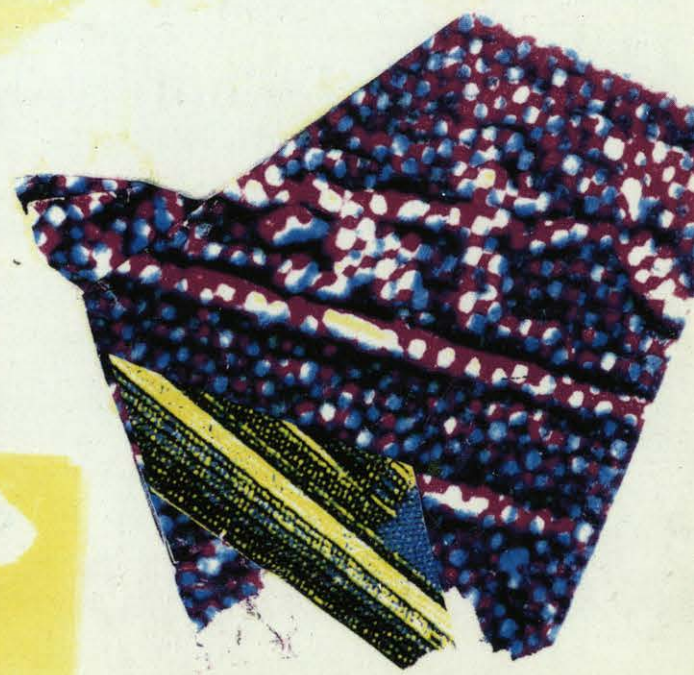
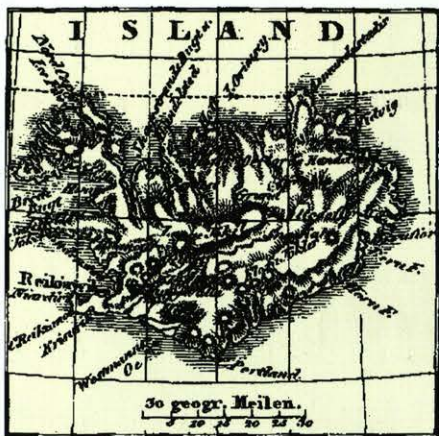




2000
PTAS
ARQUITECTURA

203





Islandia: 13° temperatura media en verano.

Aún quedan
lugares donde se pasa
frío en verano.



Groenlandia: 4° temperatura media en verano.

19° temperatura media en verano.



Lancia Dedra. Con aire acondicionado gratis u oferta equivalente.

• Air-bag • ABS • Cinturones con pretensor • Volante con sistema de absorción de impactos • Sistema de prevención de incendios (FPS) • Lancia Code • Climatizador automático con filtro antipolen • Dirección asistida • Elevalunas eléctricos delanteros y traseros • Cierre centralizado • Cristales Solarcontrol • Llantas de aleación • Neumáticos sobredimensionados • Faros antiniebla • Lavafaros • Tapicería Alcantara® • Pintura Metallescente • Hasta 139 CV • Tracción integral.

Existe un Lancia Dedra desde 1.880.000* ptas. Incluye oferta equivalente.

(*) P.V.P. Península y Baleares. Incluye oferta equivalente, IVA, impuesto de matriculación y transporte.

Lancia  Il Granturismo

EDITORIAL

7

SURCOS

Siza, sugerencia o certeza	Miguel Ángel Baldellou	8
Atmósfera doméstica. Oporto, una "melancolía pretrágica"	Manuel Mendes	10
Obras y proyectos de Álvaro Siza (1982-1995)		16

DESPLEGABLE

Dibujar ideas. Álvaro Siza

Arquitectura portuguesa reciente. 25 obras y proyectos. João Alvaro Rocha, José Manuel Gigante y Francisco Portugal y Gomes; Aristides Bastos de Almeida, Bernardo Abrunhosa de Brito y Rui Pinto Silva; Rafael Gaspar; Antonio Portugal y Manuel María Reis; Adalberto Dias; María Manuel Pinto de Oliveira Pedro y Manuel Soares Mendo; Carlos Antero Cordeiro Baptista; Luis Teles; José Bernardo Távora; João Carreira; Camilo Cortesao, Mercedes Vieira y Andre Santos; Carlos Prata y José Carlos Portugal; Virgínio Moutinho; Jorge Carvalho; José Manuel Soares; María Helena Rente, José Carlos Portugal y Tiago Falcão; Bernardo Ferrão; Graça Nieto Guimarães; Manuel Botelho y María José Casanova; José Antonio Oliveira Bandeirinha; Carlos Castanheira y Clara Bastai; Paulo Providecia; Albino Henrique Costa Teixeira; Jorge Nuno Monteiro. Álvarez-Sala, Rubio y Ruiz-Larrea		43
---	--	----

CRÓNICA URBANA

Álvaro Siza en Granada. Argumentos de una arquitectura actual para una ciudad histórica

Juan Domingo Santos 102

CONCURSOS

109

EXPOSICIONES

En el centenario del arquitecto Miguel Martín-Fernández de la Torre (1895-1995)	Carlos Flores	111
En torno a la arquitectura de Utzon. Paisaje capturado	José A. Sosa Díaz-Saavedra	112

LIBROS	114
--------	-----

NOTICIAS	115
----------	-----

CALENDARIO	118
------------	-----

INGLÉS	121
--------	-----

ARQUITECTURA

Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid (COAM). Barquillo, 12. 28004 Madrid. Teléfono: 91/521 82 00.

P.V.P.- 2.000 pesetas. (Otros países europeos: 2.750 pesetas. América: 3.100 pesetas. Asia: 4.000 pesetas). Suscripciones: teléfono 91/586 31 79.

Director: Miguel Ángel Baldellou.

Consejo editor: Miguel Ángel Álvarez (*), Miguel Ángel Baldellou, José María Fernández y Fernández-Isla, Carlos Flores, Aurora Herrera, Alberto Humanes (*), Amalia Castro-Rial (*), Luis del Rey (*), Ignacio Vicens y José Yzuel (*).

(*) Designados por el COAM.

Corresponsales: ARAGÓN Y NAVARRA: Miguel Ángel Alonso del Val. BALEARES: Ángel Hevia. CASTILLA-LA MANCHA: Miguel Ángel Embid. CATALUÑA: José Oliva Casas. GALICIA: Manuel Gallego, Pedro de Llano y Carlos Quintans. GUADALAJARA: José Antonio Herce. PAÍS VASCO: Javier Cenicacelaya y Antonio Román. VALENCIA: Joaquín Arnau Amo. ALEMANIA: Heinrich Reyets. AUSTRIA: August Sarnitz. CARACAS: María Teresa Novoa. GRAN BRETAÑA: Mónica Pidgeon. HOLANDA: Jan Molema. ITALIA: Carmen Murúa. JAPÓN: Toshiaki Tange. SUIZA: Christoph Zuercher. ESTADOS UNIDOS: Ronald Christ & Dennis Dollen.

Han colaborado en este número: Miguel Ángel Baldellou, Manuel Mendes, Juan Domingo Santos, Carlos Flores, José A. Sosa Díaz-Saavedra, Alberto Humanes, José María Fernández Isla, Fernando Fonseca (traducción portugués-español) y Paula Olmos (traducción español-inglés).

Fotografías: Juan Rodríguez.

Diseño de la portada: Tsvetaief.

Realización: Ediciones Reunidas, S.A.  GRUPO ZETA
O'Donnell, 12 (2º piso). 28009 Madrid. Teléfono: 91/586 33 00.
Fax: 91/586 97 60.

Director: Francisco Arriba.

Directores adjuntos: Luis Manuel Duyos y Raúl Utrilla. Director de fotografía: César Lucas. Redactores jefes: Manuel de Jesús y Antonio Guerrero. Redacción: Pilar González, Alfonso Serrano, Álvaro Arriba y Enrique Lucas. Director de Producción: Javier Serrano. Secretaría de redacción: Ángeles Morales.

Director gerente: Mariano Bartivas.

Director de administración: Ignacio García.

Publicidad: EXPROFESO, S.L.

Director de publicidad: Antonio Rivera
Hermanos Bécquer, 4. 28006 Madrid. Teléfono: 91/563 61 38. Fax: 91/564 57 75.

Fotomecánica: Gamacolor. Julián Camarillo, 7. 28037 Madrid.

Imprime: Egraf, S.A. Polígono Industrial de Vallecas. Luis I, 19. 28031 Madrid.

ARQUITECTURA quiere expresar su agradecimiento a Carlos Castanheira por su colaboración en la realización de este número de la revista.

FE DE ERRORES. - En nuestro número anterior, dentro de la reseña dedicada a "Luis Barragán. Obra completa", los duendes de la tipografía mostraron su consabida afición al disfraz convirtiendo al arquitecto Emilio Ambasz en Emilia Ambas. Lamentamos y pedimos disculpas por semejante desliz.

ARQUITECTURA no se hace responsable de la opinión de sus colaboradores en los trabajos publicados, ni se identifica necesariamente con la opinión de los mismos. Queda prohibido reproducir total o parcialmente el contenido de esta revista, aun citando procedencia, sin autorización expresa y por escrito del editor.

Arktec Studio

La solución completa para Windows

Arktec Studio

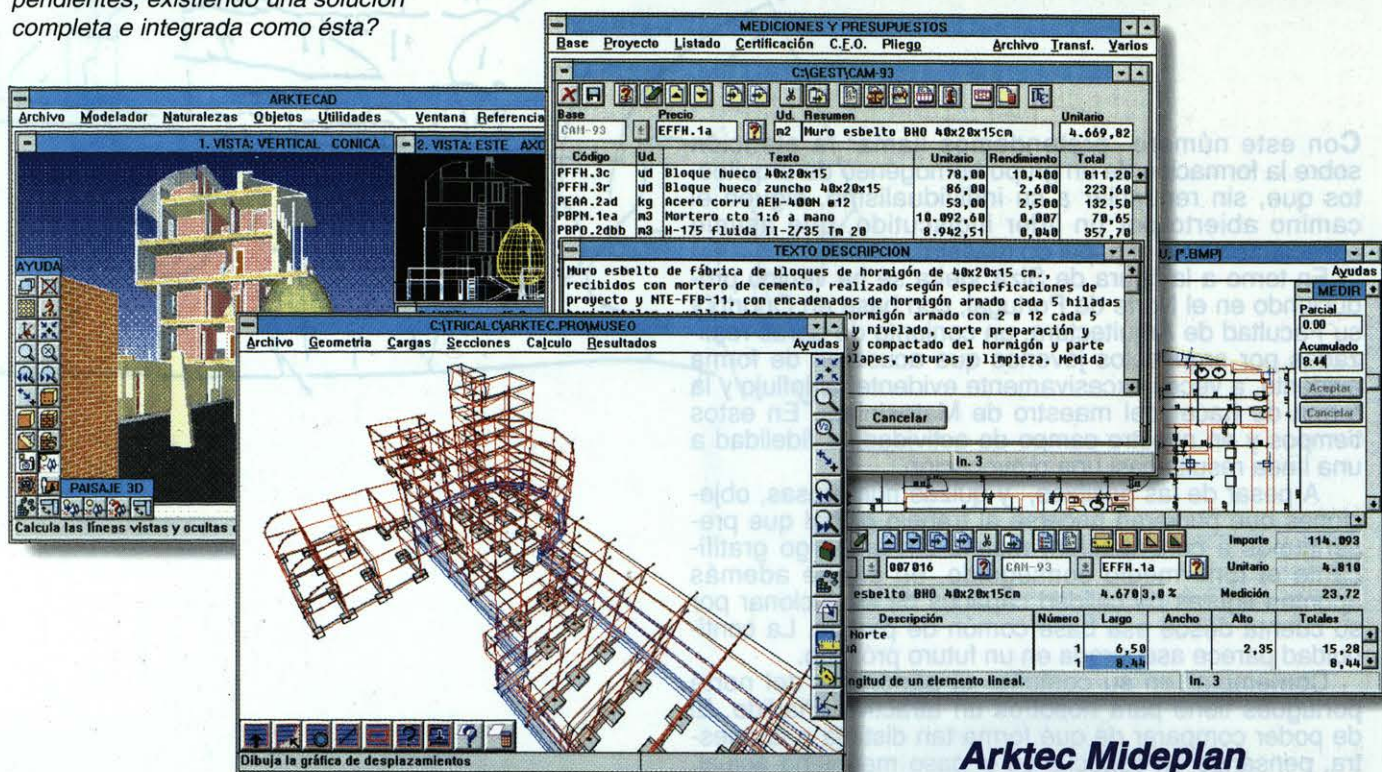
Incluye todos los programas específicos de un estudio de arquitectura o una oficina de proyectos: diseño asistido, cálculo espacial de estructuras, elaboración de presupuestos y pliegos de condiciones, y medición gráfica de planos; todos ellos con las máximas prestaciones de mercado y todos desarrollados por Arktec, la empresa líder indiscutible del sector, para su empleo en MS-Windows. ¿Por qué conformarse con programas independientes, existiendo una solución completa e integrada como ésta?

Arktecad

Diseño asistido específico para arquitectura, con modelado sólido tridimensional de edificios y terrenos; generación automática de imágenes, planos, mediciones y estructuras; editor de planos 2D, para la composición, modificación, acotado, rotulación, inserción de información adicional y creación de nuevos planos; y bases de datos de unidades constructivas, objetos 3D y símbolos 2D.

Arktec Gest

Creación y modificación de bases de precios, elaboración de presupuestos y certificaciones, comparación de presupuestos entre sí y con sus certificaciones, y generación automática de pliegos de condiciones, con precios paramétricos, búsquedas mediante thesaurus y varios miles de listados diferentes, con distintos niveles de información, distintos criterios de clasificación y número de columnas y de decimales de campo definibles.



Arktec Tricalc

Integra el cálculo matricial espacial "real" de estructuras tridimensionales, con el dimensionado y optimización de barras de acero, y el dimensionado y armado de barras de hormigón, forjados unidireccionales y reticulares, zapatas y muros de sótano. Incorpora prestaciones características de los sistemas de CAD 2D y 3D, como la visualización de la estructura por plantas, planos o globalmente, en

cualquier proyección, desde cualquier punto de vista y a cualquier escala, permitiendo su completa definición gráfica. Empieza un método de cálculo ampliamente conocido, sin simplificaciones de dudosa garantía, documentado con una amplia memoria y que permite el cálculo de estructuras de cualquier geometría y material, incluso con barras inclinadas, pórticos no ortogonales, apoyos y uniones elásticas y estructuras mixtas.

Arktec Mideplan

Medición gráfica de planos en formato vectorial DXF 2D, obtenidos desde cualquier programa de CAD que soporte este formato, y ráster BMP, generados mediante escáner a partir de planos en papel. Permite su conexión con cualquier programa de elaboración de presupuestos que soporte los formatos FIE-1 o FIEBDC-3. Dispone de un completo sistema de CAD 2D, con zooms, giros, desplazamientos, capas y escalados, así como funciones específicas de medida.

Deseo recibir información de los programas:

☐ Arktecad ☐ Arktec Tricalc ☐ Arktec Gest ☐ Arktec Mideplan

Nombre:

Teléfono:

Fax:

Dirección:

Localidad:

CP:

Provincia:

Arktec, S.A.

28020 Madrid - Pl. Pablo Ruiz Picasso, s/n - Torre Picasso - Tel. (91) 556 19 92 - Fax (91) 556 57 68
08010 Barcelona - C/ Bailén, 7 - Tel. (93) 265 21 84 - Fax (93) 265 28 69

Arktec

EDITORIAL

Con este número pretendemos llamar la atención sobre la formación de un grupo homogéneo de arquitectos que, sin renunciar a su individualismo, siguen el camino abierto por un líder indiscutido, que asume conscientemente el papel de maestro.

En torno a la figura de Siza Vieira se ha venido produciendo en el Norte de Portugal, con base en Oporto y su Facultad de Arquitectura, un conjunto de obras realizadas por arquitectos jóvenes que acusaron de forma evidente, a veces excesivamente evidente, el influjo y la forma de hacer del maestro de Matosinhos. En estos tiempos y en nuestro campo de actividad, la fidelidad a una línea resulta casi una provocación.

A pesar de las posibles, y quizás numerosas, objeciones que pudieran hacerse al trabajo global que presentamos a continuación, resulta sin embargo gratificante el tono medio conseguido, en el que además apuntan figuras de calidad capaces de evolucionar por su cuenta desde esa base común de partida. La continuidad parece asegurada en un futuro próximo.

Contemplar en su conjunto el panorama del norte portugués tiene para nosotros un atractivo añadido. El de poder comparar de qué forma tan distinta a la nuestra, pensando en especial en el caso madrileño actual, se ha valorado en el país vecino la afortunada existencia de un maestro y de qué modo se viene siguiendo allí el surco abierto por su obra y su comportamiento.

En el caso de Siza, su fuerza poética puede dificultar que los seguidores se centren en los aspectos metodológicos de sus propuestas, sustituyéndolas por las búsquedas personales ligadas a los datos concretos y ocasionales, relegando así a un segundo plano lo general frente a lo circunstancial, y quizás cayendo en imitaciones de los gestos más superficiales. Sin embargo, al tomarse estos de una fuente dominante, se elimina la estridencia de las singularidades más banales. La calidad del modelo tiende a suavizar en este caso los riesgos más evidentes de la falta de tensión en la cumbre. Se unifica el discurso de la secta en un coro que interpreta sus temas con la suficiente convicción y respeto.

En una próxima ocasión opondremos a este panorama, de calidad y discreto, el disperso, pero probablemente apasionante, caso madrileño.

La continuada presencia entre nosotros de Siza a través de sus obras y de sus proyectos justifica aún más la atención que aquí le dedicamos.



Siza, sugerencia o certeza

Miguel Ángel Baldellou

Podría plantearse en estos términos la duda que la figura del arquitecto portugués, en especial en los últimos años, ha planteado a muchos de los más atentos seguidores de su obra.

Si la incertidumbre de muchas de sus propuestas iniciales abrió un mundo de sugerencias en un panorama dominado por la prepotencia de las multinacionales de la opinión, de modo que su arquitectura resultó difícilmente clasificable, por madura y personal, su abundante producción de los últimos años ha significado una apuesta por la seguridad formal probablemente en detrimento de aquellas dudas tan sutiles en las que se formó y se fortaleció su poética tan personal.

Excesivamente reconocible, su arquitectura ha comenzado a generar subproductos de fácil digestión en un consumo apresurado al que el propio autor ha contribuido de modo inconsciente. El manierismo deseable, abordado desde la elaboración de los conflictos, consecuencia de la propia evolución, ha sido suplantado por un amaneramiento redundante, producto probable de la inclusión del autor en la vorágine del consumo cultural. Si su obra de Santiago, por ejemplo, aún hace soñar y emocionarse, cabría todavía esperar de Álvaro Siza menos certezas a cambio de asumir con mayor decisión los riesgos del camino por él mismo iniciado.

Cuando hace ya algunos años, en 1967, se publicaron por primera vez en España, en "Hogar y Arquitectura", varias obras de Álvaro Siza (Matosinhos, 1933), surgió entre nosotros una corriente de admiración hacia aquel joven autor portugués, que, lejos de cesar, se ha convertido en los últimos tiempos en una especie de obsesión.

La "Sizamanía", que finalmente parece instalada con tanta fuerza, se apoyó al principio en las meras cualidades de una arquitectura "distinta", difícilmente vinculable a las modas dominantes en aquellos momentos, ajena, al parecer, a cualquier especulación sobre lo arbitrario, apegada a su propio lenguaje, confundida con

su propio lugar, que por ella adquiría sentido. Se trataba de una arquitectura excepcional, en el mejor sentido.

A la primera curiosidad, acompañada en muchos casos de un cierto escepticismo displicente, siguieron los viajes al Norte de Portugal cuando, de forma imparable, las imágenes de la obra de Siza fueron ocupando las páginas de las revistas profesionales de mayor difusión internacional. La inicial perplejidad fue seguida de inmediato por una admiración que en muy poco tiempo abrió una nueva vía en las peregrinaciones estudiantiles. Se precipitaron los acontecimientos. El ascenso a la cima quedó expedito y Siza la alcanzó con la seguridad de un experto.

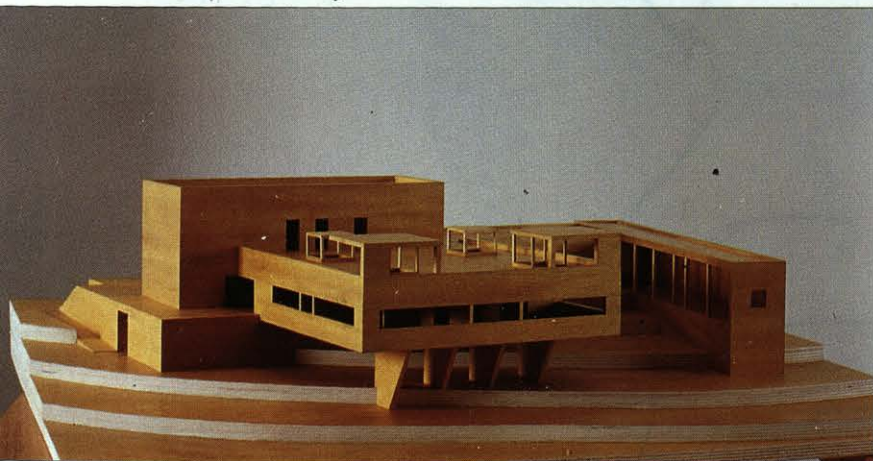
Sus mejores virtudes, las que justificaron sobradamente la consideración de Siza como maestro indiscutible de su generación, dependían de su aislamiento, de su localización, de su identificación con un tiempo y un lugar concretos, incluso con una circunstancia histórica precisa. Con los éxitos y los reconocimientos, aquellas cualidades comenzaron a supeditarse a la propia poética, decantándose paulatinamente hacia una generalización desde la que la asimilación de lenguajes dispersos fue haciendo viable la incorporación del arquitecto al elenco internacional. Ese proceso, común a casi todos los "grandes maestros", supone siempre una bajada en la tensión creativa. La dispersión de la atención necesaria, la urgencia de las respuestas a medios muy diversos implica inevitablemente invertir en gran parte los polos del proceso. Los planteamientos no maduran en el tiempo preciso, se ideologizan, viniendo a justificar sus propias soluciones.

A la demanda creciente de productos reconocibles de un autor, éste casi siempre responde imitándose a sí mismo. Aunque Siza en esto también resulta excepcional, por su gran capacidad de resistencia, le resulta inevitable entrar en el proceso de intercambio y de cesiones. Las "políticas culturales" desde las que se pretende enriquecer el patrimonio construido, considerando la ciudad como museo, buscan sobre todo, en la arquitectura, la firma inequívoca y la inauguración en tiempo, políticamente rentable, de un maestro reconocido y, sobre todo, reconocible. Si esta trampa elude el riesgo, el hábito continuado en evitarle supone un ensimismamiento, distendido en el mejor de los casos; y en el peor, una banalización de lo emotivo.

Durante los últimos años, Siza ha sufrido el acoso de alcaldes ilustrados y políticos oportunistas, que buscaban en su obra una inversión segura. Resulta indiscutible que un Premio Pritzker o una medalla de Oro de la Arquitectura, entre otros reconocimientos, avalan la seguridad de la apuesta. Como un Gehry, un Isozaki o un Meier. En la bolsa de la arquitectura mundial, Siza cotiza como un valor de cambio muy elevado. La arquitectura -mercancía-objeto-de-culto-y-de-consumo pierde necesariamente otros valores.

Si pronto no habrá ciudad española que se precie sin su Siza, como un museo sin su Barceló correspondiente, tampoco los jóvenes resistirán la tentación de emular los gestos del maestro, por si acaso. Este proceso de imitación colectiva de Siza, ya iniciado en nuestras escuelas de Arquitectura, asimilable a otras alternativas, en Portugal adquiere caracteres de tendencia firme y prolongada.

Maqueta presentada en la exposición de Siza celebrada en Santiago.



