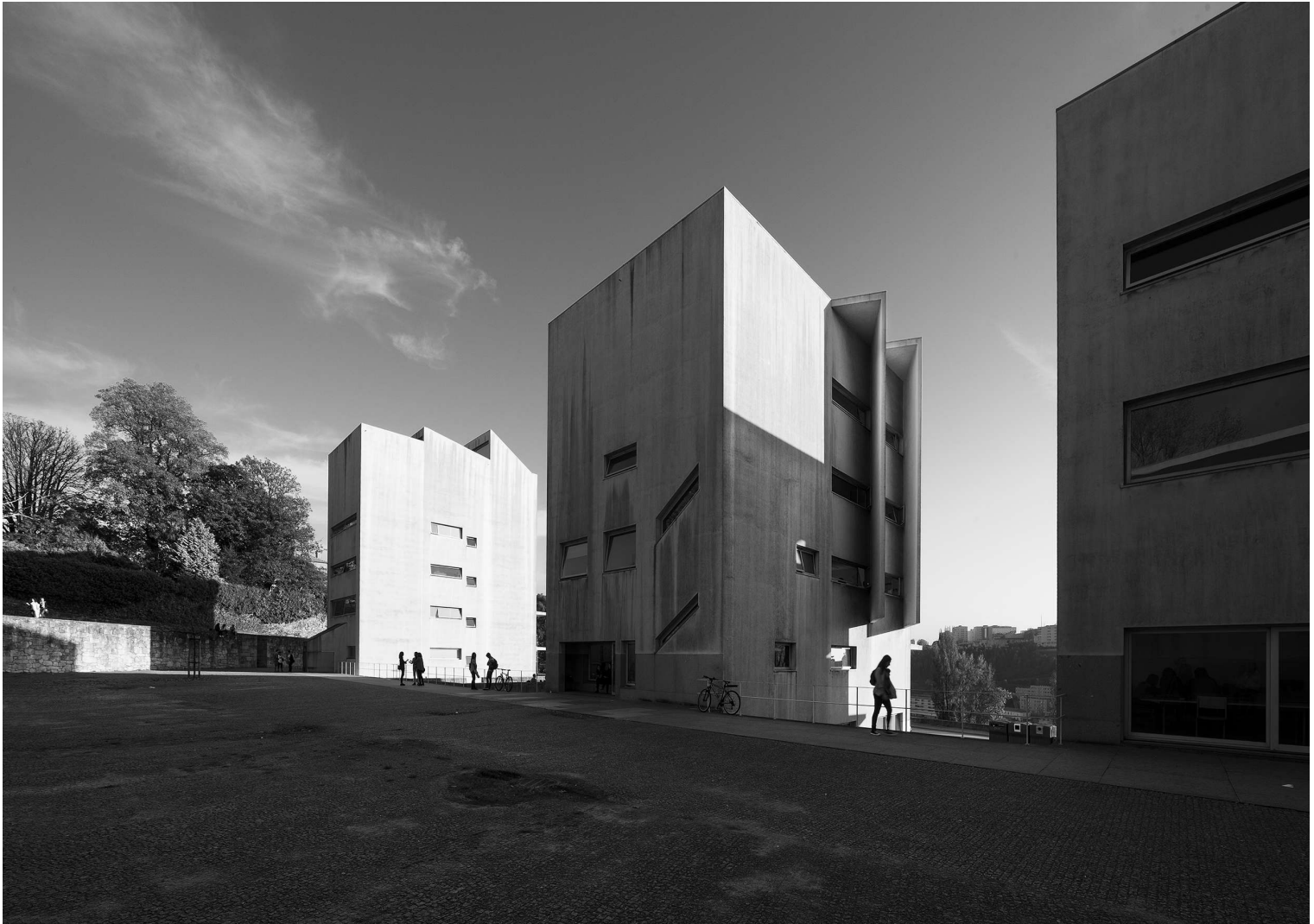
C.S. Pero cuando diseñó el Pabellón Carlos Ramos, todavía no estaba clara la construcción de la futura escuela de arquitectura -FAUP-.

A.S. Como proyecto sí, pero todavía no estaba claro cuál iba a ser realmente la parcela definitiva. La nueva escuela comenzó primero en la casa "Cor de Rosa" con su jardín y el pabellón "Carlos Ramos", y más tarde el profesor Távora en negociaciones con el rector consiguió la reserva de todo el terreno en la parcela próxima para la futura Escuela de Arquitectura. Como también consiguió la reserva de otra parcela próxima a la carretera, que aún hoy está vacía, aunque dudo que por desgracia no se llegue también a ocupar algún día.

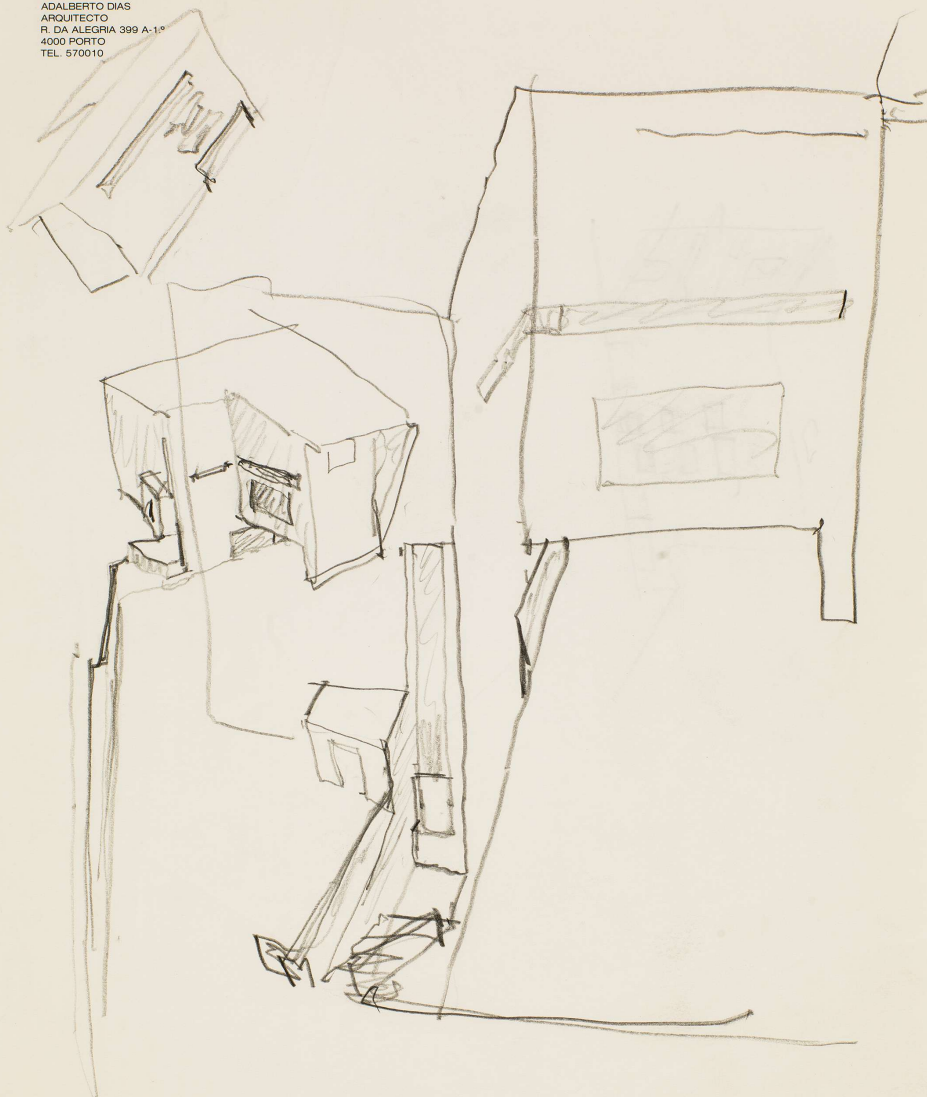
C.S. En las ordenaciones, son tanto o más importante los vacíos, lo no ocupado, que las edificaciones en sí mismas.

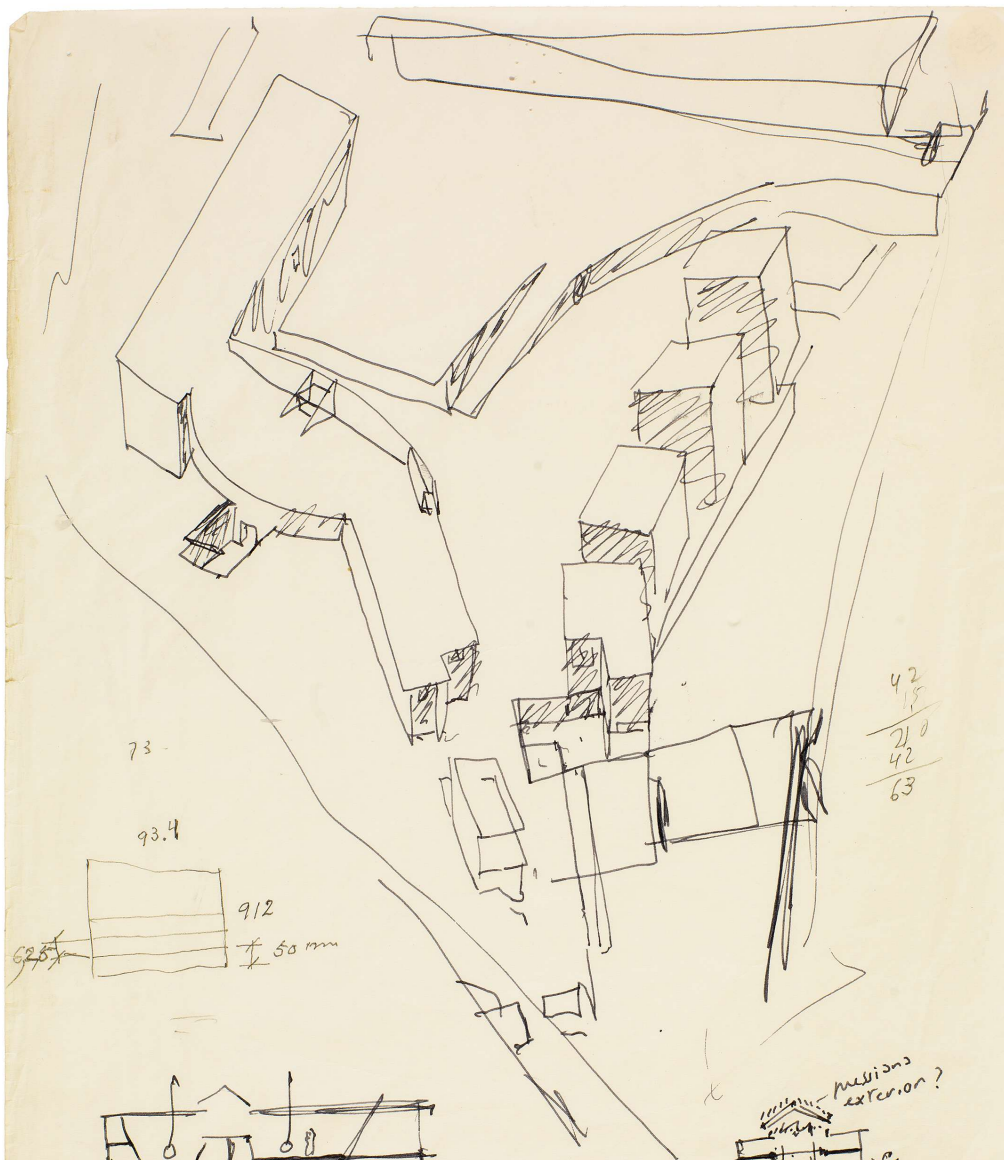
A.S. En Oporto, como sabes, la organización en terrazas a ambos lados del río Duero continúa río arriba, y es consecuencia de la estructura necesaria para las plantaciones del vino de Oporto en los márgenes del Duero, y esas terrazas al llegar a la ciudad fueron convertidas muchas veces en muros soportes de jardines. Pero esa estructura tradicional de terrazas y plataformas está siendo hoy en día atacada violentamente debido a fuertes presiones inmobiliarias, y de hecho las terrazas de la Facultad de Arquitectura son de las últimas que ya quedan en la propia ciudad de Oporto. El problema es que existe una ordenación urbanística, de la que ya se han ejecutado fragmentos, que planifica un frente continuo hacia el río de volúmenes de 7, 8 pisos que destroza toda esta estructura tradicional de terrazas que definen con tanta fuerza todo el paisaje del Duero. La destrucción de las terrazas del Duero es uno de los mayores errores que se están a realizar en

FAUP. FACULTAD DE ARQUITECTURA DE LA UNIVERSIDAD DE OPORTO. 1986-93
La escuela de Oporto. El dibujo.



ADALBERTO DIAS
ARQUITECTO
R. DA ALEGRIA 399 A-1º
4000 PORTO
TEL. 570010



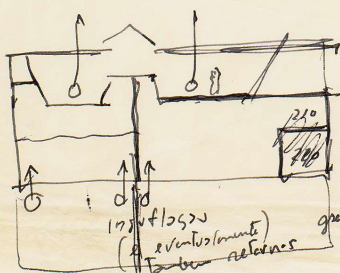


73

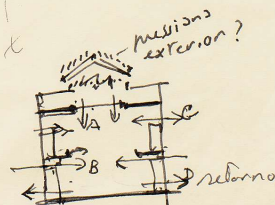
93.4



42
15
210
42
63



grelhas pontuais

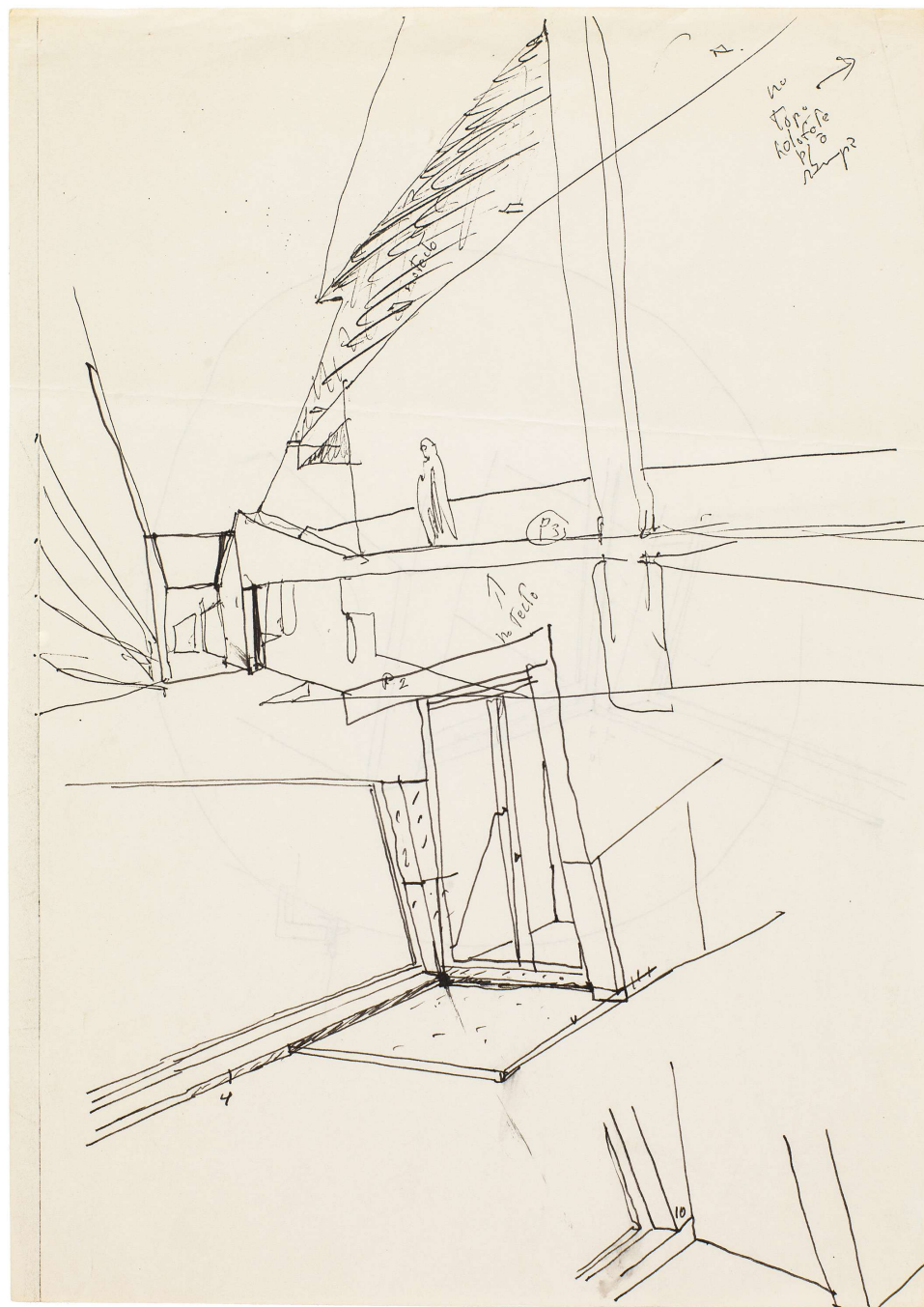


1250 x 1500 em A e B
retorno em C e D



FAUP. FACULTAD DE ARQUITECTURA DE LA UNIVERSIDAD DE OPORTO. 1986-93
La escuela de Oporto. El dibujo.







Oporto. El problema urbanístico mayor, hoy en día, de Oporto no es tanto la construcción de un edificio mejor o peor, sino el hecho de que la estructura de terrazas en los márgenes del Duero se está perdiendo lentamente, pero de manera constante, y destrozando a la vez toda la relación natural que tenía la ciudad con su río.

C.S. Pero su proyecto además de una estructura clara de plataformas y terrazas también tiene una composición claramente vertical. La estructura vertical de los volúmenes de las aulas de proyectos responde a una respuesta al entorno o es más el resultado de un programa de estudios concreto también vertical.

A.S. Es sobre todo el resultado de no quererse limitar al entorno más próximo. Existen en la zona unas torres de viviendas relativamente distantes pero que tienen una presencia importante en todo el entorno. Son unas torres de viviendas construidas en los años 60 y mi intención con el proyecto era ampliar el campo de actuación, quería pensar todo el conjunto más allá de la propia escuela, quería ampliar el campo de reflexión más allá de la propia parcela, y de algún modo lograr introducir aquellas torres distantes en nuestra ordenación.

La propuesta en ese sentido, pretende establecer una cierta relación con esas torres de viviendas de la calle Campo Alegre, para de algún modo introducirlas en la composición de todo el conjunto, que va más allá de la propia parcela.

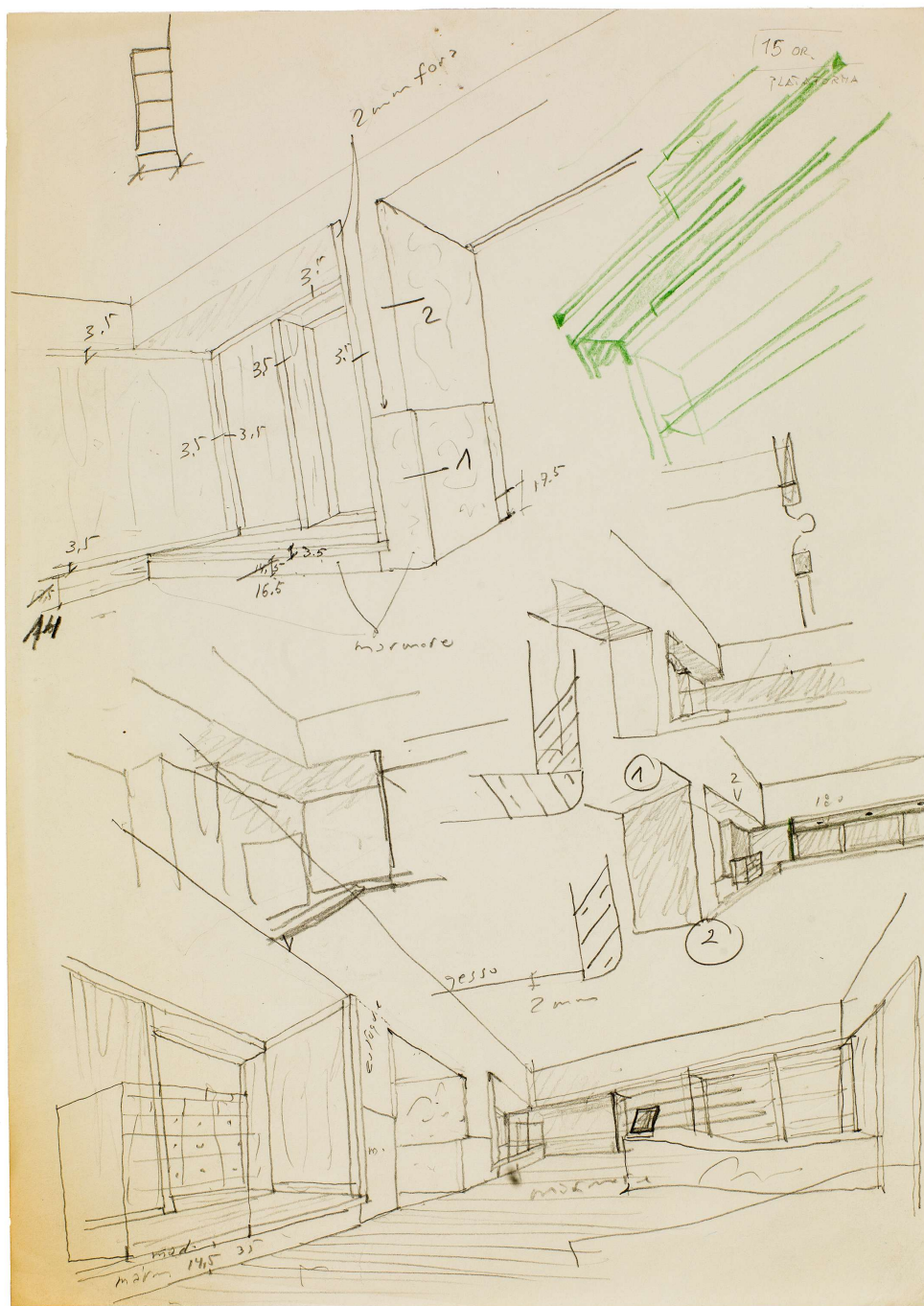
C.S. En ese sentido el proyecto responde más a cuestiones urbanísticas que a un planteamiento formal.

A.S. Como siempre un proyecto responde a muchas intenciones, otra idea importante era abrir el espacio interior de la parcela hacia el río y eso era fundamental, porque uno de los condicionantes del proyecto más rígidos fue la imposición de un límite máximo del 20% de la superficie total para espacios de distribución y circulación, y eso es nefasto para una escuela y se nota mucho en los corredores estrechos de todo el edificio.

Realmente en el proyecto no pudo haber la generosidad necesaria en un elemento fundamental en un edificio docente como son los espacios de relación. Esos espacios que hay fuera de las aulas, donde se habla y se intercambian experiencias tan importantes para la convivencia, y por tanto para la formación.

En consecuencia todos los espacios exteriores al edificio fueron diseñados como los espacios de relación y convivencia que el edificio no podía tener, y por eso el patio triangular interior sobre el que se construyen todos los volúmenes necesita de aperturas hacia el río, que fueron posibles gracias a la opción de las torres de aulas.

Realmente el espacio exterior a las construcciones es el espacio de convivencia entre alumnos que por rigideces presupuestarias la escuela no pudo albergar en su interior.



FAUP. FACULTAD DE ARQUITECTURA DE LA UNIVERSIDAD DE OPORTO. 1986-93
La escuela de Oporto. El dibujo.





FAUP. FACULTAD DE ARQUITECTURA DE LA UNIVERSIDAD DE OPORTO. 1986-93
La escuela de Oporto. El dibujo.

C.S. Pero la ordenación en torres responde también a ciertos condicionantes docentes.

A.S. Sí también, el programa de estudios en ese aspecto era muy condicionante, porque el programa dividía la docencia en aulas teóricas y aulas prácticas de máximo 30 alumnos cada una. Recuerdo que cuando comenzaba a diseñar el proyecto planteé la hipótesis de que la escuela llegara a crecer drásticamente en su número de alumnos pero la respuesta que obtuve fue que no debíamos preocuparnos, que de llegar el caso se construiría una escuela nueva. Esa constante rigidez programática condicionó mucho el proyecto y realmente generó muchos problemas en la solución de su funcionamiento.

C.S. Realmente en sus orígenes la escuela de Oporto era una escuela pequeña pero pronto alcanzó un importante prestigio internacional y el edificio pronto se quedó pequeño.

A.S. El programa en aquel momento fue diseñado para una escuela de tan solo 500 estudiantes, pero en algún momento ha llegado a albergar a más de 700 alumnos, pero me temo que ahora con la crisis económica el número de estudiantes volverá a descender. Fue un proyecto donde el rectorado, el cliente, fue siempre muy rígido ante el cuadro de funciones y el listado de m², y hubo que cumplirlo con milimétrica exactitud. Muchas decisiones del proyecto solo se pueden entender conociendo el listado del programa de usos y de m² que lo acompañaban.

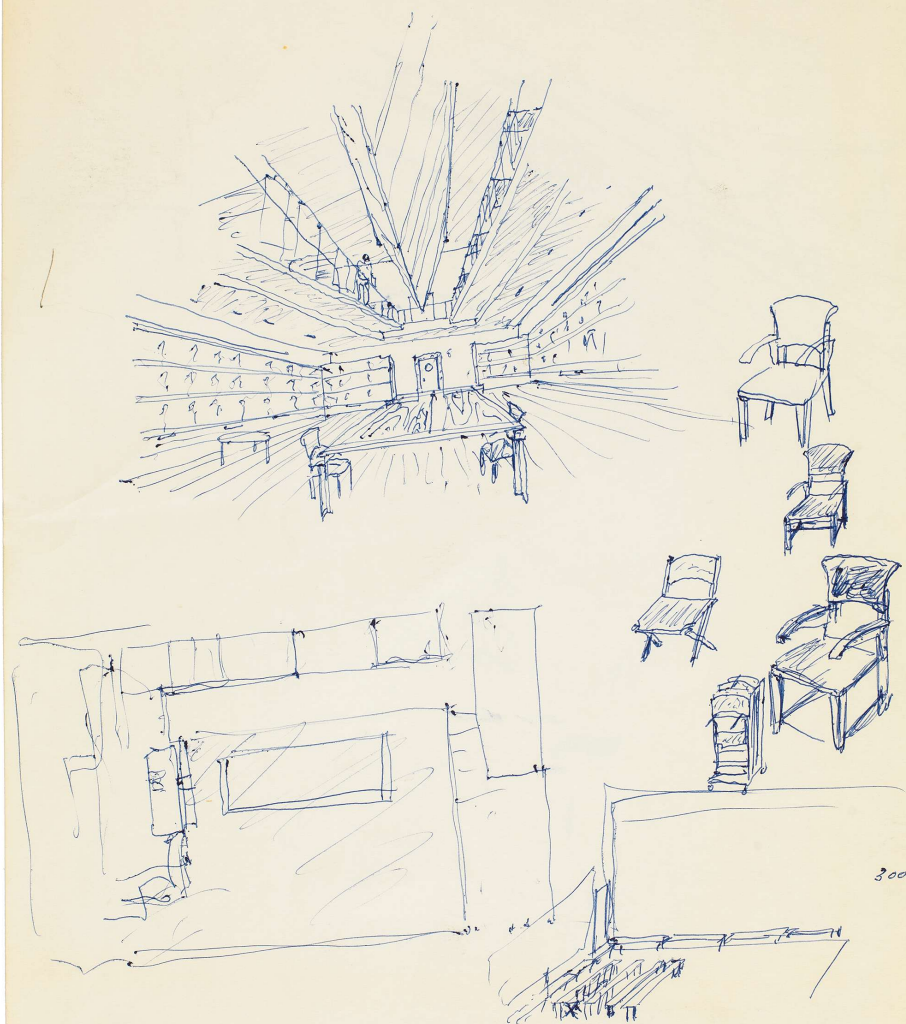
C.S. Que ha sido más relevante en la concepción de este proyecto, las funciones específicas del edificio o el carácter del lugar.

A.S. Las dos cosas. En este caso, la topografía con toda su estructura de terrazas condicionó mucho el proyecto. Si recuerdas en la parcela también hay un muro curvo, un muro que estaba casi en ruinas pero que recuperamos porque quise mantenerlo y darle cierto protagonismo. Desde el principio también resultó muy importante en el proyecto, porque abraza el lado más largo del patio y todos los edificios se relacionan con él, también había una plataforma muy relevante en la estructura final del conjunto. El edificio, por una parte, se cierra hacia atrás para protegerse del ruido de la avenida, y a la vez que se entierra porque la calle continúa subiendo, y por otra parte, el proyecto se abre hacia el río y al sur. Prácticamente en todo el conjunto los dos únicos planos horizontales que hay son: el patio y la plataforma donde se asientan las torres, que se extiende entre los espacios entre ellas hasta los bordes del patio.