Aunque el fenómeno Siza es en sí mismo un hecho singular, no es producto de la casualidad ni es aislado. Es el resultado de la existencia de un autor de cualidades excepcionales, que se incluye en un contexto cultural preparado por arquitectos de más edad, creadores de las condiciones necesarias para que su aparición fuese la lógica consecuencia de un proceso "natural".

Hasta los inicios de la década de los ochenta, Siza podía considerarse un episodio local, de influencia universalizable por su calidad. Desde entonces, encargos exteriores introdujeron en su trabajo y en su actitud elementos "incontrolados", que fueron alterando sus virtudes más alabadas. El cambio de escala de sus intervenciones, la modificación de las relaciones entre proyecto y lugar, la alteración del "tempo" en la maduración de las ideas, algo que se refleja claramente, a mi entender, en sus dibujos, que se van haciendo cada vez más "posteriores" que "anteriores" al proyecto y a la obra, obligaron a la ampliación del estudio, a la acogida de numerosos colaboradores y a cierta urgencia en la producción, que si en muchos casos no afectan gravemente a la calidad del producto, en otros ponen en evidencia vacilaciones resueltas sobre "seguridades" provenientes del propio repertorio.

Una reciente y extraordinaria exposición de la obra de Siza, celebrada en Santiago de Compostela entre el 24 de Abril (víspera de la fecha de la mítica revolución de los Claveles) y el 2 de Julio pasado, sirvió para poder contemplar de forma unitaria su producción. Se mostró además, y era ése uno de sus mayores atractivos, en el edificio proyectado por él: el Centro Galego de Arte Contemporáneo. Se unía así el continente con lo contenido en una, a mi entender, emocionante comunión de intenciones y de sentimientos. La ocasión de reflexionar sobre una trayectoria ya larga, mostrando sin tapujos las "interioridades" de los proyectos (básicamente a través de una completísima colección de planos, acompañados de algunas maquetas, de dibujos y muebles y apenas fotografías), permitía, sobre la exposición que se celebró en Madrid en 1993, verificar cómo en los últimos años se confirmaba la tendencia que se apuntaba, al menos desde Berlín. El interesante catálogo de la muestra (Electa), que recoge de forma dialogada con Pedro de Llano, Carlos Castanheira, Francisco Rei y Santiago Seara muchas de las ideas del maestro portugués, reúne su producción última, precisamente a partir de aquel "Bonjour Tristesse".

En la exposición de la obra de Siza en la obra de Siza, la dispersión final adivinada venía acompañada de una búsqueda de nuevas vías. Ahora, sin embargo, las voces del lugar, tan atentamente escuchadas por Siza hasta ahora, parecían dejar paso a las de la memoria cultural, a las de una cultura en cierto modo ajena al arquitecto. Desde una perspectiva formalist se pueden adivinar los ecos del Stirling de Stuttgart o del Le Corbusier tardío. Sin embargo, la sensibilidad de Siza parece encauzar las influencias más epidérmicas a través de experiencias precedentes muy profundas.

Traducida en términos de luz y de textura, la capacidad expresiva de Siza se manifiesta como la de un escultor que vacía el espacio con un sentido plástico cambiante, en el que la topografía interior y exterior es modelada en función de criterios de secuencia espacial, convirtiendo la experiencia de su recorrido en un ritual sorprendente.

El actual ensimismamiento de Siza parece contradecir su propia memoria anterior, sugerida y sumergida en un paisaje preexistente, voluntariamente asumido y reinterpretado. Si ahora el propio paisaje de su voluntad formal le libera de dependencias ya interiorizadas y le permite seguir siendo él mismo sin pestañear por los cambios de sitio, es a costa de aceptar una dosis de arbitrariedad rayana en el capricho, que parece anular la libertad surgida anteriormente de superar o apropiarse dependencias.

Esa arbitrariedad aleatoria, sin un rumbo prefijado y ligada a factores externos, se transmite, al parecer como vía posible, a seguidores no tan capacitados. Los resultados ponen a veces en



JUAN RODRIGUEZ

Vista general de la exposición de Siza celebrada en Santiago.

entredicho los propios originales al señalar, casi en caricatura, sus ambiguas decisiones.

Si en cualquier arquitecto los síntomas de abandono nos parecen lamentables, en algunos resultan desoladores. Cuando más necesarios nos resultan los maestros, no tanto como creadores de modelos sino como referencias de comportamientos, más penosas se nos hacen ciertas "distracciones". La mayor exigencia está en relación con la mayor esperanza y con un papel que, una vez asumido, resulta irrenunciable.

Sinceramente espero, sin demasiada confianza, un retorno a esos años en que Siza apareció como una esperanza sin contaminar, libre y riguroso, como un ejemplo de coherencia y de calma.

Porque, finalmente, sus posibles lecciones son aun rastreables a pesar del "juego de los abalorios" en que se envuelven algunas de sus más brillantes soluciones. Tras las pistas dejadas en las playas -signos pasajeros del momento, en su caso cargadas de nostalgia, me parece advertir-, se puede aún percibir el esfuerzo de quien en tiempo no lejano abrió un fuerte, preciso y hondo surco, después poco surcado.

¿Cómo se puede seguir con atención lo que el lugar revela tan sólo a quien atentamente, con el tiempo preciso, es capaz de escuchar con reverencia, si la urgencia nos lleva a llegar para sólo partir? ¿Qué respuesta puede darse si la pregunta no se escucha? ¿Cómo se intenta transmitir lo que apenas se siente? ¿Desde qué indiferencia se puede convertir el viaje en experiencia?

Lo que Siza alumbró, la incertidumbre de las sugerencias, difícilmente se puede mantener con apariencias. Requiere la tensión interior no interrumpida por el ruido de la complacencia, la adulación trivial y las concesiones.

Quizás un viaje interior, volviendo a construir una experiencia personal, intransferible, probablemente solitaria, despojaría esa arquitectura de adherencias e imágenes externas, de resonancias huecas y sabidas, tan innecesarias, tan ajenas.

ATMÓSFERA DOMÉSTICA

Oporto, una “melancolía pretrágica”

Manuel Mendes

Hoy, puesta de parte la morriña -nostálgica o amarga como todas las morriñas- y poniendo la memoria a trabajar, de la figura “escuela de Oporto” poco más quedará que un soplo evocador, simulación o recurso, incursión tanto más eficaz cuanto se puede hacer pasar la simulación de una entidad en el recurso a una imagen de identificación. En la frágil improvisación de su síntesis disciplinaria, el esfuerzo de mediatización del Aura portuense se vuelve distraído en la medianización, o fatiga o castigo, de la estirpe generalista que ha mantenido la eficacia, la durabilidad, la transmisibilidad de su empirismo resistente. Es decir, en este tiempo de múltiples cambios y aceleraciones, el apelo/apago al aura portuense baraja rutas y amplía a la confirmación de cuerpo o cohesión la confirmación de contribuciones ejemplares, y a la sombra de ese efecto perverso tiende a aplazar/esconder lo que le es propio como carácter y como estrategia de deseo y realización.

De ahí que partiendo de lo que precisamente se hace más atmósfera de vicio que cuerpo de oficio, cualquier iniciativa de prospección se debe asumir como zancadilla en la vaguedad de algunas fisuras/singularidades que, a pesar de todo, admiten más señales de escuelas que expresión de escuela, en un insuperable desplazamiento orbital sin el propósito de buscar lo bello como valor absoluto y definitivo, manteniendo sólo que “lo específico de la arquitectura como disciplina contemporánea es una manera de pensar que permite la interpretación del medio físico”¹.

En Portugal, los últimos diez años se han caracterizado por una mentalidad marcadamente desarrollista y economicista, que se ha rendido a la fascinación del éxito que ha subrayado la apoteosis de la narrativa productivista portuguesa². A la lentitud y a la inversión en el futuro que son características propias del proceso de diseminación cultural, se opone siempre la prisa y la inmediatez de lo político. En la discrecionalidad y la casuística en que emprende su gestión, la realidad urbana nacional fija una vivencia fuera de época, caracterizada por “la vulgarización del lugar en relación al transporte, del tiempo lento en relación a las velocidades sin fronteras”² - especie de incultura de la mirada, analfabetismo cultural en la “emergencia paulatina, pero cada vez más marcada, de un discurso público, tanto política como culturalmente folclorizante y nacionalistamente exaltado”³.

Como afirma Eduardo Lourenço, legitimado y legítimo como democracia, el cambio introducido por la revolución nunca se ha legitimado totalmente en términos de cultura³.

El país real es ahora otro. Habita en el litoral, en lugares más o menos urbanizados, en calles sin respiración, y vive en sociedad forzada. Su lugar es el territorio compósito en que las distinciones polares entre campo y ciudad, mercado y comunidad, escuela y analfabetismo, modernidad y arcaísmo, futuro y pasado, dejan de tener sentido. Es un país real que,

afrontando y destruyendo el país nativo, lo incorpora en una gran parte y lo perpetúa eventualmente. Sospecha de los radicalismos, incluso en la defensa de la tradición. Y tiende a reproducir el círculo vicioso de la medianería, tanto en la carencia como en la prosperidad. Por eso irrita a los aristócratas de la cultura, que no le perdonan el plebeyismo, y a los tecnócratas del progreso, que se desesperan en encontrar el riesgo y la iniciativa solicitada en los manuales. Sin embargo, es con él con quien debemos vivir, es con él con quien tenemos que intentar comprender⁴.

Por tradición -católica, inquisidora, nostálgica, de un aislamiento provocado por el régimen salazarista- se vive en una cultura cuyos valores y mecanismos de adquisición están basados en el secreto y su transmisión normal es rudimentaria y un pobre modo de comunicación: el modo secreto y la circulación restringida. En esta cultura, que es la nuestra, no se ha mirado ni se ha vivido lo que ha sido divulgado en este siglo y sin el cual el siglo XX hubiera sido de otra manera. Y en esta cultura de lo secreto, que es la nuestra, vivimos cada vez más lo cotidiano con la sensación de que nos queremos instituir en bolsa de resistencia al imaginario del otro⁵. Portugal es un país de ciudades donde está ausente el deseo de mirar, y con eso reconocer, al otro -especie de ensimismamiento de la vida nacional, pese al modelo de comportamiento cosmopolita- a todos los niveles, como si ahora, en un mundo idealmente presente en todas partes por la ubicuidad de la información, nuestro ideal más elevado fuera “estar eufóricamente solos”³. Extraña sociedad, tan calurosa en el día a día de cada uno y sin embargo todavía tan pobre en la vida colectiva, tan sumisa, tan inocente cara al espectáculo en el que se entretiene y, generalmente, elites tan apocadas y tan poco exigentes consigo mismas -para tanta esperanza y tanta necesidad-⁶. País de ciudades sin rituales que definan a las comunidades, tanto a las festivas y rurales como a las cosmopolitas, “Portugal tiene en sus ciudades la nostalgia de la provincia, de la tierra perdida, y en sus ciudadanos la vergüenza de la ruralidad y de sus festividades”⁵. Y por eso, en este lugar surge la sugerencia/revelación de un permanente estado de pasado, de intemporalidad/anacronismo.

De ahí que, siendo el desconocimiento, exotismo, autismo cultural, señales de un estado de periferia, aun así, en una vocación menos miserable y más prospectiva, se deba aceptar que el factor más determinante de la especificidad portuguesa haga problemática “la coexistencia de elementos de la modernidad, de la premodernidad y de la postmodernidad en la sociedad portuguesa, una coexistencia dinámica y aparentemente duradera”⁷.

“El Norte no sólo ha conquistado el resto del territorio nacional sino que hizo de Lisboa la capital. Sin el Norte, Portugal no habría existido. Estos son algunos de los contenidos que

subyacen a un fuerte sentimiento de identidad de esta parcela del territorio".³ Euforia intermitente de la nostalgia histórica, por la agitación ciega y exótica de su desconocimiento, este Nortismo/portismo emprende el exilio de la modernidad, especie de deambulación eternamente anacrónica, y que hace entretener su carácter en la evaluación y/o anulación de sus artífices y de sus artistas.

A lo largo de las décadas, la Ciudad ha formalizado su centralismo con solidez de límites y de estructura, sin que, sin embargo, el crecimiento económico y demográfico provoque un modelo teórico que determine previamente su diseño de territorio y de paisaje: un proceso-proyecto que se ha ido materializando a medida y a escala de las variaciones del tiempo artificial.

"... Una saludable conciencia gregaria, una solidez de procesos de conducta y relación, han dado a este aglomerado humano los fueros de una única gran ciudad típicamente nuestra. Le han dado lo que yo llamo el clasicismo social portugués"⁹.

"Que siempre esa maravillosa simplicidad e íntimo pudor han vestido los actos significativos de esta tierra. ¡Es salvaje, es incluso brutal, pero es sano, es sincero y es nuestro!"⁹.

Esa disposición ha hecho un proceso y ha sedimentado un carácter: el radiocentrismo que, una vez superado el perímetro del centro, ha disciplinado la concentración urbana en torno a ejes de fundación; la ampliación modelada en torno a la apertura de varios ejes viales secundarios, urbanización de zonas rurales de la periferia, la consolidación de tejidos y trazados espontáneos, la parcelación de fincas; el tejido organizado con sabor de "reglamento" de circunstancias de los propietarios, en los que la racionalidad de la improvisación y el expediente han trazado un continuo de relleno, de añadido, de sustitución, de expansión o de transformación, y también de señalización de las rupturas concretas; modernización del centro de servicios, dejando ver el periódico esfuerzo redentor en la apropiación especuladora del suelo, edificada en la explotación híbrida de las tipologías del edificio para la rentabilidad; el mantenimiento de amplias bolsas de características rurales dentro del perímetro de la ciudad; la conservación de "polos" industriales atomizados en la extensión del territorio urbano; la herencia de la industrialización -viviendas de obreros, las "islas"- aun en la densa ocupación de interiores de manzanas y, también por ello, foco intencionado de los programas de solución higienizante, filantrópica o pública; interés renovador de la inversión inmobiliaria, pública o privada, en la realización de programas de viviendas dirigida a los sectores medio y alto de la pequeña burguesía, y media burguesía -el edificio de pisos, el edificio en fila, el edificio en banda, el edificio "villa" y la asociación de "unidades-tipo", generando un conjunto o "barrio" en el que el acceso amplía la red vial hacia interiores de manzanas o de parcelas. "El granito es mica, cuarzo y feldespato", pero es granito. Sólo que cada uno de estos ingredientes debe ser puro para que el conjunto resultante tenga la belleza, la dureza y la nobleza que estos tienen naturalmente"⁹.

En lo "moderno" portuense, lo que se impuso e hizo el paisaje urbano ha integrado la relación directa con la estructura vial, los tipos arquitectónicos o los dispositivos de naturaleza tipológica de la parcelación ochocentista, las convenciones reglamentarias, las tradiciones de la construcción. Se ha acercado e identificado más con los sectores del racionalismo "decorativo-mundano" que con los sectores de la funcionalidad "objetiva". No se podrá hablar de protorracionalismo, y menos aún de expresionismo o purismo - una vez superado el encanto de la apertura, se confirman más como simplificaciones o musculaciones de la construcción formal para programas de estricta funcionalidad. Un singular proceso

de naturaleza compósita, donde se entremezclan el dinamismo compositivo derivado de la disciplina organizativa de los programas, el cuidado de la imagen urbana del edificio o del conjunto - la fachada, el dominio de la concepción estructural del hormigón. Si la combinación de artes decorativas-clasicismo-funcionalidad ha sido la sombra tutelar de lo "modernos portuense", esto ha ocurrido más por el orden y la armonía funcional y constructiva que por la aplicación de conceptos como diseño libre, espacio indiferenciado, libre disposiciones de volúmenes. El apurado formal libre de elementos decorativos, le aridez de los volúmenes, la exhibición de aristas y planos, la apertura de ventanas disciplinada y recortada en las superficies de color homogéneo, han traducido la interpretación diseñada de los programas para la búsqueda y mediatizada infiltración de un nuevo saber "ser arquitecto".

En la forma de Oporto, el tiempo del inmovilismo e inercia de muchos años ha mantenido un sentimiento de permanencia, de conservación o de capacidad integradora de la construcción urbana heredado de los ochocientos: un largo proceso, en una trama prolongada al ritmo extenso y lento del tiempo, en una tesitura combinada de continuidades, rupturas y sus imitaciones. Un proceso que, en el proyecto raíz, de reutilización o de añadidura, de renovación de fechada o de piso, de tipo o de modelo, de rupturas de traza o de integración de preexistentes, ha encontrado los instrumentos y las unidades de medida de la morfología y paisaje urbanos. En la artificialidad de esa conservación patrimonial, la estabilidad morfológica y arquitectónica no ha tenido el esfuerzo o la resistencia en el consenso de una memoria urbana o de su estrategia en el movimiento de la creación contemporánea.

Los últimos años son de recusación definitiva de cualquier estatuto de subalternante política en el todo nacional. Los portuenses han sacudido el tiempo y la ciudad se ha modernizado, dice un político local. Pero es bueno que se diga que el resurgimiento, la autonomía estratégica de esa modernización urbanística, tercios en los dictámenes de la avaricia de lo económico o de lo político y entretenidos en el mimetismo mudo y sordo en torno a las modas venidas de imperios exteriores, vienen validando su cultura de ciudad en un crecimiento urbano sin sentido de grandeza - dilapidación del futuro en la alegría del corto plazo: ausencia de reflejos del estudio y problemática del efecto modelador del tiempo lento en la morfología de la ciudad histórica, entendidos aquéllos como acto de cultura/espera útil para la modificación calificadora del espacio urbano; malear las unidades de escala del paisaje urbano en un impulso envilecedor, provinciano, sobre el carácter de la forma construida de la ciudad - la luz, el color, los ritmos y los dispositivos de organización altimétrica y planimétrica en la ocupación y compartimentación del solar; el sistemático relleno de los espacios vacíos urbanos por acciones en las que la combinación terreno-construcción-infraestructura se acomete como síntesis formal propiciatoria de efectos de barbarie o de periferización de la estructura y paisaje urbanos, más que experimentación de lo desconocido, problematización del sentido de comunidad; en el proceso de construcción urbana, prioridad de la prestación vial/circulatoria sobre la morfología/significación del lugar público.

Hoy, entre el vértigo de las periferias y la raigambre de la ciudad histórica, pensar en Oporto exige aceptar pensar disciplinadamente en la morfología de su paisaje humano, físico, cultural, espacial, arquitectónico; pensar local y plural sobre su proceso de cómo se hace ciudad, entendiendo en los territorios que sobran entre continuidad y ruptura, tradición y modernidad, en la convicción de que su realidad es la síntesis de diversas transformaciones que ha sufrido en el fluir del tiempo, indiferente al segmento de la época; su contemporaneidad no se hace en la arbitrariedad de un

historicismo cualquiera o en la representación autista de un liberalismo de circunstancia y retórico; resumiendo, en la convicción de que su "patrimonio deberá ser uno sólo - del pasado al futuro" ¹⁰. De ahí que la extensión y la eficacia de los temas la ciudad como arquitectura o la ciudad como obra de arte desafien la intervención urbanística como "recusación de las fáciles dicotomías pro y contra la conservación, pro y contra el respecto y la continuidad de la regla edificadora histórica, o entre la ciudad histórica y la ciudad moderna, entre centro y periferia, ciudad-campo, artificial-natural, entre función y símbolo y las simplificaciones de proyectos que de ahí se derivan" ¹¹. Un reto y una llamada que plantean la idea de plano como investigación y acción comprensibles en la fragmentación de la vocación disciplinaria de arquitectura y del procedimiento de los proyectos: la especificidad de intervención urbana trabajada a través de la instrucción dialéctica entre el estudio de la forma construida de la ciudad (de las relaciones forma de ciudad y arquitectura) y la acción de proyecto, "lanzando una propuesta global que reconfigure el espacio urbano y ciudadano entero, la urbe y la civitas" ¹¹. Todo esto, en la perspectiva de que la ausencia o la imposibilidad de fundamentos hogemoneizantes prolonga la posibilidad de trabajar la legitimación de la actividad del proyecto comprendiendo que, en la ciudad, el "problema esencial es investigar formas de articular elementos muy diversos, porque la ciudad es hoy un conjunto de fragmentos muy diversos" ¹²; tanto más cuanto "la modernidad es una manera de dar forma a una secuencia de momentos de modo que ésta acepte una elevada tasa de contingencia" ¹³.

"Asociamos la imagen calumniada del Curso de Arquitectura del Oporto a la imagen calumniada del 25 de Abril y reservaremos los momentos públicos de autocritica para después de otras tareas más urgentes". En 1980, en una sesión conmemorativa y en nombre de todos los colegas, así declaraba Alexandre Alves Costa ¹⁴. Y añadía: "Queremos integrar imaginación y nacionalidad. Afirmamos que la imaginación no destruirá la racionalidad. La racionalidad es crítica, separadora, usémosla para sostener la nueva idea, para ayudarla a crecer, sin que comentar el placer que nos da signifique dejar de disfrutarla, dejar de existir. Proponemos pues, al final, a cada uno, a cada alumno de esta escuela, que críe por sí, impacientemente o pacientemente, el más insustituible de los seres".

Hoy, la Facultad de Arquitectura se considera continuadora de ese proyecto disciplinario y de enseñanza abierto en las Bellas Artes. Expresión de la supremacía del diseño - entendido como inteligencia práctica en la exploración de la síntesis de los diferentes materiales de la proyección - en su orgánica de curso se acentúa el desarrollo de la formación escolar por la práctica del diseño como proceso de aprendizaje y retención de conocimientos; una orientación vinculada por el centralismo estructurador/homogeneizante (materias y tiempos) atribuido a la disciplina de Proyecto que, en un ensayo tendente a la densificación de parcelas del conocimiento, se hace acompañar por el estudio de la historia (particularmente el componente portugués), de la autonomización de la construcción y urbanismo. Del plan de principios, su transmisión en el proceso concreto de enseñanza-aprendizaje se viene practicando como reproducción de la imagen del ejercicio profesional, tan limitadora de la experiencia formadora y pedagógica como inhibidora de la afirmación equilibrada de los diferentes ejercicios/prácticas del saber disciplinario de la Arquitectura, en un proceso que adormece la evaluación de evolución y compromisos practicados, concretamente el entendimiento del

cuerpo de conocimiento sedimentado, su traducción en objetos de estudio y su extensión, profundidad, localización y encadenamiento en la estructura curricular; en un proceso que sugiere descaracterización de una educación que permita al arquitecto ser flexible, "reconocer la diversidad, adquirir la agilidad que lleva a poder manifestarse con una misma lógica en cualquier circunstancia", en lugar "de una manera o un modo de pensar inmediatamente identificable con un lenguaje" ¹.

Veinte años después del 25 de Abril, empaquetadas las "tareas urgentes", los "momentos públicos de autocritica" han permanecido reservados, dado que ha sido dispensado el ejercicio de la dramatización. La "transformación en proyecto pedagógico de una supuesta inteligencia común del fenómeno de la arquitectura" ¹⁵ se ha mostrado un gesto útil en la prolongación de una formación e inteligibilidad de un concepto; es simultáneamente una impresión romántica al "haber dado por inútil y sabido lo que es enseñable en arquitectura", sobre todo al haber dispensado el movimiento de los múltiples rastros de pensamiento que han convergido, a menos que, por convergencia, se entienda lo que ocurre por la reproducción de una manera adecuada en la transmisión "del-al" que se produce en el estudio. Entendiendo que, en el intervalo, el tiempo se ha encargado de ir torneando el contorno de un concepto y reivindicando democracia en el movimiento del contorno y del concepto (y porque el problema no es exactamente el de imitación artística en una manipulación caligráfica/visibilista de los lenguajes, más bien el de promover la enseñanza de la arquitectura en circulación de conocimiento y experimentación), a la circunstancia de ahora, la insuficiencia del consenso y el potencial del concepto nos transportan hacia un proceso programático de reconocimiento de identidad en la perspectiva de que aquél admita algo más que la decoración de un gesto. Si, en las décadas de sesenta-setenta, la plataforma Escuela (por la continuidad escuela-taller, por la complicidad estudiante-aprendiz/maestro-arquitecto) ha sido probablemente el componente más vinculante y útil para la reproducción del proceso portuense, con la expresión de la tendencia, ahora, en el contexto portugués, la Escuela consciencializa que no es agente exclusivo en la enseñanza y en la orientación del movimiento del concepto, al mismo tiempo que consciencializa que tiene que compartir sus tareas de promoción de la arquitectura con otros agentes y plataformas, otros circuitos y otros personajes. por lo que aquel proceso programático de reconocimiento de identidad supone: la profesionalización de la escuela hacia el cumplimiento de su misión de impartir la enseñanza, promover la investigación y desarrollar acciones de prestación de servicios a la comunidad, valorando la convivencia operativa de los diversos componentes del ejercicio disciplinario, reconociendo en la, y por la, investigación la posibilidad de práctica científica en el terreno disciplinario de la arquitectura, y de ahí, crear condiciones mínimas para la practicabilidad de un sistema formativo, pedagógico y didáctico, en que principios y/o fragmentos de teoría se vuelvan saber transmisible, fundador y propósito y, sobre todo, hipótesis de trabajo; simultáneamente, advertido el proyecto como síntesis de la investigación y diseño, de la historia y proyecto, visar la investigación que, en la distancia al proyecto, recoge el cuerpo teórico y crítico que argumenta, valida e instruye el saber disciplinar de la arquitectura.

Por lo que, en la condición "débil" del presente, constituye interrogación útil en la itinerancia propositiva de la escuela de proyecto: como intento de reproponer sistemas de referencia hacia métodos capaces de resistencia, de excavar y acumular hacia el largo tiempo -y si la llamada a adquiridos comunes (el contexto, el sitio y su historia, el diseño) confiere valor metodológico a la movilidad de los significados y a la complejidad de los materiales que se ofrecen a la construcción

de arquitectura - ¿de qué forma servir creativamente al destino de arquitectura como estructura física de la imaginación, sin subvertir la estructuración de la arquitectura por la manipulación arbitraria y abusiva de la complejidad de materiales que la estructuran? ¿Cómo sustentar la liberación de la práctica artística sin renunciar a la propia libertad en el proceso concreto de la experiencia?

Por contingencia y/o nostalgia, ¿la Escuela podrá insistir/persistir en la reproducción de su idea de intervención por la transmisión desprevenida- vagamente elitista - de la escala de su gesto, por la instrumentalización de una poética, de formalidades/falsetes de su "proceso-patrimonio"?

Por circunstancia o manifiesto, ¿cómo podrá la Escuela provocar la cultura de su cuerpo de matriz "Beaux-Arts" para mantener la inteligencia y la escuela de su proyecto generalista como encuentro problemático de la ciudadanía disciplinaria y autobiografía del diseño?

Sin dramatismo, se puede entender por "Escuela de Oporto" lo que, en la transición del 50 al 60, sobre todo en la década de los 60, un reducido número de bravos, de resistentes, unos vecinos, otros amigos, pero "mordidos" por los mismos cuadrantes en la escuela, en el estudio, en el frentismo, han emprendido contra forzados constreñimientos a la libre expresión de la ciudadanía, al libre hacer de la arquitectura. "A parte de las intenciones de grupo, más o menos dirigidas ideológicamente, han existido otras libertades, tan grandes que también han sorprendido a los variadísimos "productos arquitectónicos que en este tiempo se han realizado" ¹⁶. En ese tiempo de aislamiento forzado "en que cada uno ha sido cada uno, sin inquietudes ni mayores ambiciones que las de usar honestamente lo que tenía a mano, intelectual y materialmente" ¹⁶, y por que era irrelevante, no se han apoyado en una fuerte imagen de marca - les ha bastado la medida de autor reconocible en la escala y en el uso, en el matiz y en el recurso a oficios y talleres.

Anulada la solidaridad de "tendencia", la fuerza de escuela ha quedado vinculada al movimiento que han practicado sobre la figura del arquitecto y sobre los materiales de la tradición de la arquitectura próxima de la "definición albertiana, donde el uso, construcción y forma pretenden estar integrados" ¹⁷. Aunque, o quizás por eso, en esa problematización no brilla un enfático protagonismo autobiográfico o inesperadas sutilezas del juego conceptual, más bien la (sobre) vivencia del proceso/constelación de edades del tiempo y de la experiencia que, en un amaño artesanal, ha territorializado el conocimiento de la casa-madre en la reserva de contribuciones específicas, cuestionadas a la exacta medida de que "el artista moderno es aquel que vive bajo el signo de la libertad, es decir, bajo el signo de la vida" ¹⁸.

En la última década, la mediatización del "proceso portuense" ha insistido en la cohesión cercana a la tendencia, al gesto artístico o formal, de categoría o sensibilidad estética, de calidad; cohesión que, reflejada como imagen de producto, turba la ilustración de su argumento - de sus preceptos y deferencias. Poniendo de lado la euforia patética con que, en los últimos años, los centros han brindado a las periferias, y por que en nombre de causas heroicas o beneméritas todos se empujen en el academicismo de la invocación o en la sugestión de fortaleza, nos cabe clarificar que la "escuela de Oporto", la escuela del diseño, del sitio, del rigor, hace años, ha pasado ya de cierta edad. Rigor, diseño, sitio, construcción, desvariados de su cultura y oficio de hecho, son distracciones - señales sueltas sin libertad, desplazados de un proceso de experiencia-concepto, otro y hoy. Quizás por eso ocurre hacer perder el cínico inmovilismo de la ortodoxia, de la deferencia trivial,

mistificadora y homogeneizante, liberando la heterodoxia - "convicción de que lo real no es sólo la cabeza mordiendo sin vacilaciones, ni la cola devorada sin resistencia, pero el entero movimiento de morder y ser mordido, la pasión circular de la vida por sí misma" ¹⁹.

Para hacer circular lo que de él fija una circunstancia útil, se puede agitar una circunstancia solidaria que no es lo mismo que complicidad en el principio singular de un particular amaño del arte; tan sólo un rastreo para situar un territorio y un cuerpo:

a. Singularidades

Fernando Távora y Alvaro Siza, polos singulares, referencias estructurantes de un "cuerpo de identidad no lineal", cuerpo que toma la libertad de experimentar e inventar en el encuentro problemático entre conservación y construcción - un diseño atento al tiempo pero no dilacerado en las limitaciones y recursos locales.

"... Mucha de nuestra arquitectura, en un sentido lato, se debate para vencer pero no alcanza: pierde referencia, pierde la gravedad, no llega al eje de la tierra, no llega al mismo corazón del hombre porque se entretiene en la dolorosa y fácil aventura de la forma por la forma, por el éxito de la imagen, por la elocuencia vacía, por el decorativo contra la estructura, por la falsedad contra la inteligencia". Para F. Távora, un edificio sin fundamentos, tal como un árbol sin raíces, no existe: "pero los fundamentos del edificio o de una ciudad tienen que ser más profundos, más significativos que sus fundamentos físicos; aunque extraño, un nuevo edificio debe mantener un diálogo con sus vecinos o con su local". De ahí que la "identidad y carácter portugués", la "tradición/transmisión del permanente", el "hombre" y la "vida, sean las valencias fundadoras de su idea de diseño y de modernidad; idea que se desdobra serenamente, caso a caso, en la lectura minuciosa y rigurosa de lo real y de su destino; lectura que la edad de su cultura acciona rápidamente como método-proceso de la transformación. Historia y diseño conciben el acto arquitectónico como ejercicio cómplice de las arduas gramáticas de la preservación que entiendan tan bien lo que escapa al tiempo como lo que le pertenece. F. Távora diseña al ritmo de la memoria: la arquitectura es recuperar y construir. En esa medida diseña como si las piedras fueran una obra hecha. En la estabilidad temporal o simbólica de la arquitectura, la "historia no es ya un orden de conocimiento, sino el propio conocimiento" - la arquitectura, consciente de su edad, lo expresa.

Seguro de que "es preciso dotar el diseño de reflexión y seguridad íntima para que las transformaciones, apoyadas en el medio, sean serenas, delicadas, intemporales", Álvaro Siza "no procura cambiar el mundo ni la ciudad, ni siquiera la arquitectura. Ciudadano del mundo, no se reconoce en rótulos, pero "conoce muy bien los límites de su vida y la inutilidad de querer pedir a la arquitectura de hoy algo más que lo que sus recursos permiten".

La circunstancia es el punto de partida del proceso de diseño: "¿Qué hacer? Introducir al máximo materiales distintos, formas de hacer distintas, lo nuevo que se ve en Alemania, Holanda o China. Para vivificar una cultura no existe apenas lo local, lo tradicional..."/... una de las cualidades que el arquitecto debe poseer absolutamente es la de ver. No sólo lo que es material; la percepción visual es muy importante para la práctica de la arquitectura..."/... la luz es muy importante cuando se diseña. Dar la experiencia de la luz..."/... el diseño es un instrumento de trabajo que funciona muy bien. Simplemente, quizás, porque me gusta mucho dibujar..."/... "mi concepto de imaginación es la capacidad de transformación de las cosas ya vistas. "..."/... el progresivo y controlado desarrollo de la forma, dentro o fuera de su medio, es imaginación y no

descubrimiento de algo inexistente... "¿?... el problema esencial es investigar formas de articular elementos muy diversos, porque la ciudad es hoy un conjunto de fragmentos muy distintos" ⁴⁴.

"La arquitectura es un proceso mental" en el que "la creación arquitectónica nace de una emoción, la emoción provocada por un momento y por un lugar", en un diseño en el que "el proyecto y la construcción exigen de los autores que se liberen de esa emoción en un progresivo distanciamiento transmitiéndola entera y oculta" ⁴⁵. A. Siza viene desarrollando una obra que pertenece al tiempo presente: el libre curso de mantener la arquitectónica - sitios, asentamiento y construcción volumétrica, interiores, luz, tiempo - no se entretiene en la retórica de los materiales, de los detalles constructivos. El esquivo es un instrumento operatorio decisivo en el proceso de exploración/fijación de idea; la idea de asentamiento, de domesticación del sitio (que no se confunda con contextualidad banal), siempre presente en las intervenciones de Siza, es el soporte que domestica el impacto conceptual de la intervención arquitectónica; la construcción volumétrica, como si de un juego puramente inspirador se tratara, se hace disciplina de los elementos formales, tratando la composición espacial como continuo plástico: geometrías complejas, discernidas en la estructura morfológica de lo existente - caminos, vacíos, construcciones, paredes, aberturas.

En la medida en que proyectar es aprender los límites de la evasión, "el diseño es el deseo de inteligencia", "la arquitectura, arte de domesticar la indecisión".

b. Solidaridades/Declinaciones

Indiferente a la asociación de segmentos generacionales, una parte significativa de las obras producidas en los últimos años son guardadas en lo que antes se ha designado como "cuerpo de movimiento con fuerza de escuela": un conjunto de arquitectos que, en las condiciones geo-culturales propias de la región, en la especificidad del sistema disciplina-oficio, en los preceptos del argumento conceptual, sugiere resultado ponderado, consentido o manipulado en el uso de las técnicas de modelación de la forma y del espacio; que hace del diseño, de la convicción y de la circunstancia de sus gustos, el soporte de la continuidad de su propia recreación. Amplio sector de autores de varias "sensibilidades" estéticas que encuentran en Távora y Siza referencias próximas en el entendimiento de la arquitectura pero, en la intimidad del oficio, generan la idea de proceso con aura de tendencia por el reconocimiento de la experiencia del diseño como capacidad poética en la aproximación transformadora de lo real, por la prolongación de la idea de modernidad en el conocimiento ampliado de la historia, entendida ésta como memoria y orden de arquitectura. Un conjunto que, pese a la sugerencia de homogeneización del sistema creativo, reconoce prioridad al diseño por el cual justifica la relación artesanal entre autobiografía y sentido de necesidad, y produce algunos vínculos culturales y disciplinarios orientadores del carácter del resultado formal. La síntesis individual se abre a nuevas escalas; a nuevos lenguajes, a nuevos contenidos en un consenso indiferente a vínculos de continuidad, que no son los de una atmósfera o estilo de proceso operatorio que, en su racionalismo convencional, genere la composición, el programa, la construcción y se expresa en la lectura positiva del significado de tradición y de nuevo, en el y por el pluralismo de la variada evolución de la arquitectura contemporánea.

Más reconocible a partir de lo emprendido en el reino de las piedras que de lo investido en el mundo de las ideas formales, su energía se vincula con algunas premisas: la indiferencia por cualquier idea de fundación o posición de arquitectura - su sentido de propuesta, encadenado a la formación de origen, circula a partir de lo experimentado en el acto arquitectónico,

prescindiendo de cualquier esfuerzo de conceptualización con expresión de manifiesto; el apego a parámetros vinculados con los antiguos valores permanentes y tectónicos de la forma; el pragmatismo de su idea de modificación basada en la lógica doméstica de la composición (de naturaleza más planimétrica que volumétrica), en la convergencia entre pequeñas innovaciones técnicas y la tradición artesanal, en la economía de medios de instrucción formal; la progresiva reducción de su margen de marginalidad justificada por la progresiva trivialización de sus recursos o efectos formales; la valorización del impacto conceptual de la intervención arquitectónica o de su individualidad en una estrategia que tiende a devaluar el hecho de que la obra de arquitectura se produce en el texto inacabado que es el lugar; la tendencia hacia la convencionalización de la práctica del proyecto por la reproducción de pautas formales desprovistas de las trayectorias que le son propias.

Singularmente, la producción de estos años marca por lo que invierte y experimenta hacia la prolongación local de la ciudadanía de la arquitectura o por su llamada práctica a la normalización del ejercicio de la arquitectura, sin influir no obstante en el curso de su problematización o la ampliación efectiva de su vocación disciplinaria; una producción de espera resistente que no implica casos ejemplares, pero exactamente a partir de esta condición enfoca su principal calidad: en su conjunto expresa la cultura de la época, "su cuadro de ejercicio, sus preferencias, sus tabúes, que está vinculada a la idea de arquitectura, a la evolución de su práctica y investigación "como actividad colectiva, no heroica, en la cual la contribución individual puede ser fértil en la medida en que se establezca también un adecuado conjunto de verdades consensuales, de "modos" que se vuelvan universales" ²⁰.

c. Confirmaciones

En este andar de la década, está confirmada la normalización del ejercicio de la arquitectura, incluso como crecimiento difuso, desigual, perverso en la generalización cualificada y operativa del desempeño disciplinario a la globalidad del paisaje. Crecimiento que la mediatización local de la arquitectura beatifica en canonizaciones cíclicas con un estrecho reconocimiento de su cuerpo y fundamento; normalización que no significa, rotunda y definitivamente, el fin de automatismos de tertulia en la confirmación de un territorio o en la consagración de resultados: superada la resistencia estricta por la ciudadanía del diseño, la promoción de un generalismo ingenuo sólo sirve conjeturas de la improvisación y de la ignorancia. Quizás por eso no compense la pirotecnica agitadora de la moda que no se puede tener o ser - en esa sonoridad, la falta de comodidad de la prestidigitación sólo sirve a la tranquilidad del que no ve o no se quiere ver.

Prudentes en el incendio de la modernidad y en un esfuerzo para sobrepasar estereotipos de "localismo", tradición o estilo, algunos autores - Manuel Botelho, José Carvalho Gomes, C. Cortesão/M.Vieira, Eduardo S. Moura, José M. Soares - confirman posiciones trazadas a partir de estrategias donde la producción de la forma se justifica por el primado de una idea y su proceso de materialización, en la revelación de objetividad o autorreferencialidad en la conducción del proceso conceptual, o en la convicción del concepto clásico de arquitectura como disciplina autónoma - "objetos para la creación de silencio", algo que se conquista a fuerza de gesto, pauta artística, insistencia en el argumento o programa, en la perspectiva de integrar el sistema más amplio de la deseable "reconstrucción de un archipiélago de racionalismos locales" ²¹.

d. Expectativas

El breve ejercicio de arquitectos de reciente formación completa la segmentación de la geografía portuense, la

OBRA Y PROYECTOS DE ALVARO SIZA (1982-1992)

fragmentación divergente de itinerarios y protagonistas, la dispersión de la solidaridad operativa de la práctica crítica del discurso de la composición más que apareamiento de nuevas orientaciones vocacionales. En los principales centros urbanos, el raro mercado de trabajo libera la pequeña dimensión, la intervención efímera o los concursos, los cuales se vuelven soporte mínimo para la instrucción de la noción de medida, escala o categoría en el proceso material de la proyección hacia la liberación/circulación de formaciones de origen sin constreñimientos de grupo o principios. También esa concreción estrecha y escasa parece más dependiente de la idea que de preexistencias, para la referencia alusiva a elementos figurativos del paisaje contemporáneo sin vocación redentora cara a la degradación de la acumulación urbana o valor absoluto de belleza pura.

"Pero no es del delirio ni de la fantasmagoría que nacerá la curación, sino de la voluntad de recusar una Cultura sin sujeto ni memoria. Los dioses muertos regresarán, la exigencia de inteligibilidad y del concepto, marca de Occidente y su cruz, impedirán que el mundo se vuelva, en sentido propio y figurado, tierra de nadie. Y será un otro siglo. Quizás el nuestro, pero leído al revés por la inocencia de los que han escapado a las delicias fúnebres de su discurso dominante" ²².

O 25 de Abril se ha constituido como el acontecimiento más importante de mi trayectoria social. No como ideología del ayer, ni como morriña de hoy, pero como posibilidad de cambio, como derecho al cambio. Si la ciudad helénica, la ciudad perfecta, es seguramente una utopía, y por lo tanto no es un no lugar, que el lugar que construyamos no se haga por lo menos contra ella ²³.

Intencionadamente, las señales de una nueva energía optan por volver al lugar de origen: olvidar las arquitecturas del mundo, excepto como algo bueno en su lugar y en su tiempo y revelar tan sólo la intención de pensar y construir arquitecturas para necesidades reconocibles, indagando las semillas de la calidad obtenida, persiguiendo la concisión, la precisión y el rigor en la reunión de un denso y estrecho sistema de materiales y infraestructuras por los cuales manifiestan y localizan la emoción primaria de construir.

Algunas pistas:

- La distribución territorial del cuerpo profesional "ha normalizado" el ejercicio de la arquitectura, sin que de esa "normalización" la distribución haya provocado reservas o especificidades locales, densificación/circulación/ampliación de la experiencia conceptual. La distribución se ha medianizado. Una vez presente el abuso de esquematismos artísticos y/o disciplinarios, relativizar la elocuencia del diseño, traducir la individualidad del gesto creativo como vigilancia crítica de su patrimonio y de su síntesis: en la desnudación que acompaña una convicción propia, el objetivo podrá ser aprender con aquello que no se conoce o que se cree bien conocido, para que el buen juicio autoritario y dogmático no insista, quiétesca y patrioteramente, en la imagen de un espejo cualquiera.
- O Portugal 'dos pequenitos', el Portugal de los diminutivos, se está terminando. Está terminando un cierto modelo familiar del poblar el espacio y las relaciones sociales. Con la expansión espacial viene el anonimato, y con el anonimato se anuncia la modernidad. Portugal está entrando definitivamente en la modernidad ²⁴ y con ella en una "nueva escala".
- La enajenación de cualquier idea de contextualismo. Lo que se hace pertinente y problematizante no será la condición de pertenencia al lugar: "lo que realmente genera un proyecto es una idea que opera sobre el contexto, social o material, en una forma específica, pero que no es simple consecuencia de lo

existente" ¹. Porque sólo premisa o condición de ejercicio o proceso, la verbalización de la atmósfera portuense como oficio solidario o categoría es un absurdo.

• El distanciamiento de cualquier supuesto de naturaleza generacional, de escuela o tendencia formal, de especificidad local. La validación de una eventual solidaridad disciplinar se acepta, no a partir de una indefinida posibilidad o libertad deforme, antes en la aceptación operativa/intercomunicadora de la pluralidad vocacional del territorio de arquitectura, en la argumentación/instrucción del diseño como permuta, valor, norma a clarificar en persistente amaño de las rupturas y consensos que hacen de la experiencia individual taller colectivo de la razón del tiempo y del lugar.

Desbocada/desenfocada la atmósfera doméstica de Oporto, en su invisibilidad o en su ceguera iluminada, la escuela atraviesa un estado de "melancolía pretrágica" atormentada por el abandono de la obra en el curso del mundo: en buena verdad, el problema no se planteará en la tensa convocatoria del pasado o en el intento de definir la forma fuera de tiempo; "la cuestión es encontrar el concepto de tiempo para el cual no sea contradictorio el ir simultáneamente hacia atrás y hacia delante. Concebir un hacer que rehabilite el pasado; y eso sólo será posible cuando el pasado esté contenido en el presente, cuando seamos capaces de "presentar" el pasado". ²⁵

N O T A S

Título basado en Portugal vive en una melancolía pretrágica, entrevista a José Gil, Expreso 18/02/1989. El texto recurre a fragmentos de un artículo escrito para la revista BAU

(1) Moneo, Rafael, Conversaciones con Rafael Moneo In 'El Croquis' 64, Madrid, 1994.

(2) Coelho, Eduardo Prado, La desorientación In 'Público' 25/04/94.

(3) Lourenço, Eduardo, Respuesta a una encuesta In 'Público' 25/04/94.

(4) Silva, Augusto Santos, El País Real, parte II. In 'Público' 17/02/94.

(5) Ribeiro, António P., Política de Cultura: inversión y gestión Debate SEDES/Oporto, 4/94.

(6) Gago, J. Mariano, Respuesta a una encuesta In 'Público' 24/04/94.

(7) Santos, Boaventura S., Once Tesis por Motivo de Otro Descubrimiento de Portugal. In 'Vía Latina'.

(8) Gaspar, Jorge, Las Regiones Portuguesas Lisboa, 1993.

(9) Torga, Miguel, Oporto In 'Portugal', Coimbra, 1950.

(10) Távora, Fernando, Texto, 12/04/94.

(11) Secchi, Bernardo, I Progetti del Piano In 'Casabella' 563, 12/89.

(12) Siza, Alvaro, Entrevista In 'AMC' 44, 02/1978.

(13) Jean-François Lyotard citado P. Varela

Gomes en 'Unidad' nº. 3.

(14) ESBAP, Octubre, 1980.

(15) Costa, Alexandre A., Mostrar la Enseñanza de la Arquitectura, Octubre 91. In 'Páginas Blancas' II, Oporto, 1992.

(16) De la Sota, Alejandro, Sobre la Arquitectura Española. In 'Arquitectura' 292, Madrid.

(17) Mateo, J. Lluís, Hacia el fin de siglo In 'Cuadernos' 164, Barcelona.

(18) Monteiro, Adolfo Casais, El Arte contra el Orden. In 'Consideraciones Personales', Coimbra, Imprenta de la Universidad, 1933.

(19) Lourenço Eduardo, Heterodoxo. Coimbra, 1949.

(20) Secchi, Bernardo, Urbanística Descriptiva. In Casabella nº. 588, Marzo 1992.

(21) Santos, Boaventura S., Cuatro Cuestiones Sobre el Cambio de Clima. In Revista Crítica de Ciencias Sociales nº. 24, 1988.

(22) Lourenço, Eduardo, Nacionalistas y Extranjerados. In 'Portugal y Europa. Identidad y diversidad', Oporto, Ediciones ASA, 1991.

(23) Coimbra de Matos, citado por Carlos Amaral Dias.

(24) Gil, José, Portugal vive en una melancolía pretrágica, Expreso 18/02/1989.