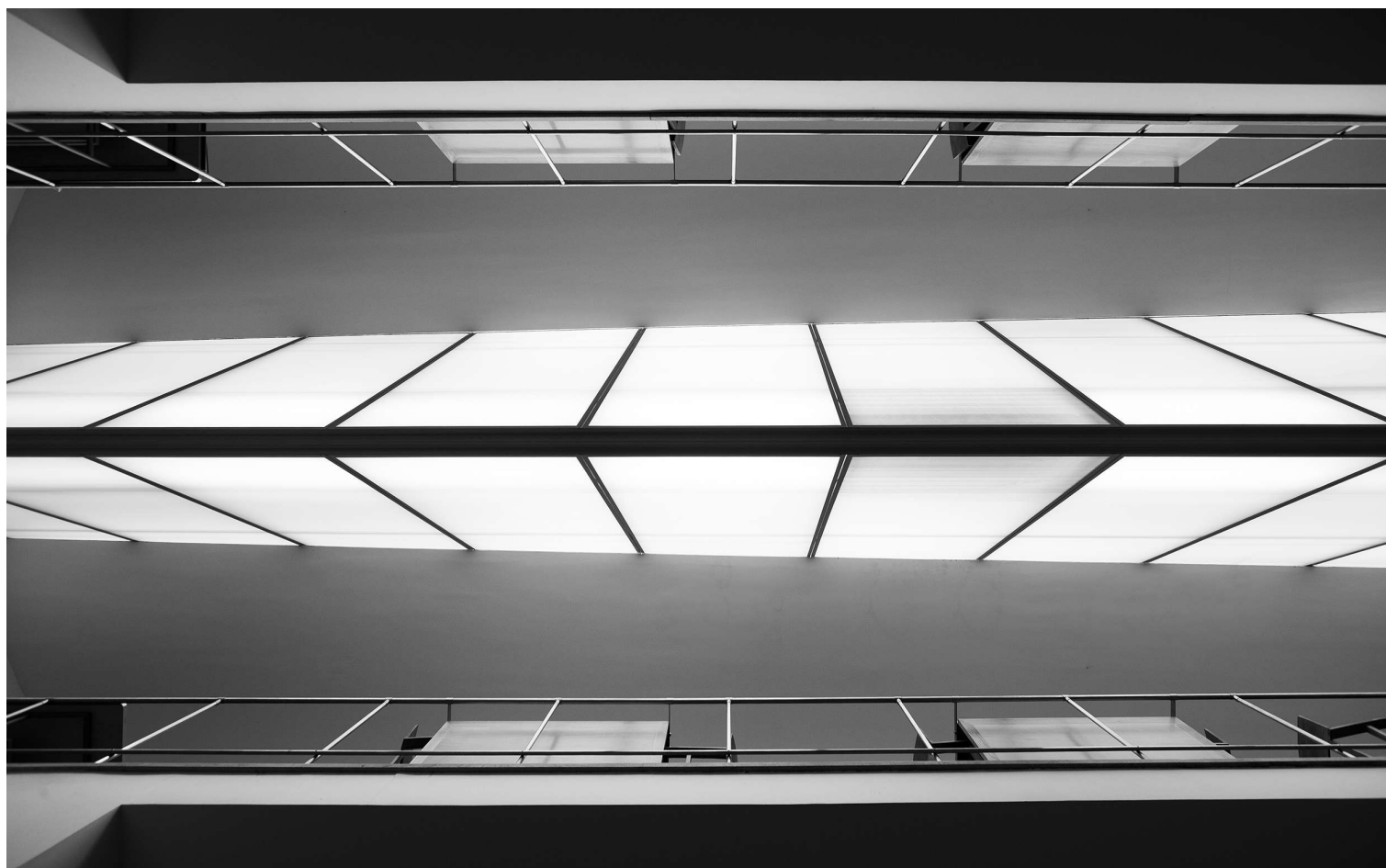
FAUP. FACULTAD DE ARQUITECTURA DE LA UNIVERSIDAD DE OPORTO. 1986-93
La escuela de Oporto. El dibujo.







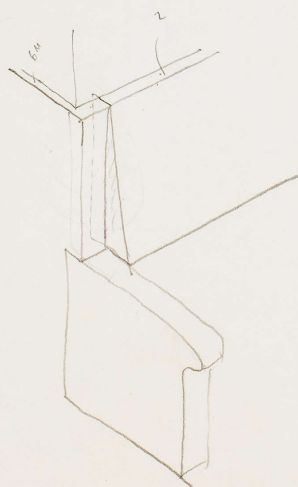
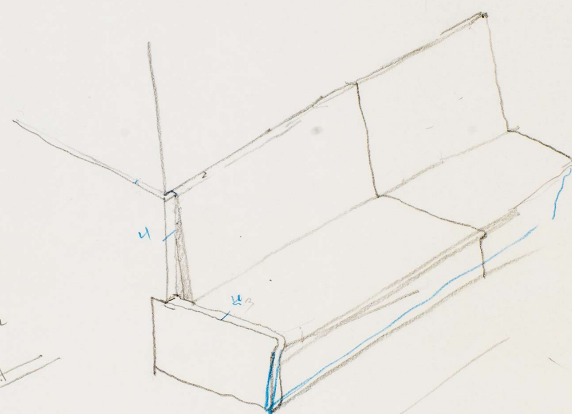
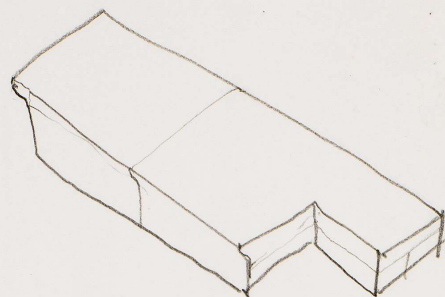
FAUP. FACULTAD DE ARQUITECTURA DE LA UNIVERSIDAD DE OPORTO. 1986-93
La escuela de Oporto. El dibujo.

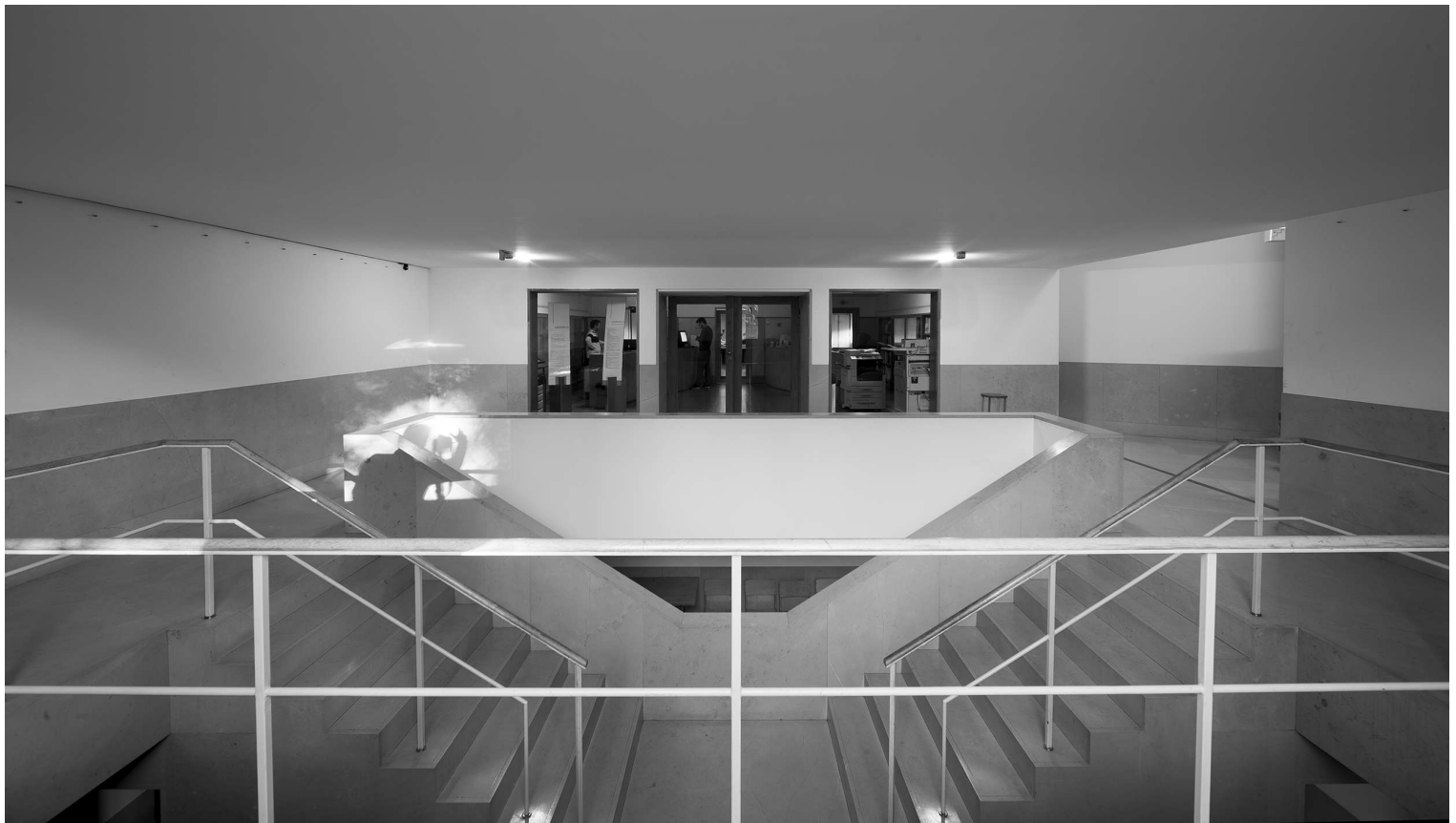




FAUP. FACULTAD DE ARQUITECTURA DE LA UNIVERSIDAD DE OPORTO. 1986-93
La escuela de Oporto. El dibujo.







C.S. Pero en este proyecto la solución final también distanciaba mucho de las primeras propuestas.

A.S. Sí bastante, recuerdo que el primer estudio que hice fue un gran cubo, en gran medida como referencia al palacio episcopal de Oporto, un gran cubo con un patio central.

Pero pronto me di cuenta que el palacio episcopal funciona bien y caracteriza el perfil de la ciudad de Oporto, en gran medida porque está rodeado de pequeñas casas.

El palacio episcopal es un gran volumen rodeado de construcciones de pequeña escala, y por tanto es un objeto que parece emerger de un tejido muy compacto a la vez que pequeño, y además, está respaldado por la fuerza y la convicción de representar una institución importante para toda la ciudad en aquella época.

El proyecto del palacio episcopal está revestido de la autenticidad inherente al propio fin del edificio y por tanto congrega todas las fuerzas necesarias para su realización.

Por el contrario, estas circunstancias no se daban en el proyecto de la escuela de arquitectura. No existían viviendas en el entorno, y muy al contrario, existía un plan de equipamientos futuros de poca calidad para la zona que ni siquiera llega a formalizar un campus, porque tampoco fue planificado en ese sentido, y ni siquiera fue promovida una coordinación entre los distintos arquitectos de los diferentes equipamientos. Por tanto, todo el entorno estaba carente de los distintos condicionantes necesarios para dar sentido a una propuesta de un volumen único, rotundo.

C.S. Si uno analiza los alzados de las torres, también se pueden interpretar ciertas similitudes con representaciones de rostros. ¿Es ello una propuesta consciente cercana al humor o un resultado casual?

A.S. Hasta llegué a oír que alguna fachada representaba el rostro de Távora, sobre todo una con los voladizos sobre las ventanas que pueden llegar a recordar algunas cejas, y hasta podrían parecerse a las cejas espesas que tenía Távora.

Evidentemente que nunca pensé en construir una máscara, pero a propósito de esas anécdotas que se llegaron a contar, recuerdo que también en el pabellón Carlos Ramos, donde hay dos ventanas y una puerta con una plataforma en voladizo, también oí que representaba una cara con su lengua y realmente tiene cierta similitud.

Pero lo que creo que ocurre, es que la cara, el cuerpo en definitiva, están de algún modo inconscientemente implícitos en el acto de proyectar.

Por ejemplo, la arquitectura de Palladio también se podría decir que está llena de caras.

Porque en el fondo, todo lo que es forma, de algún modo tiene siempre una ligazón inconsciente o consciente con el cuerpo humano.



C.S. ¿Entonces se puede decir que en ningún caso fue una referencia de humor en su trabajo?

A.S. En realidad los alzados responden a varios condicionantes, por una parte la necesidad de una protección solar para un edificio que mira al sur, pero además tampoco quería repetir la misma solución en las cuatro torres, por tanto hay una variación en la altura de cada una, pero también una composición distinta en sus huecos.

Cada torre tiene en realidad una altura distinta con la intención de lograr introducir, en la composición del conjunto, también la casa antigua que está asentada en la plataforma superior de la parcela. Además hay una variación en la ordenación de los huecos en la fachada que tiene que ver con una cuestión programática de la docencia. Con la idea de que los alumnos durante un año pudieran trabajar en aulas orientadas al patio, al espacio social, y en el curso siguiente en aulas orientadas hacia el río, hacia el paisaje, y con la misma intención de intentar aprender de experiencias diversas hay aulas también orientadas lateralmente.

Como digo, todo ello con la intención de que los estudiantes pudieran tener durante sus estudios la experiencia de trabajar con orientaciones distintas, al sur, al norte, al oeste y al este. Son experiencias distintas del soleamiento, de la presencia del paisaje, etc. que son en definitiva muestras distintas de la influencia del exterior sobre el interior, y todo ello da como resultado una puntuación distinta de las distintas fachadas de los edificios.

C.S. Entre las torres también hay una plataforma vacía como el lugar de una torre ausente.

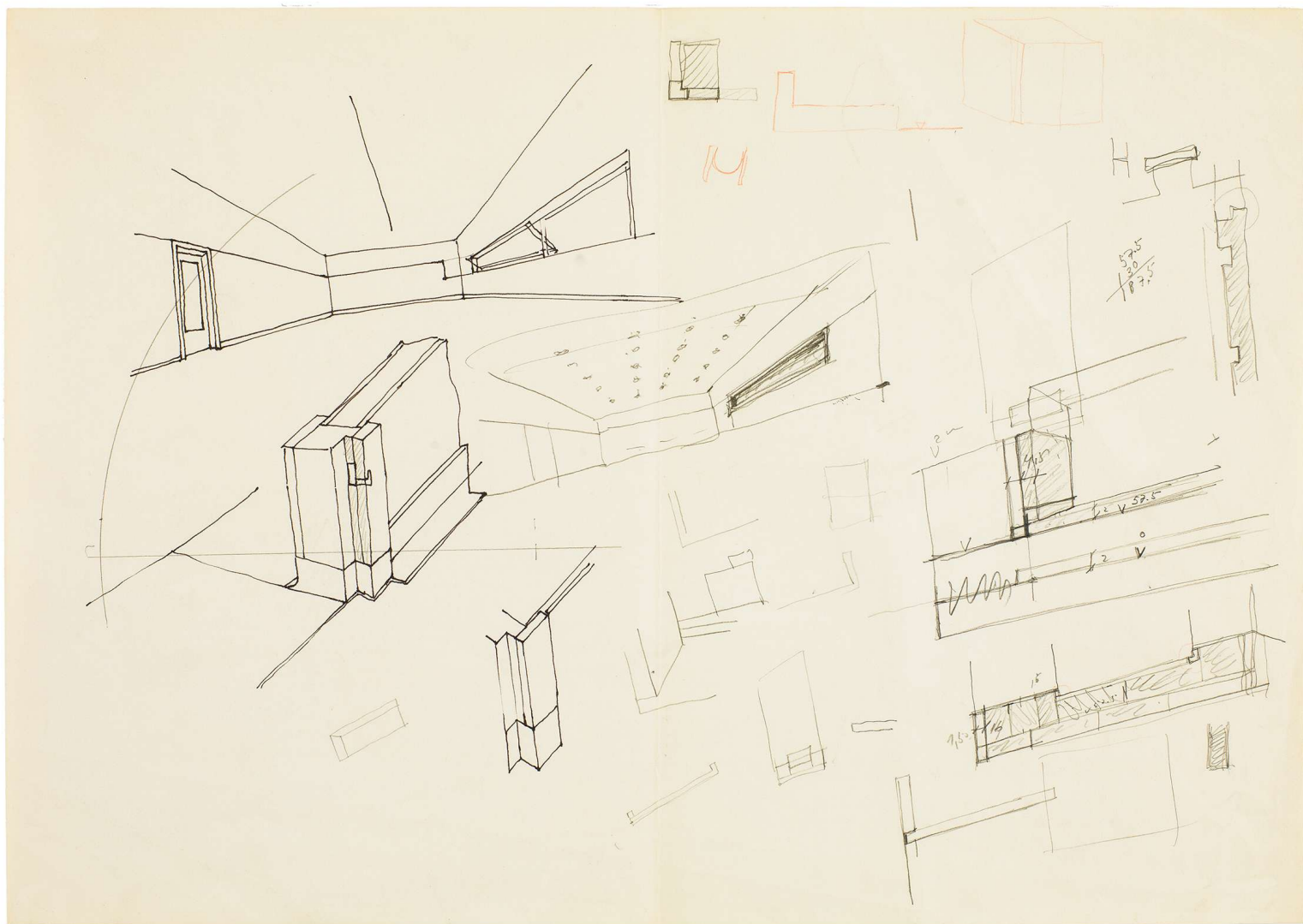
A.S. Porque además es importante la cuestión del ritmo que las torres introducen, y por ello hay esa plataforma vacía donde no hay ninguna torre, y que se convirtió en una terraza que en realidad debería haber tenido una pérgola que la cubría, pero que nunca se llegó a materializar.

El ritmo de las torres, no solo las distintas alturas, es muy importante y prepara para la introducción en la composición del conjunto a la casa antigua situada en la plataforma más elevada.

Por tanto ese vacío, ese hueco entre las torres es fundamental para lograr que elementos tan diversos alcancen una cierta sensación de unidad y orden.

C.S. El edificio con el tiempo ha sufrido alteraciones.

A.S. Alteraciones no exactamente, pero sí tiene sufrido quizás cierto abandono o mejor dicho cierta falta de conservación. Después de tanto tiempo desde su construcción ni siquiera ha sido pintado de nuevo, pero parece que ahora pronto va a serlo, veremos. Lo que tiene sufrido sobre todo es quizás de cierto desorden, por ejemplo, las mesas del espacio del estudio tenían una ordenación particular que tenía que ver con la posición de los focos en el techo.



FAUP. FACULTAD DE ARQUITECTURA DE LA UNIVERSIDAD DE OPORTO. 1986-93
La escuela de Oporto. El dibujo.

La propuesta original no era una iluminación general fuerte, sino que había luz específica para una posición concreta de las mesas que tenía que ver con todo, con la posición de los enchufes eléctricos, con los focos, con el pavimento, etc. Por tanto, había una buena iluminación para una posición concreta, pero en el desorden actual de las mesas dudo que esa iluminación funcione realmente bien.

La necesidad de hacer a veces maquetas muy grandes, y sobre todo el incremento del número de alumnos de 500 a 700, ha llevado implícito cierto desorden que encaja mal con el orden del edificio.

C.S. Es muy reconocida la relevancia de la figura de Távora en la Escuela de Porto, pero quizás no deberíamos olvidar otras figuras como la de Carlos Ramos.

A.S. Efectivamente, Carlos Ramos fue quien organizó aquel equipo y era el alma promotora y protectora de un grupo de arquitectos muy jóvenes a quien él llamó. Távora tenía esta particularidad de estar en el CIAM, él fue a las reuniones del CIAM e incluso intervino con alguna propuesta, y por tanto tenía una información directa y contemporánea del debate arquitectónico internacional del momento.

C.S. ¿Cómo podríamos definir la Escuela de Oporto?

A.S. En aquellos tiempos iniciales la Escuela de Oporto era una escuela de tendencia, aunque había personalidades muy distintas llamadas por Carlos Ramos, pero sí que había una convergencia hacia una determinada tendencia muy arropada por un discurso anterior del joven Távora, cuando escribió sobre "El problema de la casa portuguesa" -1947-, que era en cierta manera, un contrapunto al análisis "La casa portuguesa" de Raúl Lino -1929- quien era nacionalista, tradicionalista, conservador, y Távora abordó de otra forma el problema de la casa portuguesa, el problema de la arquitectura vernácula.

Lino era muy buen arquitecto, pero era el arquitecto de la dictadura y trajo algunas ideas de Alemania -él estudió en Alemania- del romanticismo y del tradicionalismo alemán, e incluso hizo un catálogo de la arquitectura de cada región.

Un catálogo que tenía ese aspecto positivo que presentaba modelos: la casa del Algarve, la casa del Alentejo, y tocaba a la vez en el problema de la variedad de culturas dentro del país, pero fijaba modelos que comenzaban a ser copiados literalmente y después hacía también aquella combinación con el regionalismo y el nacionalismo, parece una paradoja pero no lo era.

De modo que en la Escuela, el clima que se creó fue un poco en ese espíritu, de procura de lo moderno pero sin una ruptura con las raíces, nunca una negación de las raíces.

Espíritu que fue reforzado luego por el nombramiento del departamento de arquitectura, donde



Távora era director de una de las zonas junto con otros arquitectos como Antonio Pereira, responsable de las zonas del Sur.

Hubo además un trabajo de reconciliación, de renovación de contactos entre Lisboa y Porto, aunque no envolvía directamente a las escuelas de arquitectura, porque por ejemplo, Antonio Pereira no era profesor, pero sí a distintas personalidades dentro del panorama arquitectónico. En consecuencia, se generó toda una nueva atmósfera en la escuela, que pronto fue recibiendo además la contribución de otros que traían otras reflexiones: la introducción de la sociología, de la geografía, que supusieron a la vez modificaciones en el currículo de estudios y suponía un trabajo de investigación, por tanto había un determinado espíritu, pero sí que se podía llamar una escuela de tendencia.

Después todo eso fue cambiando porque tenía que cambiar, los tiempos cambian y también por el propio crecimiento de la escuela. La escuela de Oporto en sus inicios era una escuela muy pequeña, con muy pocos profesores y muy pocos alumnos pero creció mucho, y entonces surgió otra dinámica que envolvía otras escuelas y el propio panorama internacional cambió, de modo que hoy la escuela de Oporto tiene muy poco que ver con aquella primera escuela, o casi nada que ver..., porque nunca se pierde el pasado del todo aunque incluso se quisiera, pero sí hoy la escuela es muy diferente.

Ahora ya hay muchas tendencias diferentes en el interior de la misma escuela.

C.S. ¿A parte de las diferencias ideológicas que puedan existir dentro de la escuela, queda algún punto común, como pueda ser la referencia a un entendimiento distinto del oficio, la preocupación por el detalle constructivo?

A.S. Sí en su tiempo sí, pero hay que entender también el panorama del país cuando surgió la escuela de Oporto, Portugal entonces era un país en el extremo de Europa con muy pocas relaciones exteriores, con un régimen político y económico muy cerrados, y por tanto con una industria de la construcción basada en el trabajo artesanal, con magníficos artesanos pero una industria muy elemental.

Si queremos buscar semejanzas a otros países europeos, podemos encontrar aspectos no semejantes pero sí de contexto similar en Finlandia por ejemplo, y de ahí la trascendencia de Alvar Aalto en Portugal y en España, aunque en España quizás no tanto porque luego tuvo un desarrollo industrial intenso antes que en Portugal.

Esta relación con el trabajo artesanal marcaba mucho la arquitectura que se hacía y el propio aislamiento del país, que era algo que marcaba toda la sociedad.

C.S. Visto desde afuera, parece que hubiese por ejemplo una preocupación por el dibujo distinta a escuelas de otros países.



FAUP. FACULTAD DE ARQUITECTURA DE LA UNIVERSIDAD DE OPORTO. 1986-93
La escuela de Oporto. El dibujo.

A.S. ¡Sí!, eso siempre, sabes que aquí los estudios eran muy distintos a otros países, por ejemplo en relación a España.

Los estudios de Arquitectura en Portugal eran entonces parte de la Escuela de Bellas Artes, donde simultáneamente se impartían estudios de escultura, pintura y arquitectura.

Los cursos iniciales, había casi el mismo currículo en las tres disciplinas, teníamos muchos cursos comunes: dibujo del modelo a carboncillo, dibujo de modelos en vivo, curso de ornamento - escultura-, etc.

Esos cursos eran comunes durante los dos primeros años, pero siempre quedó el dibujo como una disciplina especialmente relevante en nuestra formación, eso nunca se abandonó, y más tarde el dibujo como soporte de la arquitectura, como herramienta primera de la arquitectura.

Tuve profesores excelentes de dibujo y aún hoy el dibujo como disciplina tiene una gran relevancia en la escuela de Porto.

C.S. Pero también una actitud hacia el detalle constructivo distinta.

A.S. La cuestión del detalle que tú mencionas, en el caso portugués, tiene mucha relación con la existencia de grandes artesanos en la construcción.

Recuerdo mi primera obra, dos casas en Matosinhos, donde tuve maravillosos carpinteros, uno del Sur y otro del Norte de Portugal, por aquel entonces yo no tenía casi formación, ni tampoco experiencia. Esas casas eran mi primera obra, incluso todavía estaba estudiando en la escuela, y entonces aprovechaba para hablar mucho con los carpinteros y ver como hacían su trabajo, como ejecutaban los ensambles.

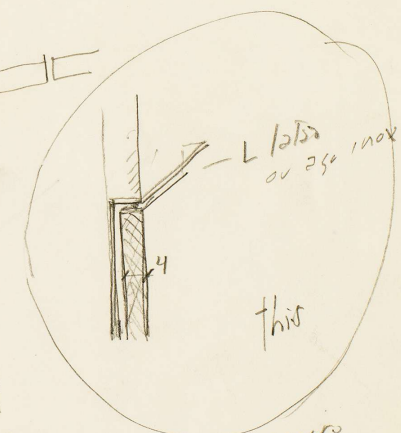
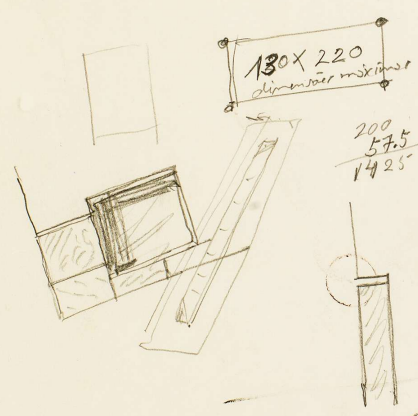
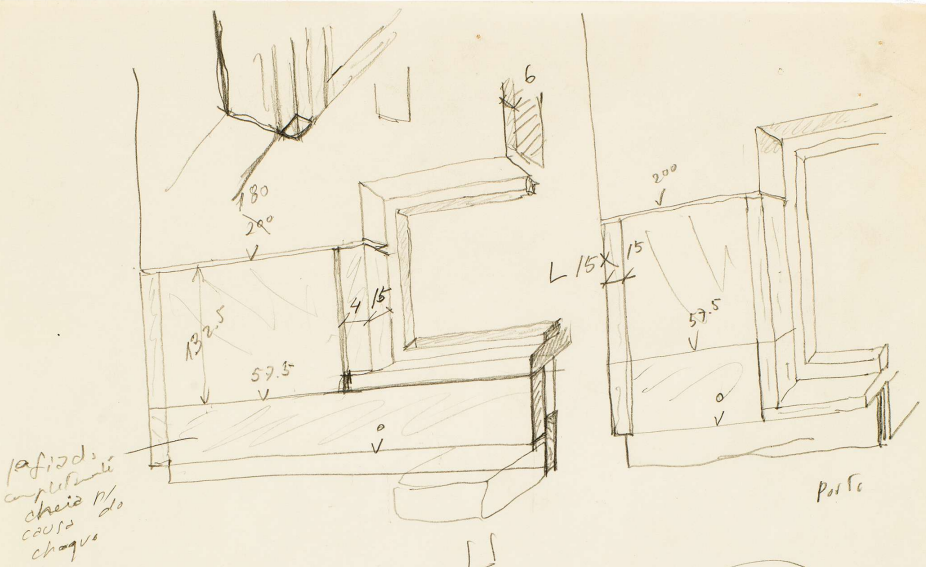
Entonces era algo común, había constructores muy buenos, dentro de todo un sistema artesanal. Había óptimos ejecutantes.

Pero además las obras entonces eran realizadas dentro de un clima de colaboración, de gran identificación de todo el mundo, de gran encuentro entre quien diseñaba y quien ejecutaba, la propia fragilidad en ciertos aspectos de la educación, promovía el diálogo con los artesanos, con los constructores.

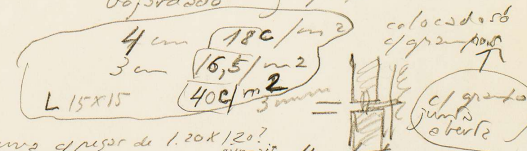
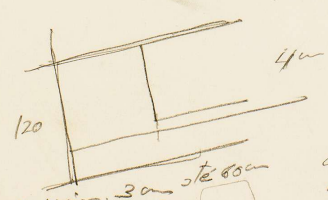
El trabajo de carpintería está lleno de detalles difíciles para un recién graduado, por tanto se iniciaba el trabajo profesional en ese ambiente de colaboración, de diálogo con los constructores, con los artesanos.

De algún modo el propio retraso económico del país tenía su peso en la educación, pero ello tenía también ese lado positivo, al menos en ciertos aspectos.

C.S. La vinculación con la escuela de Bellas Artes marca sin duda una educación muy distinta a la española por ejemplo, más vinculada a las Escuelas Técnicas, a las ingenierías.



grau de condutividade térmica (k) pode ser Alu + vidro + escudo
jato de ar + escudo
bojardado



unidade, porém 3 cm de esp. 1 cm no topo
dimensão 3 cm
pontos de fixação c/ jato de ar no sítio

curva c/ peso de 1.20x120? ou não
seu acabamento é
bojarda 70 g/m²
Vidro esp. 3 mm
pintura no sítio
curva 500

4 mm
ou todo chumbo
(c/ grampo menor forte)

FAUP. FACULTAD DE ARQUITECTURA DE LA UNIVERSIDAD DE OPORTO. 1986-93
La escuela de Oporto. El dibujo.

A.S. Sin duda, en España, por ejemplo tienen mucho más peso todos esos aspectos técnicos. La escuela de Bellas Artes de Oporto era claramente de orientación "Beaux Art", pero fue el nuevo director Carlos Ramos quien marcó un cambio importante con esa intención clara de procurar diferenciarse de una escuela Beaux Arts, pero sin llegar a convertirse en una escuela técnica, sin llegar a darle el peso técnico que por ejemplo tiene la educación de un arquitecto en España.

C.S. En ese primer momento inicial, en la escuela de Oporto convivían pintores, escultores, arquitectos.

A.S. Sí efectivamente, pero también era una época donde había un interés general por la conjunción de las artes, basta pensar en la Bauhaus y en el trabajo de Gropius.

Carlos Ramos introdujo en el currículo de la escuela una asignatura nueva, "La Integración de las artes", él era en ese sentido un bauhausiano.

En esa asignatura había que desarrollar un ejercicio de libre elección, conjuntamente entre un estudiante de arquitectura y un estudiante de pintura o de escultura y ambos desarrollaban juntos un único proyecto. Ramos insistía mucho en la integración de todas las Artes.

Luego fue una asignatura que no tuvo mucho desarrollo, porque realmente tampoco era el camino, pero mostraba por un lado esa doble dimensión, la herencia del pasado y por otro lado esa preocupación, ese interés por una apertura que dio Carlos Ramos a la enseñanza.

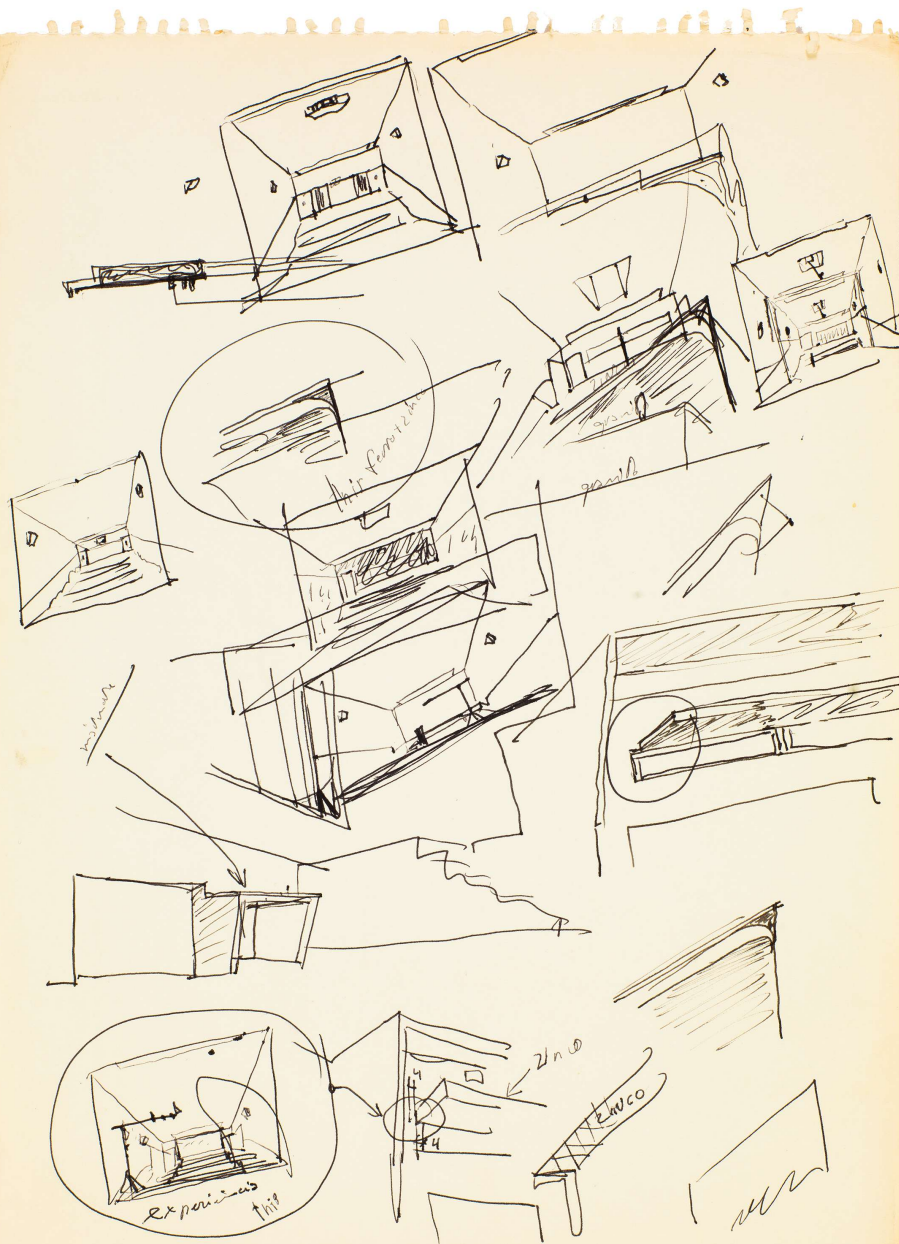
C.S. Al principio de tus estudios pensaste incluso en ser escultor.

A.S. Yo pensé en ser escultor antes de entrar en la universidad, quería realmente entrar en la escuela de escultura, pero mi familia pensaba que era algo arriesgado, sin un futuro claro para mí y quien sabe, si acaso tenían razón.

Entonces para no enfrentarme con mi familia, les dije que iba a estudiar arquitectura, con la idea de que no produciría tantas reacciones en contra, ni tantas dudas y miedos, pero pensando también que luego más tarde podría cambiar a los estudios de escultura tranquilamente, pero coincidí con ese momento tan interesante de cambios en la escuela de arquitectura, y poco a poco comencé a interesarme por la arquitectura y finalmente me formé como arquitecto.

C.S. Creo que ahora está recuperando esa faceta de escultor.

A.S. Sí, es una mezcla de una cierta liberación de la depresión que provoca el difícil ejercicio de la arquitectura hoy, especialmente en nuestro país, con la lentitud de las cosas, con las irregularidades en los contratos, etc., y a ello se une que recibí alguna invitación para hacer exposiciones, y como



FAUP. FACULTAD DE ARQUITECTURA DE LA UNIVERSIDAD DE OPORTO. 1986-93
La escuela de Oporto. El dibujo.





realmente nunca dejé de hacer escultura, aunque siempre de un modo muy marginal, me pareció interesante retomarla más seriamente.

Ahora estoy preparando una exposición en Italia, son una serie de esculturas en madera, que se va a llamar: "personaggi".

C.S. *¿Esculturas figurativas?*

A.S. Sí, figurativas, realizadas en madera, son unas esculturas grandes, 1.90, 2.20 mts, todas en madera de castaño.

C.S. *¿Pero realmente hace las esculturas con sus manos?*

A.S. No realmente. Primero hago muchos, muchos bocetos, y luego con la ayuda de alguien que maneje algún programa de Cad, hacemos un modelo informático en 3D. Yo sentado a su lado y él en el ordenador lo vamos construyendo y corrigiendo a la vez. Una vez acabado el modelo 3D, lo enviamos al taller del carpintero Sr. Simoes, donde una máquina talla la escultura directamente a partir del modelo informático, así que todo es muy preciso.

De todos modos me gusta siempre estar presente en el momento cuando la máquina está cortando las piezas y a veces corrijo algún detalle, pero en gran parte mis esculturas son lo que se podrían llamar esculturas de la era de la máquina.

C.S. *¿Los bocetos, el dibujo en general, es un método de trabajo o una fuente de placer?*

A.S. Para mí los bocetos son principalmente una fuente de placer, o mejor dicho de liberación, pero también es algo más que eso.

Basta con leer lo que escribió Alvar Aalto sobre el dibujo, sobre la importancia del dibujo como exportador de ideas para la arquitectura y el dibujo como instrumento para el control de todos los elementos de un proyecto.

El boceto es siempre un instrumento muy rápido y además muy intuitivo.

Incluso cuando trabajo sobre la concepción de alguna escultura siempre hago bocetos, muchos bocetos.

Este cuaderno está lleno de estudios para una escultura sobre la que estoy trabajando. Después sobre la solución elegida entre los bocetos, marco las dimensiones, unas dimensiones precisas, luego hacemos unas maquetas pequeñas en el estudio en poliestireno, hago correcciones sobre las maquetas, y finalmente cuando llevamos el diseño al ordenador ya está realmente todo bastante



controlado. Luego la construcción en 3D en el computador, me permite una gran movilidad del modelo original, para poder girarlo en el espacio, y poder verlo en todos los ángulos y poder hacer correcciones en relación a lo que yo me imaginaba.

Luego el modelo en 3D va a las máquinas de la carpintería, pero incluso muchas veces, es al final en la misma carpintería donde hago de nuevo correcciones, sobre todo por el carácter del propio material que a veces sugiere cambios.

Por ejemplo, estas sobre las que estoy trabajando ahora son en madera serrada, se expondrán según como salgan de la sierra, estas otras serán en madera pulida.

La propia selección de las maderas, muchas veces depende de lo que haya disponible en el taller del carpintero. Estas, por ejemplo, serán en madera de castaño, pero como en el taller tenemos solo piezas de madera de 20x20 cms, la base será realizada en esa dimensión, porque no siempre se pueden encontrar piezas de dimensión muy grande en madera, así que todo es muy preciso, pero a la vez hay que adaptarse a las posibilidades de la madera o del taller.

C.S. Muchas veces el dibujo a mano permite un conocimiento distinto al realizado con el computador, permite una forma distinta de pensar.

A.S. Sí, es cierto, el dibujo a mano permite sobre todo una gran libertad y una gran rapidez para analizar distintas hipótesis, sobre todo al inicio de un proyecto.

El ordenador permite entrar luego en el realismo de la construcción.

Por tanto son instrumentos distintos pero complementarios, la parte creativa está más en esta fase inicial del dibujo a mano, del boceto.

En realidad tampoco se puede decir que haga propiamente escultura, hago en realidad proyectos de esculturas, que no es lo mismo, en gran medida el proceso es similar al de los proyectos de arquitectura.

Más tarde vienen el afinamiento y las modificaciones resultado de la dificultad de la ejecución, el ajuste de dimensiones, las proporciones, los ensambles o soluciones que no resultan siempre como uno pensaba, etc.

Esta maqueta está realizada con un programa que permite diseñar directamente en tres dimensiones, y por tanto las correcciones son siempre sobre una creación tridimensional, en realidad es como dibujar pero en el espacio.

C.S. Buscando en el archivo muchos de sus proyectos comienzan con unos primeros bocetos iniciales que son casi siempre vistas de pájaro, donde la forma es parte de un contexto, pero sorprende esta utilización de un instrumento desde un punto tan poco natural como la visión de pájaro.



A.S. Ello tiene una razón, si tienes como objetivo una relación de coherencia entre las partes y el todo de un proyecto, hay que utilizar para un mejor control una visión aérea, porque así se puede analizar todo el volumen en su conjunto y se pueden comprender mejor todas las relaciones. Se puede simplemente con un boceto controlar muchos aspectos distintos, pero además acompaño luego con el estudio en maqueta, en ordenador, los cortes, etc. Pero con solo un boceto, realmente puedes controlar el todo y ver si el camino que generan las partes es el correcto, si quieres continuidad, si es lo que se pretende, porque en otros casos lo que se pretende es una cierta ruptura. Es muy útil poder concluir con una idea y de una forma rápida poder analizar el todo, importante que sea de un modo rápido porque si no uno se olvida. Estás considerando una cosa y luego otra, y te olvidas de ese análisis, y el boceto tiene esa virtud, que de una manera muy rápida puedes analizarlo todo, también puede llevar a veces a errores, pero para eso están las maquetas, los planos, los cortes, etc. La razón fundamental es esa.

C.S. Entonces para ti, el dibujo, los bocetos, son más un instrumento de análisis de la realidad, algo más racional y de análisis que intuitivo.

A.S. Depende de la fase, depende del momento del trabajo, por ejemplo en los diseños que presentamos de la Fundación Ibêre Camargo en el MOMA de Nueva York, si ves algunos bocetos sin ninguna explicación, pueden parecer simplemente auténticos disparates. Acabo de leer un artículo de Glenn Murcutt citando a Pallasma donde habla de la mano pensante -"The thinking hand"- pero Murcutt dice que más preciso sería decir: "La mano provocativa", porque existe una relación muy directa entre el cerebro y la mano, de modo que aquello que se hace intuitivamente con la mano, pueda dar lugar luego a operaciones reflexivas, por tanto son bocetos de exploración que sirven fundamentalmente para no seleccionar los posibles caminos del proyecto demasiado prematuramente. Se puede explorar todo, se debe explorar todo.

C.S. Hace poco se ha dañado su brazo derecho y ahora tiene que dibujar y bocetar con la mano izquierda. Supone ello además de una dificultad, algún cambio en su forma de diseñar.

A.S. Con la mano izquierda realmente no puedo dibujar, al menos como instrumento de trabajo, me llevaría demasiado tiempo volver a dibujar con la mano izquierda, es todo un aprendizaje nuevo y difícil porque eso de algún modo está también escrito en el cerebro, por eso es que hay zurdos y diestros. Siempre he dibujado con la derecha. Sí, alguna vez he caído en la tentación de atención al dibujo por sí mismo, por su belleza, lo cual puede ser un estudio en la evolución de un proyecto, pero



eso acabó porque los dibujos bellos, ya no tienen sentido, porque la libertad de movimientos hasta llegar a ser inconscientes, eso tampoco existe. Siempre es necesaria una cierta presión, que quiebra esa plena libertad en el ejercicio de un dibujo. El dibujo para mí es un instrumento o para estudiar o para comunicar, ya no tengo la tentación del dibujo por el dibujo, por su belleza, que algunas veces sí que he tenido, ahora que me encuentro sin poder utilizar la mano derecha y solo puedo dibujar con la izquierda, en cierto modo, hasta soy más libre.

C.S. Pero incluso con la mano izquierda sigues todavía haciendo bocetos de caballos.

A.S. Sí sigo dibujando, pero en general quedan muy mal, porque mi forma de bocetar es un dibujo lineal, y mi mano izquierda no tiene la firmeza necesaria, los músculos ya no pueden dar a la línea la presión ni la precisión justas, puede ser que cuando alcance los cien años..., pero por ahora no tiene, empieza el dibujo con una cierta espontaneidad pero hay siempre un momento en que el músculo falla, y la línea tiembla o se desvía.

Sigo haciendo bocetos con la mano izquierda porque realmente no se pierde el vicio...pero realmente la mayoría no se pueden aprovechar.

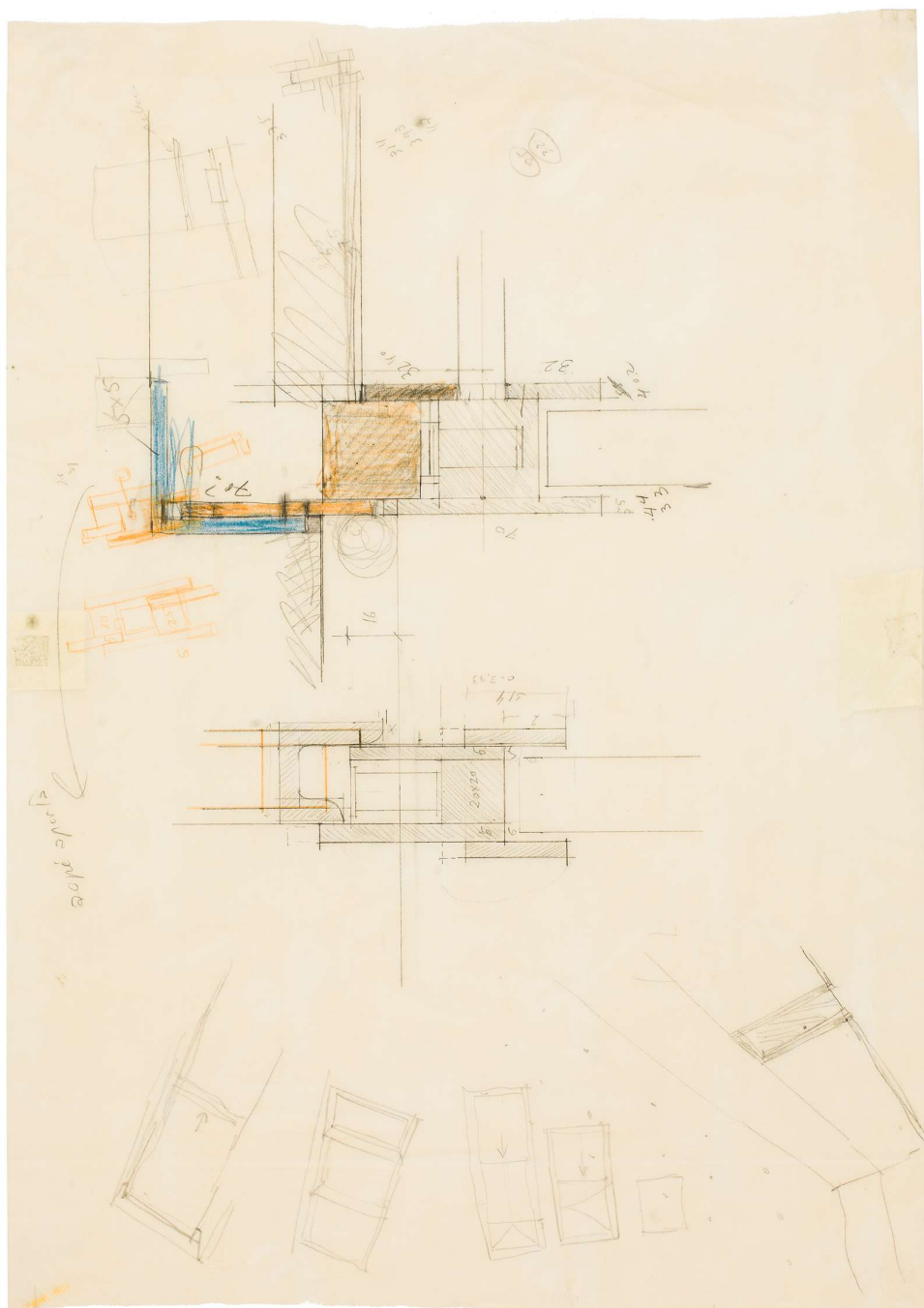
Antes de tener este accidente, gustaba a veces de dibujar con la mano izquierda, y gustaba de hacer bocetos, porque la mano izquierda no tiene trucos, los dibujos eran en el fondo más verdaderos, y a veces surgían dibujos con mucha espontaneidad, porque la mano izquierda es la mano menos sabia, menos educada, y a veces también tengo dibujado con los ojos cerrados y surgían cosas interesantes, por el control sin ver, solo con el hábito, con el tacto y la ligazón con el cerebro.

Una cosa que he aprendido con el accidente, es que la mano derecha mejor entrenada solo funciona realmente bien, si la mano izquierda funciona bien, hay una simetría, en el fondo es todo el cuerpo el que está involucrado en el acto de dibujar, realmente no se dibuja con solo una mano, se dibuja con el cerebro que involucra a todo el cuerpo.

J.R. Los grandes dibujantes a veces también se fuerzan a dibujar con instrumentos menos precisos, precisamente para evitar su habilidad.

A.S. Sí, sí evitar lo fácil.

El caso máximo es Picasso, que tenía un talento increíble, creo que cuando él sentía que estaba cerca de llegar a lo fácil, porque tenía tal talento, habilidad, que le resultaba fácil llegar a lo fácil, entonces el cambiaba, por eso tenía el período azul, el período rosa, el período clásico, el cubismo. Él cambiaba automáticamente, no aceptaba caer en lo fácil, en mi opinión, tenía pavor a lo fácil. Cambiaba completamente en cuanto otros con menos talento empezaban a seguir sus caminos.



FAUP. FACULTAD DE ARQUITECTURA DE LA UNIVERSIDAD DE OPORTO. 1986-93
La escuela de Oporto. El dibujo.

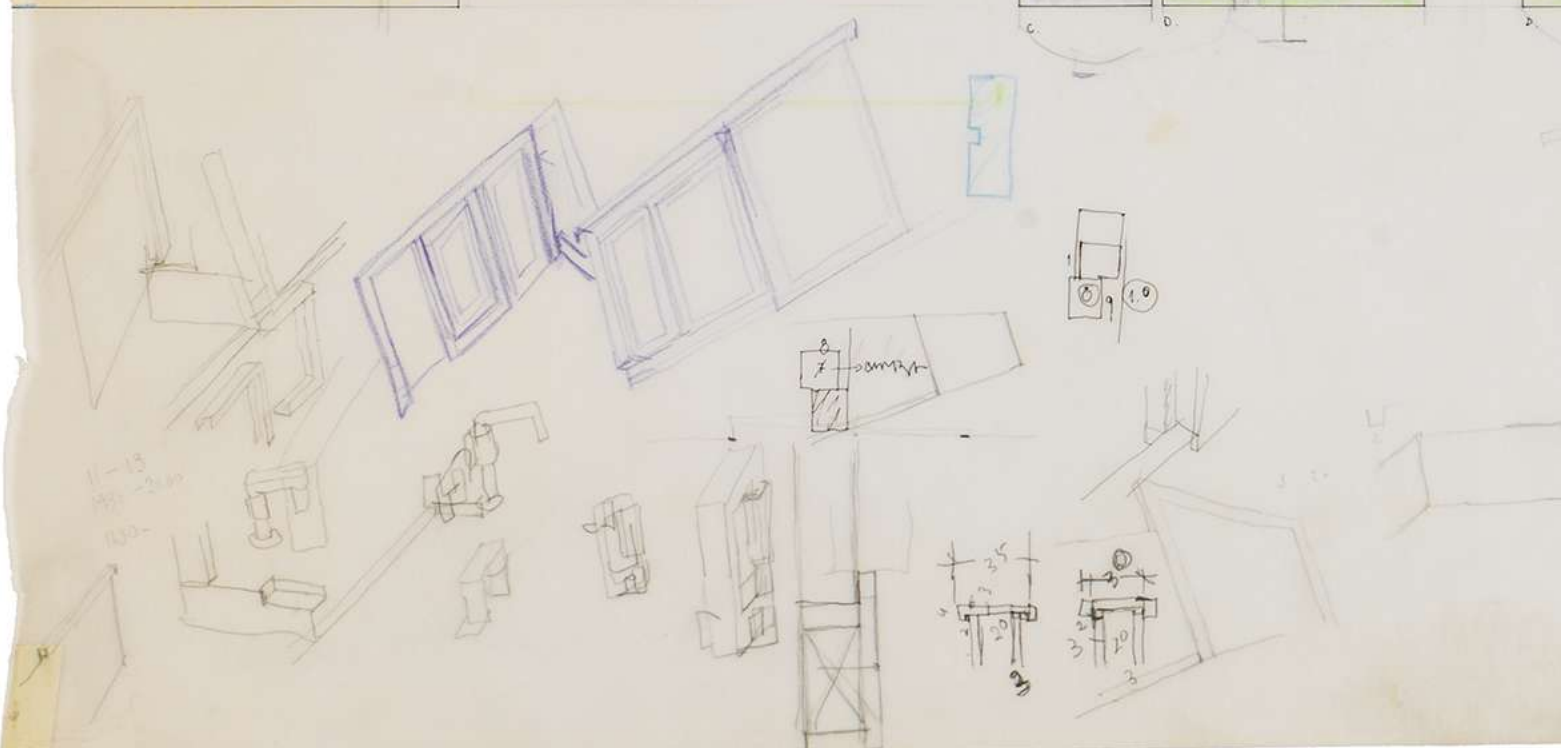
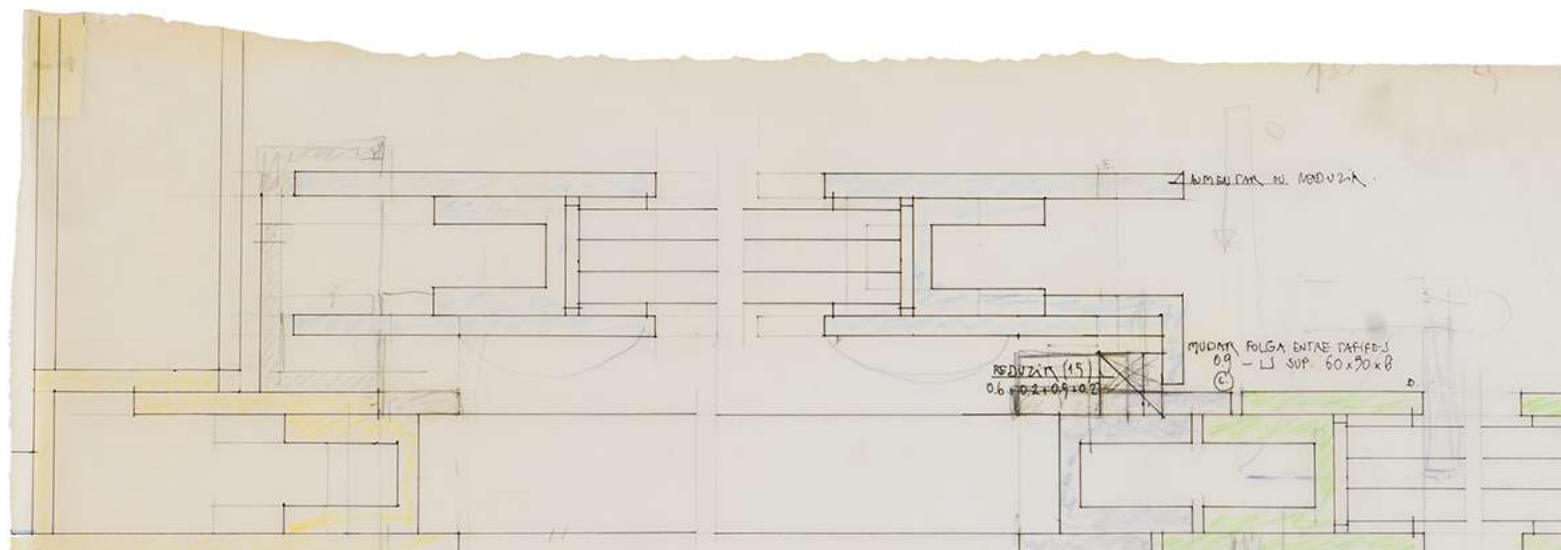
Recuerdo ahora ver una maravillosa exposición, en el Museo de Antigué, una exposición de Picasso con Cezanne, en Aix-en-Provence, donde él era, era impresionante ver como son dos personalidades completamente opuestas.

Cezanne, yo tenía miedo de decir lo que voy a decir, pero después de ver esa exposición no me quedó duda alguna, dibujaba mal, dentro de un concepto académico del dibujo, se podría decir que Cezanne dibujaba mal, en sus primeros cuadros su pasión era "Anger". Imagina la pureza máxima de la línea pura..., pero tiene cuadros para mí horribles, realmente horribles, de grandes dimensiones, historicistas, él tenía como referencia a "Anger" cuando era todavía joven, pero luego cuando se da cuenta de que por ahí no va a ninguna parte, él tiene que inventar la pintura y realmente toda la pintura moderna, todos los pintores lo dicen, los cubistas, etc., en la base de todos está realmente Cezanne.

Él tuvo que encontrar otro camino donde no era defecto de ninguno, sino tal vez al contrario, la habilidad para el dibujo, el talento para el dibujo, e inventó la pintura moderna. Los caminos son muy variables.

C.S. *Es una combinación entre una habilidad física y una capacidad intelectual.*

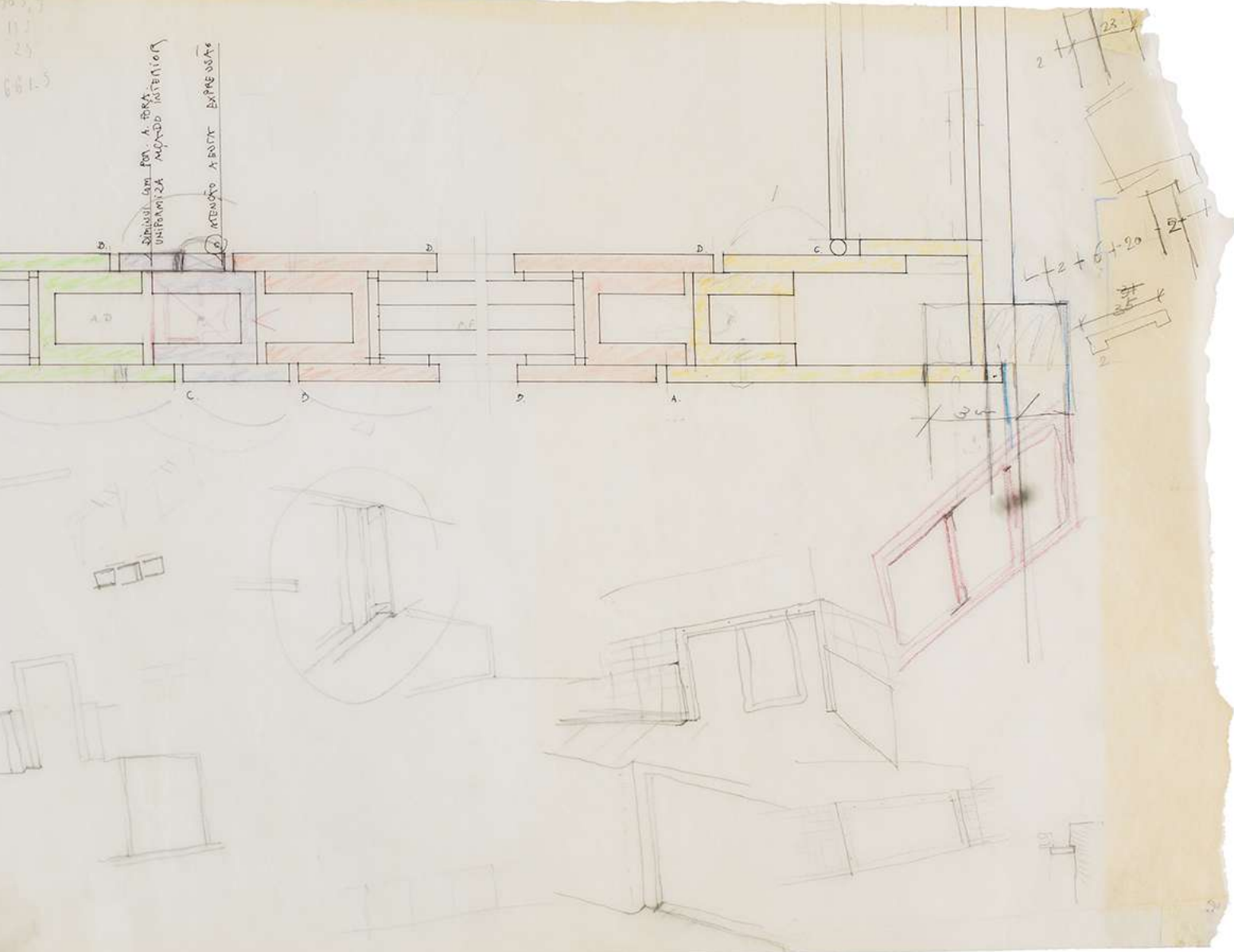
A.S. Sí exactamente. La mano pensante.



003.5
11.1
23
001.5

REINFORCED CONCRETE
UNIFORMITY

REINFORCED CONCRETE
EXPANSION





EL CGAC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA. 1988-93

Los museos. La especialización en la profesión.

C.S. Después está esta tendencia, sobre todo en los museos, de rechazo a la luz natural y a una obsesión del control imponiendo la luz artificial que aniquila el espacio mismo.

A.S. Sí, es el resultado de trabajar un problema unilateralmente, por muy complejo que un problema sea, debe ser parte del conjunto de los problemas que forman parte de un proyecto.

El otro día estuvimos en el Museo de Serralves, y ahora ya está demostrado que ese edificio puede funcionar como espacio de exposiciones sin la ayuda de luz artificial, imaginarnos el ahorro que ello supone económicamente, pues sin embargo en muchas exposiciones se ciegan las ventanas - que tampoco es que sean muchas...- y los lucernarios, se ciega todo y se ilumina la exposición solo con luz artificial.

Incluso con la obra ya acabada tuvimos que introducir algunas conexiones eléctricas a mayores para poder llegar a iluminar una exposición solo con proyectores, así que en muchas exposiciones solo se iluminan con luz artificial, se ciega la luz natural y se ilumina solo con proyectores, lo cual responde, en mi opinión, a una lógica difícil de entender.

C.S. El debate entre luz natural y luz artificial en el espacio de un museo parece una batalla perdida.

A.S. En gran medida sí, por ejemplo ahora he acabado un proyecto de una galería de arte para la Fundación Julio Pomar, que se trataba de la recuperación de un almacén antiguo, pero en el almacén la luz ya era muy armónica, muy bien distribuida, pero como teníamos unas zonas con altillos, en los espacios detrás de esos altillos la luz resultaba algo menos intensa e incluso hay puntos pequeños en sombra, y entonces comencé a recibir sugerencias para reforzar la luz artificialmente en esos sitios, pero no es un problema fácil, porque después la luz queda desequilibrada, porque da más intensidad en sitios donde era un poco más apagada y pasa a ser muy intensa, y desequilibra el conjunto, y se pierde la armonía de la luz natural que el edificio ya tenía de por sí.

En conversaciones con la propia comisaria de exposiciones, que es una persona nada rígida pero sí muy rigurosa, me comentó que había un museo en Francia que había decidido cerrar a las cinco de la tarde, de modo que no tiene nunca iluminación artificial, que funciona solo con luz del día. ¡Fantástico!