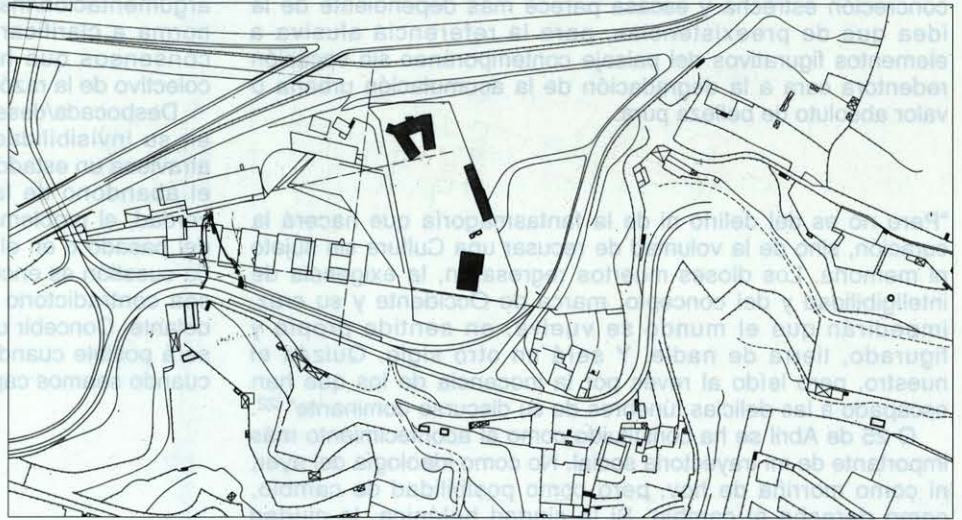
(25) Quetolas, Josep, Sobre la forma del tiempo en la arquitectura de R. Moneo. In 'El Croquis' 64, Madrid, 1994.

OBRAS Y PROYECTOS DE ÁLVARO SIZA (1982-1995)

Facultad de Arquitectura OPORTO

La nueva sede de la Facultad de Arquitectura de Oporto, con capacidad para 500 estudiantes, está ubicada en el recinto universitario de Campo Alegre, en un sector denominado Polo 3, sobre un terreno en terrazas entre la desembocadura del río Duero, la calle Panorámica y el puente de Arrabida, uno de los principales accesos a la ciudad. El complejo está concebido como una especie de acrópolis, cuyos elementos están alineados según directrices que siguen la topografía del lugar y revalorizan las perspectivas sobre el paisaje. El minúsculo cuerpo de la nueva entrada oriental y el antiguo portal que conduce al terreno limítrofe de la Quinta da Póvoa (donde están situados el pabellón Carlos Ramos y las oficinas técnicas y de la dirección) representan los vértices de un triángulo que determina una doble disposición: la alineación de los edificios longilíneos de los servicios (administración, auditorio, biblioteca y sala de exposiciones semicircular), situados al norte para proteger el recinto del ruido del tráfico; y la disposición de los cuatro cuerpos de fábrica para las actividades didácticas, abiertos al sur. Estos últimos, que acogen en los pisos inferiores los despachos para los profesores, están unidos entre sí y con el resto de los servicios a través de pasos subterráneos, presentes en la plataforma triangular, obtenida entre las dos alineaciones, que tiene como uno de sus límites los bellísimos muros sustentantes de piedra de la Quinta da Póvoa que dominan la compleja topografía local. Sobre la superficie superior de la plataforma, una plazuela semiabierta al paisaje se convierte en un espacio central de socialización: el corazón del complejo.

Todos los intersticios entre los diferentes edificios están controlados y articulan el complejo a través de plataformas y recorridos que lo integran en los edificios universitarios construidos anteriormente y en las delicadas edificaciones rurales preexistentes.

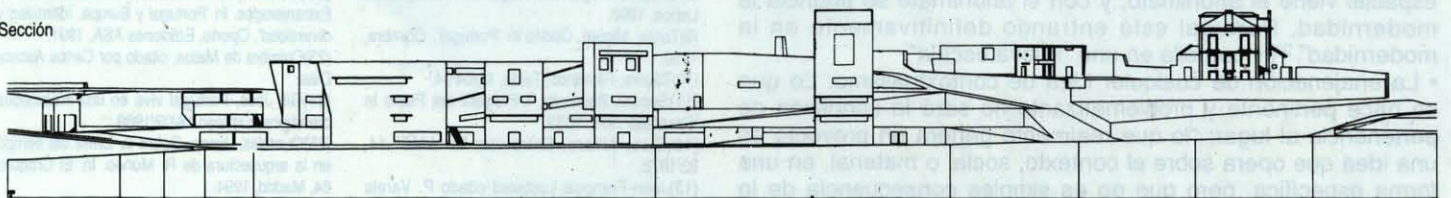


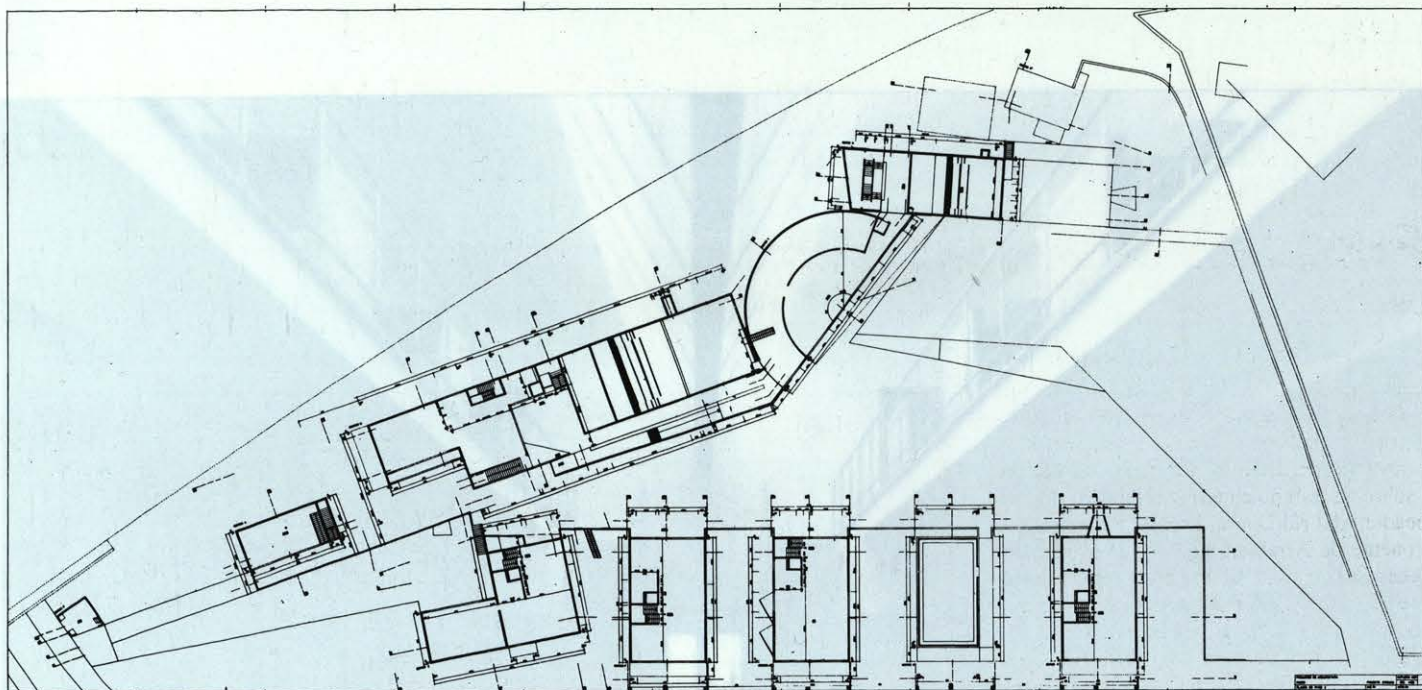
Situación



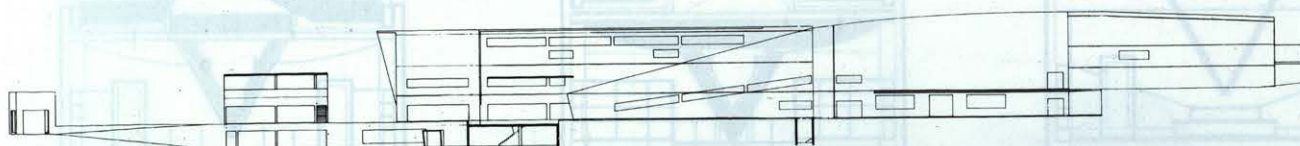
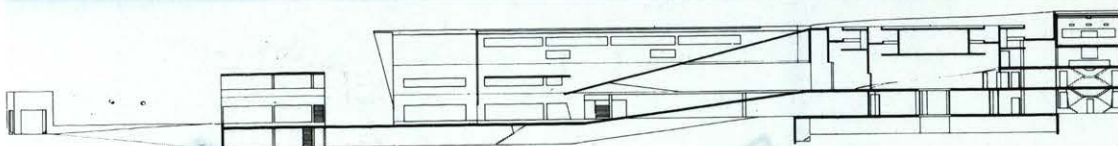
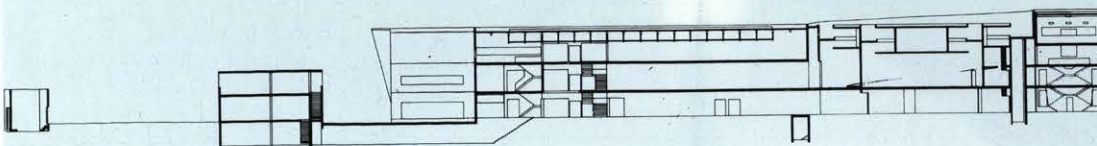
Vista exterior desde el Duero

Sección





Planta



Secciones y alzado



Rampa interior

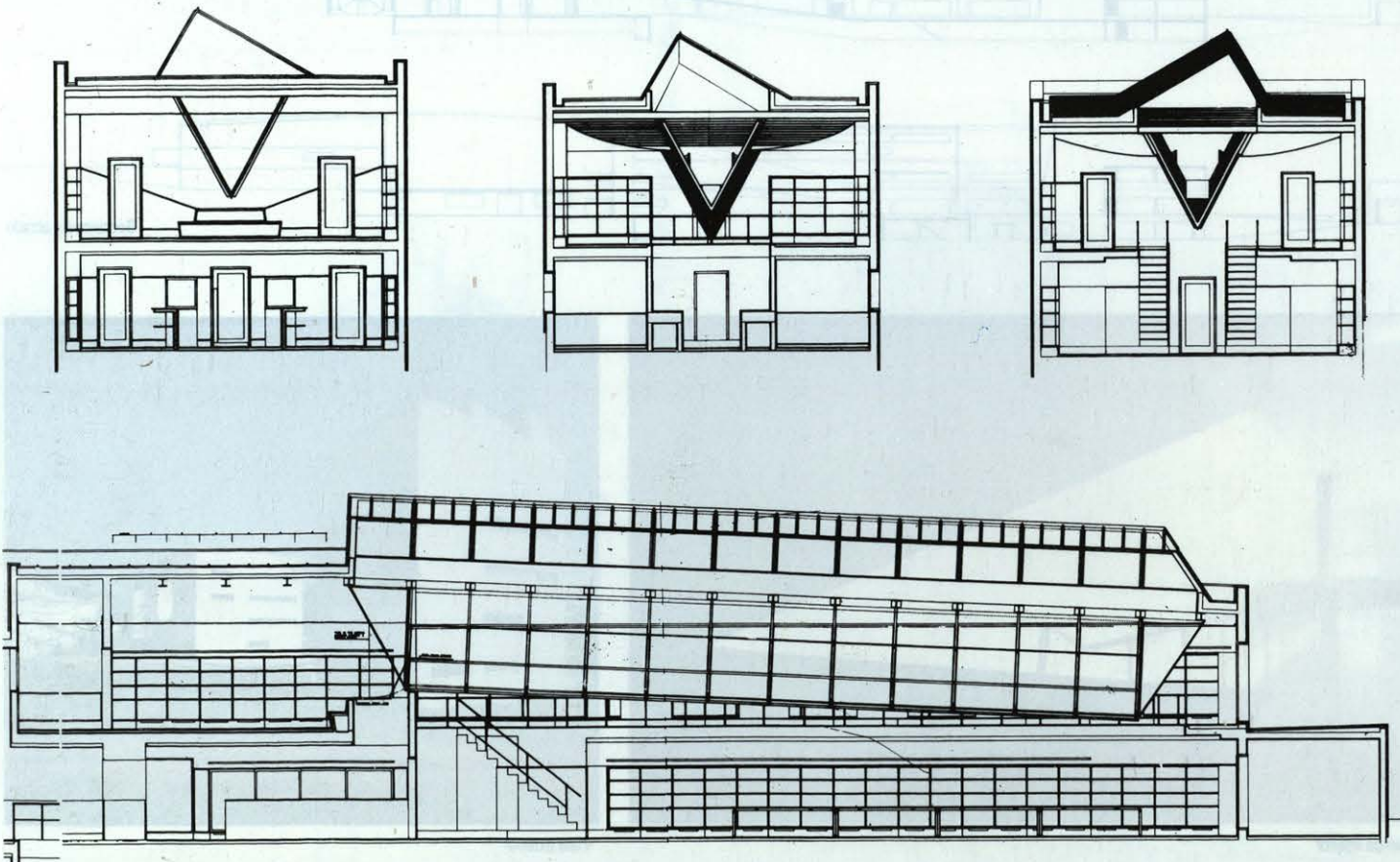


Vista exterior



Vista interior de la biblioteca

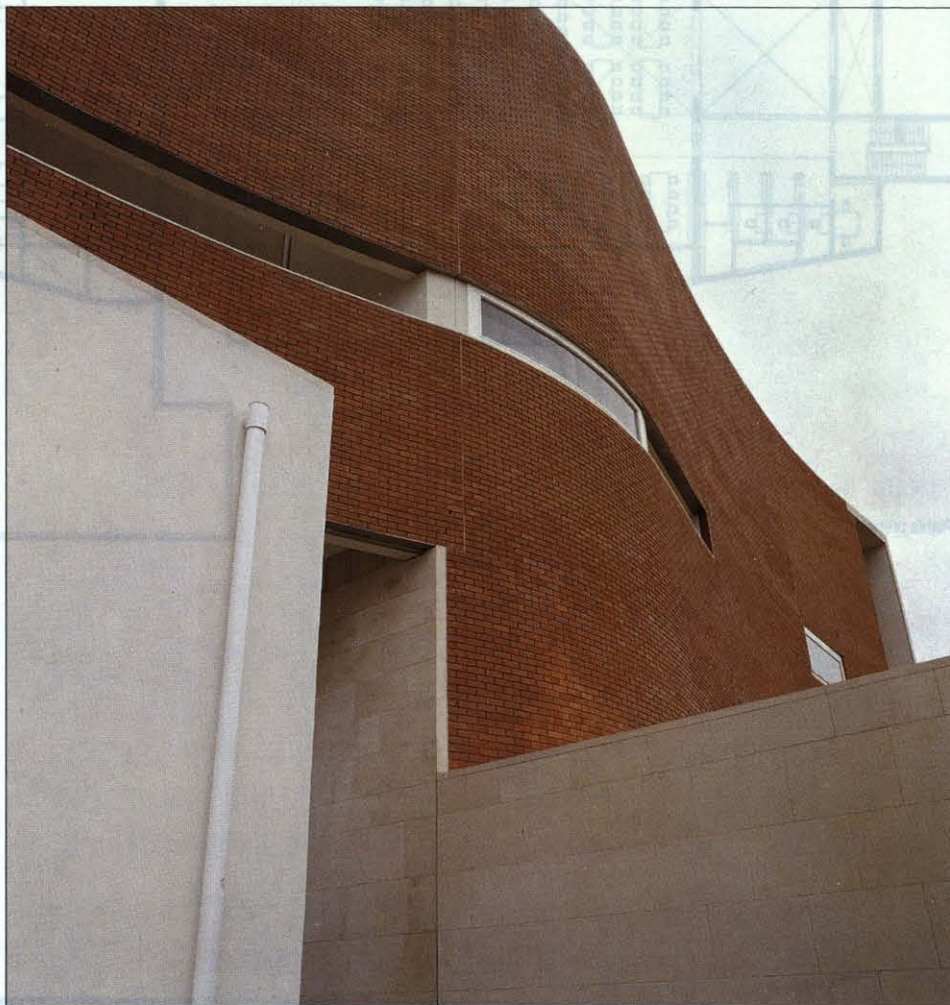
Secciones



Biblioteca del Campus

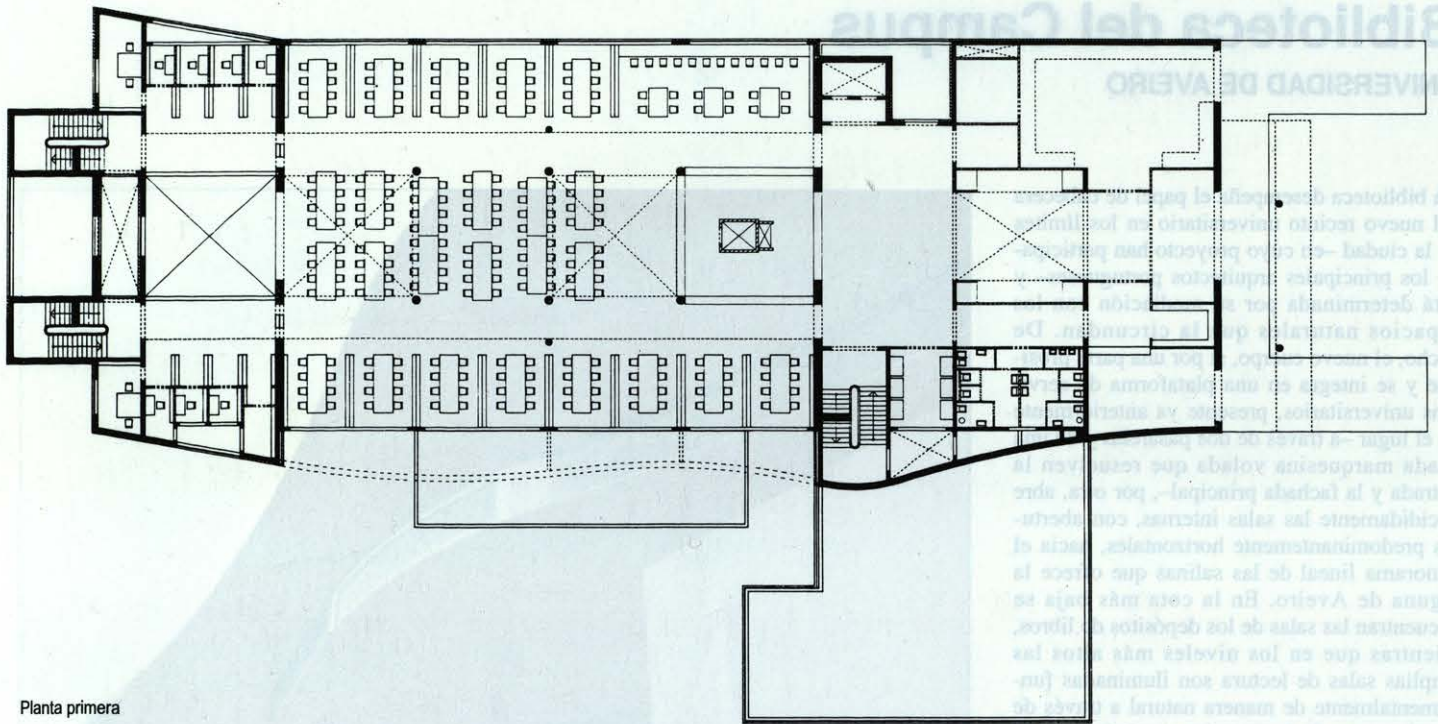
UNIVERSIDAD DE AVEIRO

La biblioteca desempeña el papel de cabecera del nuevo recinto universitario en los límites de la ciudad —en cuyo proyecto han participado los principales arquitectos portugueses— y está determinada por su mediación con los espacios naturales que la circundan. De hecho, el nuevo cuerpo, si por una parte prosigue y se integra en una plataforma de servicios universitarios, presente ya anteriormente en el lugar —a través de dos pasarelas y de una osada marquesina volada que resuelven la entrada y la fachada principal—, por otra, abre decididamente las salas internas, con aberturas predominantemente horizontales, hacia el panorama lineal de las salinas que ofrece la laguna de Aveiro. En la cota más baja se encuentran las salas de los depósitos de libros, mientras que en los niveles más altos las amplias salas de lectura son iluminadas fundamentalmente de manera natural a través de claraboyas y de lucernarios semicónicos. Al oeste, hacia el lado más expuesto, una ancha pared ondulada y suspendida filtra la luz violenta del mediodía, explorando al mismo tiempo las posibilidades plásticas del sistema constructivo, impuesto por el reglamento de la universidad: estructuras de cemento armado, revestido con ladrillos vistos.