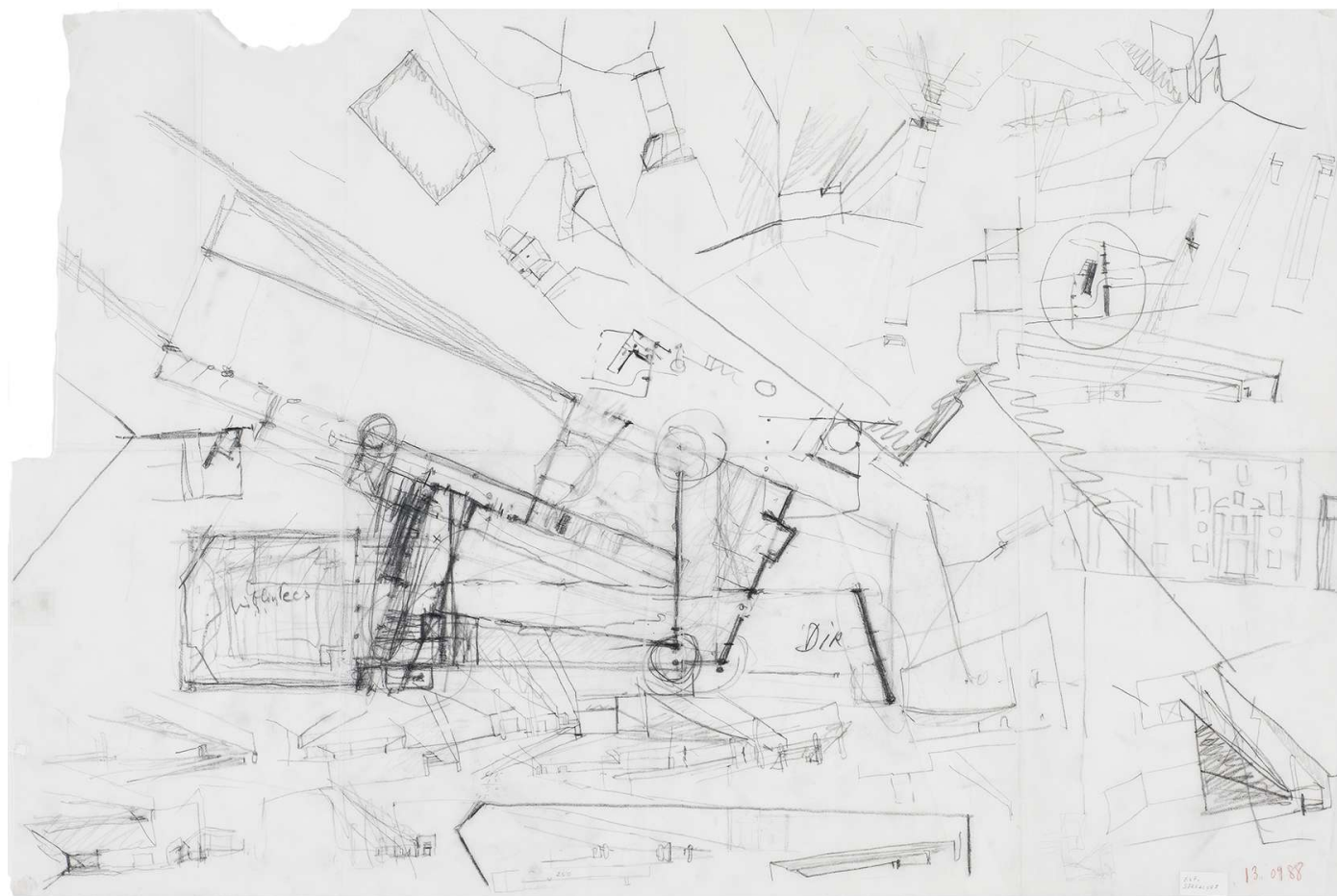
En este proyecto para la Fundación Julio Pomar, la luz natural es muy buena, la luz que llega por las ventanas ya existentes es muy armónica, y el ingeniero incluso ya hizo las mediciones precisas y realmente el nivel de iluminación está dentro de los parámetros aconsejables para las funciones de un museo, e incluso propusimos esta hipótesis para la galería, incluso por la economía que ello supondría.

Pero es que además, no hay nada como la luz del día, no hay luz artificial que tenga la calidad, ni la autenticidad que proporciona la luz natural para la exposición de cualquier obra de arte.

Es cierto que también hay excepciones porque hay obras que necesitan ser expuestas hasta en un

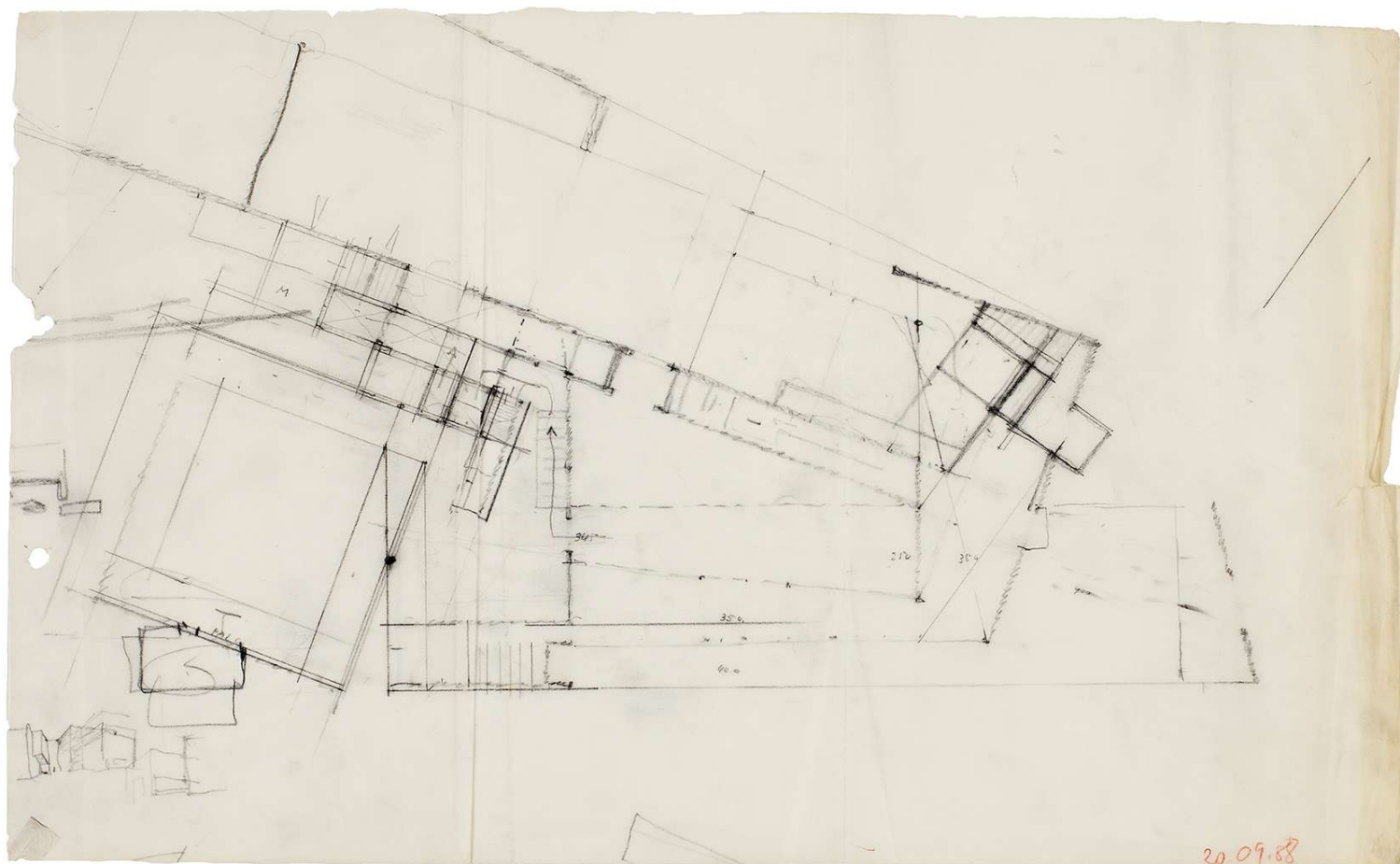




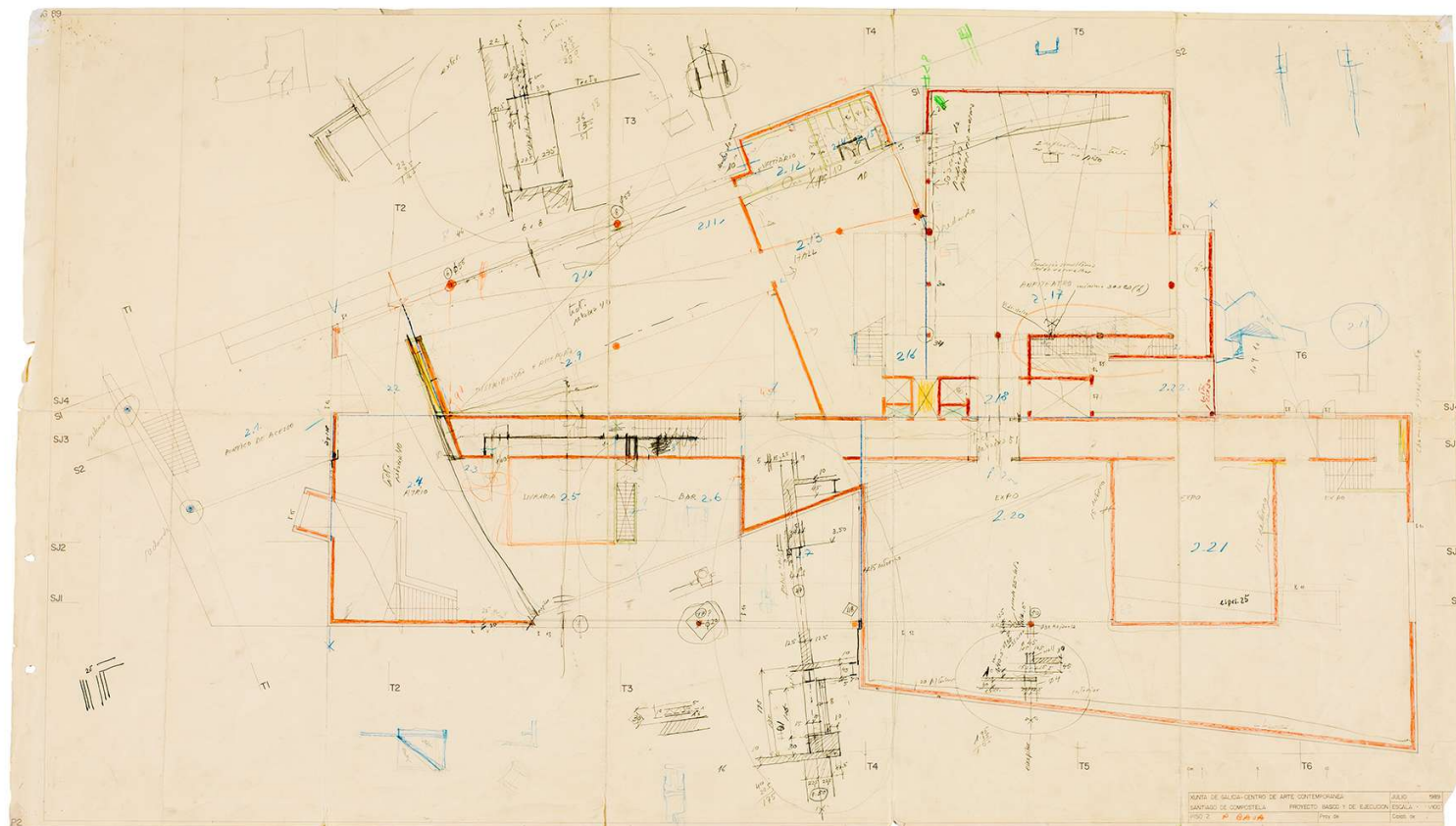


13.09.88

EL CGAC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA. 1988-93
Los museos. La especialización en la profesión.



EL CGAC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA. 1988-93
Los museos. La especialización en la profesión.





entorno de cierta penumbra o incluso en la oscuridad absoluta, pero son excepciones, ante esas excepciones también se pueden encontrar soluciones, instalaciones temporales, pero eso se puede prever diseñando elementos de control a la propia luz natural como los que se incluyen a menudo en los lucernarios, hasta el punto de poder dejar un espacio totalmente a oscuras. La mayor parte de los comisarios de exposiciones alteran la luz, pero personalmente me resulta algo incomprensible.

C.S. Muchas veces en el ejercicio de la profesión, la calidad del cliente es un elemento fundamental para un buen resultado final. ¿En su ejercicio profesional qué experiencia recuerda más colaboradora?

A.S. En mi experiencia profesional, el mejor comisario con el que he colaborado ha sido con Rudi Fuchs, con él colaboré durante el diseño del proyecto del nuevo Stedeleijk Museum de Amsterdam, que por desgracia no se llegó a construir.

Conocí al Sr. Fuchs cuando fue llamado como consultor externo por la dirección del museo Serralves, porque entonces había un desacuerdo entre las partes -comisarios y técnicos- y él como asesor externo defendió nuestra propuesta ante el cliente.

Luego más tarde el Sr. Fuchs y yo colaboramos en el diseño del nuevo Stedeleijk Museum, pero esta vez él como cliente, fue la mejor relación que yo he tenido con un comisario, que tuve nunca. Alguna vez que hablamos sobre el problema de la luz artificial en los museos, él era realmente radical e incluso de la opinión de que los proyectores deberían ser prohibidos.

Por desgracia el Sr. Fuchs tuvo que dimitir y nuestro proyecto del nuevo museo nunca fue realizado. El final del proyecto coincidió con un cambio de gobierno y el nuevo gobierno holandés decidió cambiar el director del museo y nuestro proyecto que ya estaba aprobado, y hasta tenía mecenas interesados en su financiación, acabó paralizándose, hasta abandonarse.

C.S. En torno a los museos y al espacio museístico hay toda una mística, quizás más que en torno a ningún otro tipo de proyecto.

A.S. Sí es cierto, eso era algo sobre lo que también tengo conversado muchas veces con el Sr. Fuchs, sobre el problema de la naturalidad del espacio museístico, sobre la no-sacralización del espacio del museo.

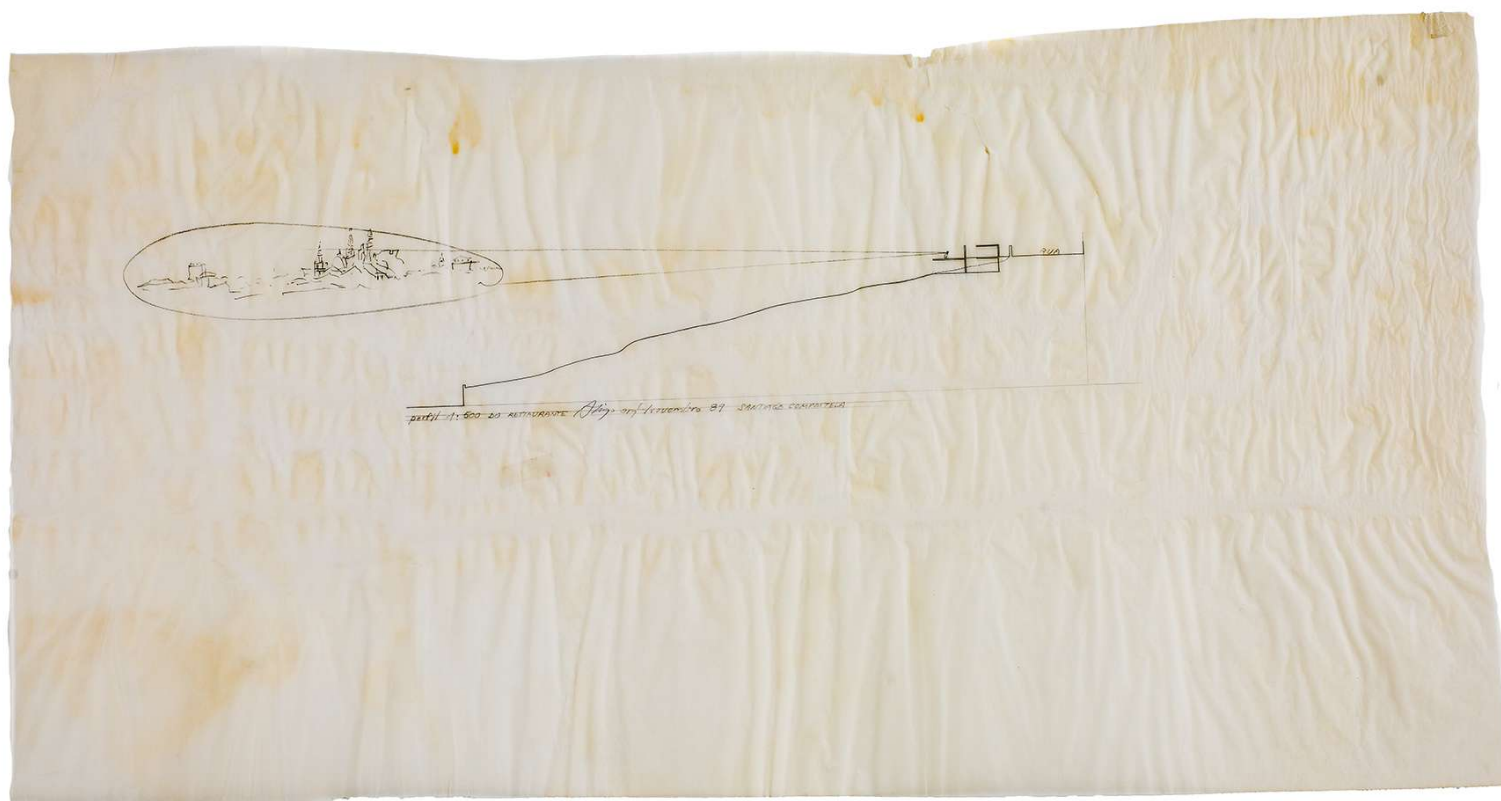
Por ejemplo, en nuestro proyecto para el nuevo Stedeleijk Museum, todas las puertas eran de poco más de dos metros, y un día en una discusión con otro miembro del equipo del museo surgió la hipótesis de tener que exponer una pieza muy grande, por ejemplo ante el supuesto de que fuera necesario exponer una escultura de Richard Serra, pero el mismo Fuchs respondió: "Serra tiene esculturas de gran tamaño, pero también tiene esculturas pequeñas...", pero el otro representante

EL CGAC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA. 1988-93
Los museos. La especialización en la profesión.





EL CGAC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA. 1988-93
Los museos. La especialización en la profesión.





EL CGAC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA. 1988-93
Los museos. La especialización en la profesión.

del museo insistió: "¿Y si quisiéramos exponer una de gran tamaño?", pero Fuchs se mantuvo en su posición: "Entonces tendremos que buscar otro museo...".

En realidad creo que su respuesta era sobre todo para provocar, porque en realidad el antiguo edificio del museo tiene unas ventanas enormes por las cuales se puede introducir casi cualquier cosa con la ayuda de alguna grúa, como se hace a menudo en los teatros de todo el mundo.

C.S. Parece como si hubiera un conflicto latente entre los museólogos y los arquitectos.

A.S. En realidad en torno a los museos hay muchas ideas preconcebidas, por ejemplo que todo tiene que ser de gran escala, hasta casi majestuoso.

Recuerdo otra discusión interesante durante la realización de ese proyecto cuando Fuchs proponía colocar rodapiés en las salas de exposición, pero hay mucha gente que incluso se irrita con estos detalles, por ejemplo en el Museo de Santiago de Compostela, no pusimos ningún rodapié, ¡Dios mío...un sacrilegio!...

Aunque en realidad en el CGAC sería técnicamente imposible cualquier rodapié porque en la base de los muros tiene que haber un hueco, un corte para poder utilizarlo como entrada de aire al sistema de retorno del aire acondicionado, el lugar donde iría un rodapié realmente es una entrada de aire por lo cual, un rodapié sería técnicamente inviable.

Pero estas soluciones que son técnicamente muy elaboradas, pero que van contra la costumbre, generalmente generan rechazo. Una vez fui invitado a la inauguración de una de las exposiciones y al abrir la puerta, me vino un golpe de aire tan fuerte que casi me tira al suelo. ¿Qué había ocurrido?, simplemente que el comisario de la exposición, molesto con el aspecto de aquellos cortes en la base de los muros, los tapó con paneles de escayola interrumpiendo el circuito del aire acondicionado, con lo cual el sistema impulsaba aire, pero la salida estaba sellada, generando una sobrepresión en la sala, por lo que al abrir la puerta se generaba una violenta corriente de aire, y con el riesgo que ello suponía de bloquear el circuito y estropear incluso los elementos mecánicos del aire acondicionado.

La gran paradoja es que muchas veces para conseguir albergar una exposición de otra institución, el museo receptor tiene que probar que posee un sistema de control del aire muy sofisticados que puedan garantizar unos niveles determinados de humedad, de temperatura, de luz etc., y que el museo con sus propios sistemas de algún modo garantiza, pero luego viene el comisario de la exposición que por criterios falsamente estéticos o simplemente por falta de reflexión anula el sistema por completo.



EL CGAC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA. 1988-93
Los museos. La especialización en la profesión.

C.S. Con el riesgo además que ello pueda suponer incluso para las propias obras.

A.S. Bueno, en este caso la consecuencia no fue tan violenta, porque en realidad los espacios son amplios y está todo comunicado. Hay puertas correderas pero están casi siempre abiertas, porque solo se cierran en el momento del montaje de alguna exposición o en el momento de la inauguración, pero aun así es cierto que ni el nivel de humedad ni la temperatura podían ser los exigibles para un museo de prestigio internacional.

C.S. Parece a veces como si la Arquitectura fuera una imposición que molesta.

A.S. Hay la idea muy extendida de que la Arquitectura en los museos no puede competir con el Arte, en el fondo lo que se quiere es que el Museo debe ser feo, para no crear sombra sobre lo que allí se exponga.

Evidentemente si una exposición es realmente de calidad, nadie presta atención a la Arquitectura, pero sí es una exposición mediocre entonces es cuando surgen las comparaciones.

Creo que el espacio de un Museo tiene que tener un espacio de calidad, siempre fue así, incluso hay museos actuales que no fueron concebidos originalmente como espacios de exposición y tampoco nadie los cuestiona. Por ejemplo, el Louvre tiene una arquitectura barroca, una arquitectura de época con gran fuerza, y nunca oí a nadie decir que el Louvre no es un espacio adecuado para exponer obras de arte.

De hecho una de las más bellas exposiciones que recuerdo, fue una exposición de la obra de Beuys, en la cual el comisario fue Rudy Fuchs, realizada en un palacio barroco en Amsterdam, con toda la decoración barroca muy marcada y las esculturas. ¡Una exposición fantástica!

C.S. En general parece que estamos en un tiempo en el que se prefiere una arquitectura neutra, sin carácter, anónima, huérfana de autor.

A.S. Bueno, en la práctica tampoco es siempre así, por ejemplo el centro Georges Pompidou, aunque no es una arquitectura anónima, pero sí que responde al concepto de un espacio flexible dotado de unas instalaciones genéricas para que luego cada exposición lo altere a su antojo, sin embargo el arquitecto Gregotti me comentó que cuando tuvo que organizar una exposición allí, creo que sobre Dalí, se encontró que a pesar de la flexibilidad del lugar resultó ser un espacio realmente muy difícil para organizar una exposición, porque era un espacio tan grande y en cierta manera informe, que obligaba a una intervención necesariamente fuerte, lo cual generaba el problema del coste económico, y en consecuencia, la propia dificultad de la realización final. En el centro Pompidou, vi una vez una exposición magnífica sobre Calder, maravillosa, pero tenía

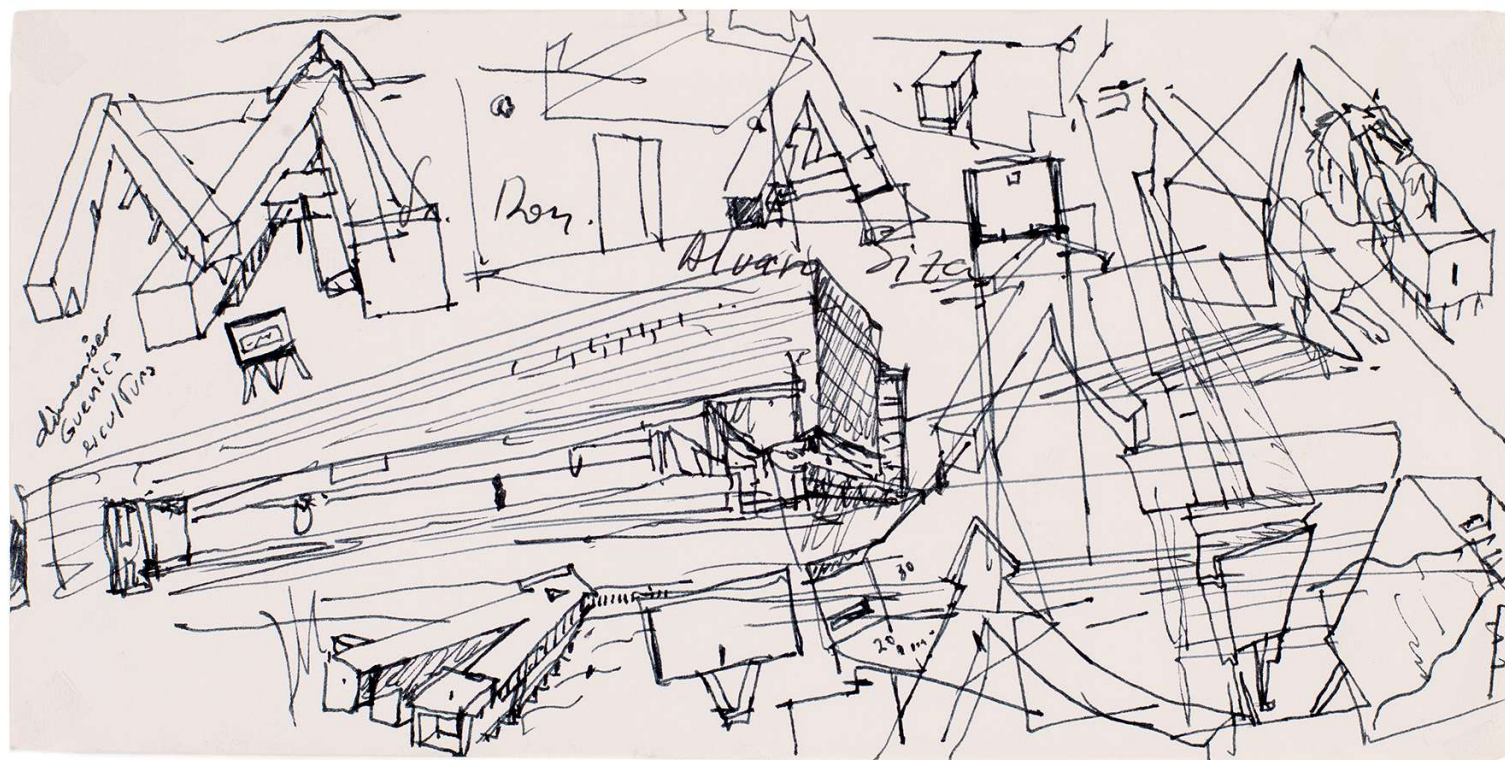
EL CGAC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA. 1988-93
Los museos. La especialización en la profesión.

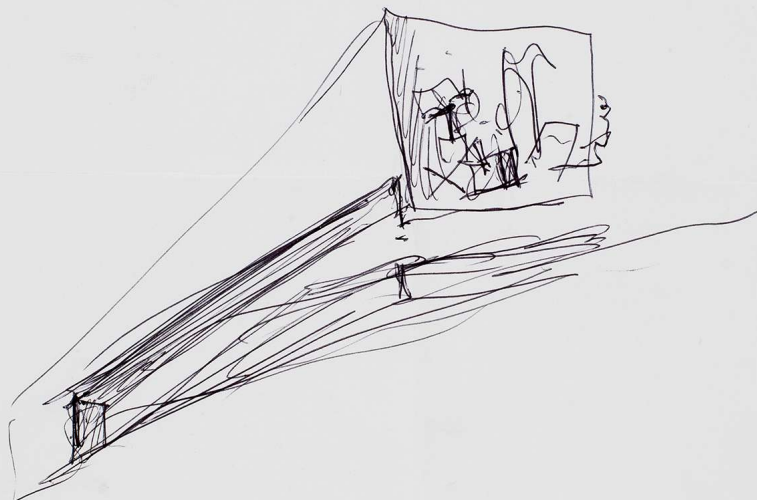






EL CGAC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA. 1988-93
Los museos. La especialización en la profesión.





ese problema, y por ejemplo cuando paseabas por medio de los pájaros de Calder con toda esa idea de ingravidez, lo que veías al fondo eran los tubos de las instalaciones en el falso techo. Resultaban hasta violentas todas aquellas máquinas superpuestas al lado de la pureza de Calder. Esa exposición tenía cosas divertidísimas, por ejemplo para no perturbar la pureza del montaje, habían diseñado un sistema de seguridad basado en pitidos sonoros y cada vez que alguien se aproximaba a alguna de las piezas, la alarma comenzaba a sonar. Así que para lograr una cierta pureza espacial y evitar cualquier marca en el suelo, se generaba una gran impureza acústica, llenando el espacio de pitidos molestos. Paradojas de los puristas.

C.S. Otro asunto cada vez más relevante pero menos tratado es la luz artificial.

A.S. Es importante también analizar la luz artificial en relación con la luz natural, porque existen muchas experiencias sobre la luz natural, pero realmente solo ha sido en los últimos años cuando se han desarrollado investigaciones sobre la luz artificial, sobre los distintos tipos de lámparas, sobre los costes energéticos, sobre el color, etc., realmente es un tema muy extenso pero apasionante. Recuerdo que cuando estábamos trabajando en el proyecto del Museo Serralves, propuse en un espacio donde solo hay una escalera estrecha, colocar simplemente una lámpara en una pared lateral, pero los especialistas decían que no era suficiente, pero al final de la obra cuando hicimos las pruebas de iluminación, realmente la luz era inmejorable. Las dos paredes son blancas y muy próximas y los rayos de luz rebotan de pared en pared iluminando todo perfectamente, simplemente con la luz que arroja una única bombilla.