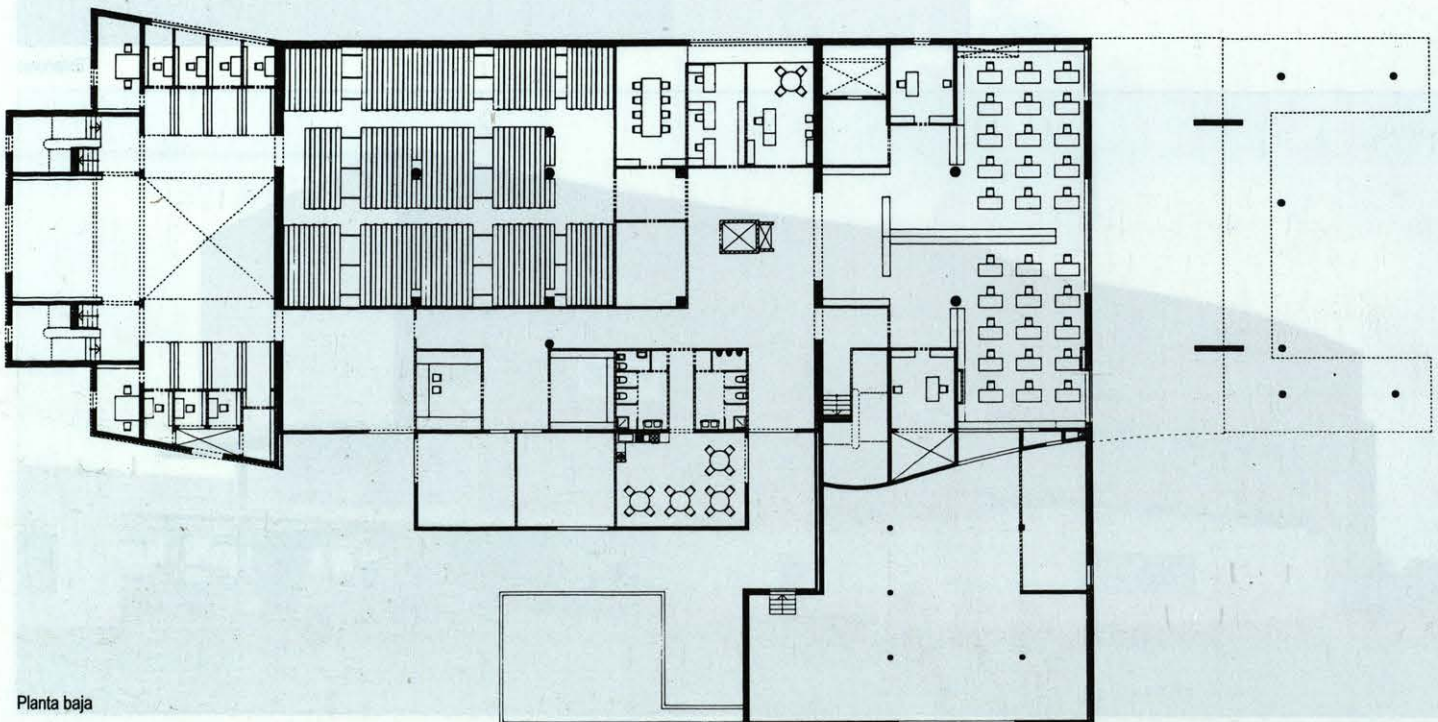


Exteriores





Planta primera

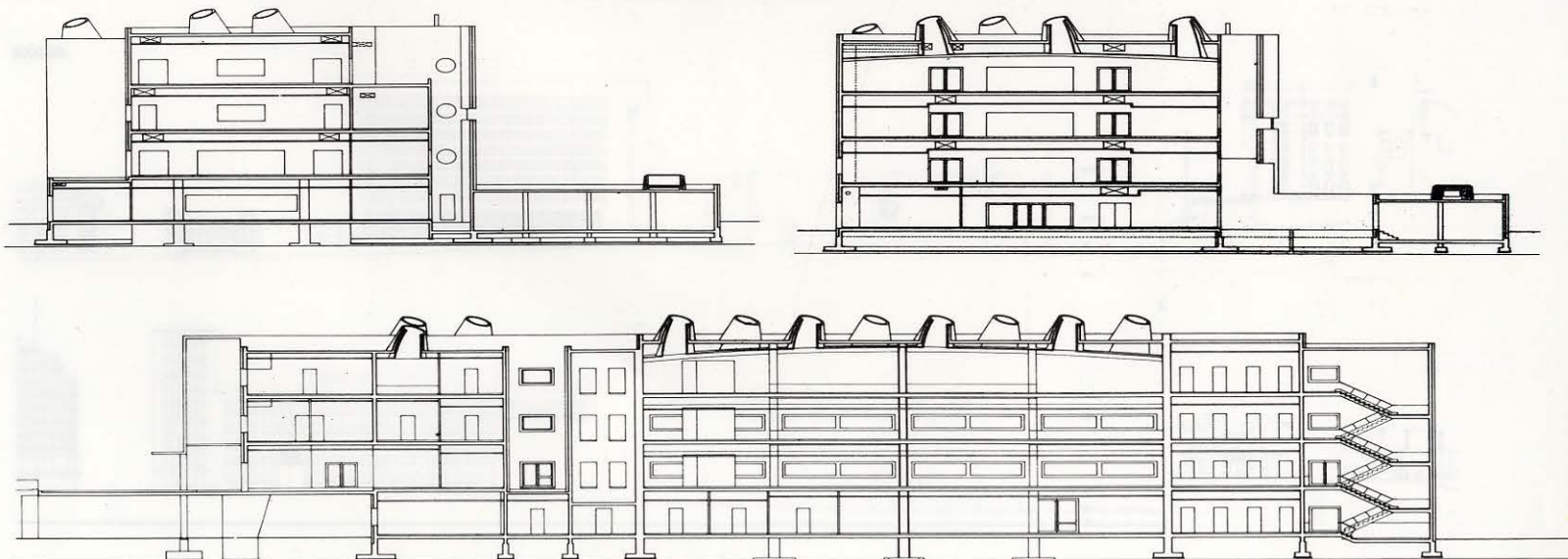


Planta baja

Detalle del pórtico de acceso



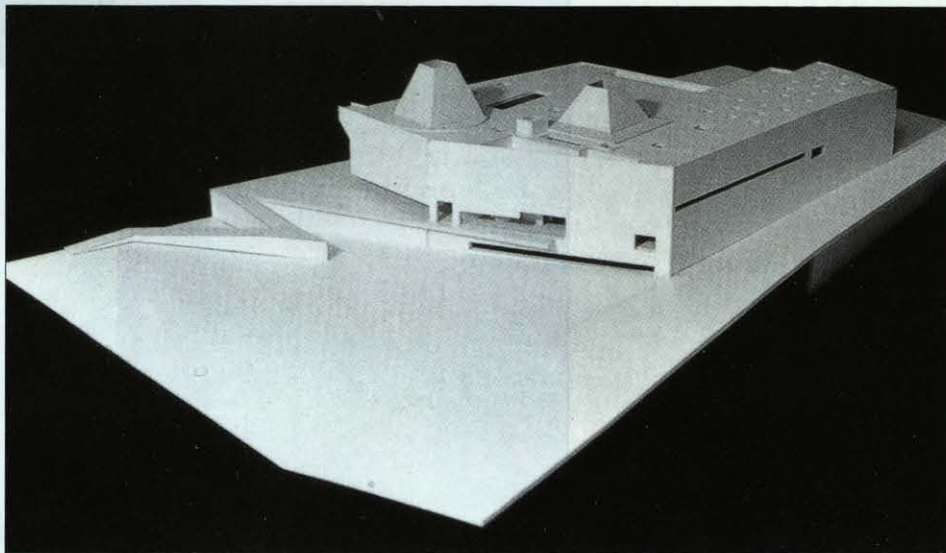
Secciones



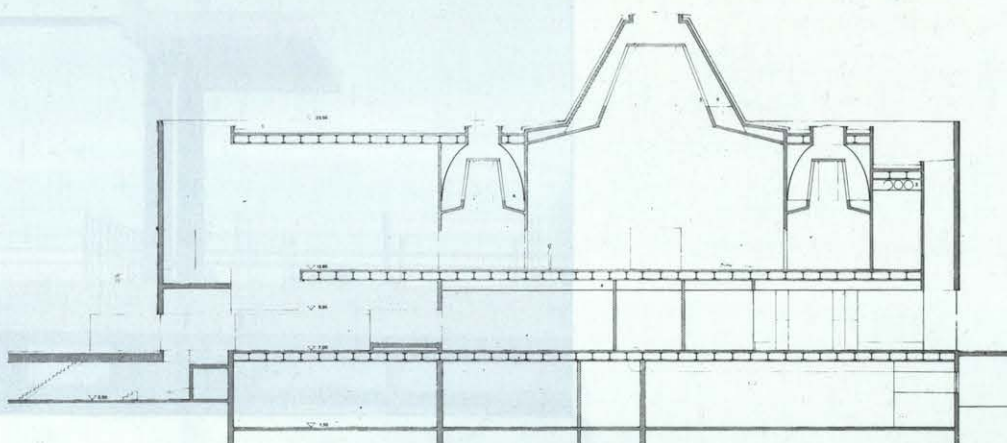
Museo de Arte Contemporáneo. Concurso

HELSINKI

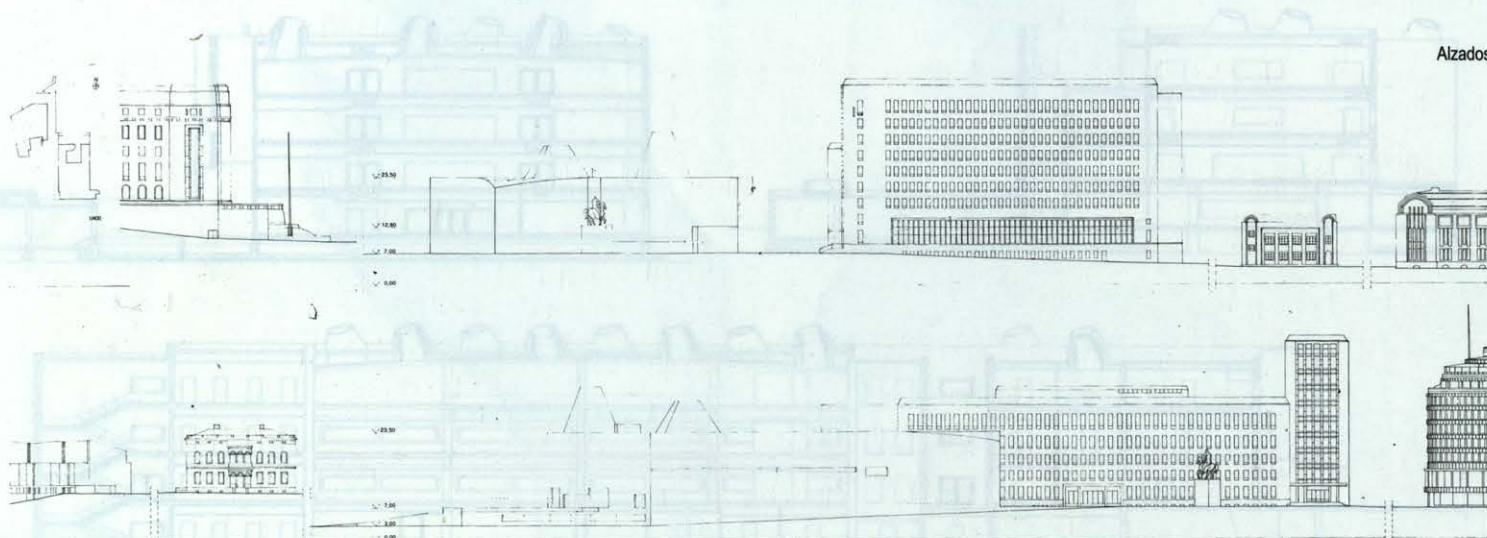
El solar reservado al concurso internacional por invitación para el nuevo museo de arte contemporáneo se encuentra en las cercanías del Parlamento, coincidiendo con un importante cruce de las diversas mallas urbanas de la ciudad. El proyecto, que contó entre sus colaboradores con el arquitecto Eduardo Souto de Moura, se enfrenta directamente con los elementos urbanos adyacentes, tomando en consideración en particular la propuesta de Alvar Aalto para el área del Parlamento. El objeto, que ocupa por entero el solar disponible, se dispone en modo orgánico respecto al parque natural y al canal situado detrás, proponiéndose como una nueva fachada hacia la plaza principal, donde un amplio portal señala la entrada. Amplias rampas iluminadas cenitalmente unen el atrio con las salas de los pisos superiores, dedicados a las galerías de exposición. Estas últimas, que se agregan en un modo magmático en torno a una gran sala central, tienen una altura que va de los 4 a los 9 metros. La fluidez de los espacios y la variación de la luz se consiguen a través de la reproducción a diversas escalas de una única matriz formal de los lucernarios, concebidos a su vez como verdaderos y propios mecanismos para captar y difundir la iluminación, lo que garantiza una cierta flexibilidad de puestas a punto a una gran variedad de recorridos.



Fotografía de maqueta



Sección

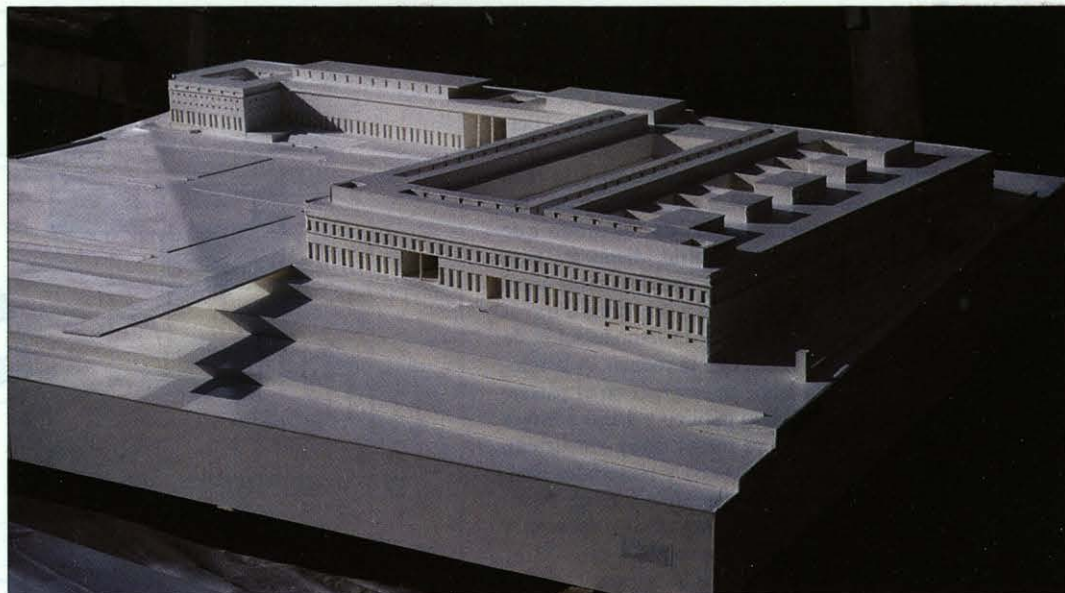


Alzados

Biblioteca de Francia. Concurso

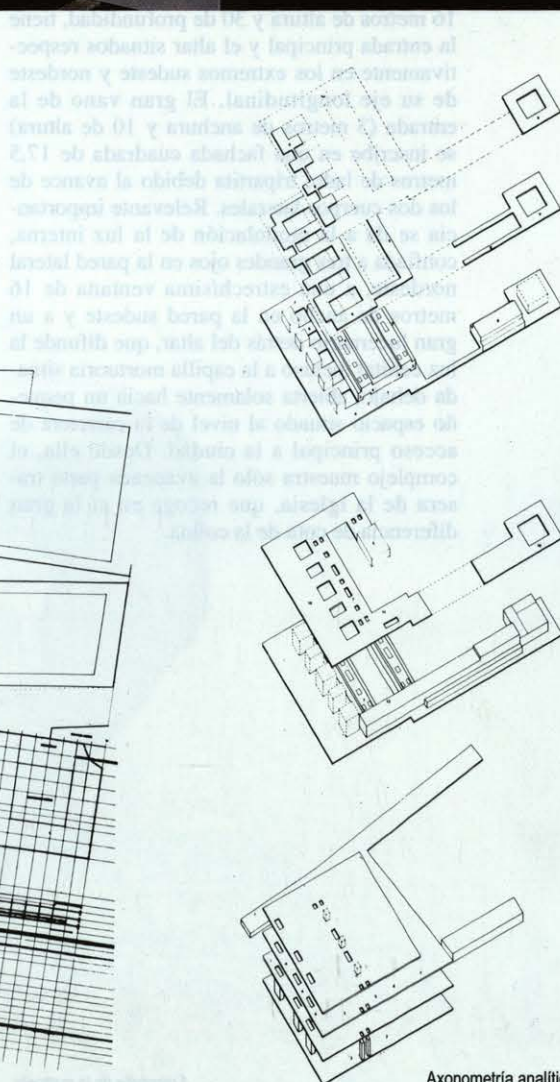
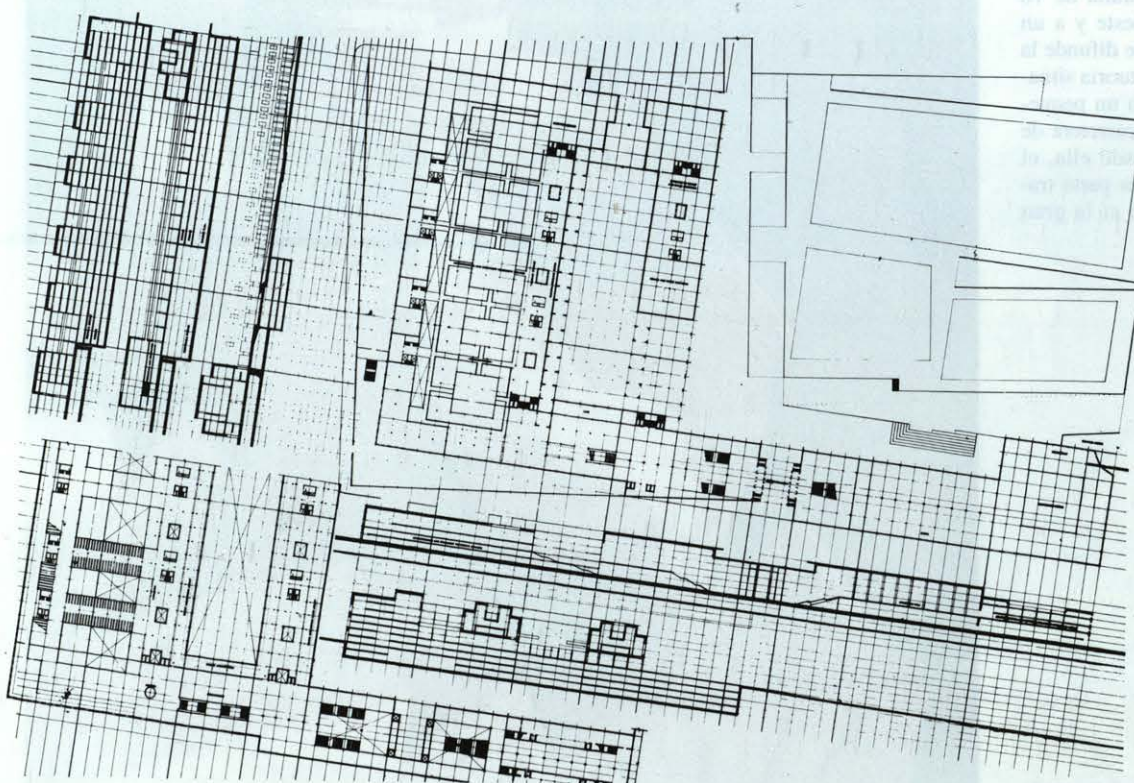
PARÍS

El concurso internacional para la Biblioteca de Francia preveía un programa complejo, tanto por la concentración de funciones innovadoras requeridas como por la dimensión simbólica que el edificio debería poseer. La ubicación era privilegiada: la orilla del Sena comprendida entre las siluetas del Ministerio de Economía y el volumen compacto del Palacio Polideportivo, donde el desuso de una antigua vía del tren ofrecía la oportunidad única de extender el tejido urbano hasta el río. La configuración homogénea y compacta del edificio propuesto es, en parte, consecuencia de una decisión de diseño urbano y, en parte, una respuesta a las exigencias del programa. La entrada principal está situada en la cabeza del complejo y recuerda decididamente la escala urbana del río y de la nueva calle. Frente a la ciudad, el pórtico está situado casi en el centro de la larga fachada. La orientación interna viene facilitada porque resaltan algunos ejes visuales, por la jerarquía de los espacios públicos externos. Las grandes salas de conferencias podrán ser utilizadas también a través del acceso directo desde la nueva avenida y podrán disfrutar de la terraza pública sobre el Sena y del jardín de la Biblioteca.



Fotografía de maqueta

Planta y secciones



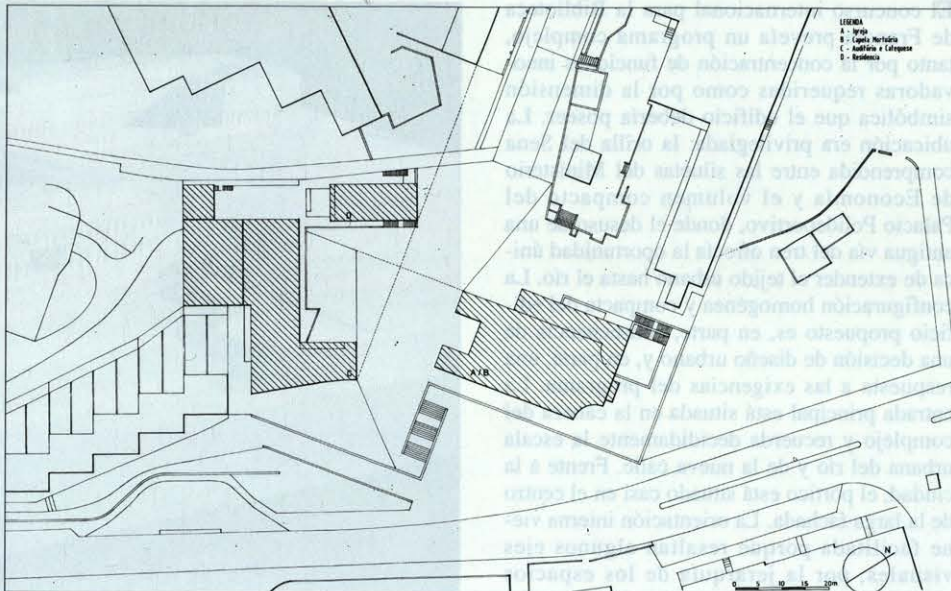
Axonometría analítica

Complejo eclesiástico

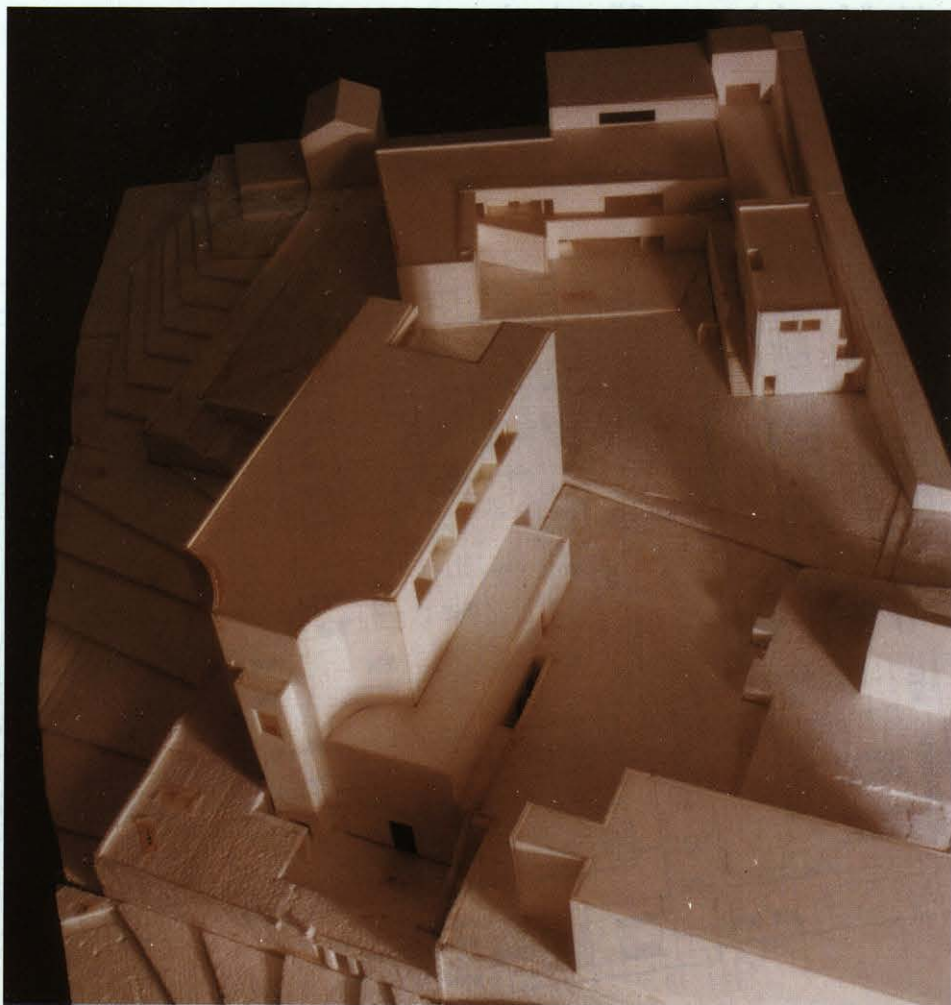
MARCO DE CANEVES

El complejo surgirá en una zona intersticial en los bordes de un tejido urbano consolidado, sobre un terreno que constituye una especie de base rocosa, visible desde la carretera de acceso principal a la ciudad. Los tres cuerpos —la iglesia con la capilla mortuoria, el auditorio con la escuela dominical y la casa del párroco— se articulan entre ellos y con los elementos preexistentes, de tal modo que definen una plazuela central, dispuesta para las ceremonias externas, perfectamente integrada en las vías peatonales del barrio a través de las nuevas escaleras y la remodelación de los espacios públicos que la rodean. A la iglesia se confía la labor de emerger en el paisaje urbano como edificio público y sacro a través de la elección de su forma (muy simétrica), dimensión (dos pisos más) y materiales (baldosas, mármol, madera, granito y cinc); mientras que los otros dos cuerpos se acercan y completan el tejido existente.