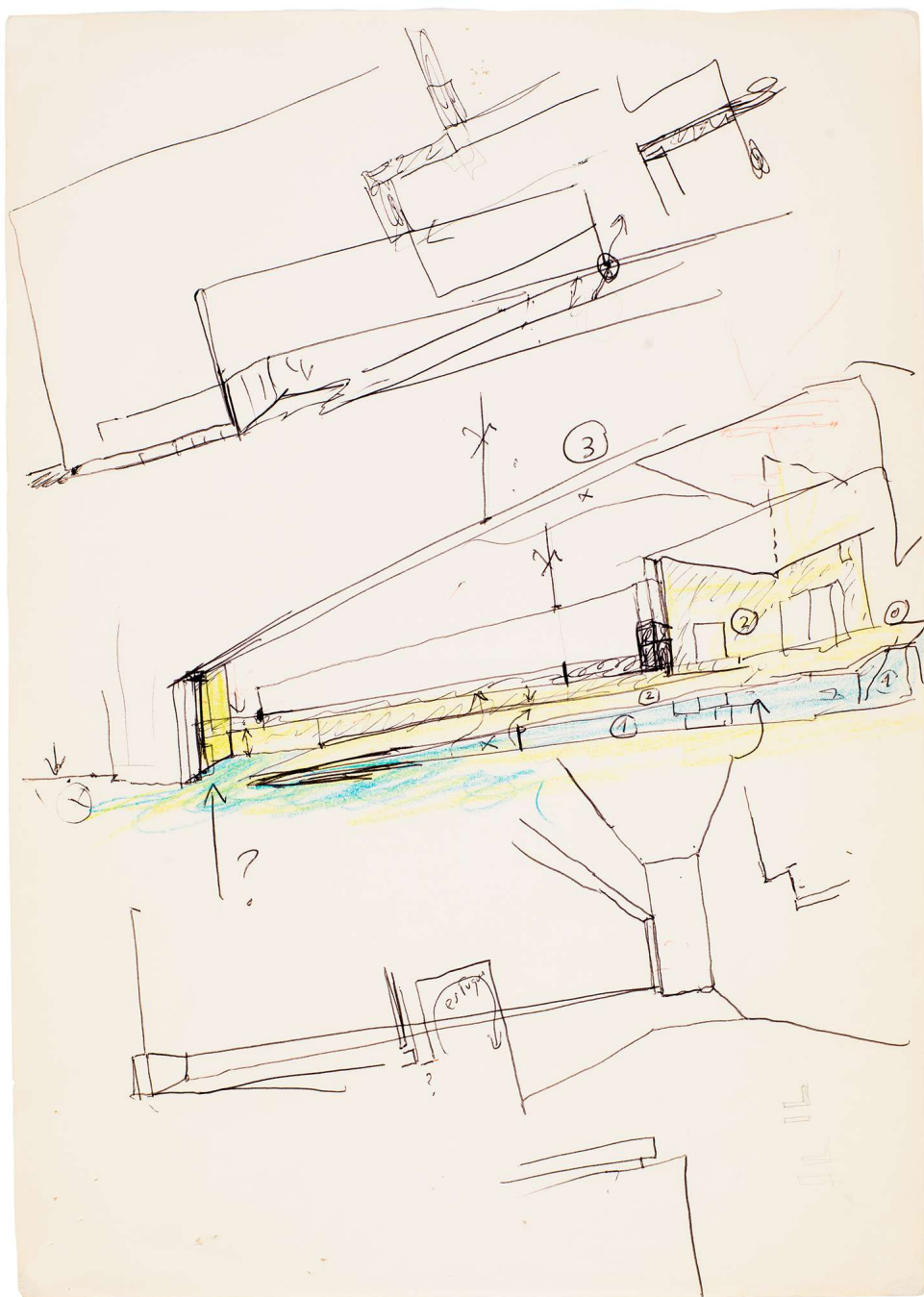
La luz no se puede tratar de modo aislado, y aunque los especialistas de iluminación son muy necesarios, el proyecto tiene que ser el resultado de un trabajo en conjunto en el que el arquitecto tiene que poner en relación todos los distintos asuntos que inciden en un edificio, y que a veces pueden resultar incluso antagónicos y contradictorios en determinados momentos.

C.S. La luz artificial genera sin embargo el problema del consumo de energía, un tema preocupante en estos tiempos.

A.S. Ese es un asunto que me preocupa, sobre todo la necesidad que hay de economizar energía, y por otra parte el despilfarro que hay en la iluminación de las ciudades.

En realidad el problema es abordado desde la generalidad por especialistas que trabajan con unos parámetros definidos, en su mayoría por la propia industria, y no entran en la consideración de otros factores como son los colores o el tipo de superficies de las paredes.

Realmente me impresiona, como hay calles o interiores de edificios, donde la iluminación tiene tal intensidad que llega a ser hasta molesta, porque en realidad se ha convertido en un elemento popular, seguramente con un resultado en términos de votos, y por tanto de rentabilidad política,



porque se relaciona nivel lumínico en las calles con la seguridad pública. Como si la seguridad tuviera alguna relación con el nivel de iluminación del espacio.
Hay ahí una gran contradicción, por un lado no son consejos técnicos, sino que son percepciones psicológicas que paradójicamente acaban al final convirtiéndose en norma técnica, incluso acaban convirtiéndose en reglamentos que regulan luego los niveles lumínicos.
Por lo tanto es fundamental poner en relación todos los distintos aspectos de un proyecto.

C.S. ¿La especialización de la profesión no lleva a perder el control del resultado?

A.S. En el pasado había solo una persona que era responsable por toda la globalidad de un proyecto, hoy en día todo está en función del trabajo en equipo. Es necesario crear equipos que tengan consistencia, pero a la vez capacidad de diálogo, para no esquivar ninguno de los problemas que tengan relación con la arquitectura.

C.S. Pero en parte el problema de la iluminación es que está bajo los intereses de una potente industria que no responden siempre a necesidades reales de los usuarios.

A.S. Sí, sobre todo en proyectos comerciales hay soluciones que son difíciles de entender desde el punto de vista del usuario. Estoy recordando ahora el proyecto del centro comercial del Chiado en Lisboa, donde al entrar lo único que se puede ver son las lámparas en el falso techo.
Con el argumento de que para la percepción de los colores de los objetos que se venden es muy importante el nivel lumínico, se fuerza una luz muy intensa, pero es que incluso un día de sol, las mismas lámparas siguen encendidas, aunque estén justo detrás de un gran ventanal, por tanto hay una gran contradicción entre las recomendaciones desde el punto de vista del consumo, las percepciones y los hábitos.

C.S. Pero no solo en los centros comerciales, también en los museos existe un abuso de la luz artificial.

A.S. Efectivamente también en los museos es muy común el hábito de colocar proyectores sobre cada obra de arte y además siempre hay una reacción adversa contra propuestas con luz indirecta, incluso aunque ésta haya sido antes probada y medida con los instrumentos apropiados.
Personalmente entiendo que los proyectores de luz directa son en cierta medida un atentado a la integridad de las obras de arte, porque por ejemplo cuando Picasso pintaba sus cuadros, estoy seguro que en su estudio no utilizaba proyectores halógenos, y estamos de acuerdo en que el volumen de una escultura es un todo que se percibe y se crea con distintas condiciones de luz,



que cambian con la hora del día, con la estación del año, etc. Por tanto, en mi opinión, tampoco es apropiado mostrarlas con el efecto tan intenso de un foco puntual que realmente no corresponde a la realidad de la obra, y mucho menos a la realidad de las circunstancias de cómo la obra fue creada.

Es casi general la exigencia en todos los museos de una iluminación mediante proyectores de luz directa.

C.S. En cierto sentido el museo de Santiago de Compostela -CGAC- fue el inicio de una forma propia de resolver el problema de la luz artificial en un museo.

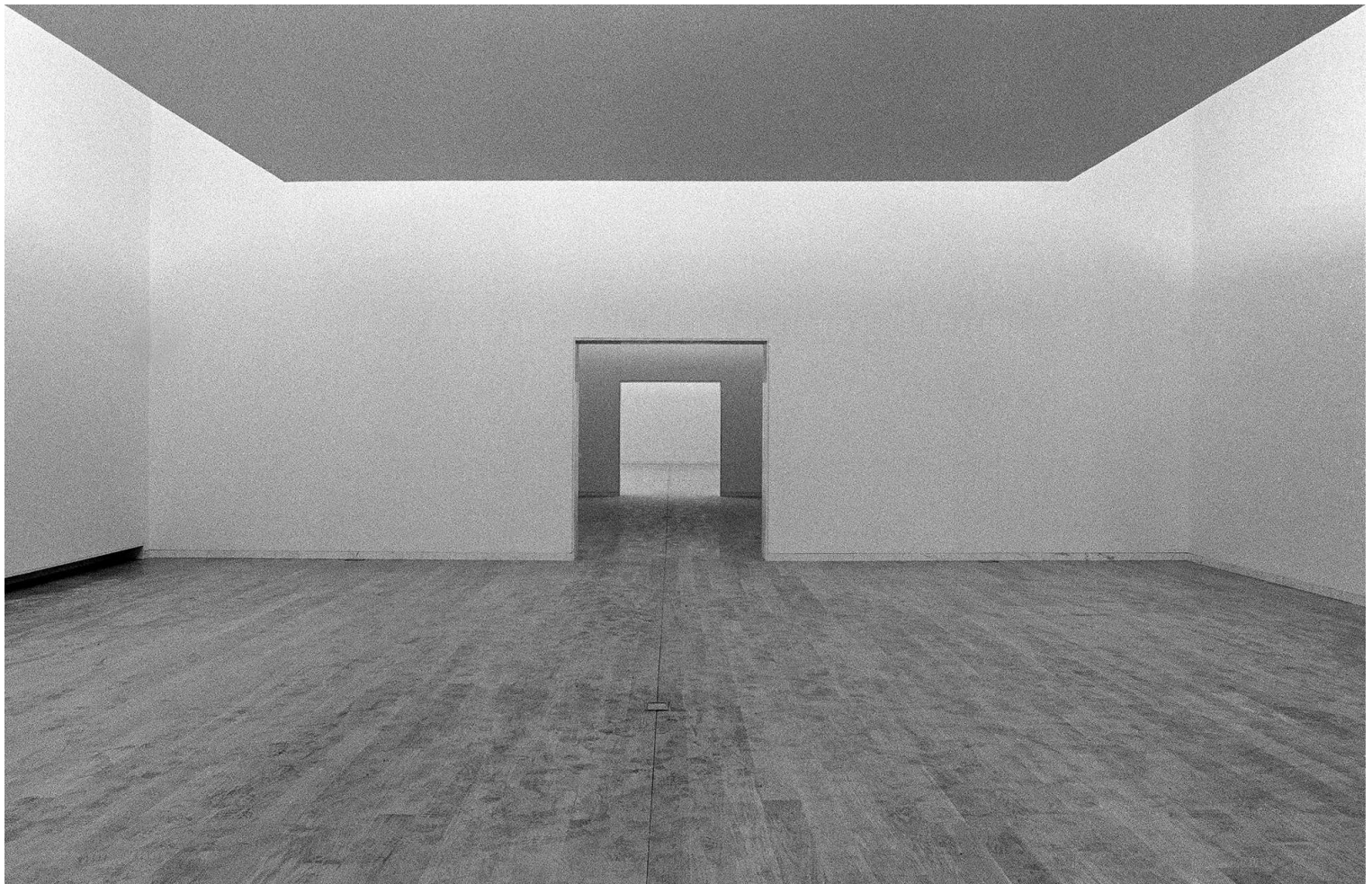
A.S. Para el proyecto del museo de Santiago de Compostela -CGAC-, diseñamos un sistema de iluminación indirecta para las salas de exposición, pero son lámparas que tienen que proyectar con un ángulo concreto para bañar toda la pared homogéneamente. Son soluciones que obligan a un mantenimiento cuidado y constante de los sistemas, lo cual casi siempre genera un rechazo. En el Museo de Serralves, llegamos a un acuerdo por el que algunas salas tienen una iluminación indirecta según el modelo ya desarrollado para Santiago, y otras iluminadas por medio de una solución más convencional. Creo que esa es una buena opción.

La experiencia que aprendimos en el museo de Santiago fue muy importante pero en Serralves hicimos algunas mejoras, por ejemplo dimos más altura y cambiamos las proporciones de la plataforma de luz que cuelga del techo, para lograr así que la luz tuviera mejor ángulo de incidencia sobre las obras colgadas en la pared.

Pero a pesar de la experiencia previa, los especialistas insistían que en el centro de las salas, en los puntos que están bajo las mesas de luz, la iluminación sería todavía pobre.

Curiosamente cuando se montaron definitivamente y se pudo medir realmente los niveles de luz en distintos puntos, resultó que en el centro de la sala era donde había mayor nivel de iluminación por causa de todas las reflexiones acumuladas provenientes de las cuatro paredes. Algo que ningún especialista había podido prever.

Hace poco fui a ver en el museo de Serralves una excelente exposición de retratos de Bacon, pero cada cuadro estaba protegido por un vidrio y con los proyectores del techo los vidrios se convertían realmente en espejos, y por tanto lo único que lograbas ver es tu propia cara reflejada en el vidrio, tenías que buscar una posición especial porque sino no podías ver el cuadro, lo único que podías ver era tu rostro reflejado en un vidrio, vidrio, en realidad era una gran exposición de autorretratos. El proyecto de la Fundación Pomar que acabamos de entregar, va a funcionar en su mayor parte con luz natural, porque en Lisboa realmente incluso en invierno tienes suficiente luz del día, y hay además un sistema de iluminación artificial preparado por si hiciera falta para algún apoyo puntual, pero realmente no hace falta.



EL CGAC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA. 1988-93
Los museos. La especialización en la profesión.

C.S. La luz natural es algo más conocida y estudiada, pero realmente todavía no hay tanta experiencia sobre cómo realmente funciona la luz artificial en relación al espacio.

A.S. El mundo de la luz artificial, aún es un campo experimental y todavía un campo de reflexión sobre realmente que es lo que se pretende, porque la luz del día tampoco es homogénea, no hay la misma luz en este punto que en aquel otro y tampoco por ello nadie se queja, si es preciso se refuerza con una lámpara en alguna esquina más oscura, pero nadie por ello se siente molesto. En realidad la luz artificial tampoco debería ser homogénea, no debe pretenderse algo completamente uniforme, porque la iluminación debe tener relación con la organización de todo el proyecto y con los objetivos de cada espacio.

Nosotros hemos tenido ese problema en el proyecto del Metropolitano de Nápoles, y tiene sido un problema muy difícil de resolver, aunque cuento con la colaboración de nuestro ingeniero de iluminación de Oporto, creo que encontraremos una solución.

C.S. ¿Perdona, podrías explicar con más detalle cuál fue el problema del proyecto del Metropolitano de Nápoles?

A.S. El problema es que en todas las galerías del proyecto, ya sean galerías de acceso o en la misma estación, en todas, la normativa obliga a una idéntica intensidad de luz.

Incluso en una misma sala se exige la misma intensidad lumínica en una esquina que en la opuesta. Eso anula un aspecto importantísimo de la arquitectura que es el control del espacio por medio de la variación en la intensidad de la luz. En Italia hay una normativa que obliga a que en un mismo espacio debe haber el mismo nivel lumínico en todos sus puntos.

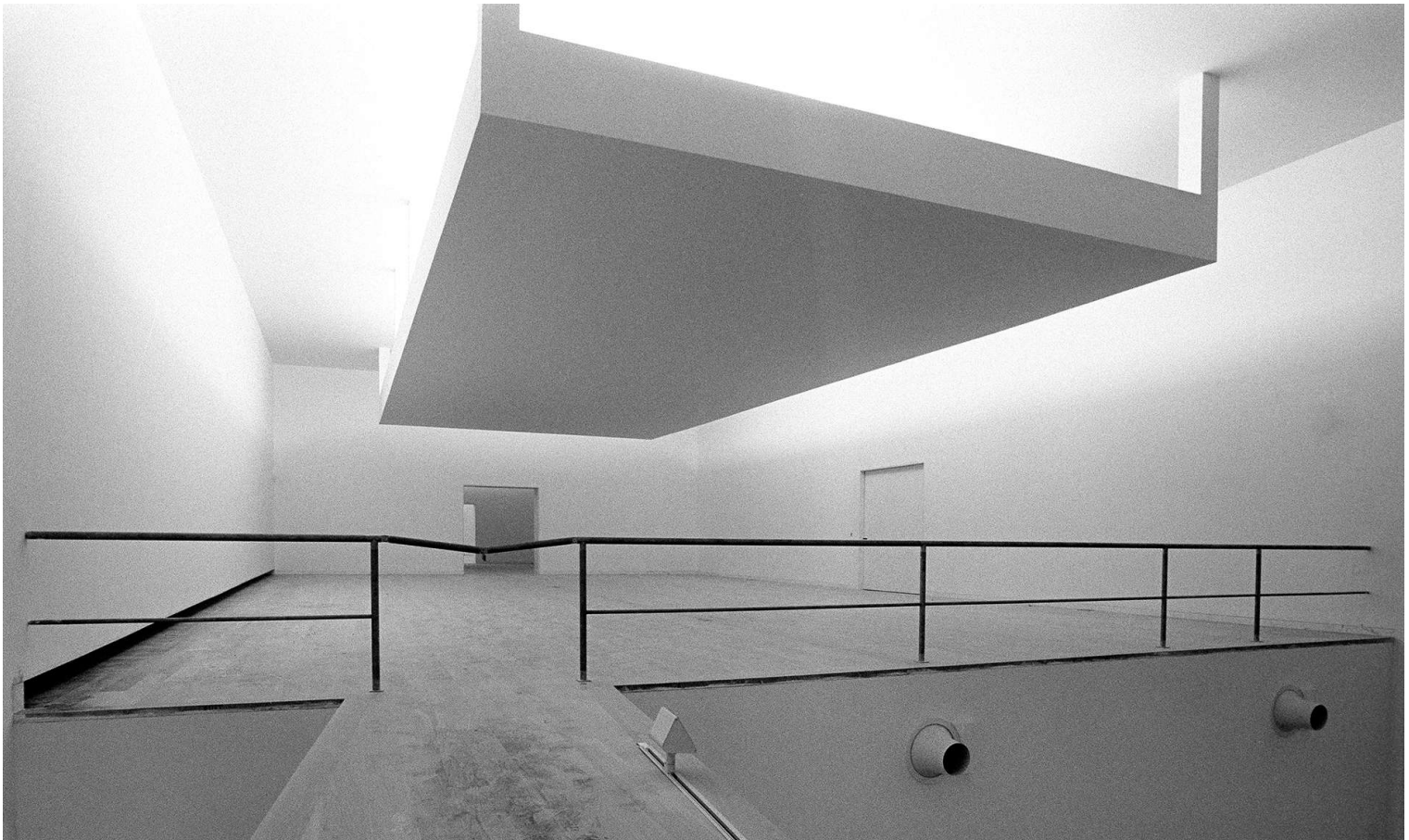
La iluminación es un campo de la arquitectura que con motivo de la aparición de la luz artificial se ha abandonado un poco, tampoco quiero generalizar porque también es cierto que hay muchas investigaciones sobre la luz natural, pero en la práctica común ha ido ganando el control la luz artificial dentro de esa visión global y dentro de esa preocupación por una igualdad absoluta, una especie de populismo ciego en relación a la iluminación artificial.

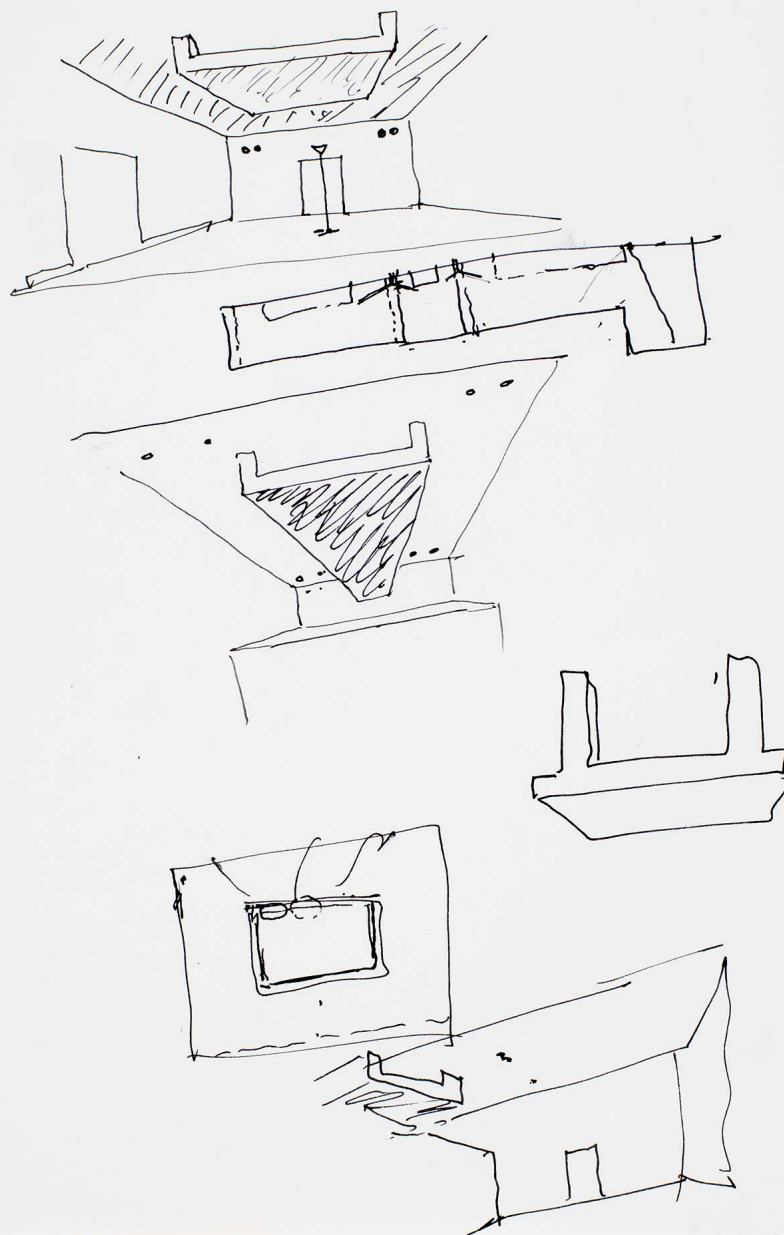
C.S. Cada vez son más los campos de la construcción donde la industria tiene tanta fuerza que anula una visión independiente.

A.S. Sí, pero también es cierto que hay también un gran desarrollo por parte de la industria para la optimización de la luz artificial.

Casi cada mes aparece algo nuevo, por ejemplo con la luz de leds la evolución que ha habido sobre su color, el tamaño del soporte, etc. ha sido impresionante. Ha habido todo un desarrollo nuevo que tiene que ver con investigaciones científicas y desarrollos tecnológicos, pero también con una

EL CGAC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA. 1988-93
Los museos. La especialización en la profesión.







EL CGAC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA. 1988-93
Los museos. La especialización en la profesión.

necesidad de lanzar nuevos productos para el consumo.

Tampoco nada es blanco y negro, no siempre son desarrollos tan necesarios y nosotros los arquitectos tenemos que trabajar en medio de estas situaciones un poco contradictorias.

C.S. El proyecto del museo del CGAC tiene en continuación el proyecto del Parque de Bonaval, por lo cual puede surgir la duda de si son dos proyectos distintos o partes diferenciadas de un único proyecto.

A.S. En realidad son dos encargos separados, aunque era fundamental poderlos desarrollar al mismo tiempo, y fue gracias a la influencia del alcalde de entonces, Xerardo Estévez, que finalmente fueron desarrollados en paralelo.

El problema del jardín creo que surgió cuando me pidieron que hiciera el Museo en el interior del jardín, con la idea de un edificio retrasado respecto al ámbito de la calle. No sé si recuerdas aquello..., pero entendí que esa no era una buena solución, que siendo un edificio público debería mostrarse hacia la calle y porque además pensaba que el proyecto podría resolver el problema creado cuando se demolió el muro de piedra de cierre de la parcela.

Por ello el edificio se levantó sobre la misma línea donde antes estaba el antiguo muro, de modo que crea un primer plano en relación con la iglesia.

Pero esta primera propuesta sobre la posición del edificio, generó un gran rechazo, incluso hasta podría decir que cierto miedo. Lo cual ya comienza a ser una reacción habitual de miedo ante la Arquitectura Contemporánea.

En el fondo todo el mundo esperaba que colocase el nuevo edificio más retrasado porque había temor sobre el impacto que podría tener sobre la Iglesia de Santo Domingo de Bonaval, que es una iglesia con orígenes en el siglo XIV y además monumento nacional.

Pero finalmente se consiguió que esa opción de implantación sobre la calle fuera aprobada y las fachadas de los dos edificios, la del convento de Bonaval y la del nuevo Museo, se relacionaran definiendo entre ambos un espacio de entrada al jardín.

El Museo está en su implantación muy condicionado por las líneas de composición del jardín y la alineación de la calle que formalizan entre ambas un triángulo.

C.S. Tanto el museo como el parque son proyectos que se desarrollan en torno a sus recorridos en vertical alrededor de un movimiento de ascenso.

A.S. Efectivamente, el jardín está construido por medio de plataformas que se adaptan a la topografía a diferentes cotas hasta llegar al robledal en su parte más alta.

Ese recorrido está organizado mediante un movimiento ascendente por medio de escaleras y rampas, y de algún modo esa misma estructura y recorridos es utilizada también dentro del Museo,



Impressões de luxo, coisas preciosas,
200 pgs, reconhecível
contenutido de - valor decisivo (Chazong)
Pelo, é um Tesouro 300 pgs
sobre a vida

- Flour
- Terresnow
- Charcoal
- Talc
- Carbonate

weiterhin
0.° Expansion

sublimed

al que se entra por medio de un espacio triangular central de triple altura, y después su recorrido es en gran medida similar.

Por tanto los proyectos del museo y del parque están muy fuertemente relacionados.

C.S. Pero el jardín ya era el antiguo huerto y jardín del convento.

A.S. El proyecto del parque es en gran medida un proyecto de recuperación, aunque tampoco exclusivamente.

Para el proyecto del parque hicimos catas en la tierra en búsqueda de las cimentaciones de los antiguos muros, porque algunos muros estaban todavía en pie, pero otros tuvieron que ser rehechos, porque habían desaparecido en su mayor parte, o al menos no estaban ya visibles.

En realidad el sistema de escaleras y rampas definitivo no es exactamente el que existía antiguamente, pero en el fondo responde a la misma idea: la ascensión por un recorrido de rampas y escaleras en zigzag que van pasando por distintas plataformas.

C.S. En el diseño del jardín además de los muros y las rampas tiene mucha importancia el agua y su movimiento a través de las terrazas.

A.S. Efectivamente, uno de los recorridos de subida pasa al lado de una naciente de agua, que resulta casi mágica, un agujero en la tierra bajo un árbol del que brota agua.

También se encontraron fuentes que pudieron ser recuperadas, y además aparecieron los canales en granito utilizados antiguamente para el riego de los antiguos huertos.

Este elemento del agua, tal como aparece en Bonaval y también en otros jardines, es muy indicativo de la relación con la topografía, por tanto es una ayuda muy grande para la comprensión del terreno y de los caminos naturales para luego recorrer el jardín.

Más tarde, surgió también la posibilidad de sumar al proyecto el cementerio y aquel glorioso espacio cerrado por nichos, generando a la vez la posibilidad de un recorrido de subida hasta el robledal girando y pasando por detrás del ábside del convento y acabando de nuevo en el punto de partida.

C.S. Pero la idea de camino ascendente en zigzag, es una idea que nace del patrón del parque o surge en el museo y se traslada como idea a la concepción del parque.

A.S. En realidad es simultáneo porque fueron proyectos paralelos, hay una sensación de que este edificio -el Museo- que está al final del camino, que necesita de un piso más, y que hubiera un mismo sistema de subida para acabar en una terraza desde la que contemplar la ciudad histórica.

EL CGAC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA. 1988-93
Los museos. La especialización en la profesión.

C.S. También la escultura de Chillida fue una pieza importante como nexo entre ambos.

A.S. Sí claro. Chillida me llamo un día, para decirme que le habían invitado para hacer una escultura para el parque y quería reunirse conmigo en el mismo sitio.

Chillida era un personaje extraordinario, una persona de una simpatía fantástica.

Después de un primer encuentro, él se fue a dar un paseo por el jardín y yo aproveché para acercarme a la obra del museo todavía en construcción, yo realmente me fui a la obra porque tampoco quería interferir en su pensamiento.

Al final del día me llamó, porque había seleccionado un lugar para colocar su escultura. Era en la zona más alta, al final del recorrido ascendente y antes de entrar en aquel camino que luego desciende por detrás del convento. Hay allí un espacio libre y una vez en el sitio me comenta: "Voy a poner aquí una escultura, la puerta de la música, porque desde aquí se ve todo el conjunto de la ciudad y las torres de la catedral" y una vez dicho esto, comenzamos a descender por medio del jardín ya en búsqueda de la salida, pero según íbamos bajando se paró en el medio y me dice: "No, no creo que aquel sitio esté bien del todo, mañana tenemos que volver".

Nos fuimos al hotel y al día siguiente por la mañana repetimos lo mismo, él fue al jardín y yo otra vez para la obra, y al final del día nos encontramos de nuevo, pero ahora ya estaba visiblemente muy satisfecho.

Chillida ya tenía escogido el lugar definitivo, una terraza a media altura dentro del recorrido del jardín: "Aquí es, aquí sí que está bien, se puede ver a la vez las torres de la catedral y tu proyecto" y después de decir esto...no sé si recuerdas que el Museo en su parte trasera tiene una pequeña terraza y además un rehundido- y él dice: "Es como si hubiera cogido el trozo que falta en tu volumen y lo colocáramos aquí".

La forma en que Chillida escogió el lugar para su escultura muestra bien la capacidad excepcional que tenía para interpretar el espacio, y para saber colocar un objeto en el lugar. En eso era un maestro, sin duda alguna.

Y ese es el cierre del proyecto, esta escultura, que hace de mediación entre lo nuevo y lo antiguo, y sirve a la vez para hacer una pausa en el camino de ascensión del recorrido del parque.

C.S. En el CGAC también hubo un momento en que surgió la polémica sobre el acabado de la fachada, si en granito o en mármol, lo cual era un debate que ponía de manifiesto otros problemas.

A.S. En el inicio del proyecto yo no conocía muy bien la ciudad de Santiago de Compostela, tenía simplemente el recuerdo de los viajes de vacaciones con mis padres cuando todavía era un niño. Tenía esa impresión de una ciudad toda construida en piedra, toda en granito, bellissimo, lo cual le da una unidad al centro histórico increíble, pero también era consciente de que antiguamente la piedra cuando no era sillar, estaba siempre revocada y pintada de blanco.



34/
1/93

EL CGAC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA. 1988-93
Los museos. La especialización en la profesión.



Pensando sobre ello y pensando sobre lo que significa construir en una ciudad antigua un edificio contemporáneo, es decir de un tiempo donde la opción de lo local sobre los materiales ya no es una condición forzosa, y ni siquiera a veces la mejor solución. En un mundo global, donde las comunicaciones hacen accesible casi cualquier material, la piedra puede venir de cualquier parte, lo local ya debe tener otro significado.