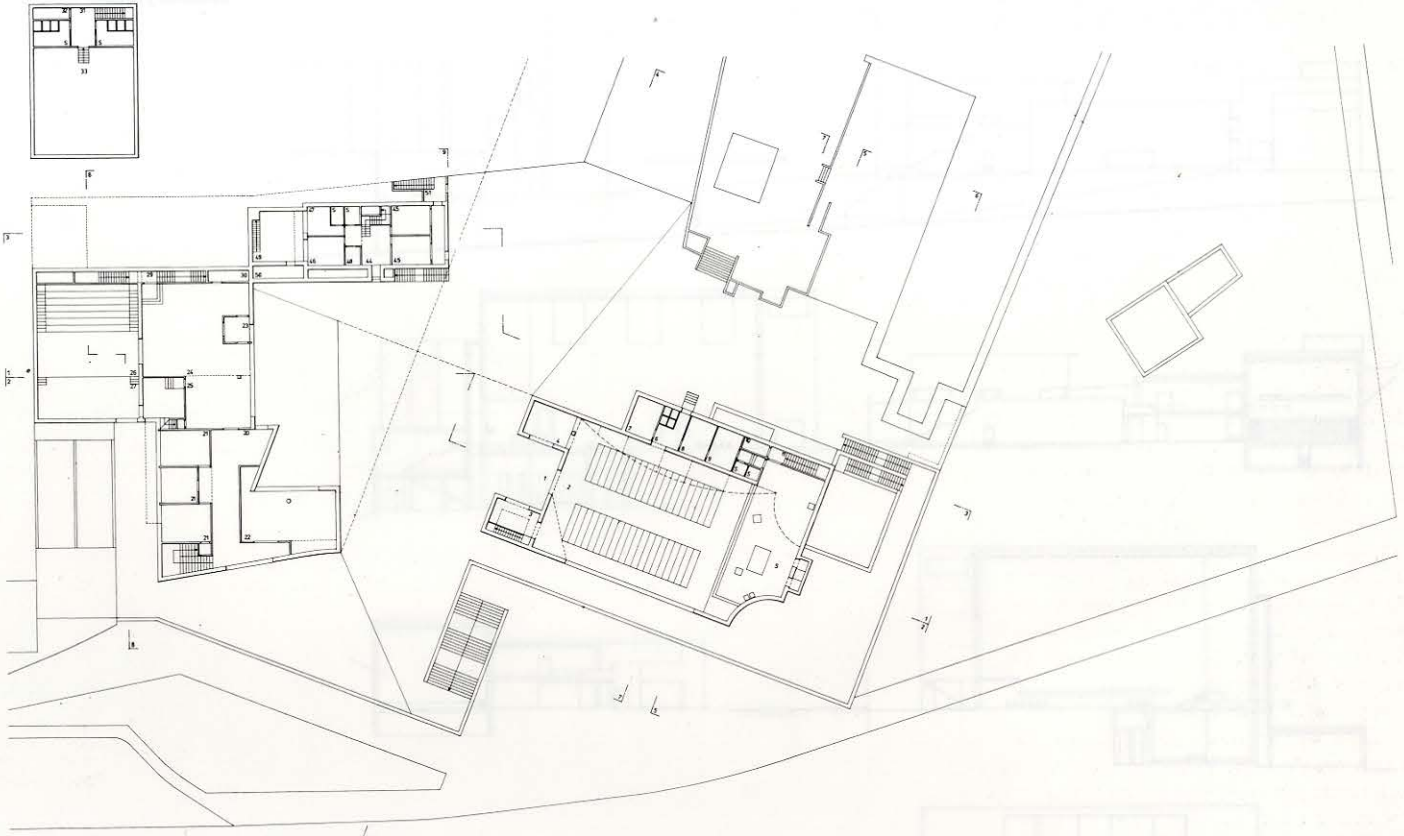
La gran sala única de la iglesia, con casi 16 metros de altura y 30 de profundidad, tiene la entrada principal y el altar situados respectivamente en los extremos sudeste y nordeste de su eje longitudinal. El gran vano de la entrada (3 metros de anchura y 10 de altura) se inscribe en una fachada cuadrada de 17,5 metros de lado, tripartita debido al avance de los dos cuerpos laterales. Relevante importancia se da a la modulación de la luz interna, confiada a tres grandes ojos en la pared lateral nordeste, a una estrechísima ventana de 16 metros de ancho en la pared sudeste y a un gran lucernario detrás del altar, que difunde la luz cenital incluso a la capilla mortuoria situada debajo, abierta solamente hacia un pequeño espacio situado al nivel de la carretera de acceso principal a la ciudad. Desde ella, el complejo muestra sólo la avanzada parte trasera de la iglesia, que recoge en sí la gran diferencia de cota de la colina.



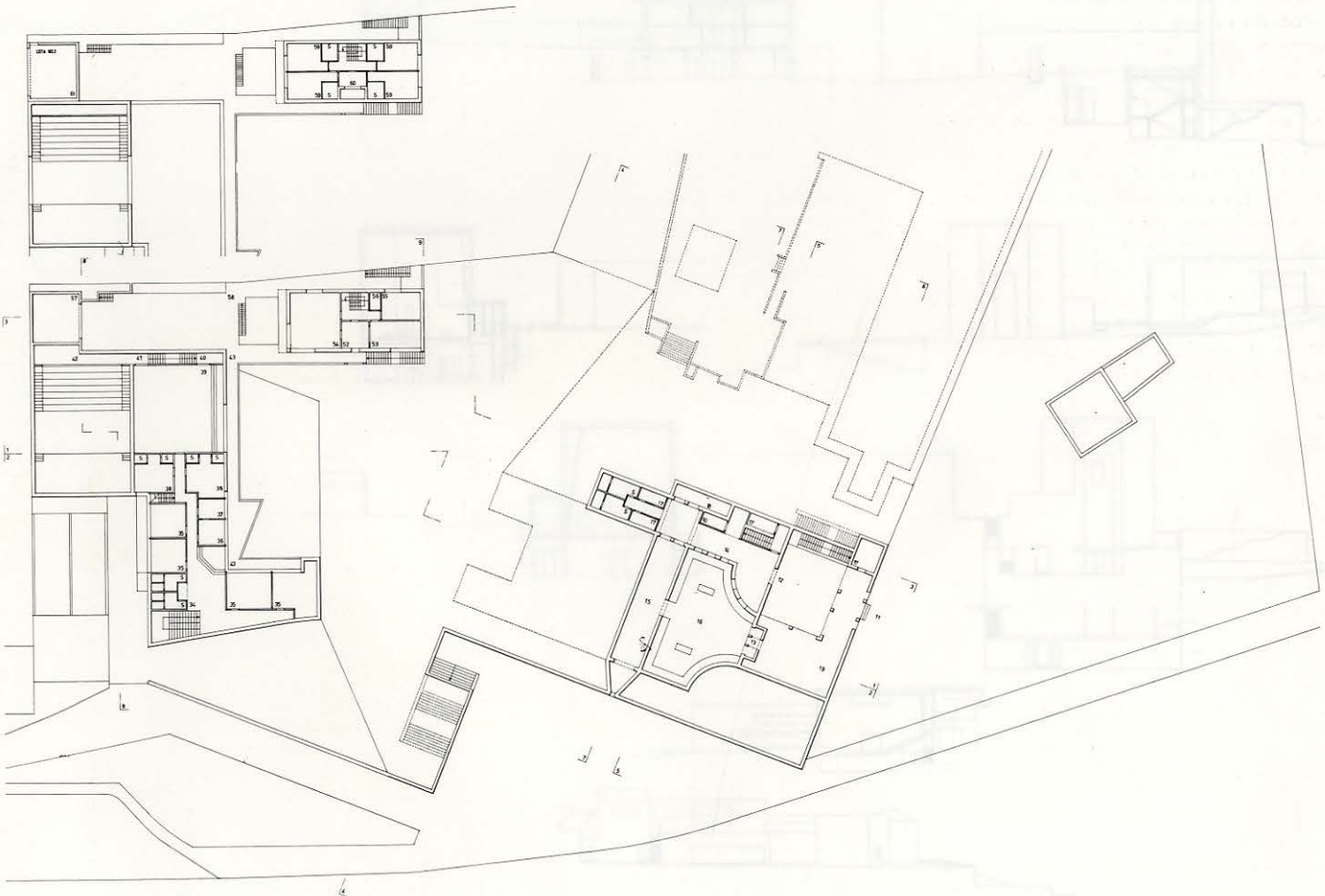
Plano de situación.

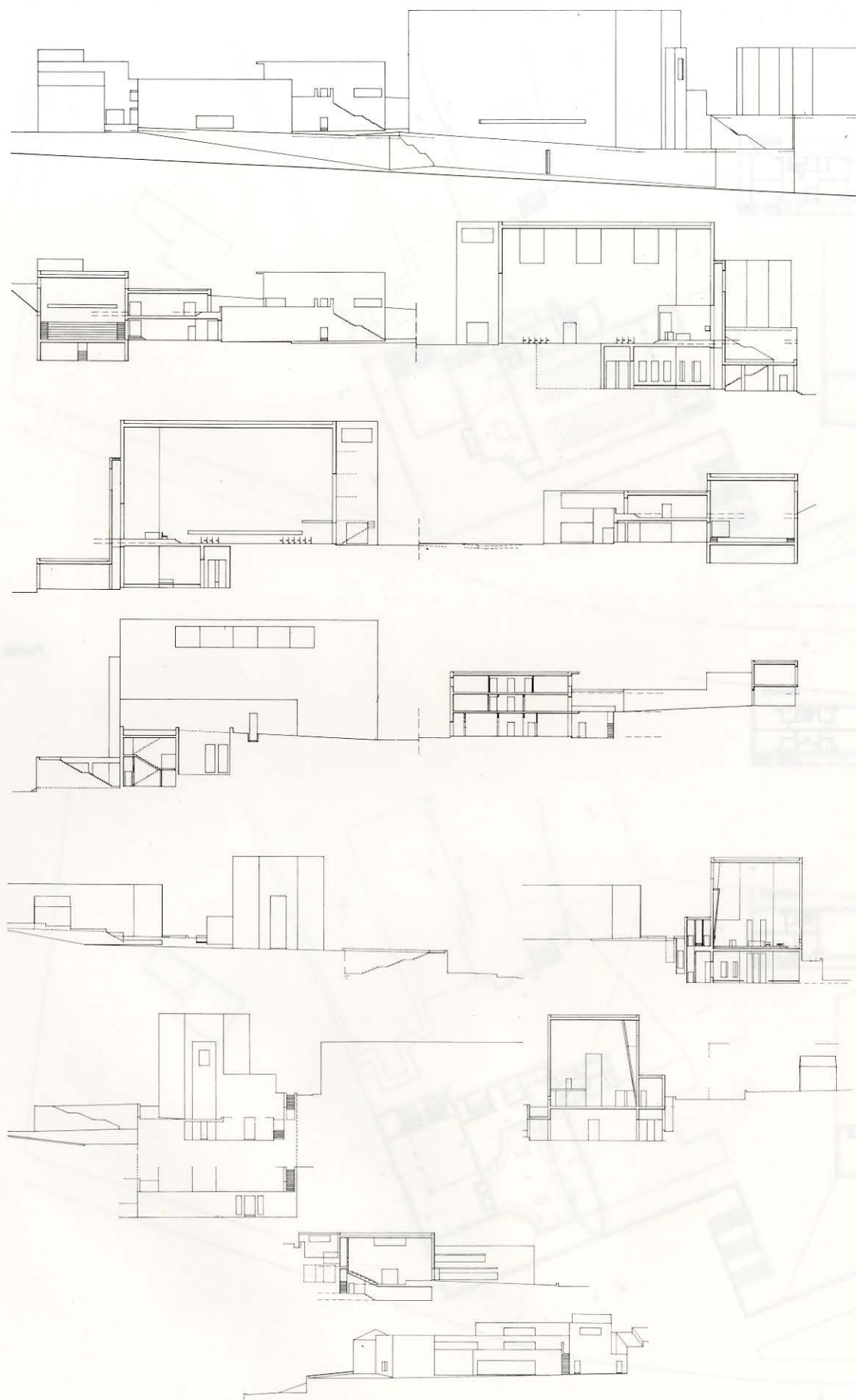


Fotografía de la maqueta.



Plantas.



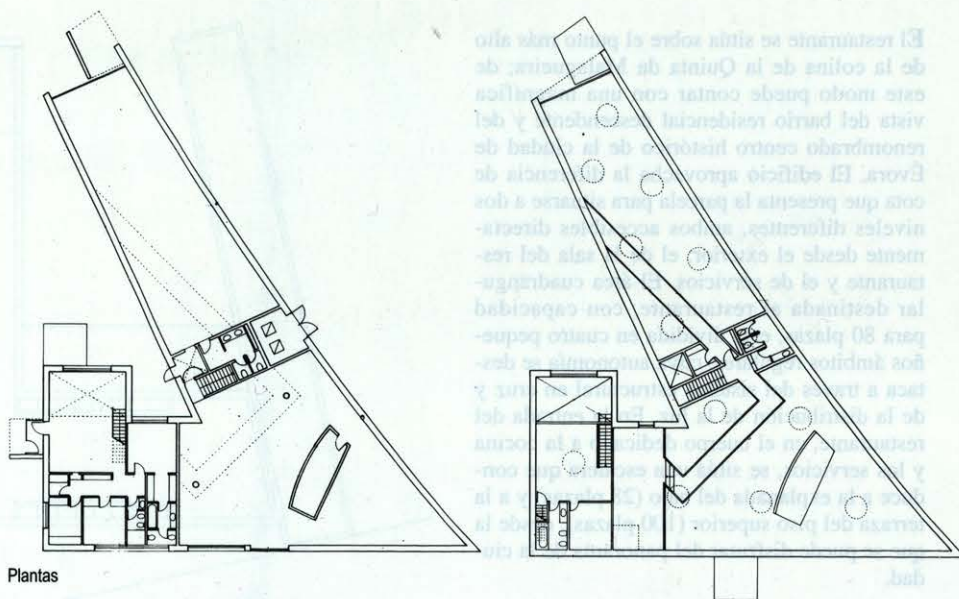


Edificio para laboratorio, "showroom" y alojamiento

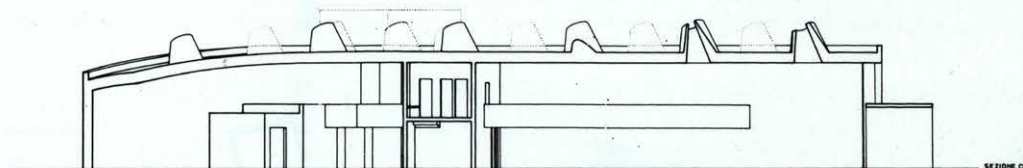
SAN DONÀ DI PIAVE

En 1992, Siza fue contratado para proyectar la ampliación de la empresa Dimensione Fuoco Vetroveneto, productora de vidrios artísticos y de objetos de decoración diseñados por famosos arquitectos contemporáneos. El arquitecto ha resuelto la inserción de un pequeño objeto (no más de 3.000 m²) aprovechando las características de un difícil terreno triangular, resultante de la división en parcelas de una zona industrial normal. La alineación con lo construido anteriormente, el englobamiento de un muro delimitador y la creación de un patio verde protegido constituyen los elementos determinantes del proyecto, que intenta establecer una conexión con los espacios banales de la difundida empresa veneciana. Para concluir el proyecto se realizará en un parque adyacente, al lado de una obra de Bruno Munari, una nueva escultura de siete metros de altura: la primera escultura de Alvaro Siza, que de este modo, retoma su antigua pasión por las artes plásticas.

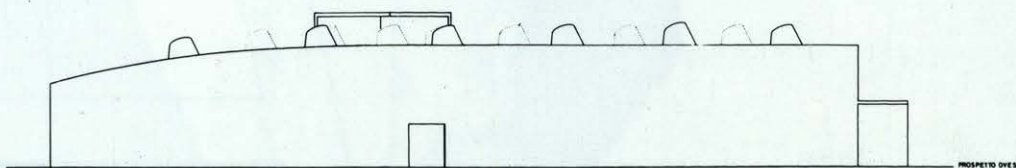
El edificio será la sede del Circolo Architteture, una organización cultural sin fines de lucro (promovida por el propietario de la compañía) con la intención de desarrollar y difundir a nivel local el interés hacia la arquitectura y el diseño de calidad, con el deseo de establecer un debate en torno a estas disciplinas, mediante exposiciones y conferencias periódicas. Junto a la zona de exposición, de doble altura e iluminación con lucernarios semicónicos, está prevista una biblioteca de arquitectura, que contendrá un archivo completo sobre la obra de Alvaro Siza.



Plantas

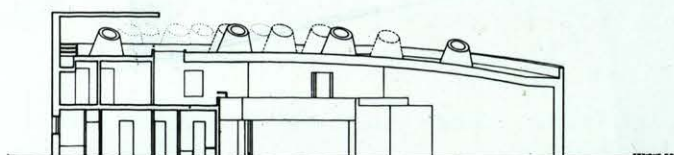


SEZIONE CC

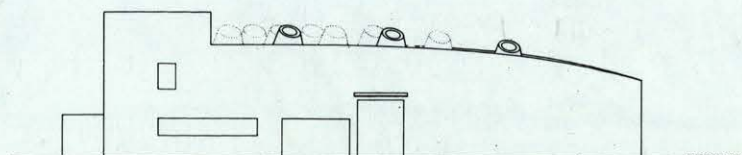


PROSPETTO OVEST

Secciones y alzados



SEZIONE BA

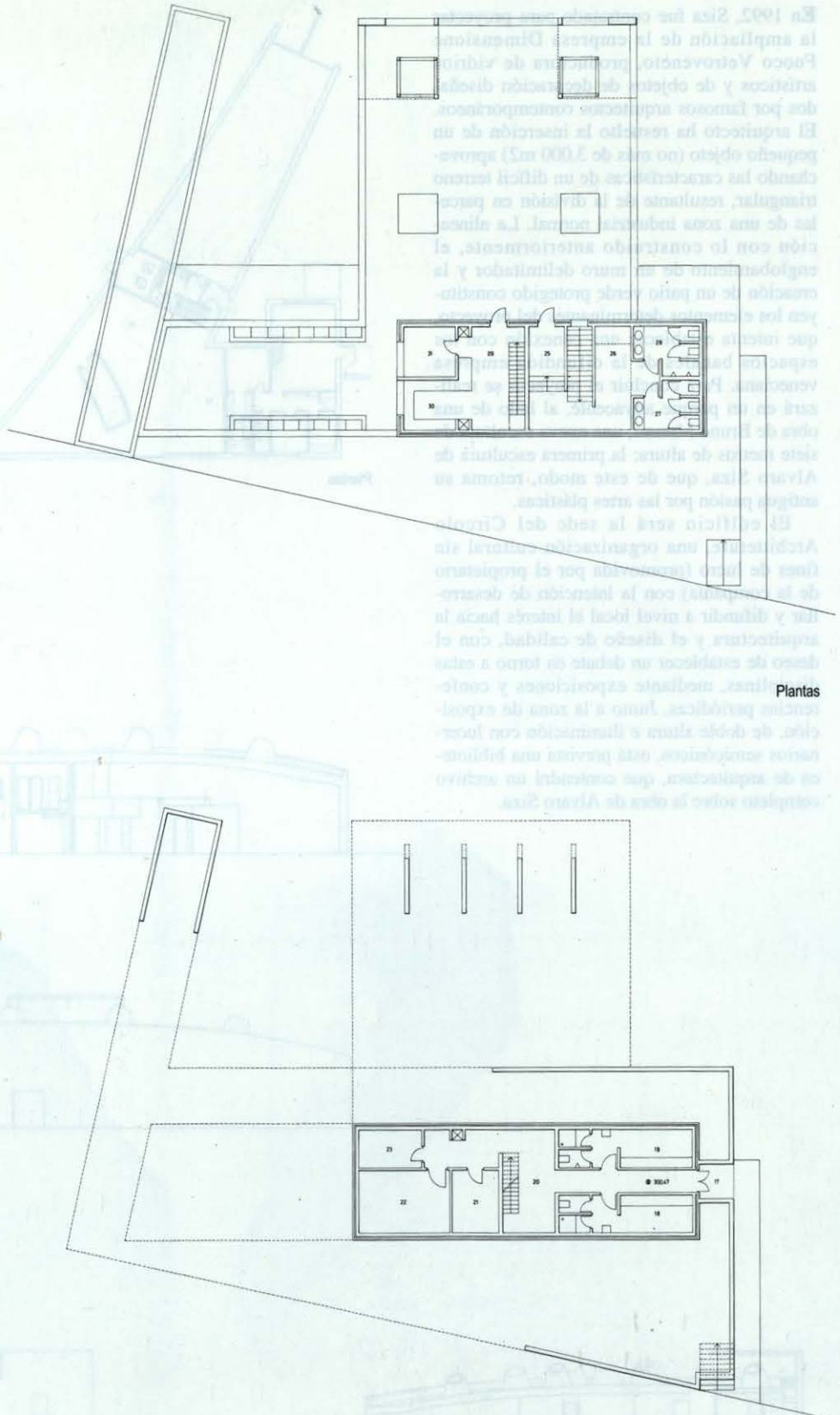


PROSPETTO NORD

Restaurante y Casa de Té en la Quinta da Malagueira

ÉVORA

El restaurante se sitúa sobre el punto más alto de la colina de la Quinta da Malagueira; de este modo puede contar con una magnífica vista del barrio residencial descendente y del renombrado centro histórico de la ciudad de Évora. El edificio aprovecha la diferencia de cota que presenta la parcela para situarse a dos niveles diferentes, ambos accesibles directamente desde el exterior: el de la sala del restaurante y el de servicios. El área cuadrangular destinada al restaurante, con capacidad para 80 plazas, está dividida en cuatro pequeños ámbitos regulares, cuya autonomía se destaca a través del sistema estructural en cruz y de la distribución de la luz. En la entrada del restaurante, en el cuerpo dedicado a la cocina y los servicios, se sitúa una escalera que conduce a la explanada del bajo (28 plazas) y a la terraza del piso superior (100 plazas), desde la que se puede disfrutar del panorama de la ciudad.



Fundación Cargaleiro

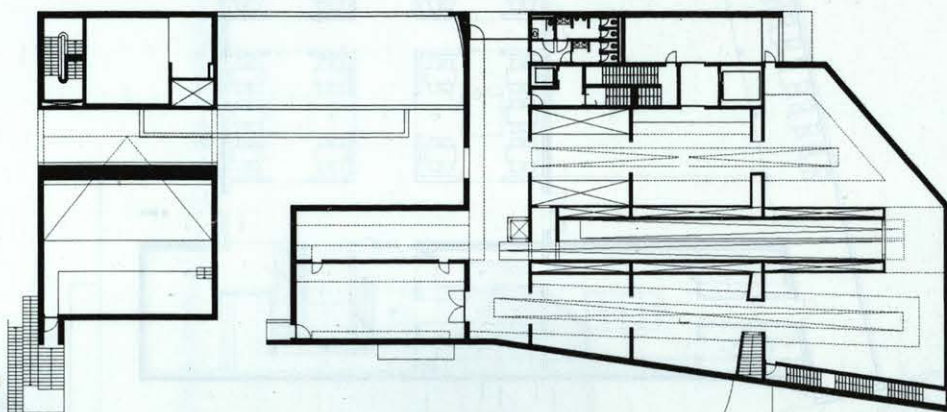
LISBOA

El proyecto se inserta en el plan particularizado (realizado por el propio Siza) de reorganización de la Plaza de España, una de las áreas más complejas e irresolutas de la capital a causa de la copresencia de grandes infraestructuras y de un importante nudo de intercambio. El complejo, destinado a alojar las más variadas actividades de la fundación dedicada a uno de los mayores ceramistas portugueses, Manuel Cargaleiro, está concebido como una serie articulada de bloques de edificación cerrados al exterior, que continúan y concluyen una isleta longilínea precedente. La característica principal del proyecto consiste en la creación de un patio interno en el bloque principal que ocupa por entero el solar, desde el que se eleva, sobre el lado oeste, un paralelepípedo de 31,5 metros de altura, suspendido sobre pilstras, de tal modo que libera una amplia plataforma cubierta, único punto desde el que se puede observar la ciudad.

El museo, que contendrá la exposición permanente del artista, se distribuye a través de dos grandes rampas con iluminación vertical, que favorecen también una percepción articulada de los espacios expositivos. En los pisos inferiores se ubican la librería y la cafetería, cercanas respectivamente a la entrada y al patio. El programa completo de la exposición —biblioteca, auditorio, despachos— encuentra espacio en el interior del bloque vertical, al que se puede acceder desde el patio o directamente desde el exterior.