Entonces pensé en materializar el edificio en mármol, en mármol blanco. Pero pronto percibí que iba a generar una reacción tremenda y decidí no quemar todos los cartuchos en esta polémica, y opté por hacer la fachada en granito, en lo que se conoce como piedra de Santiago.

Pero la ironía es que cuando llegamos al problema de los acabados en el interior, España y Portugal son países donde hay muy buenos granitos y mármoles, y planteé que no quería colocar granito en las zonas de exposición -creo que por razones obvias- y propuse mármol español, pero como en todas las obras en esta también había dificultades económicas y entonces se hizo una búsqueda de cuál era el mármol blanco más económico, y resultó que el mármol más barato era un mármol que venía de Grecia, mármol de Thasos, cortado en Grecia a medida y traído hasta Santiago para colocarlo como pavimento.

Para ser sincero, no recuerdo cuando fue el momento en que cambié de idea, pero sí que sé que fue porque me di cuenta de que iba a generar mucha polémica, y es posible, porque fuera también me comenzaron a llegar críticas. Había quien pensaba que sería un crimen solo pensar que un edificio en el centro de Santiago no fuera construido en granito.

C.S. El conflicto entre lo contemporáneo y el casco histórico, todavía está presente.

A.S. Sí, creo que ante ello solo hay dos opciones, o se opta por una solución mimética, por la unidad, que por ejemplo fue la mejor solución en el proyecto de recuperación del barrio de Chiado, o se opta por un contraste, opciones intermedias creo que nunca funcionan bien.

El Chiado en cierta medida es una parte del conjunto de la "Baixa" de Lisboa, más bien una prolongación, y la "Baixa" en realidad es un edificio único, donde todo es prefabricado de acuerdo con un proyecto tipo.

De modo que allí no creo que hubiera otra opción, porque en los 18 edificios que fueron dañados por el fuego, no tenía sentido introducir allí "la nueva arquitectura", el problema allí no era un problema de arquitectura, de "nueva arquitectura", el problema allí era de vitalización social, de recuperación del papel del barrio de Chiado dentro de la ciudad.

La dificultad era lograr establecer nuevas relaciones con la ciudad de Lisboa, que algunas habían sido cortadas, desde hacía dos siglos, como resultado del gran terremoto -1755-.

Pero, por otro lado, cuando la retícula del barrio de la "Baixa" se encuentra con la pendiente, con la dificultad topográfica, allí aparecen espacios de proyecto abierto, espacios inconclusos.

Hay varios puntos muy interesantes, por ejemplo la ligazón de la puerta Sur de la iglesia de El

EL CGAC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA. 1988-93
Los museos. La especialización en la profesión.

Carmen con la Baixa. Curiosamente justo después del incendio, fui a la parte alta del barrio y veía la puerta de la iglesia, y construí mentalmente una invención: lo mejor sería crear un sistema de rampas y escaleras con el barrio de la Baixa que establecerían relaciones más claras y directas de la cota alta con la cota baja, y comencé a trabajar sobre esa idea, pero un día apareció una historiadora que colaboraba con el equipo del proyecto y nos trajo un grabado antiguo de la puerta, y allí se veía, aunque representada de un modo esquemático: una escalera.

Y finalmente descubrí, el porqué, el motivo porque realmente estaba allí, porque las obras construidas, tienen fuerza cuando tienen la justicia de la intervención. Puedes derribarlas, puedes destruirlas pero ellas quedan allí. Hay una especie de inercia, de memoria que permanece y queda siempre presente.

Así que, por un lado, quedé muy triste porque en realidad no había inventado nada...pero, por otro lado, quedé muy contento porque la invención que realmente cuenta es la que sigue caminos antiquísimos.

C.S. En el CGAC se plantea un problema constante en las obras de arquitectura, se plantea el debate entre un edificio proyectado por un arquitecto autor y después como sus distintos usuarios, distintos comisarios que alteran el edificio en su arquitectura sin tener en cuenta al autor. El debate entre una obra de autor en cierta medida cerrada y una obra de arte abierta.

A.S. Creo en la arquitectura como obra de arte abierta, inevitable, porque en algún momento el autor muere, acaba desapareciendo...pero surge el problema que existe de conservar el patrimonio literalmente o poder introducir en él alteraciones y mantener la apertura.

Durante mucho tiempo se entendió que la conservación del patrimonio debería ser un concepto abierto, por ejemplo las iglesias góticas portuguesas tienen grandes fragmentos barrocos o del Renacimiento, otorgando gran densidad a los edificios, después en los años cuarenta predominó la tendencia de tirar todo abajo para recuperar la pureza original.

En el fondo todo este debate sobre obra abierta, obra de autor, se supera con un fondo de cualidad, de cualidad de material, de construcción y también de cualidad de conceptual.

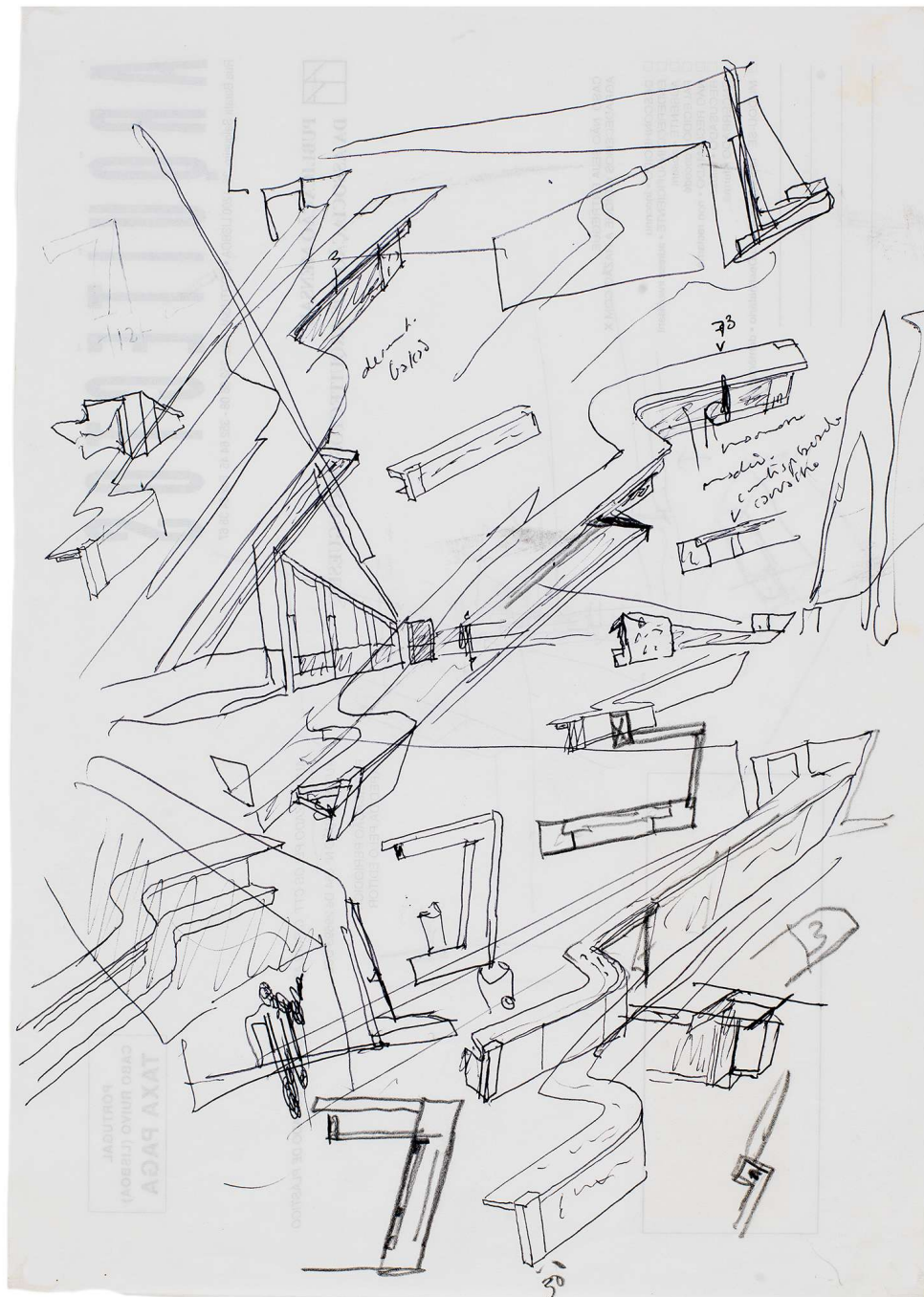
Por ejemplo a la catedral de Oporto del siglo XII, se le agregó posteriormente un volumen barroco en el siglo XVIII de Nasoni de gran calidad.

Pero por desgracia hoy no siempre es así, hoy hay intervenciones a posteriori, sin consultar al autor, pero lo peor, sin la cualidad mínima, auténticos desastres, no hay esa seguridad en la calidad de quién es llamado posteriormente.

Hay además miedo, ese miedo es uno de los condicionantes de la arquitectura contemporánea que mencionaba antes.

De manera que no hay un criterio claro, algunos son seleccionados para no alterarlos, en otros se procura encontrar un programa que se adapta a la preservación, que nunca es total pero que





sí que es significativa, y en otros hay intervenciones sin orden ni intención alguna.

Por tanto, no es un asunto en el que se pueda tomar una posición rotunda, pero sí creo que hay que ser abiertos en cuanto a la actitud.

Los edificios tienen que ser naturalmente proyectos abiertos, además en el futuro vendrán otras generaciones con otras necesidades. Lo que ocurra finalmente con esa apertura, es de difícil control, seguramente no siempre será acertado, algunas veces significa una pérdida, hasta porque la arquitectura contemporánea, con razón o sin ella, no tiene el respeto y la admiración que es reconocido a la arquitectura del pasado, puede ser simplemente el peso del tiempo que avala el pasado.

En Santiago, en el CGAC ha pasado algo parecido, muy recientemente se ha realizado una intervención, sin decirme nada, que en mi opinión es un desastre, se alteró por completo el sistema de iluminación, y un sistema de iluminación de luz indirecta pasó a ser un sistema con falso techo lleno de lámparas halógenas, con lo que ello supone de incrementos en el consumo y de modificación del carácter del espacio. En la librería y la cafetería, por ejemplo, también se han introducido cambios, además de cambios en el mobiliario, en todo el edificio, etc.

Pero pasa en todas partes, el otro día me llegó una carta del antiguo director del MADRE -Museo d'arte contemporanea Donnaregina- de Nápoles, que fue cesado tras un cambio político en el gobierno, con un artículo que él publicó en prensa.

El MADRE es un museo establecido en el antiguo Palazzo Donnaregina, y donde recientemente la puerta principal ha sido pintada en amarillo y la biblioteca en negro, y el antiguo director se preguntaba, cuál sería la posición del departamento de Patrimonio de la ciudad, -Superintendencia del Patrimonio Cultural de Nápoles-, -el departamento de Patrimonio de Nápoles tiene fama de implacable- .

Como te digo, las reacciones son muy variables sobre la importancia del patrimonio, incluso aunque sean organismos especializados e independientes, porque al final son muy dependientes de la política, son decisiones más políticas que eruditas, raramente nacen del estudio de la Historia y sí muchas veces de los intereses políticos.

C.S. Hay una tendencia hacia la especialización dentro de nuestra profesión, no solo con la iluminación como hablamos antes, sino, se empieza a oír especialistas en arquitectura de interiores y si acaso pronto arquitecto de exteriores.

A.S. Realmente es una plaga. Personalmente me gusta trabajar con paisajistas, en realidad los necesito porque no domino todos los aspectos ligados a la cultura de la tierra, e incluso no tengo una formación objetiva sobre los problemas del paisajismo, por tanto preciso y gusto de trabajar con paisajistas.

Ahora siempre con la idea de trabajar en equipo, formar equipos donde porque no, puede haber

un paisajista, un interiorista, un ingeniero de estructuras, un ingeniero de aire acondicionado, dentro de un entendimiento del trabajo interdisciplinar en equipo.

Lo que creo que no funciona es cuando se piensa que la arquitectura puede ser dividida en compartimentos estancos: interiores, exteriores, paisaje, espacios urbanos... ¡Entonces eso es un desastre!

Eso es la negación de la arquitectura porque el arquitecto no es un especialista. El arquitecto en realidad es especialista de no ser especialista.

Por tanto, no estoy haciendo una comparación, como a veces se hace, con el director de orquesta, no, no es eso. Es una concentración de saberes, que o se dispersa completamente o es convergente, pero yo creo que tradicionalmente está en la vocación del arquitecto lograr la convergencia de esos saberes.

Pero que un especialista haga una fachada y otro los interiores, eso nunca puede dar un buen resultado.

Por ejemplo si vemos una casa de Adolf Loos. ¿Cómo alguien puede imaginar que aquella irregularidad en las aperturas de la fachada, que luego se nos muestran como la perfección, puede ser autónoma? La fachada es un resultado del orden interior, no puede ser de otra manera.

¿Quién puede llegar a imaginar que un especialista va a diseñar las fachadas, y otro diseñará los interiores?

La obra de Loos es un caso extremo que muestra con claridad el absurdo de cualquier intento de fragmentar la profesión.

Pero esta falsa especialización comienza a ser una plaga que es el resultado de una campaña que tiene que ver con intereses corporativos, y una creencia en la especialización, que en otros sectores no hay, y realmente en mi opinión el último sector en que ello podría ocurrir, es en la Arquitectura. Es una plaga contemporánea que estamos sufriendo y contra la que hay que reaccionar.

En Portugal, llegó al parlamento una propuesta de ley para ser aprobada, que decía literalmente: los arquitectos son responsables de los exteriores, los interioristas de los interiores, los paisajistas hacen el espacio exterior.

No entiendo como la asociación de arquitectos no tomó posición alguna, pero hubo compañeros que informados de la propuesta llegaron a entrevistarse con el Primer Ministro, porque la ley ya había sido aprobada en el Parlamento y estaba a la espera simplemente de ser llevada a las comisiones especiales, y el presidente solo les hizo una pregunta: ¿Por qué solo vienen a hablar ahora, al final del proceso? En realidad porque nadie sabía nada, pero finalmente se consiguió paralizar ese proceso, porque estaba aprobado y ni idea sobre cómo se consiguió paralizar.

Aunque en la realidad esa fragmentación de la profesión ya ocurre, de hecho, por ejemplo, si tienes que diseñar un hotel prácticamente no hay un hotel en que no se haga ese trabajo conjunto, con decoradores, porque el cliente impone un decorador. Simplemente te dicen: el arquitecto no sabe nada de esto y llaman a un decorador. ¡Es el fin de la profesión!



EL CGAC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA. 1988-93
Los museos. La especialización en la profesión.

C.S. Ahora también ya comienza a ocurrir algo que antes era impensable, que se separa la figura del director de la obra del arquitecto o arquitectos que han diseñado el proyecto, y ya son personas o equipos distintos sin relación alguna.

A.S. ¡Otra plaga!, por favor no me hables solo de plagas.

Eso también ocurre aquí en Portugal, ahora sobre todo en la obra pública, el promotor de la obra, quien sea, el Ayuntamiento o quien sea, contrata a un equipo de gestión que tiene más poder sobre la obra que el arquitecto.

Tengo ido a obras, encontrarme con errores, pedir que se rectifiquen y llegar el equipo de gestión y contradecirnos: "No, eso no se puede cambiar" y llamas al promotor de la obra y tampoco te apoya.

Sin tener que hablar luego de los interesados entendimientos que también se dan, que se dan muchas veces entre el constructor y los gestores de la obra, sin generalizar, pero muchas veces son más que evidentes.

Eso de retirar de una obra la opinión del arquitecto autor de un proyecto, otra vez digo: el fin de la arquitectura. Nunca antes había ocurrido algo parecido.

C.S. En gran medida el oficio del arquitecto nace del maestro de obra.

A.S. Sí es verdad, ahí había una fusión misma, pero eso se daba hasta hace poco tiempo.

Antes de que aparecieran estos gestores de obra, nunca tuve problemas con los constructores.

Recuerdo que cuando comencé en este oficio, hace unos 50 años, el arquitecto no tenía que ir a la obra para decir si esto o aquello estaba mal y no lo acepto, porque el propio constructor iba antes a la obra y tenía cuidado de si una pared no estaba bien ejecutada, la tiraba por propia voluntad.

Había un espíritu colectivo de compromiso por la calidad final de la obra, pero ahora ya no ocurre nada de esto.

NOTA: El Centro Galego de Arte Contemporáneo de Santiago de Compostela, es el único edificio de los elegidos por Alvaro Siza para formar parte de este libro que no ha podido ser fotografiado en su estado actual, debido a las variaciones sobre el proyecto original que las sucesivas direcciones han realizado. Las fotografías que se muestran son las realizadas por Juan Rodríguez en 1992, durante el final de obra.

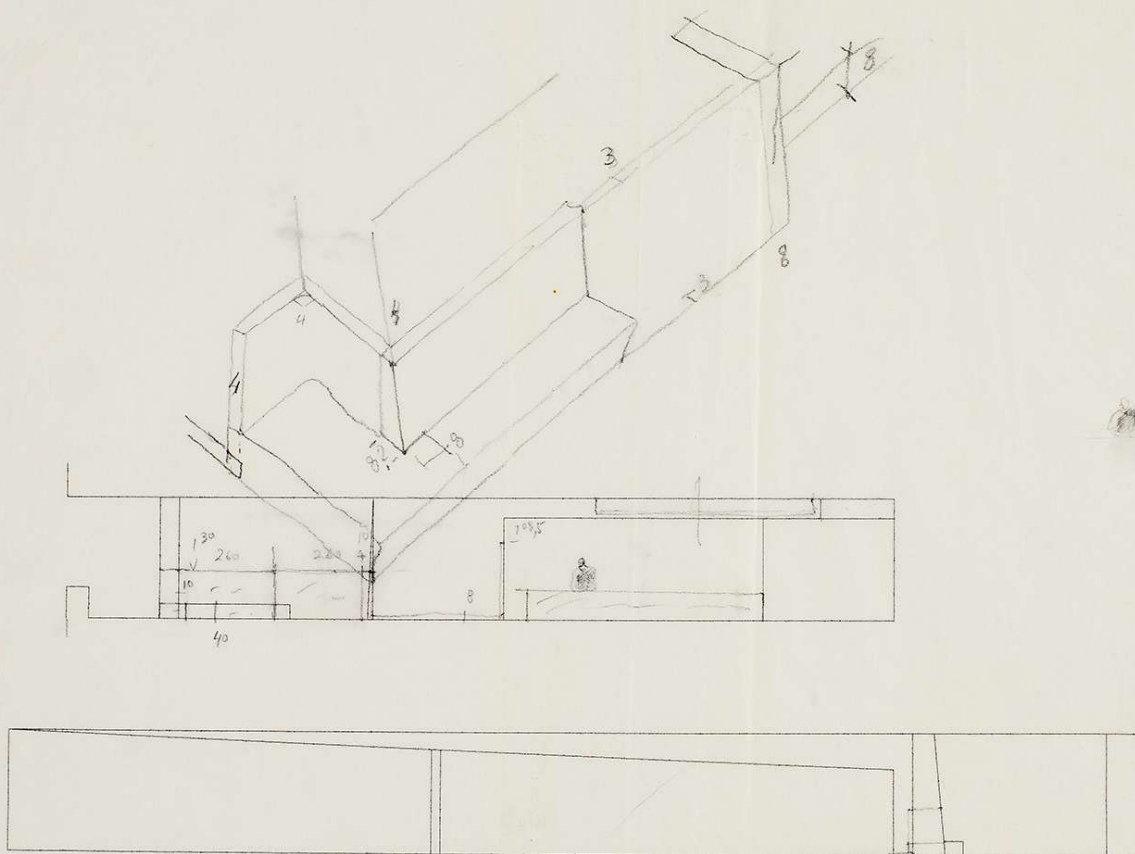
EL CGAC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA. 1988-93
Los museos. La especialización en la profesión.







EL CGAC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA. 1988-93
Los museos. La especialización en la profesión.





EL CGAC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA. 1988-93
Los museos. La especialización en la profesión.





LA IGLESIA DE MARCO DE CANVESES. 1990-96

La luz y la arquitectura.

C.S. En la realización del proyecto de Canaveçes se nota la presencia fuerte de un sacerdote muy defensor de la arquitectura.

A.S. Estuvo durante toda la realización del proyecto, digo estuvo porque ya no está, el padre Nuno Higinio. El proyecto de esa iglesia solo fue posible gracias a él.

Me contaron que incluso en la selección del arquitecto, él me propuso como el arquitecto para realizar el proyecto de la iglesia, pero esa propuesta no fue del todo bien recibida por la alta jerarquía eclesiástica y entonces él tomó la posición radical de que si yo no era el autor el proyecto, entonces no aceptaba ir para aquella parroquia, y por entonces ni tan siquiera nos conocíamos, pero Higinio era conocedor de algunos de mis proyectos y tenía una posición muy clara.

Higinio es un apasionado de la arquitectura, hasta el punto que llegó a realizar cursos de arquitectura en España. El de formación es filósofo pero realizó su tesis sobre la arquitectura, ahora ya no es cura y es profesor, quizás como consecuencia de sus diferencias con la propia jerarquía.

Ahora está otro sacerdote, excelente persona también pero quizás sin esa pasión por la Arquitectura que tenía Higinio. Recuerdo que cuando construimos el centro parroquial, tiempo después de haber construido la iglesia y bajo la representación del nuevo párroco en una de las visitas de obra, nos dimos cuenta que el enfoscado no había sido realizado según las especificaciones del proyecto, y ante su pobre calidad temíamos por su durabilidad y recomendamos que no se pagara el depósito final al constructor para que este rehiciera el enfoscado realmente como había sido especificado en el proyecto, pero sin embargo el nuevo párroco pagó, y por tanto el centro parroquial ya no tiene aquella calidad constructiva de la iglesia.

C.S. Ello habla también de la importancia de la figura del cliente en la calidad de la arquitectura.

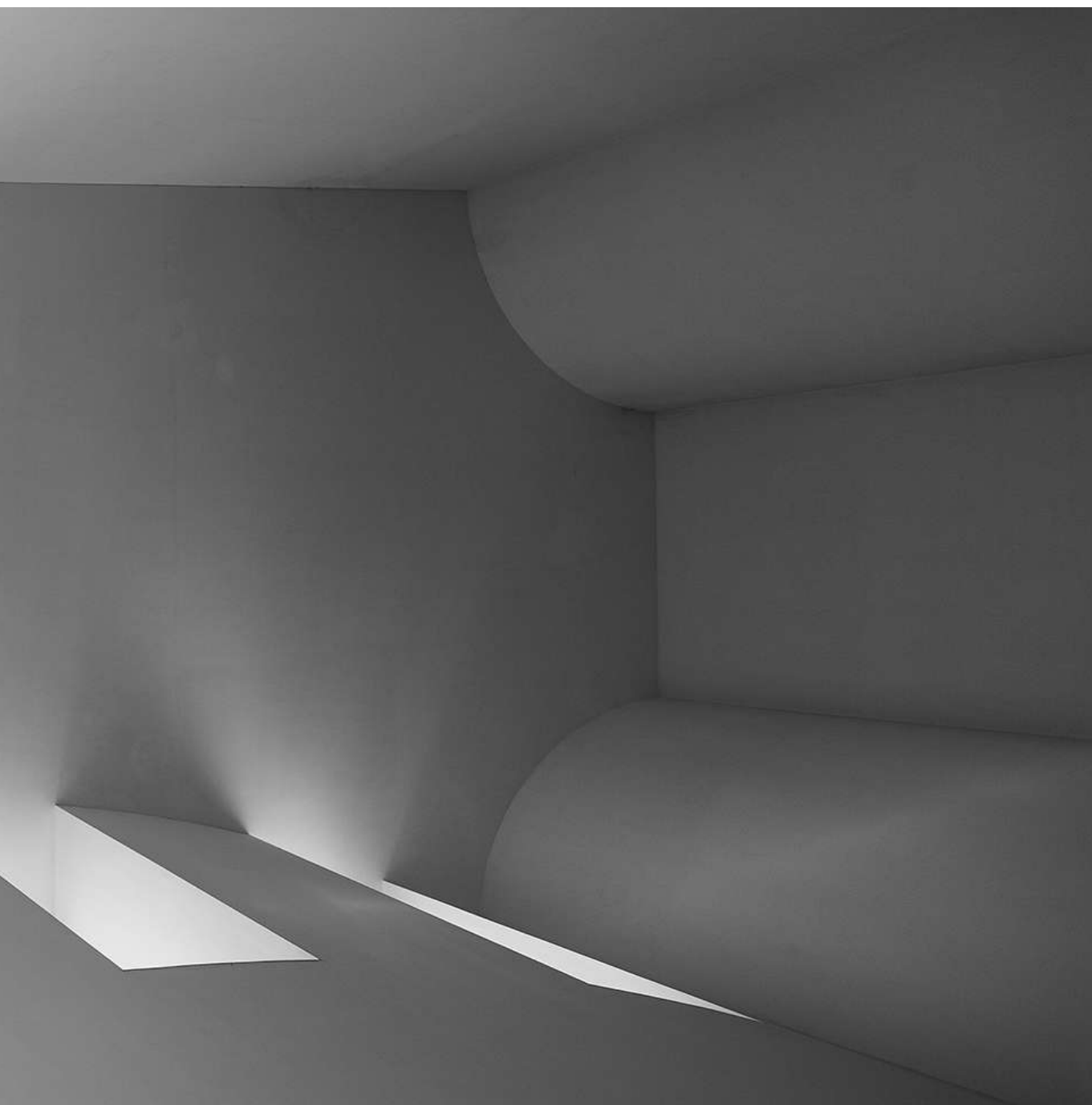
A.S. En realidad el cliente es el primer arquitecto.

Si el cliente no está interesado en la calidad, en las condiciones actuales que rodean la construcción, es imposible conseguir arquitectura de calidad.

Hoy en día, la obra está bajo el dominio de equipos de gestión más preocupados por la economía que por la calidad. Si ese equipo no tiene una visión más completa, se pueden dar situaciones surrealistas donde el autor del proyecto llega a la obra y ve que algo no ha sido ejecutado como debería y recomienda rehacerlo, pero se encuentra que llega el equipo de gestión y decide lo contrario, y simplemente no hay nada que decir, porque los gestores económicos son los que realmente controlan la obra.

Hoy en día sin un buen cliente la arquitectura de calidad no es posible.







LA IGLESIA DE MARCO DE CANVESES. 1990-96
La luz y la arquitectura.

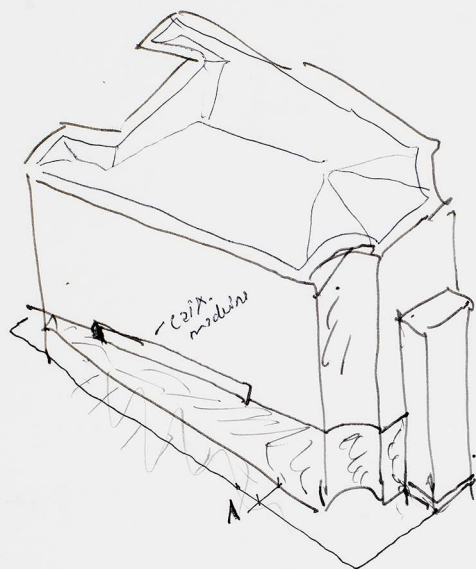


LA IGLESIA DE MARCO DE CANVESES. 1990-96
La luz y la arquitectura.



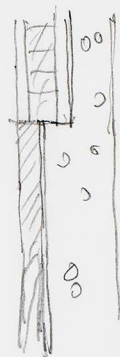
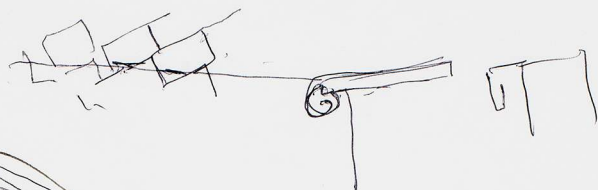
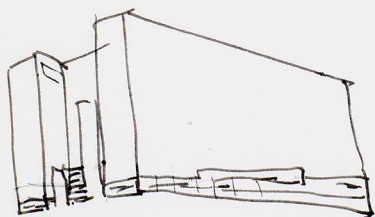
LA IGLESIA DE MARCO DE CANVESES. 1990-96
La luz y la arquitectura.





1217
modular

Version
B







LA IGLESIA DE MARCO DE CANVESES. 1990-96
La luz y la arquitectura.

C.S. Después de estar en la iglesia de Canaveçes, parece obligado hablar de la relevancia de la luz en la arquitectura.

A.S. La luz tiene un papel fundamental en la Arquitectura. Al diseñar una fachada hay aperturas para las que se encuentra su razón de ser en la necesidad de iluminación del interior, pero a la vez en la propia expresión del edificio.

Una apertura tiene relación sobre todo con la estructura interna, porque tiene mucho que ver con los recorridos, con los ambientes, con las diferentes expectativas de cada espacio, pero también con la lectura externa del edificio, porque en realidad en arquitectura todo está en relación con todo. La luz es un tema que no es completamente autónomo, sino muy al contrario está relacionado con todos los componentes con los que se alcanza la arquitectura.

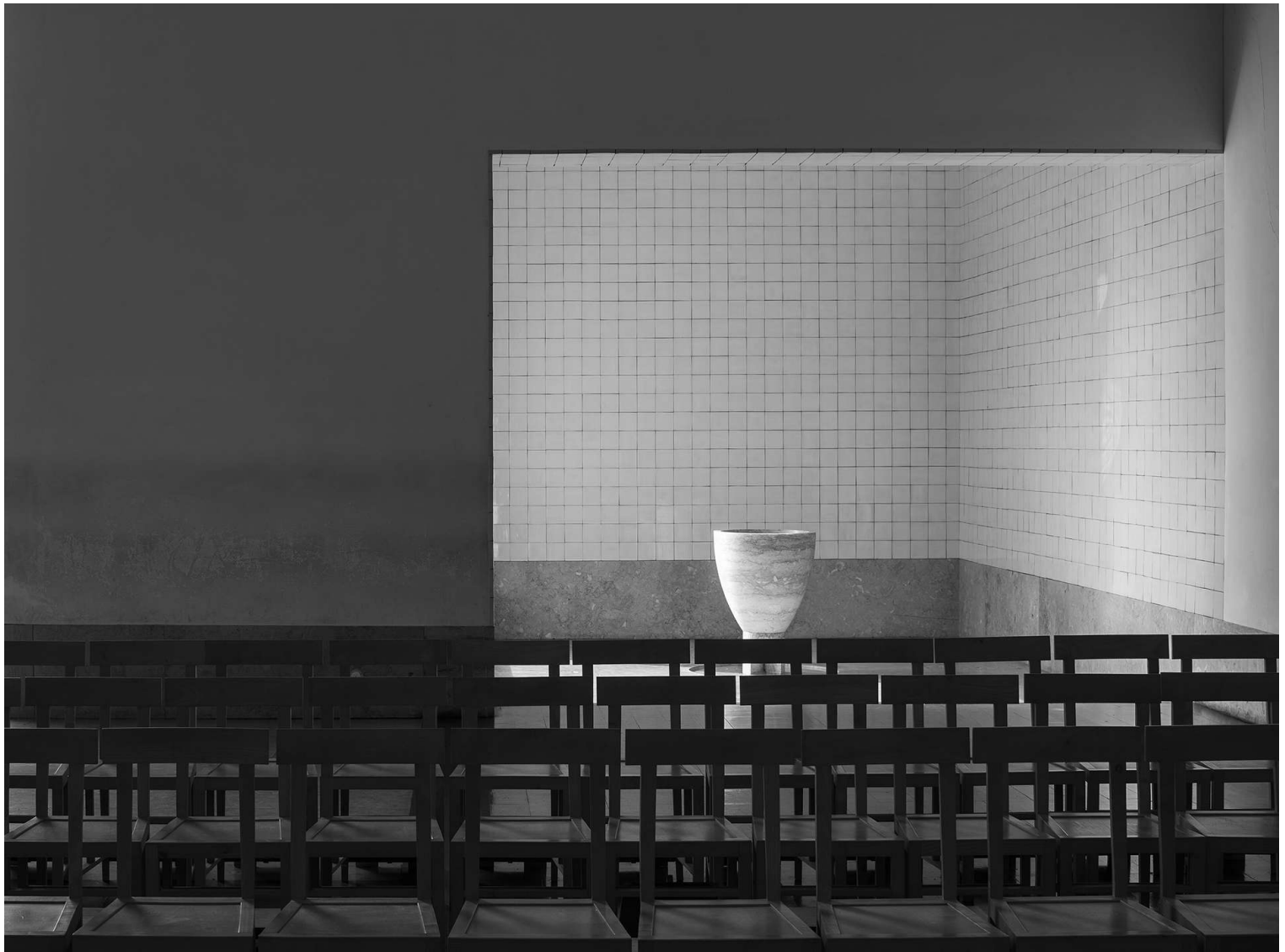
C.S. En un mundo cada vez más especializado, la arquitectura como un conocimiento global qué es, resulta casi como un oficio antiguo.

A.S. En mi opinión la especialización del espacio es un asunto dudoso, porque muchas veces durante la propia vida del edificio, el uso de un espacio se ve modificado, incluso en algunos casos hasta la totalidad del programa es alterado.

En cualquier caso, creo que es siempre deseable responder con el máximo rigor a los aspectos funcionales de un edificio, para conseguir alcanzar una especie de liberación de ellos, e intentar lograr edificios atemporales. Aunque no todo el mundo considera la durabilidad como un valor de la Arquitectura, sobre ello hay opiniones muy distintas, desde "los futuristas" que defendían que cada generación debería tener su propia expresión, su propia arquitectura y para ello proponían demoler cualquier arquitectura anterior; o incluso actitudes puramente economicistas que piensan que los edificios no deberían durar más de veinte años para favorecer el crecimiento y el desarrollo de la economía, pero yo me siento más próximo del principio de que uno de los valores de la Arquitectura es la durabilidad a la vez que la flexibilidad.

C.S. El asunto de la luz natural es un tema sobre el que no hay tanta investigación pero sí muchas reflexiones.

A.S. Hay mucha literatura sobre el asunto, por casualidad hace poco estuve leyendo un libro muy interesante que trataba específicamente sobre la luz, escrito por un historiador austriaco, Hans Sedlmayr, por desgracia Sedlmayr fue un gran pensador pero también simpatizante del nazismo, pero, sin embargo, escribió una serie de libros muy interesantes cuyo tema central fundamental era la decadencia de la arquitectura y en cierto modo un ataque frontal a la Arquitectura Moderna, y trata con mucha atención y con mucha inteligencia las distintas dimensiones del problema de la luz.



LA IGLESIA DE MARCO DE CANVESES. 1990-96
La luz y la arquitectura.

C.S. La luz viene condicionada por un lado por el hueco, pero también por el cómo se materializa a través de los materiales. En el baptisterio de Marco de Canaveçes, por ejemplo, la luz es reflejada sobre una superficie de azulejos y parece como si vibrara.

A.S. La luz tiene mucho que ver con los materiales, pero también con los colores, el color propio o el de sus pinturas. Es muy diferente tener un hueco que incide su luz en una pared blanca, que tener una luz que incide en un paño negro, el resultado es muy distinto, pero aunque todas esas reacciones son importantes, la luz insisto no es un tema que pueda ser considerado de modo aislado.

C.S. ¿Qué ejemplos de arquitectura subrayaría en relación al tratamiento de la luz?

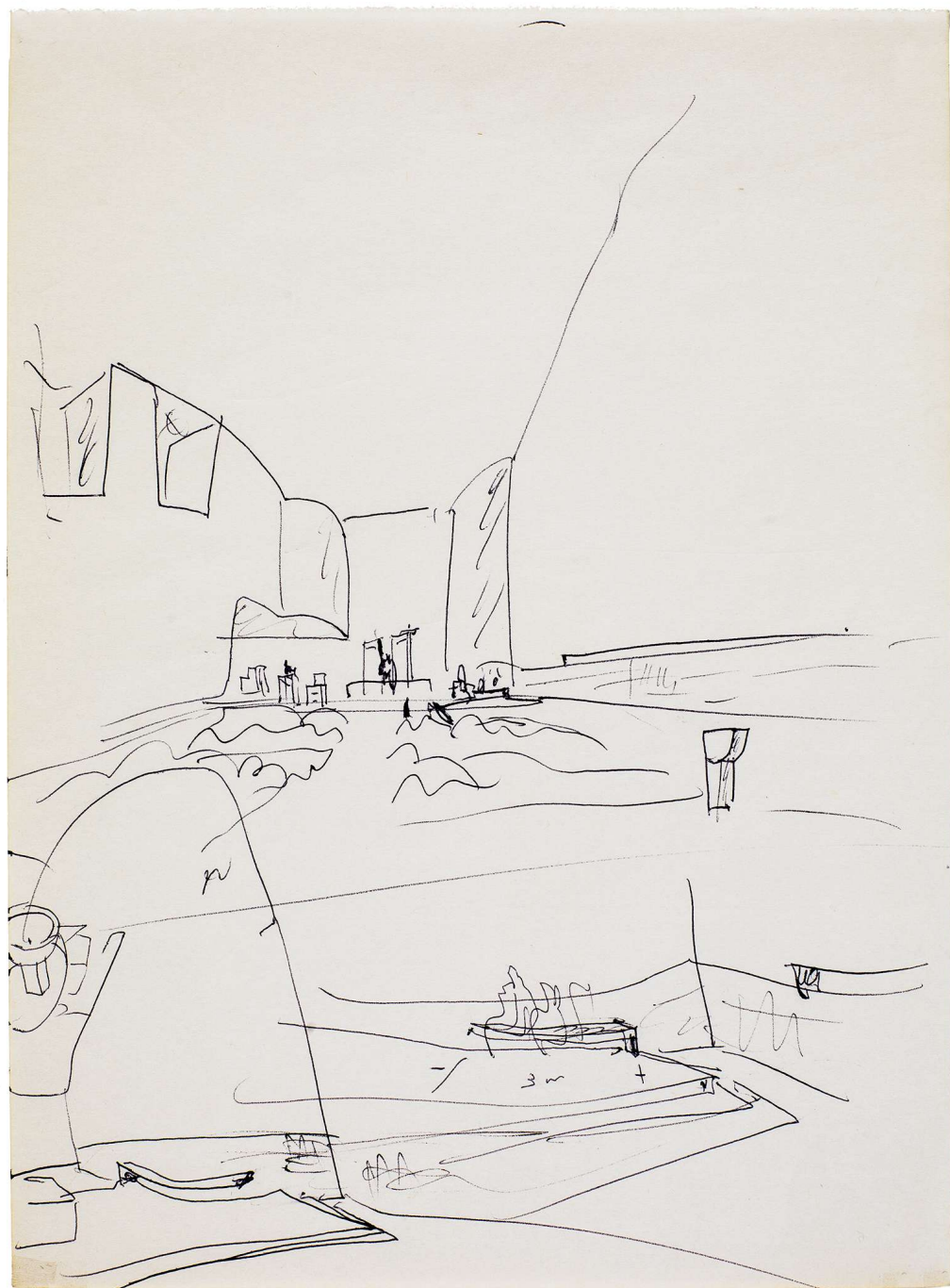
A.S. Los maestros de la luz están en la arquitectura árabe, la Alhambra por ejemplo, es maravillosa pero en realidad cualquier casa árabe en un sitio remoto cualquiera es un ejemplo excelente del tratamiento de la luz. La casa árabe utiliza el patio, que es uno de los elementos que utilizan para domesticar la luz. En la Alhambra, por ejemplo, para entrar en uno de los palacios, se llega siempre a través de un patio con una luz intensísima para luego encontrarse con unos pórticos que la suavizan en relación a la primera estancia, se abre y se entra en una secuencia con otra sala de ya menos luz, y después vuelve a haber un patio. Todo un tratamiento gradual de la luz para lograr una cierta domesticación.

En términos generales, se puede decir que en el tránsito del exterior al interior, hay un recorrido que va desde la luz intensa hasta la penumbra, pero claro que ello tiene que ver con el comportamiento humano en la búsqueda de su abrigo, en su casa, en un palacio, pero si uno sigue la normativa de modo fiel, acaba con la misma luz en todos los sitios.

J.R. ¿Nos podrías comentar algún aspecto concreto sobre la iluminación de la iglesia de Marco de Canaveçes?

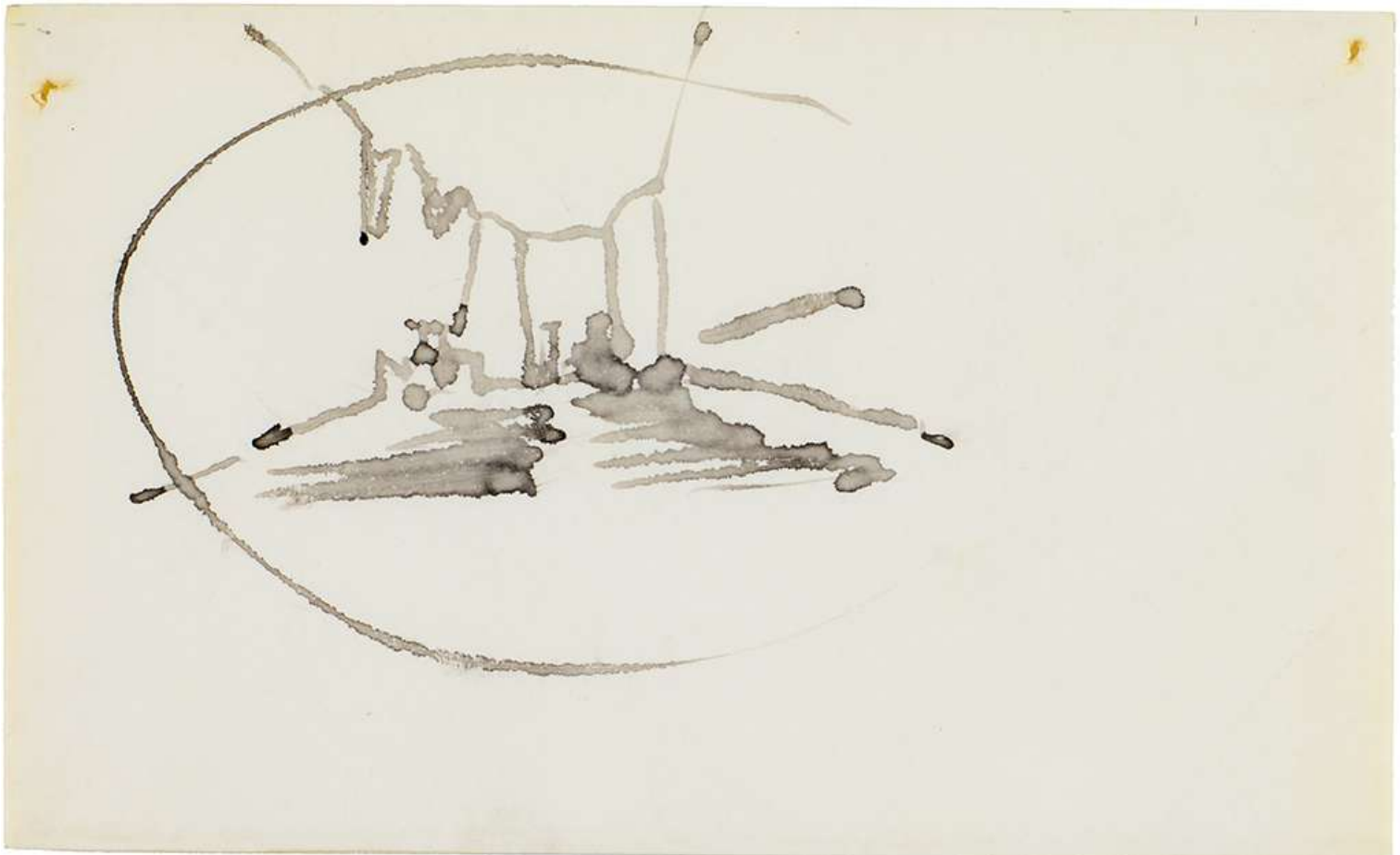
A.S. Un único aspecto me resultaría difícil, pero varios aspectos creo que sí que puedo comentar. Para resolver la iluminación de la iglesia hubo realmente muchas decisiones, y algunas fueron fruto de la experiencia profesional, del estudio de referencias, por tanto de memorias, pero también otras fruto del diálogo con los especialistas, por lo que no hay un aspecto único, pero sí que podemos hablar de soluciones concretas.

En un día de sol, por ejemplo, la puerta grande de la entrada se abre y la gente puede asistir desde el atrio a la ceremonia religiosa, por tanto en esos días hay una luz particularmente penetrante que llega hasta el interior de la iglesia; sin embargo, en los días que la puerta está cerrada, la iglesia se ilumina fundamentalmente con luz cenital, luz que viene de la parte superior, y ello tiene que ver

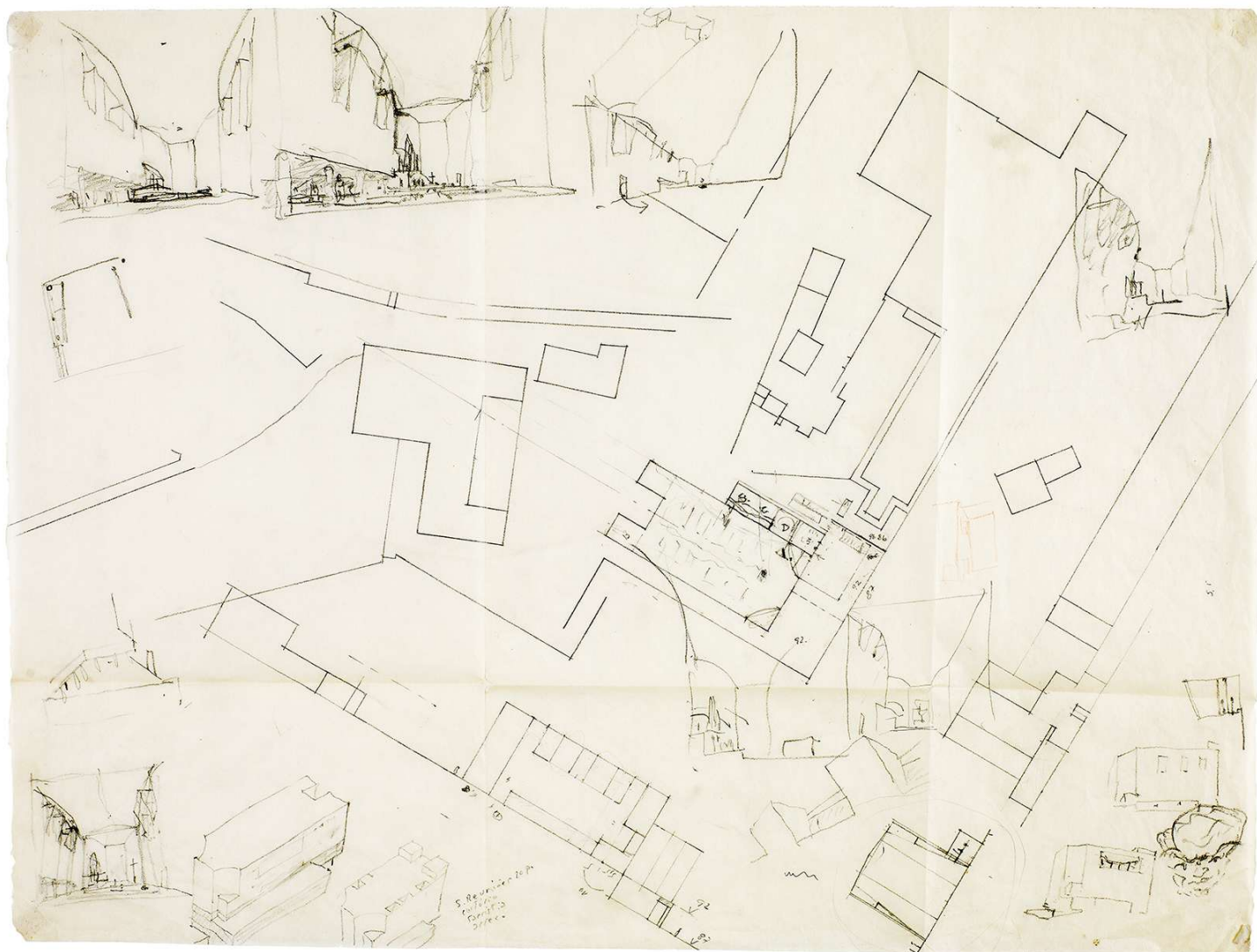




LA IGLESIA DE MARCO DE CANVESES. 1990-96
La luz y la arquitectura.

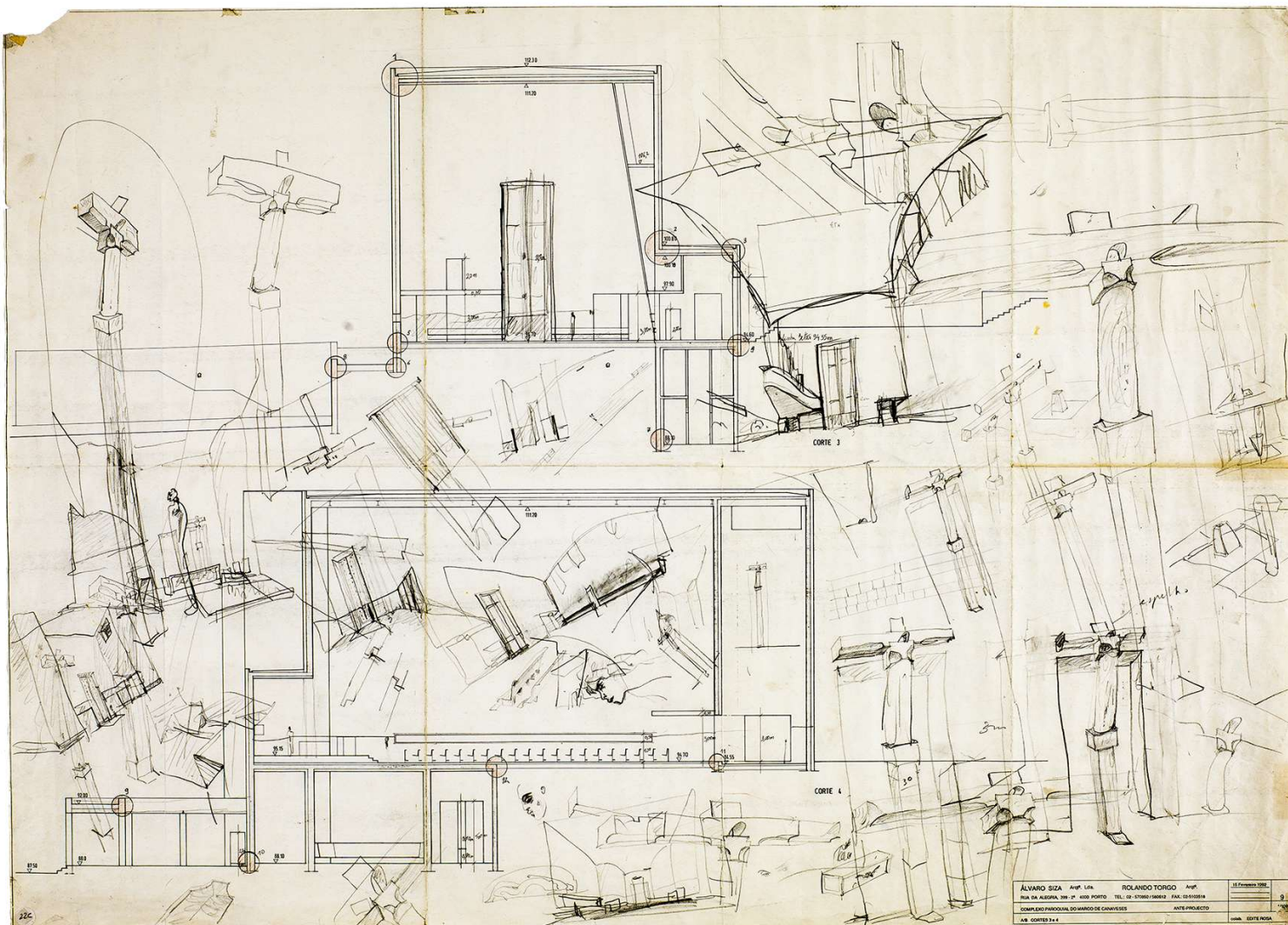






LA IGLESIA DE MARCO DE CANVESES. 1990-96
La luz y la arquitectura.





ALVARO SIZA	Arq. Lda	ROLANDO TORO	Arq.	18 de Junho 1988
Rua da Alegria, 100, P. 1º, 1000 Porto		Tel. 01 - 22000000	Fax 02100000	
COMPLACIMENTO DO BARDO DE CHAVES			AUT. PROECTO	
Lda. Cortes 3 e 4			Lda. Edifício	

LA IGLESIA DE MARCO DE CANVESES. 1990-96
La luz y la arquitectura.

más con la tradición de las iglesias en la historia.

Todos tenemos la imagen de las iglesias manieristas de gran volumen, con unas ventanas en la parte superior.

C.S. A la hora de proyectar ¿la historia es la referencia más constante?

A.S. Muchas veces las soluciones tienen que ver con referencias históricas pero también con memorias de la infancia. Recuerdo que cuando estaba haciendo el proyecto tuve muchas visiones que provenían de la memoria, de recuerdos de la infancia, porque la mayoría de nosotros tuvimos un inicio en la práctica católica, el bautismo, la confirmación, íbamos a la iglesia el domingo, etc. Yo recordaba que cuando era niño e iba a misa en la Iglesia de Matosinhos, me provocaba una gran impresión aquellas ventanas que aparecían en lo más alto de la iglesia rodeadas con unas barandillas, veía aquellas barandillas y me preguntaba para que son aquellas barandillas, ¿cómo se llega allí?, aquellas ventanas de algún modo me dejaban perturbado y aquella vivencia quedó grabada en mi memoria con tanta intensidad que reapareció cuando estaba trabajando sobre el proyecto de la iglesia, y hasta tal punto que yo sentía la necesidad, de algún modo, de reproducir aquella vivencia, y eso se transformó en un argumento espacial que fue resultado de la memoria, de aquel recuerdo, el crear esas ventanas superiores con un acceso a ellas.

Otra idea fue cómo evitar una visión de la luz directa, porque en las iglesias manieristas con el efecto de la perspectiva de esas paredes tan largas no se llegaban a ver las ventanas, y esa es una de las razones -no digo que sea la única- que originó el gesto de inclinar la pared lateral, y a la vez, con la intención de crear una profundidad; por tanto, quien está allí no ve propiamente la luz, lo que ve es el ambiente iluminado pero no ve la luz directamente.

C.S. Pero además de aspectos físicos de la luz en relación con el espacio, en una iglesia la luz tiene una dimensión simbólica.

A.S. Sí claro, estoy hablando sobre todo de referencias y de memorias, pero las referencias también son imperativas porque este proyecto es posterior al Concilio Vaticano II, momento en que la Iglesia Católica cambió muchos de sus principios, entre ellos el ritual de la ceremonia.

En el nuevo ritual, es muy relevante el cambio del momento cuando el sacerdote se vuelve hacia la asamblea y destruye por completo la secular tradición de la organización hacia el altar, que antes era el punto para el que el sacerdote siempre se dirigía.

Este cambio en la ceremonia generado tras el Concilio del Vaticano II, cambió completamente la lectura del espacio y, como consecuencia, en vez de tener tras el altar un fondo con un retablo ricamente decorado, en la iglesia de Marco de Canaveçes hay una entrada de luz, un chorro de luz



LA IGLESIA DE MARCO DE CANVESES. 1990-96
La luz y la arquitectura.

que continúa hasta la capilla del sótano, que produce un efecto de, como he de decir..., de menos nitidez, una especie de vibración de la luz detrás del altar y de la figura del sacerdote. Pero como ves, las soluciones tienen muy diferentes orígenes, y gran parte de lo que yo pueda decir se basa sobre todo en los resultados, no es mucho más que la constatación de unos resultados, y es que la constatación de las experiencias es también importante.

C.S. ¿La memoria y las experiencias personales son un bagaje importante a la hora de proyectar?

A.S. Claro, la memoria, la experiencia personal es fundamental. Otra vivencia que procedía también de las memorias infantiles era una sensación de asfixia de mi estancia en la iglesia de mi infancia. La iglesia de Matosinhos era una iglesia oscura, de ambiente oscuro, y donde no se veía nada del exterior porque la puerta tiene además un cortaviento que ciega toda luz directa, y simplemente se iluminaba por unas ventanas muy altas. Para un niño aquello generaba una sensación de gran asfixia, casi claustrofobia.

Y esta es una de las razones por las que surge la idea de esa ventana horizontal a la altura de los ojos volcada hacia el valle, una ventana larga con toda la longitud del espacio, que es a la vez una entrada de luz, pero que, sobre todo introduce la presencia del paisaje en el interior, aunque también es cierto que existen también otros motivos, como es la expresión del propio edificio.

Como siempre, en la arquitectura la solución es una combinación de ideas, de opciones que se van sumando y conducen a una determinada propuesta, que no responde a una idea en concreto sino a la suma de varias intenciones.

Pero en gran medida esa ventana nace con la intención de romper con el aislamiento, con ese recuerdo de asfixia de la infancia, a la vez que tiene que ver con las conversaciones con los teólogos, que insistían en su idea de una iglesia volcada hacia la comunidad. Como ves siempre hay más de un motivo para una decisión, la apertura, el paisaje, la comunidad, la luz, etc.

C.S. ¿Participaron teólogos en el proceso del diseño?

A.S. Sí, durante las discusiones relativas al proyecto participaron dos teólogos, personas por cierto muy inteligentes, pero muchas veces ni siquiera ellos estaban de acuerdo entre sí, pero fue un debate muy interesante.

Interesante también porque quedó siempre una ambigüedad entre la transformación resultante, moral, programática, consecuencia del Concilio II y los valores conservadores ligados a la larga historia y a la estabilidad de la propia Iglesia Católica.

En los debates con los teólogos siempre había un difícil equilibrio entre la tradición y lo contemporáneo, y supongo que el proyecto al final también tendrá algo que ver con ese debate.



LA IGLESIA DE MARCO DE CANVESES. 1990-96
La luz y la arquitectura.

C.S. Pero la iluminación de la iglesia de Marco de Canaveçes también se apoya con luz artificial.

A.S. Sí claro, es un conjunto de soluciones, además de la luz natural, está la iluminación artificial por medio de unos proyectores situados en ese muro ancho donde se abren las ventanas superiores. Un muro de cierto espesor y que posibilita colocar unos focos que proyectan la luz hacia el techo sin ser vistos, y por tanto arrojan una luz indirecta sobre todo el espacio, que siempre es más reposada que la luz directa.

Como elemento de luz directa principal está la ventana alargada baja.

Una línea de luz natural que según la posición de la persona también cambia su efecto. Según si la persona está sentada, de rodillas, o de pie, los ojos quedan a una altura distinta, que no pueden mirar hacia el exterior, o si el observador se pone de pie entonces sí puede ver el paisaje.

C.S. La visión al exterior es en cierto sentido una propuesta nada ortodoxa en el espacio tradicional de la iglesia.

A.S. Sobre ello hubo algunas opiniones muy conflictivas, hubo alguien que después de hacer un gran elogio al diseño de la iglesia, me dijo: "El único problema es que en esta capilla no me puedo concentrar".

Hay la noción de que la Arquitectura, en este caso la arquitectura religiosa debe constreñir totalmente el espíritu, manipular, condicionar el espíritu del creyente, que incluso en algunos casos lo considera como una concesión divina.

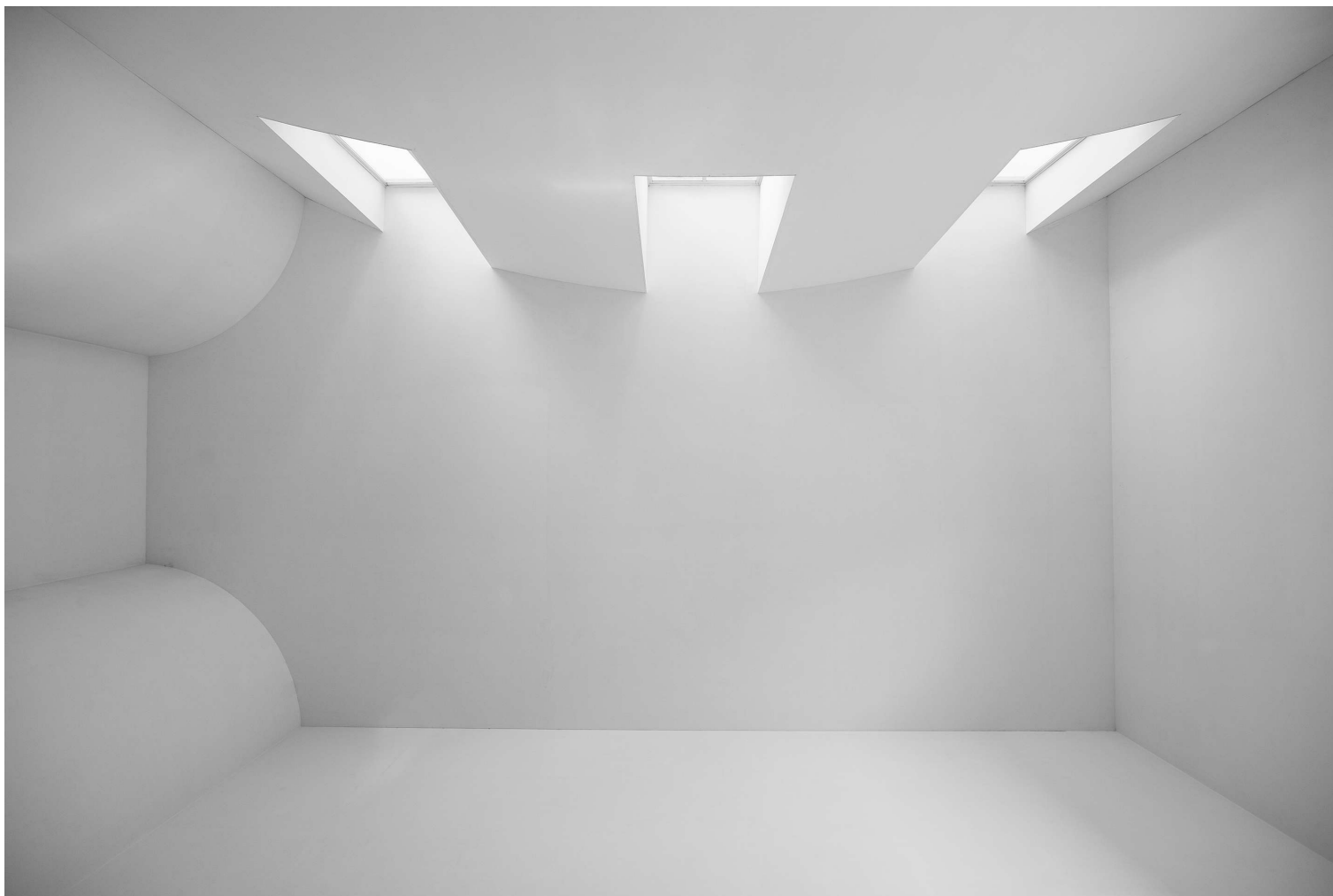
Otra forma de verlo, es que la persona se concentra cuando realmente alcanza un pensamiento auténtico, y entonces en ese estado también podría mirar hacia el paisaje, porque ello puede a la vez significar un reposo o incluso un rencuentro con otros valores a los que seguramente la Iglesia tampoco rechaza.