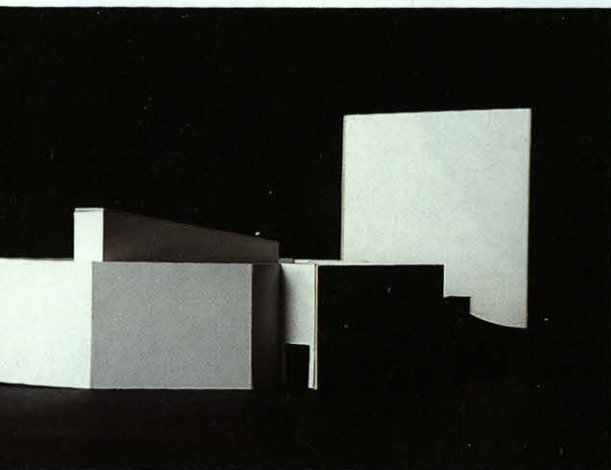


Fotografía de maqueta



Plantas

Fotografía de maqueta

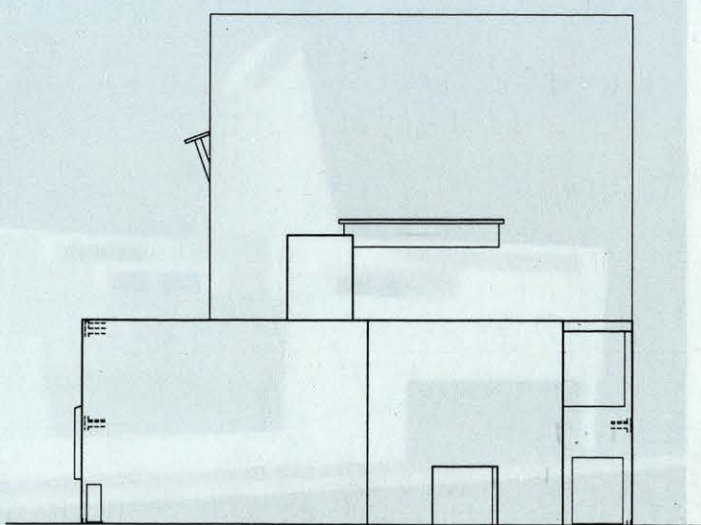
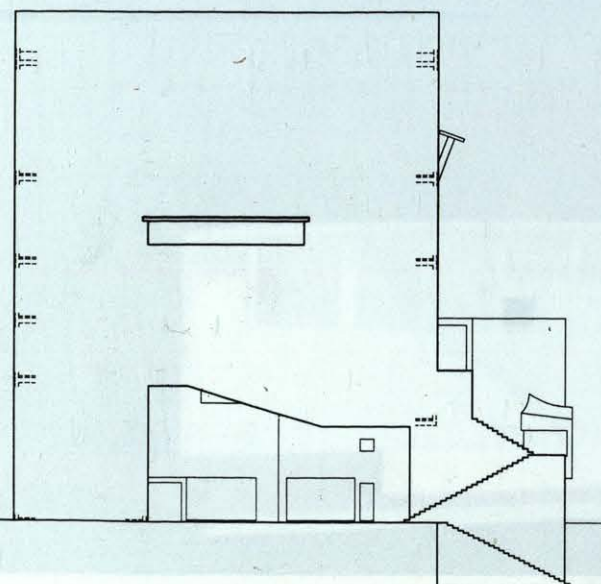
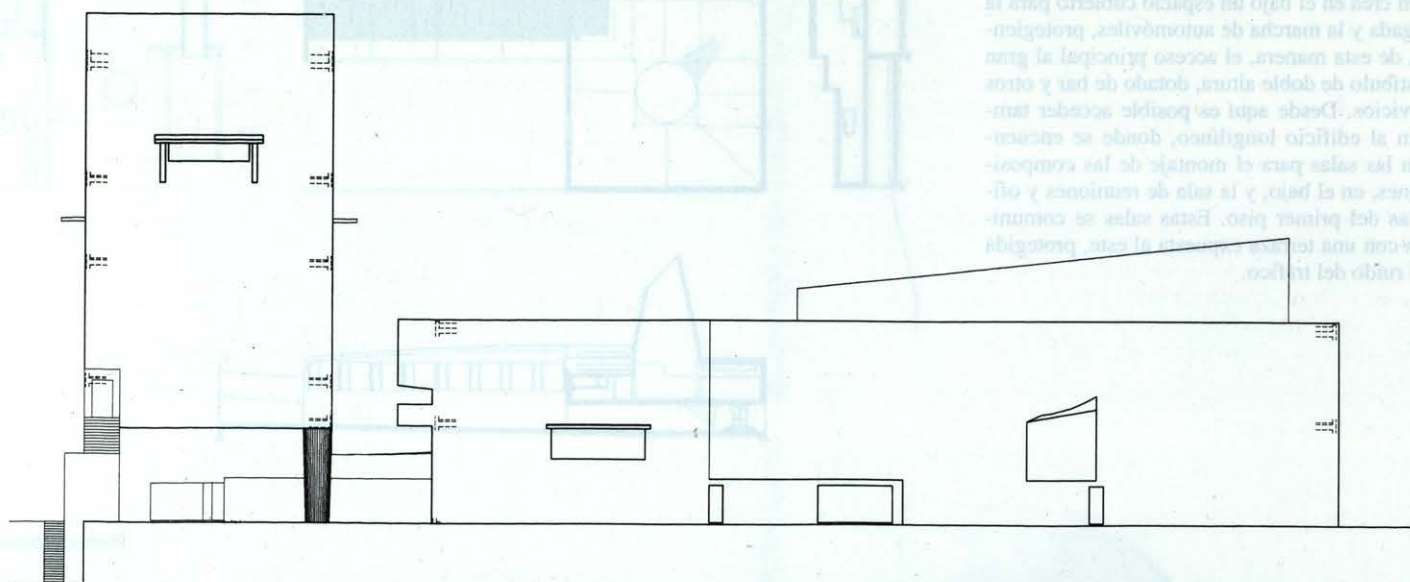
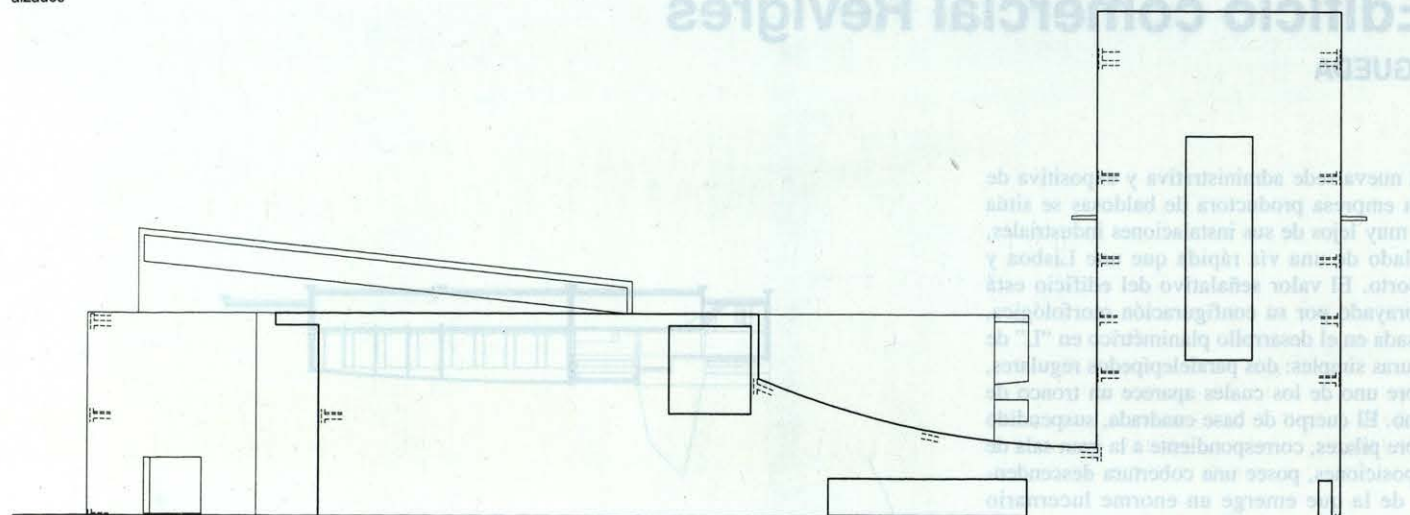


alzados

Edificio comercial Revigrés

AGUERA

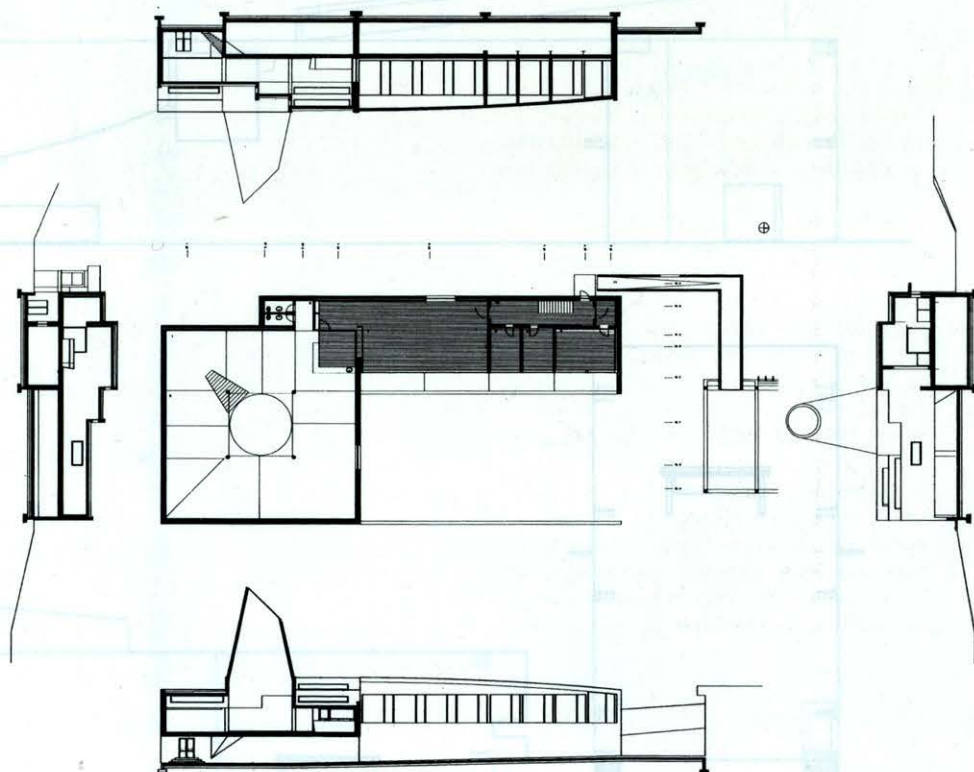
La nueva sede administrativa y operativa de una empresa productora de baldosas se sitúa en un lugar de gran importancia estratégica, al lado de una vía rápida que une el barrio de Oporto. El valor estratégico del edificio está subrayado por su configuración arquitectónica basada en el desarrollo de un "L" de figuras rectas, dos paralelas regulares sobre una de las cuales aparece un trazo como el cuerpo de una "e" invertida, superpuesta, correspondiente a la estructura de exposición, por lo que se crea un volumen de concreto que permite la correcta exposición de las mercancías y accede, desde lejos, las características del espacio interior. Este volumen crea en el bajo un espacio cubierto para la llegada y la marcha de automóviles, protección de esta manera el acceso principal al gran vestíbulo de doble altura, dotado de bar y otros servicios. Desde aquí es posible acceder también al edificio longitudinal, donde se encuentran las salas para el montaje de las composiciones, en el bajo, y la sala de reuniones y oficinas del primer piso. Estas salas se comunican con una terraza superior al estar protegida del ruido del tráfico.



Edificio comercial Revigrés

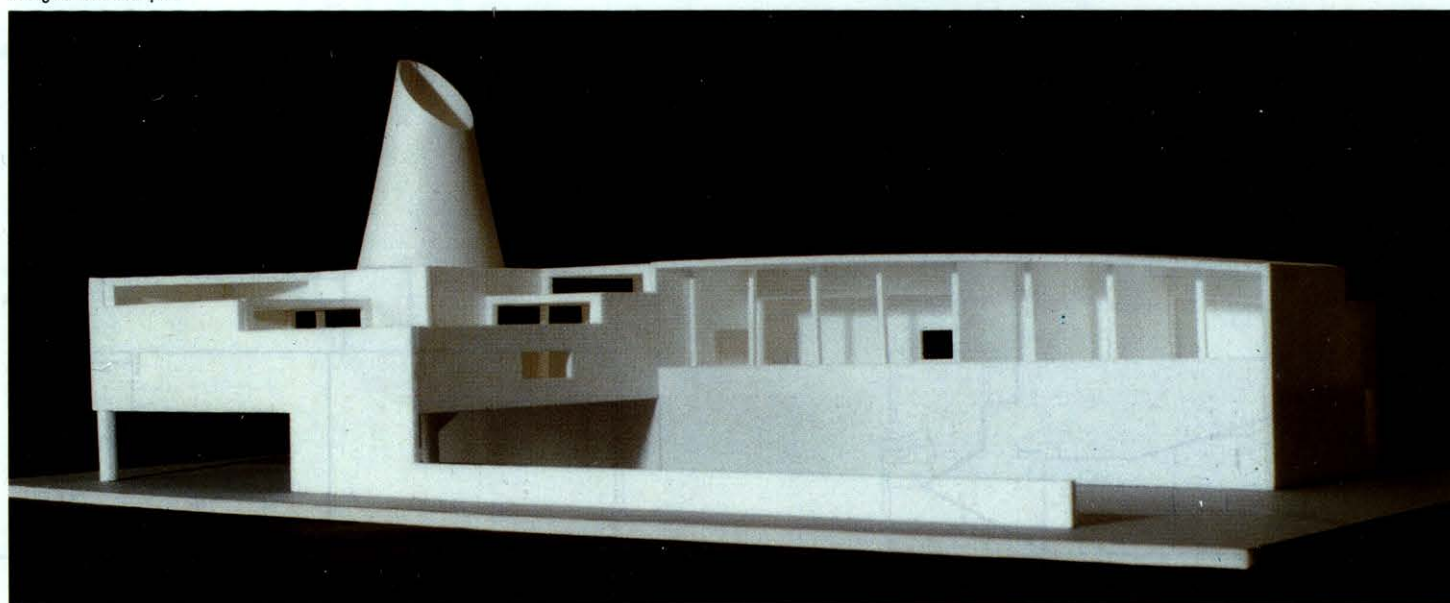
AGUEDA

La nueva sede administrativa y expositiva de una empresa productora de baldosas se sitúa no muy lejos de sus instalaciones industriales, al lado de una vía rápida que une Lisboa y Oporto. El valor señalativo del edificio está subrayado por su configuración morfológica, basada en el desarrollo planimétrico en "L" de figuras simples: dos paralelepípedos regulares, sobre uno de los cuales aparece un tronco de cono. El cuerpo de base cuadrada, suspendido sobre pilares, correspondiente a la gran sala de exposiciones, posee una cobertura descendente, de la que emerge un enorme lucernario cónico, que permite la correcta exposición de las mercancías y acentúa, desde lejos, las características del espacio interno. Este volumen crea en el bajo un espacio cubierto para la llegada y la marcha de automóviles, protegiendo, de esta manera, el acceso principal al gran vestíbulo de doble altura, dotado de bar y otros servicios. Desde aquí es posible acceder también al edificio longilíneo, donde se encuentran las salas para el montaje de las composiciones, en el bajo, y la sala de reuniones y oficinas del primer piso. Estas salas se comunican con una terraza expuesta al este, protegida del ruido del tráfico.



Planta y secciones

Fotografía de la maqueta



Facultad de Ciencias de la Información

SANTIAGO DE COMPOSTELA

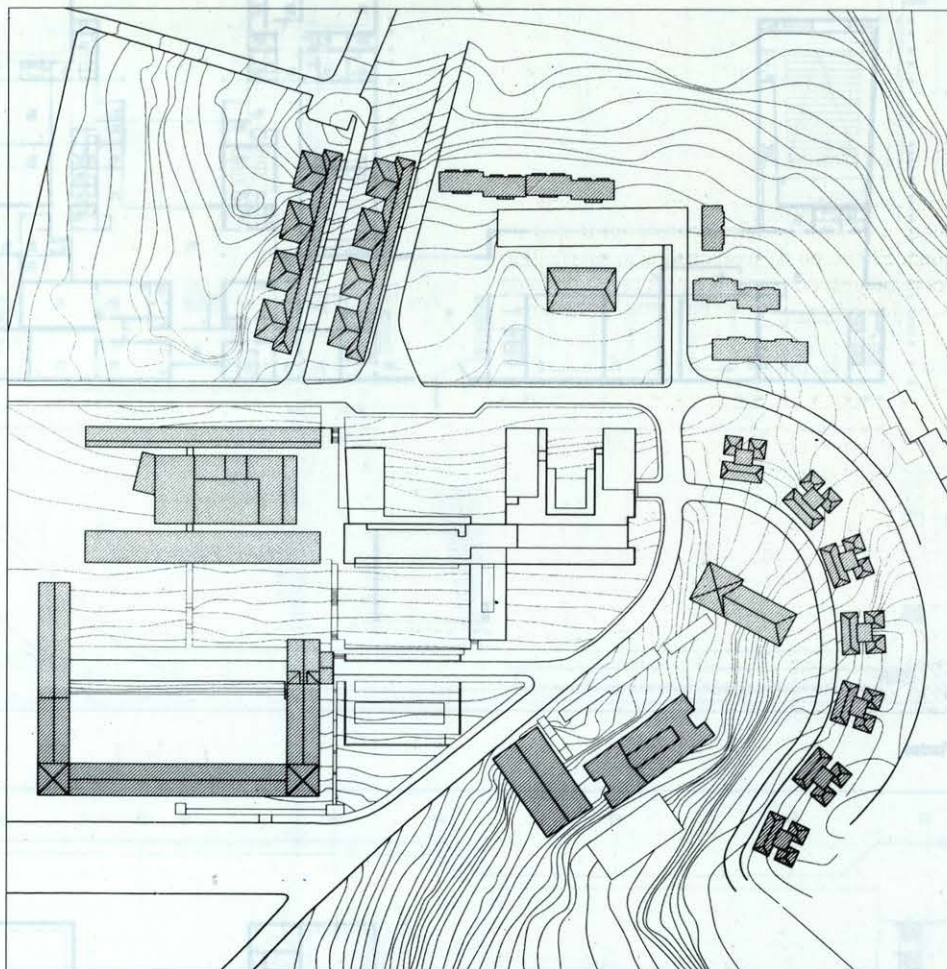
En la zona norte de la Universidad de Santiago de Compostela era necesario proyectar la nueva Facultad de Ciencias de la Información, de modo que se integrase en el complejo de edificios universitarios preexistentes.

El cuerpo principal de aulas, de tres pisos de altura, se extiende linealmente a lo largo de 127 metros, siguiendo la alineación de la cercana Facultad de Filología y adaptándose a las peculiares condiciones topográficas del lugar.

Sobre el eje mediano perpendicular del edificio se sitúa la entrada, destacada por una llamativa escalinata y por un amplio pórtico de acceso, bajo el volumen que conduce a la gran sala de la biblioteca.

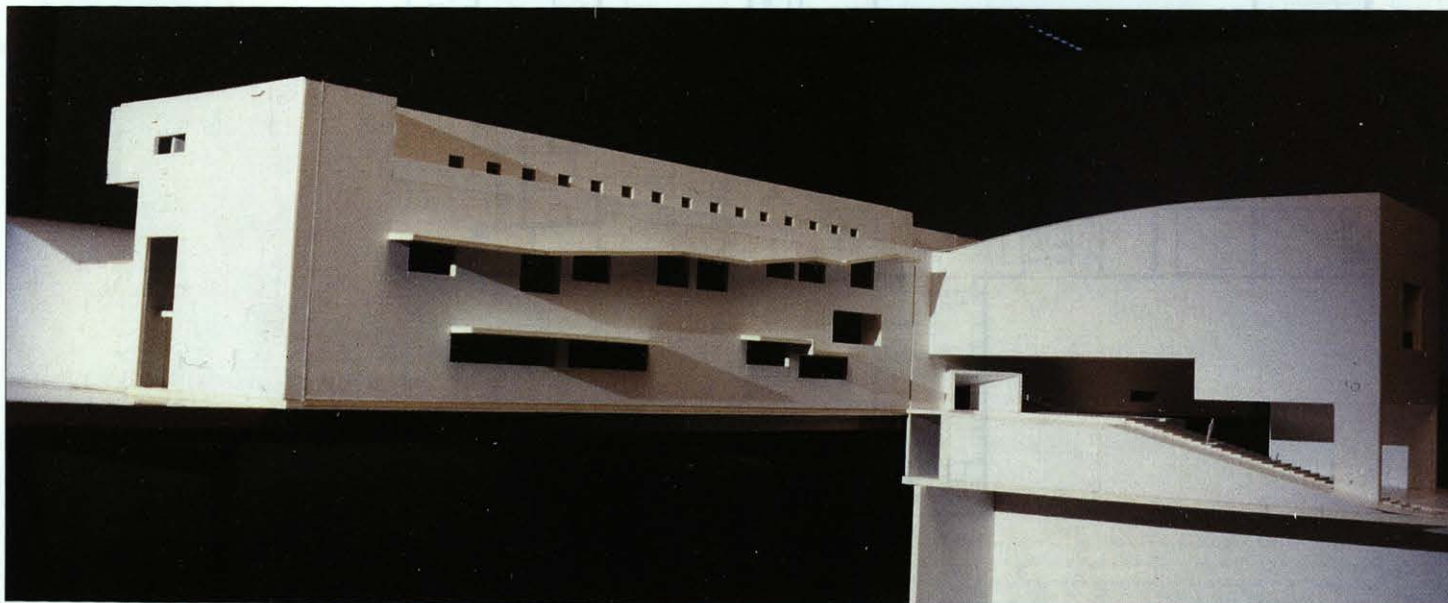
Desde la generosa entrada a doble altura es posible penetrar en el pasillo de distribución abierto al norte, llegando así hasta las nuevas aulas, el auditorio y, en el último piso, a los despachos de los profesores.

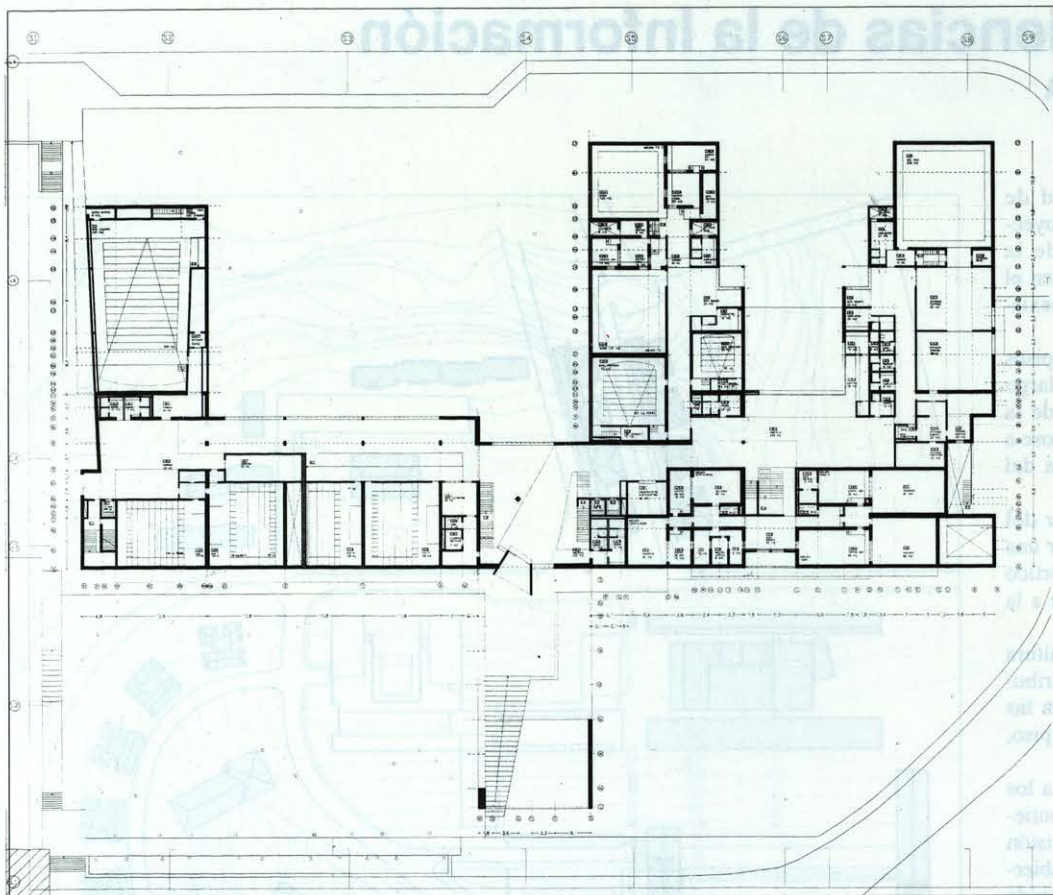
El pasillo permite también el acceso a los tres cuerpos perpendiculares a él, que contienen un gran auditorio y estudios de televisión y de cine. Entre ellos se colocan patios abiertos, que facilitan la integración con la avenida de Castela, situada detrás.