C.S. ¿Al trabajar con la luz reconoce como influencias más fuertes en su obra, las experiencias y recuerdos de la infancia o la obra de otros arquitectos como Aalto o Wright?

A.S. La infancia ejerce una gran influencia en todo, incluso en nuestro comportamiento, en el estado del espíritu, la infancia deja marcas en nosotros que nunca se apagan, y sobre todo en quienes trabajamos en el mundo del arte, de la literatura. La infancia está ahí, de algún modo siempre presente. Son años que dejan una gran huella en la vida de una persona, por eso la educación es un tema tan transcendente, tan condicionante, fundamental para el individuo y para la sociedad en su conjunto.

J.R. Me preguntaba siempre por el sentido de esas ventanas altas en la iglesia de Marco de Canaveçes, sin acceso aparente, pero ahora parece claro.

LA IGLESIA DE MARCO DE CANVESES. 1990-96
La luz y la arquitectura.





LA IGLESIA DE MARCO DE CANVESES. 1990-96
La luz y la arquitectura.

A.S. Básicamente esas son las ideas fundamentales, pero también hay otros aspectos, como es el problema de la eficacia, de cómo utilizar al máximo la reflexión del techo, por eso es blanco, no sé si te has dado cuenta que la apertura en la fachada llega hasta el techo, pues allí arriba el nivel de iluminación es tan alto que hasta se podría leer sin dificultad.

Este tema de la luz cenital y orientable, y de cómo controlarla, tiene un bello ejemplo en el diseño de la Biblioteca en Viipuri por Alvar Aalto.

J.R. Me vienen a la memoria iglesias especialmente luminosas, donde también hay una sensación de sobrecogimiento, como pueda tener en la iglesia de las tres cruces de Aalto, pero también en otras como son la iglesia de Lewerentz o la de Ronchamp de Le Corbusier, que son por el contrario unas iglesias en penumbra.

A.S. La iglesia de Ronchamp tiene aquellas ventanas con vidrieras que arrojan una luz colorida, pero también tiene un elemento fundamental que son una especie de chimeneas de luz que le caracterizan, que, en mi opinión, son claramente herederos de imágenes de arquitecturas que Le Corbusier en algún momento vio en el norte de África, aunque él los utiliza con una función totalmente diferente.

Las casas árabes en ciertas zonas tienen un sistema de ventilación muy sabio, que son una especie de chimeneas que tienen exactamente esa forma de las chimeneas de luz de Le Corbusier. Creo incluso que he visto algún boceto de Le Corbusier sobre esas construcciones, realizado durante alguno de sus viajes por el norte de África, y quizás consciente o inconscientemente en Ronchamp usó esas chimeneas de ventilación, pero para introducir la luz en puntos concretos.

C.S. También está la capilla de la casa de la Quinta de Santo Ovidio, donde la luz se materializa de un modo muy distinto a otros proyectos suyos.

A.S. La capilla de la Quinta de Santo Ovidio es un espacio muy pequeño, por lo tanto realmente con muy poco se puede iluminar todo el espacio. Prácticamente basta con la apertura de la puerta para iluminarlo todo.

La puerta tiene una cortina de cuero que la protege del viento, pero que permite dejar la puerta abierta y por tanto siempre hay una entrada de luz por la puerta, y además hay un hueco pequeño y una cruz grabada en los muros de hormigón, que es realmente otra apertura que arroja luz sobre el fondo. Hay que ser conscientes de que nosotros en el sur de Europa tenemos una luz muy intensa, mientras que en países del norte como Holanda o Finlandia la luz es muy distinta, en general allí la luz es de menos intensidad, pero incluso el color de la luz es diferente. De lugar en lugar, la luz cambia radicalmente, es algo completamente distinto, si tuviéramos que diseñar un edificio en medio de un bosque por ejemplo, el problema sería completamente distinto.







LA IGLESIA DE MARCO DE CANVESES. 1990-96
La luz y la arquitectura.

C.S. Sí por ejemplo la casa de Barragán, donde la luz está filtrada por la naturaleza.

A.S. Sí, sí, por ejemplo. Ahora estamos desarrollando el proyecto de la Alhambra, que es un proyecto muy difícil en términos de iluminación, porque no quiero una iluminación desbordante, porque el proyecto está dentro del conjunto monumental de la Alhambra, y no quiero que nuestra propuesta sea un grito de lo nuevo dentro de la Alhambra, por lo tanto quiero una luz tamizada, muy templada.

Además están esas variaciones de luz que en los palacios de la Alhambra son magistrales.

El problema es que en nuestro proyecto los espacios son muy grandes, el vestíbulo de entrada por ejemplo tiene 15 metros de ancho, por lo cual son espacios difíciles de iluminar solamente con luz natural.

En situaciones como esta, trabajo con diferentes hipótesis de iluminación y siempre con el apoyo del ingeniero de iluminación, que transforma nuestras hipótesis en un modelo informático que por medio de un software nos confirma o no si la solución es la adecuada.

La luz es un problema muy complejo y el rigor resulta fundamental para limitar el riesgo al fracaso.

C.S. Por último una cuestión: ¿Quién fue el primer crítico que escribió sobre su obra fuera de Portugal?

A.S. Realmente con peso significativo fue Gregotti, después Bohigas, luego Huet, luego Frampton, el orden creo que es este, creo que no me equivoco, luego muchos otros, pero realmente el primero fue Gregotti en Contraspazio, luego Bohigas en Arquitecturas-Bis, y Bernard Huet en L'Architecture d'Aujourd'hui, y luego con mucha continuidad también Frampton, aunque ahora bien, para ser precisos, la primera publicación sobre mi trabajo fuera de Portugal fue en la revista española "Hogar y Arquitectura" en Madrid, cuando la dirigía Carlos Flores a quien muchos años después pude conocer, con un artículo de Nuno Portas y Pedro Vieira de Almeida con una introducción de Carlos Flores, aunque no era una crítica propiamente dicha, pero realmente fue anterior a la publicación de Constraspazio.

Carlos Flores luego me escribió una bella carta que todavía conservo y que termina así: "¡Que continúes en la lucha!". Muchos años después lo conocí en Madrid, él fue también el autor de una serie de libros sobre arquitectura popular española.

C.S. ¿Y la primera exposición en el exterior?

A.S. La primera exposición fuera de la península ibérica fue en Dinamarca, en la escuela de arquitectura de Aarhus, donde estaba un arquitecto de Porto que yo conocía y él organizó esa exposición. En España no recuerdo bien cuál fue la primera.



LA IGLESIA DE MARCO DE CANVESES. 1990-96
La luz y la arquitectura.

C.S. *¿Sería en el museo de Santiago -CGAC-?*

A.S. Pues no recuerdo bien, habría que consultar en los archivos con Chiara, después hubo una en París, en el Centro Pompidou, y en Alemania.

C.S. *El ejercicio de la profesión está cambiando muy rápidamente.*

A.S. En Portugal, se está debatiendo una nueva distribución de los trabajos y las responsabilidades dentro del mundo de la construcción en la que se permite a los ingenieros firmar proyectos de arquitectura, pero además se prohíbe a los arquitectos realizar ciertas funciones que tradicionalmente eran de su responsabilidad.

Por ejemplo los arquitectos, si esa ley se llega a aprobar, no podrán asumir la ejecución de la obra, el arquitecto no podrá ser siquiera el coordinador del proyecto. El coordinador del proyecto deberá ser un ingeniero especialista en esa función.

Es una propuesta absurda, sin sentido, pero esa propuesta fue presentada y no sé si ya ha llegado al parlamento. Seguramente dará lugar a muchas protestas, pero dudo de su éxito sobre todo por la fuerza que las organizaciones de ingenieros han conseguido, y además porque me temo que los arquitectos en la actualidad se preocupan poco por estos asuntos.

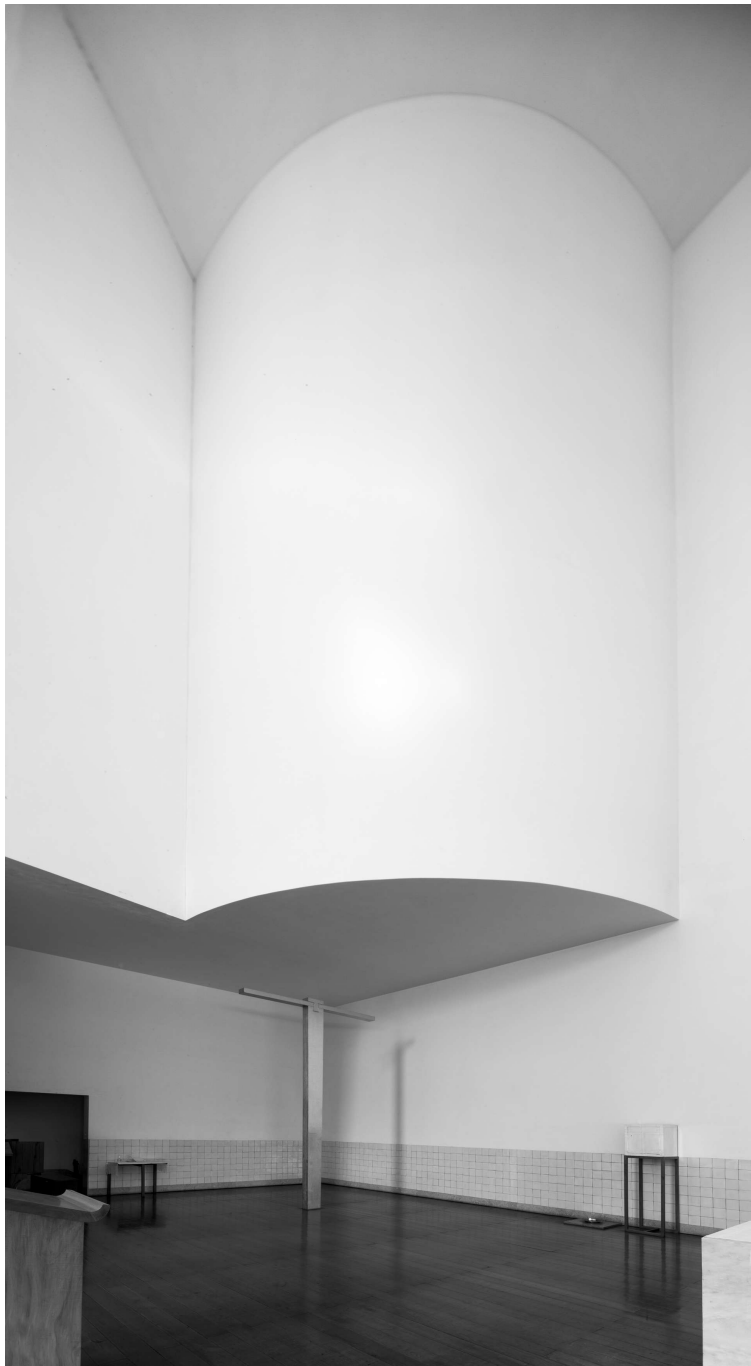
C.S. *Es una tendencia de sobrevaloración de la economía sobre la calidad que no solo se da en Portugal.*

A.S. Sí, estoy hablando de Portugal, pero por desgracia no solo ocurre en Portugal. Por ejemplo, ahora tuve un caso en Francia, que después de realizar el proyecto me llegó una carta en términos inaceptables, donde el ingeniero local me decía que lo único que querían de mí era el talento, léase la imagen del proyecto, y que por tanto debería dejar todo los detalles constructivos a los especialistas. ¡Increíble!

Tuve que responder al cliente que si alguien con esa mentalidad iba a ser mi interlocutor, retiraba mi proyecto y no se podría construir. Realmente inaceptable. Obviamente no se puede renunciar al diseño de los detalles. Porque aunque contamos con la colaboración de ingenieros y un arquitecto local, pero los términos tienen que ser estos, la autoría de un proyecto debe conllevar el diseño y control de todas sus partes y por supuesto de sus detalles constructivos.

Souto de Moura todavía me comentó un caso peor, él ganó hace poco un concurso para un proyecto, y le dijeron usted haga solo un proyecto básico, que el proyecto de ejecución lo desarrollará el constructor. El planteamiento era tal que tuvo que renunciar al proyecto.

Es algo general, hay una tendencia de que el arquitecto es el creador de la imagen y nada más. El único país de la comunidad europea que no sigue esa tendencia es quizás Alemania, allí por ejemplo



LA IGLESIA DE MARCO DE CANVESES. 1990-96
La luz y la arquitectura.

no existe la consabida liberación de honorarios.

Aunque seguro que en otros países del norte de Europa, Suecia, Noruega, Finlandia, Dinamarca, también hay un mayor respeto por el trabajo de los arquitectos, pero en general la tendencia es esa.

Nos espera una lucha por la supervivencia y no es una afirmación exagerada.

Hace poco hubo en Oporto una serie de conferencias con distintos arquitectos, donde pude participar en una mesa redonda con Moneo, y alguien planteó la cuestión de la relevancia social contemporánea de los arquitectos, su presencia en los medios de comunicación, etc.

Y es verdad que en los periódicos la arquitectura tiene mucha presencia, pero en general la idea que socialmente perdura, es que la arquitectura es un lujo. Ignorando la evolución de la disciplina en nuestro tiempo, empezando en los años 20, años 30, surgió de la necesidad de la participación de los arquitectos para resolver el problema de la vivienda social. En aquellos momentos de ilusión política hubo grandes programas de vivienda y los arquitectos fueron llamados para resolver esa necesidad.

El origen de la arquitectura llamada moderna fue realmente la vivienda social, pero en Portugal ya no se construye vivienda pública y en el conjunto de Europa tampoco ya es un problema urgente, y en consecuencia, comienza a calar la percepción de que los arquitectos ya no son necesarios o al menos que son un lujo.

La relevancia pública de nuestra profesión es artificial, hay muchos eventos, conferencias, noticias en prensa, pero la realidad es que la presencia de la arquitectura en la sociedad en el día a día no existe.

C.S. Sin embargo, en Portugal aún se percibe un respeto por la cualidad del espacio público que habla de una preocupación que todavía se manifiesta por la calidad de lo construido y de la arquitectura.

A.S. Esos son resquicios del pasado, resquicios de un periodo que está ligado a la evolución política. Por ejemplo, hoy en día en Oporto hay calles desiertas, despobladas. Existe un programa de recuperación de la parte antigua de la ciudad, pero en realidad ¿qué hay realizado de ese programa? Nada.

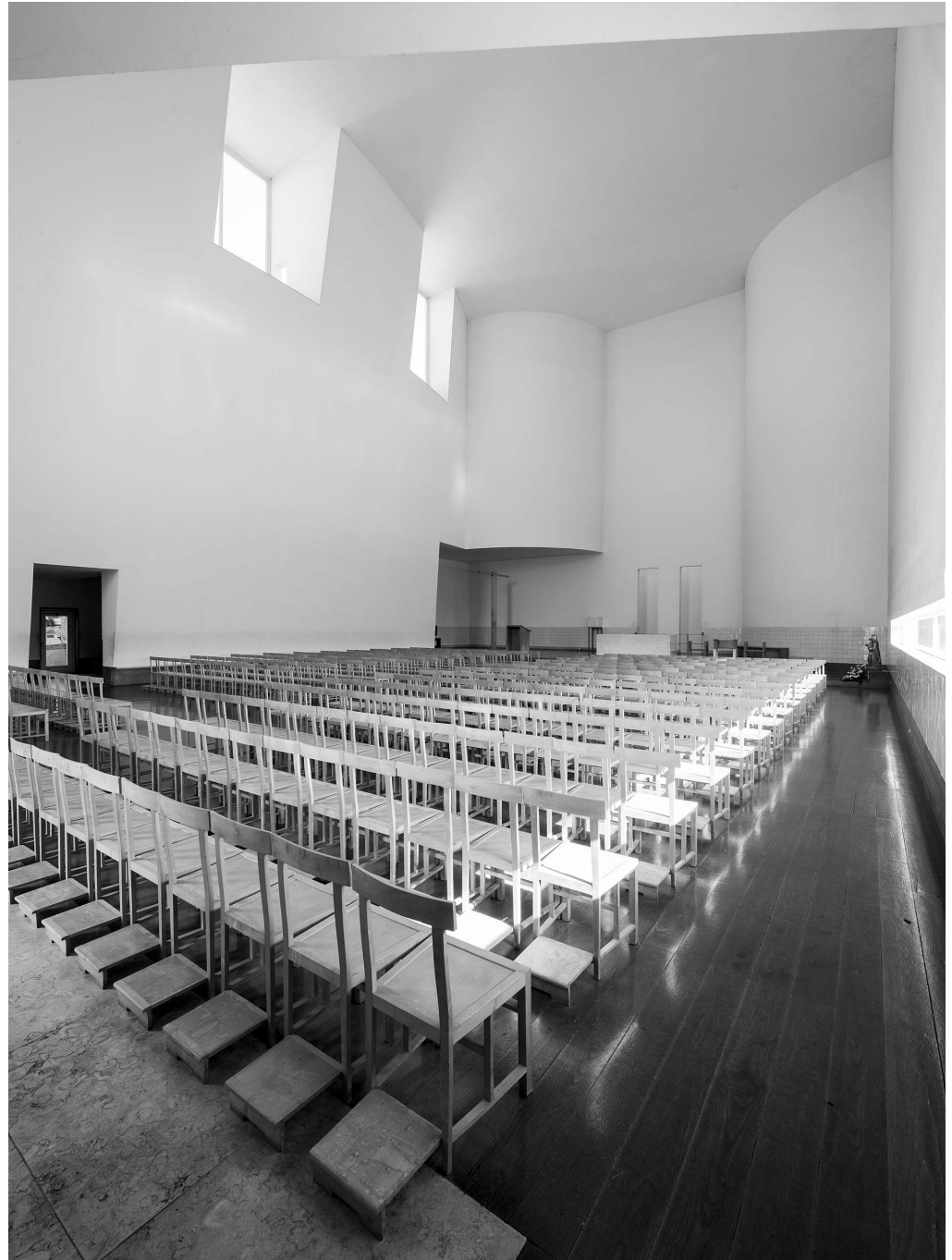
A partir de ciertas horas la ciudad está desierta. Ha habido una pérdida de población en el centro de la ciudad. La población actual en el centro es idéntica a la que tenía en los años 30, eso da una idea del fenómeno que Oporto está sufriendo.

Pero además durante los viernes y los sábados, los escasos habitantes que todavía quedan en el centro tienen que marchar. Porque en el centro de la ciudad hay ubicados puntos con escenarios para música en vivo. Resultado de un programa que se llama "animación de la ciudad". En este momento vas al centro de Oporto y te encuentras en distintos lugares con enormes pabellones, para "animar la ciudad".

LA IGLESIA DE MARCO DE CANVESES. 1990-96
La luz y la arquitectura.



LA IGLESIA DE MARCO DE CANVESES. 1990-96
La luz y la arquitectura.







LA IGLESIA DE MARCO DE CANVESES. 1990-96
La luz y la arquitectura.







LA IGLESIA DE MARCO DE CANVESES. 1990-96
La luz y la arquitectura.

Hay una calle en Oporto con muchas galerías de arte, la calle Miguel Bombarda, si te coincide ir en el día en que todas las galerías tienen inauguraciones, ese día esa calle está llena de gente, y Oporto parece una ciudad vibrante, fascinante, pero vas al día siguiente y está todo vacío, las galerías incluso cerradas. Todo tiene en realidad algo de ficticio.

C.S. Oporto ha cambiado mucho con la construcción del nuevo aeropuerto "Sa Carneiro".

A.S. El nuevo aeropuerto ha traído consigo el fenómeno del turismo generado por los vuelos "low-cost" que llegan ahora al aeropuerto de Oporto, son vuelos que generan un turismo solo de fin de semana, y como consecuencia de este nuevo tipo de turismo, se cierran espacios dedicados al comercio local para en su lugar abrir cafeterías, restaurantes, pero ello no responde al pulso real de la ciudad.

Veremos en que acaba todo, pero parece todo muy ficticio.

C.S. Has realizado muchos proyectos en el extranjero y siempre con equipos de arquitectos e ingenieros locales.

A.S. No siempre, por ejemplo en España siempre hago los proyectos con mi equipo de ingenieros de Oporto, GOP ingenieros, en China y Corea sí suele ser con equipos de ingenierías locales pero siempre aceptan la colaboración de mis ingenieros de Oporto como consultores.

No tengo una estructura fija, depende de cada país, pero todo el trabajo de los detalles constructivos es siempre realizado aquí, pero incluso a veces los muebles no solo son diseñados, sino que además son fabricados aquí por el carpintero Simoes.

C.S. ¿No por ello se ha sentido cuestionado en su propia autoría?

A.S. No realmente nunca he tenido ese problema, por ejemplo en Brasil tuve mucha suerte porque el cliente era realmente uno de los industriales más fuertes del país, además de amigo del pintor Ibêre Camargo a quien era dedicado el museo, y este empresario pidió la colaboración de Niemeyer para la realización de nuestro proyecto.

Porque el problema es que en Brasil, no está reconocido el título portugués de arquitectura. Hay supuestamente acuerdos y convenios políticos pero a la hora de la verdad las universidades no llegan a convalidar los estudios. Son condiciones de trabajo que solo sirven para quien acepta hacer un diseño, entregarlo y olvidarse de la ejecución y por tanto de la calidad de la obra. En Angola ocurre lo mismo. En este momento el único sitio donde puedo trabajar cómodamente y me siento reconocido por ello es en China y sobre todo en Corea.



LA IGLESIA DE MARCO DE CANVESES. 1990-96
La luz y la arquitectura.

C.S. ¿Queda algún tipo de edificio que le gustaría hacer?

A.S. No eso no me preocupa, todos los problemas son interesantes mientras haya condiciones para afrontarlos.

No suelo hacer concursos y los pocos que he realizado tampoco ha sido porque fueran sobre un tema u otro.

Ahora tengo por ejemplo un proyecto muy pequeño de una casa unifamiliar de un solo dormitorio. Lo que realmente más me gusta es poder tratar temas diferentes de distintas escalas.

C.S. No recuerdo quién decía que los concursos son para los caballos que nunca la buena arquitectura podría ser fruto de un concurso.

A.S. Normalmente no me gusta hacer concursos. Para presentarme a mi último concurso -Alhambra de Granada, 2011- realmente me convencieron y al final tuve mucha suerte, porque prestamos mucha atención a los problemas funcionales y coincidió que el jurado estaba también muy preocupado por todos esos problemas.

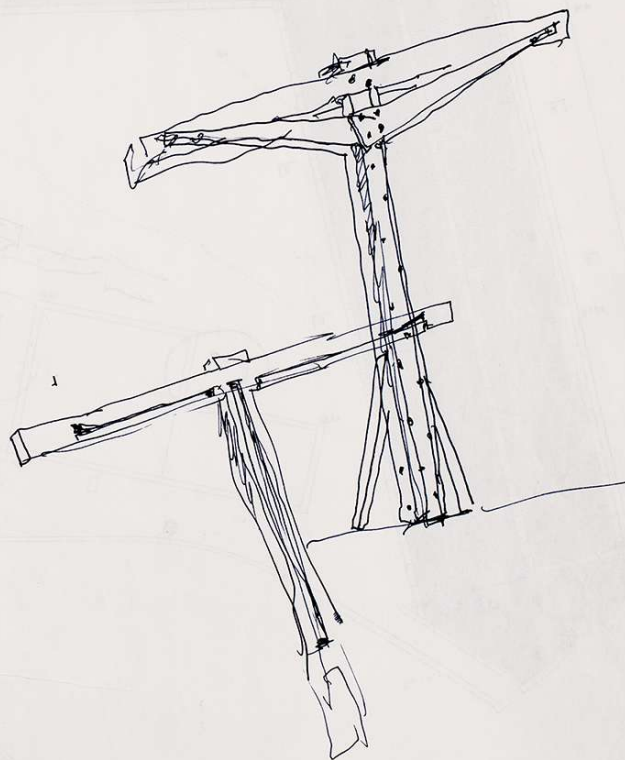
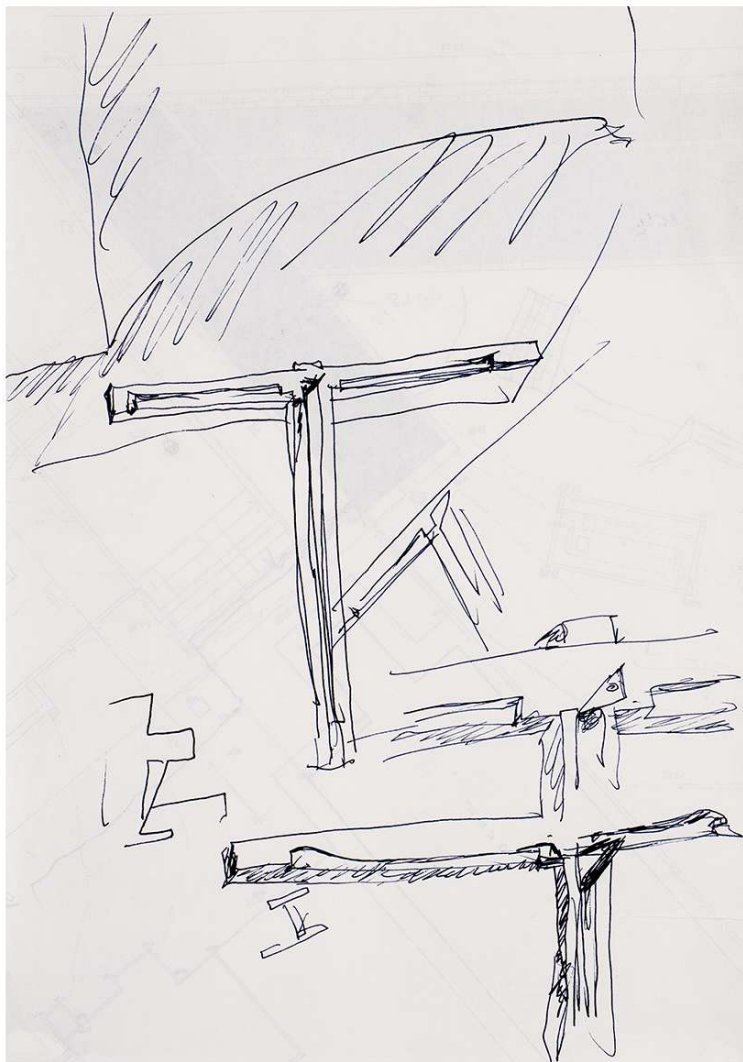
Nuestra gran preocupación era como resolver la asistencia diaria de 1500 personas sin alterar el carácter del conjunto.

Creo que por eso ganamos, porque los otros proyectos en general eran también buenos, bellos, pero creo que el nuestro era el que más se preocupaba por resolver los problemas de funcionalidad de un modo tan riguroso. Pero esa actitud tampoco es lo normal en los concursos.

C.S. Ha habido otros concursos muy polémicos por precisamente lo contrario.

A.S. Sí, hubo otro también por esas fechas en Andalucía, donde había un programa y un terreno concretos, pero al final ganó una propuesta con una parte del programa fuera de la parcela objeto del concurso, pero que tenía quizás una imagen más potente que las otras propuestas que sí siguieron fielmente el programa.

Lo que ocurrió es que el alcalde quedó fascinado por la potencia de la imagen y al final ganó la propuesta que ni siquiera cumplía con las bases. En consecuencia finalmente no se va a poder construir el proyecto ganador porque incumple con las normativas de la zona. Increíble.



LA IGLESIA DE MARCO DE CANVESES. 1990-96
La luz y la arquitectura.

C.S. Las historias de los concursos suelen ser historias oscuras.

A.S. Yo he dejado de hacer, ya nunca he realizado muchos porque si tienes trabajo no puedes realmente dedicarles el tiempo necesario y genera dificultades a los otros proyectos en desarrollo. Porque para hacer bien un concurso se requiere mucha concentración.

Eduardo Souto de Moura sí hace muchos concursos, pero él tiene un estudio medianamente grande. Él tiene un estudio con 15 colaboradores, nosotros ahora solo somos 9.

Eduardo hace concursos por invitación que normalmente suelen ser bien pagados y ello le ayuda a mantener el estudio económicamente.

Pero Eduardo tiene mucha energía y viaja al extranjero cada semana, pero también ya comienza a estar un poco desengañado. Ganó hace poco un concurso grande para realizar una torre en Milán, pero por desgracia al final no se va a construir. Ganó también el concurso de un rascacielos en China, pero en el momento de firmar el contrato, le dijeron que realmente no querían una torre, querían 14 torres idénticas y finalmente tuvo que retirar su proyecto.

Ganó hace poco uno en Bélgica para un crematorio que está muy bien construido. Ganó muchos, pero muchos no se acaban por construir por lo que al final también es una tarea decepcionante y muy frustrante.



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE CATALUNYA

Centre de Transferència
de tecnologia



Edifici de Escola Nova
Indústria de Bases
08008 Barcelona

Sr.
Director General
SIZA VIEIRA, ALVARO
ALEGRIA, 1732, APART. 41 DE PORTO
PORTUGAL