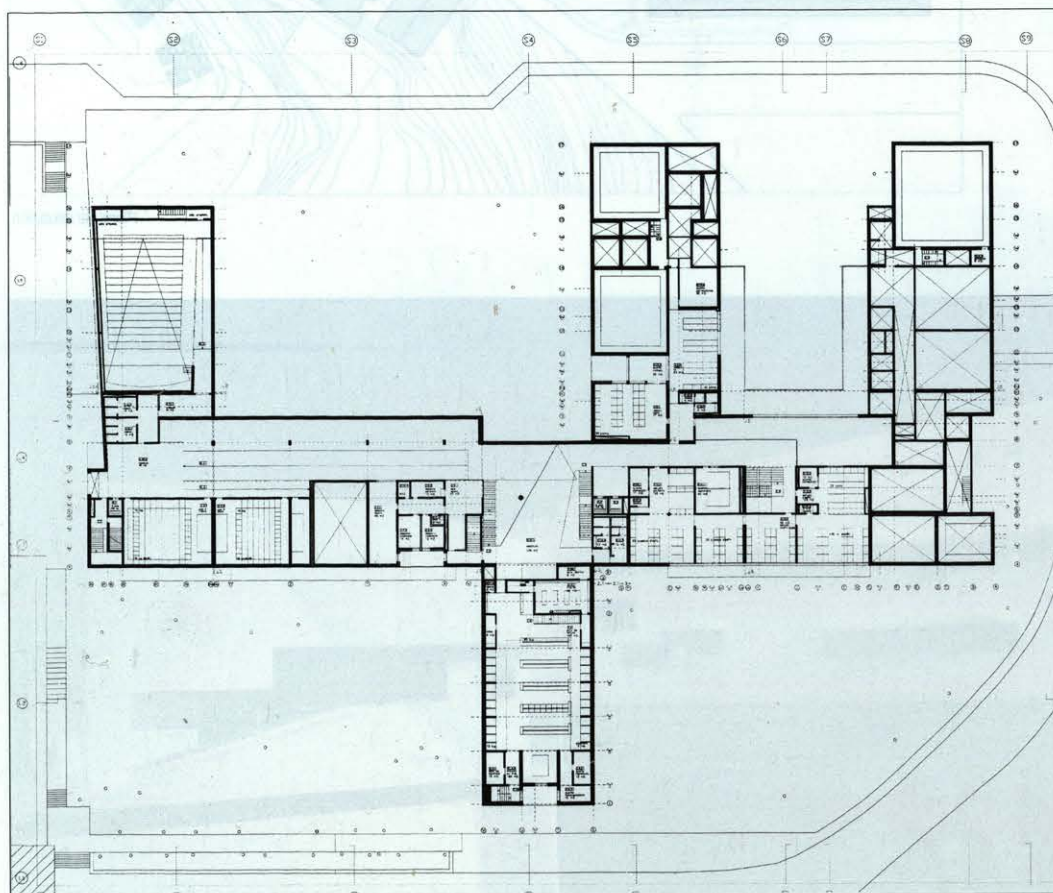
Plano de situación

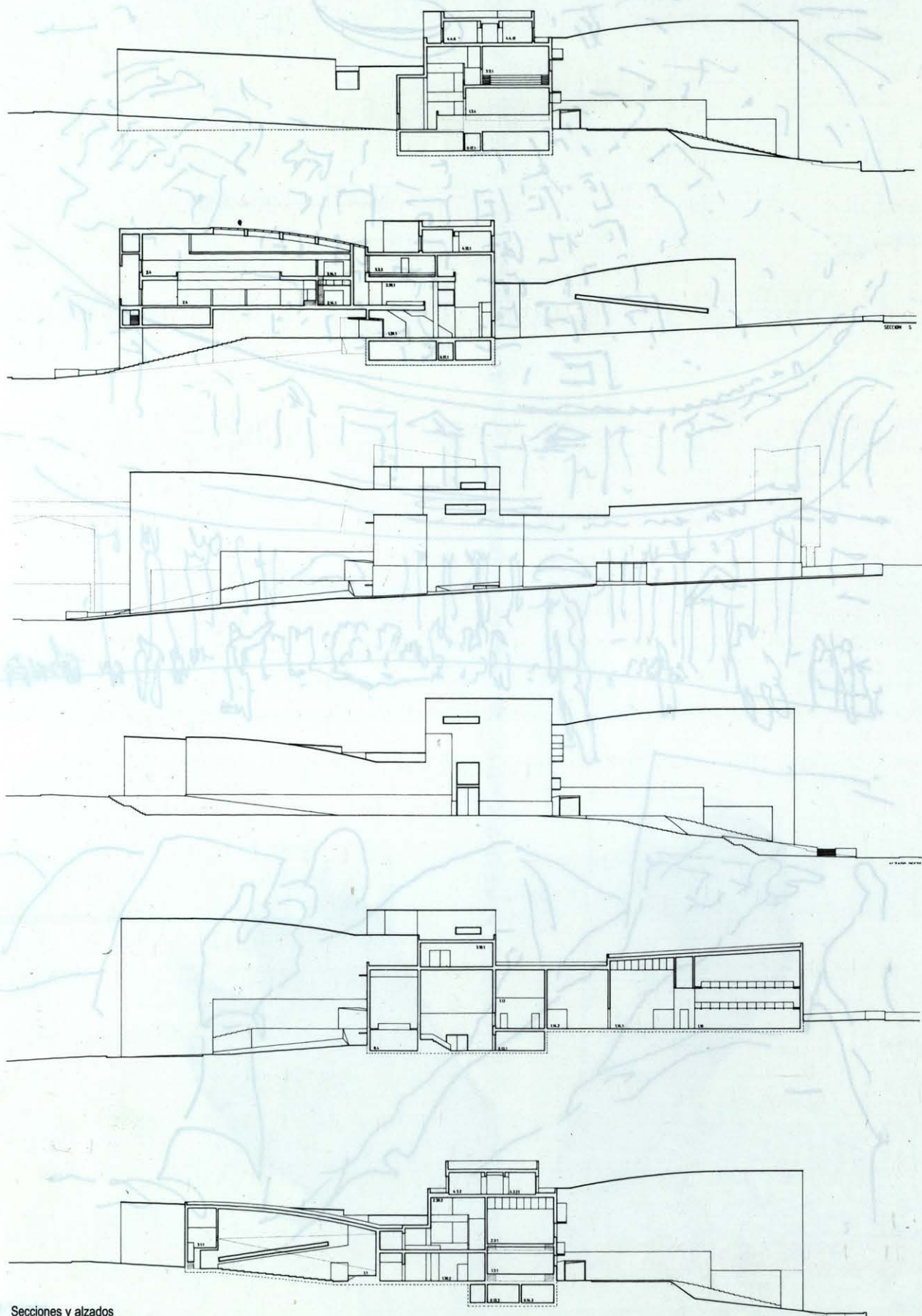
Fotografía de la maqueta





Plantas







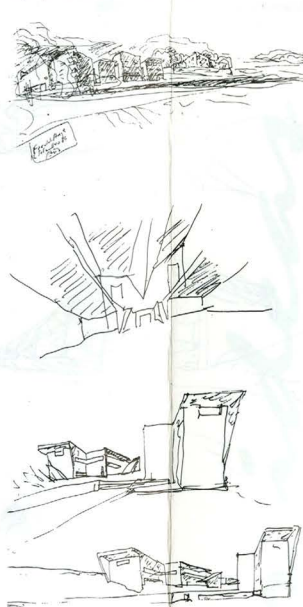
Salemi.



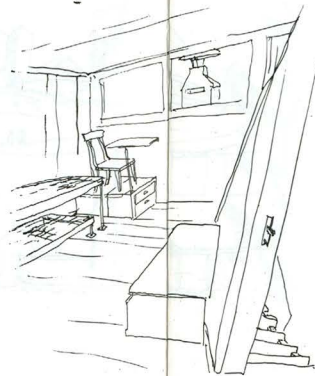
En casa de Mme. Jeanneret.



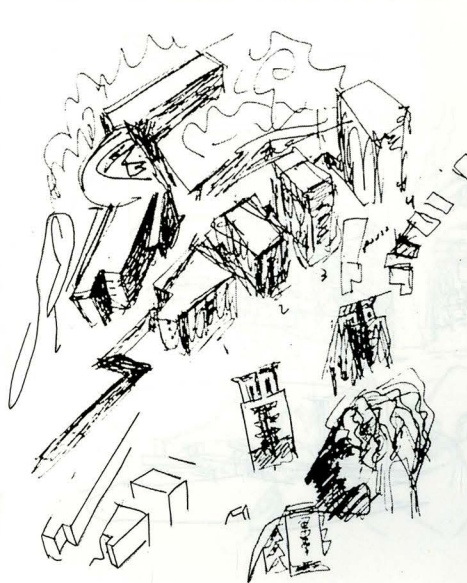
Dibujos para la Escuela de Arquitectura. Oporto, 1986.



Estudio de Le Corbusier. Vevey, 1981.



Facultad de Arquitectura de Oporto



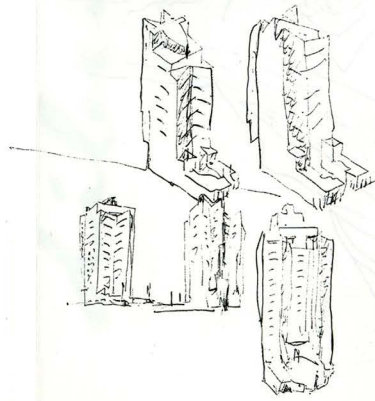
Ville Saboye, 1988.



Lo que es, lo que será... Chiado, 1990.



Barredo, Oporto, 1976.



Versalles. 1988.



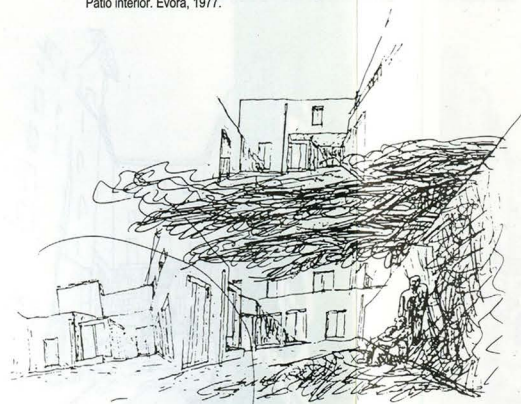
Casa de Ulli Böhme. Berlín, 1981.



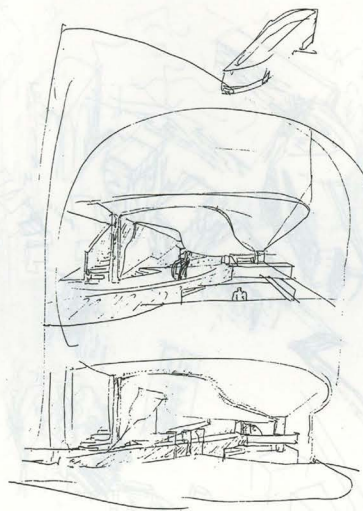
Ventana (detalle).



Patio interior. Évora, 1977.



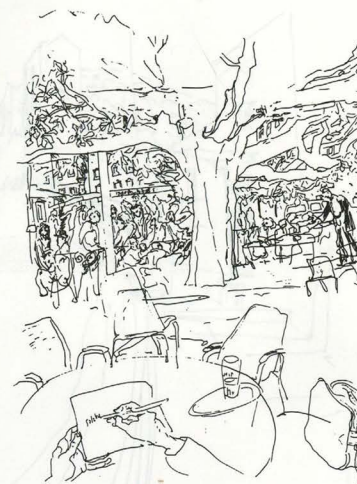
Banco Borges & Irmão. Vila do Conde, 1982.



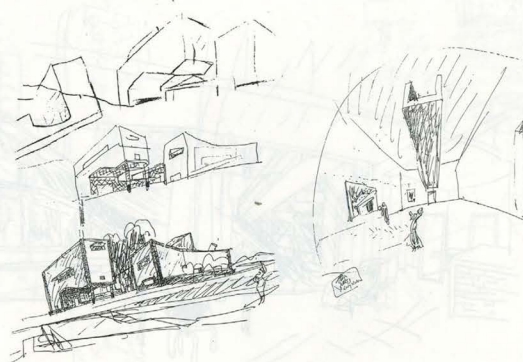
Fac. Ciencias de la Información. Santiago, 1994.
Escuela Sup. de Educación. Setúbal, 1986.



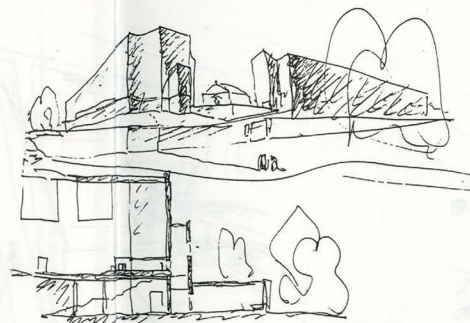
Salzburgo.



Dibujos de la Fundación Cargaleiro. Lisboa.



Fundación Cargaleiro. Lisboa.



Bocetos para el Complejo Eclesiástico de Marco de Canaves.



Boceto Casino Winkler. Salzburgo.

Instituto de Comunicaciones de Portugal

DELEGACIÓN DEL ICP NORTE, OPORTO

Arquitectos: João Alvaro Rocha y José Manuel Gigante con Francisco Portugal y Gomes.

Colaboradores: Ana Sousa da Costa, Manuel Fernando Santos y Jorge Esteves.

Proyecto: 1993/1994.

El terreno está ubicado en una zona de periferia, sujeta a un rápido proceso de transformación. La fragilidad del tejido urbano revela dificultades de articulación entre los elementos que definen su heterogénea ocupación (agricultura, industrias, servicios, viviendas). La descalificación arquitectónica deriva, además, de la descaracterización de los espacios intermedios - zonas sobrantes, donde cualquier estrategia de diseño está ausente -.

El terreno, adyacente a un pequeño núcleo rural, está situado entre un conjunto de viviendas sociales y campos de exploración agrícola.

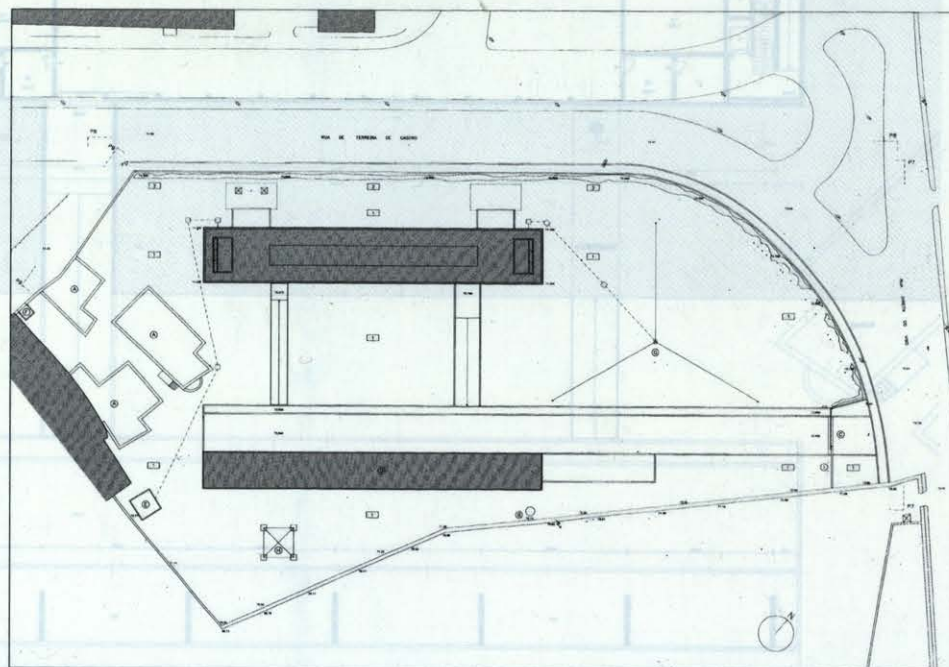
Este es un proyecto comprometido: acepta las condiciones que caracterizan esta zona de la ciudad.

La alineación de la calle y la adopción de una volumetría equivalente a la de las construcciones vecinas son expedientes que, conjugados con la reducida dimensión del programa, favorecen el abordaje de las relaciones a establecer entre terreno y edificio. El proyecto los hace indisolubles: al protagonismo del primero corresponde la neutralidad del segundo.

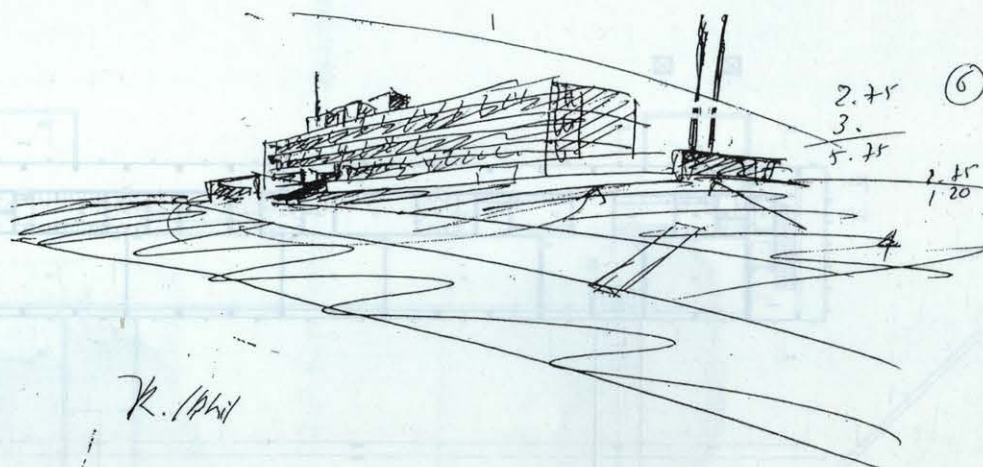
Ese protagonismo es tanto más evidente cuanto que el edificio está dispuesto en el terreno de modo que acentúe la lectura de sus propios límites. Por eso, el diseño del edificio resulta también del (re)diseño del propio terreno - en el modo en que se establecen los tiempos de respiración que, midiendo las distancias, ayudan a fijar la escala del conjunto -.

La relación orgánica entre edificio y terreno se deriva esencialmente de su modo de apropiación recíproca. Y también, de la forma en que, en el interior del edificio, se recrea el compromiso con el jardín circundante, a través de la ordenación del programa: en la vertical, diseñando la ligación al suelo (sótano), construyendo el volumen de elevación (zonas de trabajo /servicios) y definiendo su remate superior (cubierta utilizable); en la horizontal, estableciendo una jerarquía de espacios, que busca la mejor exposición solar de las zonas de trabajo y su relación visual con el exterior.

Tal ordenación, manifestándose en la configuración del volumen, no niega, sino que refuerza, el carácter unitario de su concepción. Las fachadas exteriores son también las



Plano de conjunto.



fachadas interiores - la fina membrana metálica que las construye y separa es simultáneamente el elemento que diseña su continuidad. La memoria del exterior estará así presente en el interior cuando se recorren los accesos verticales y los pasillos que conducen a las salas - donde el ciclo se cierra, en el regreso visual al jardín -.

La escala del edificio trasciende al significado de su estricta dimensión física.

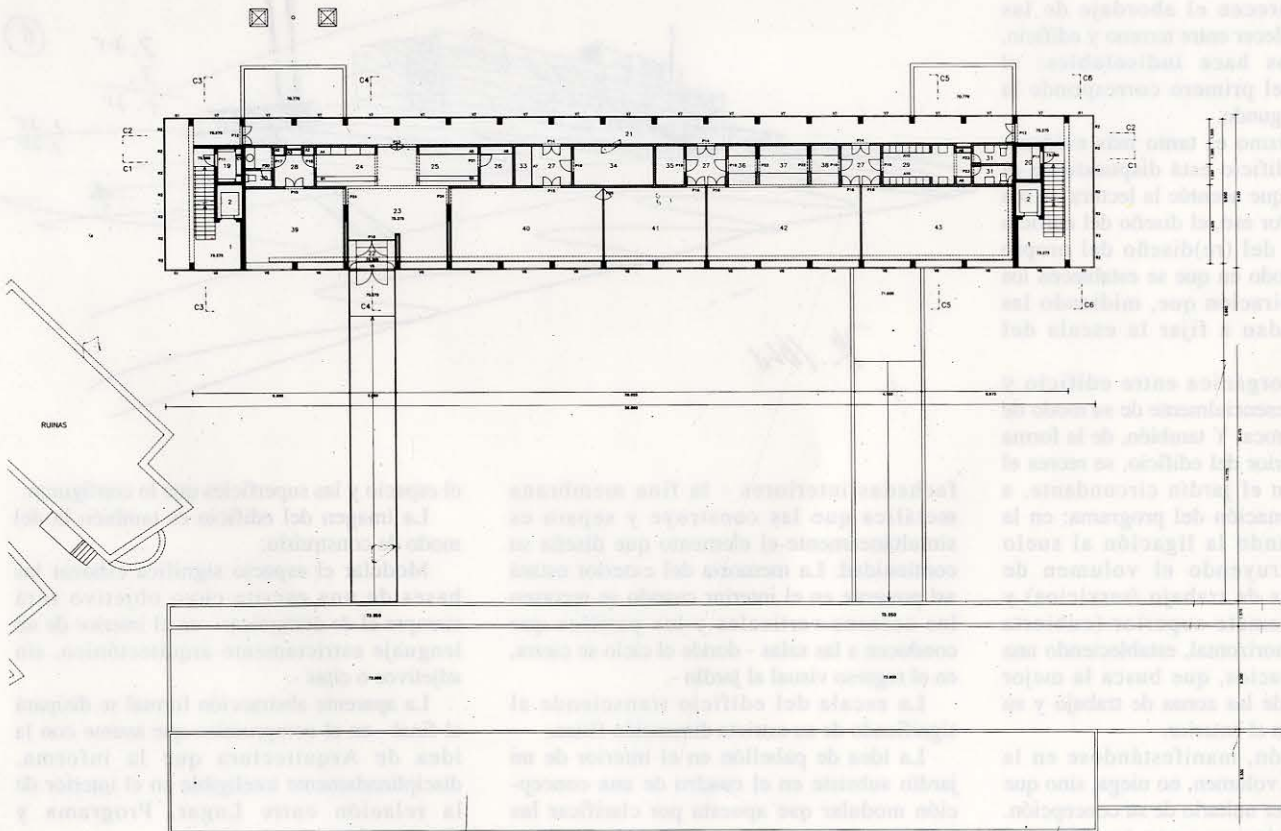
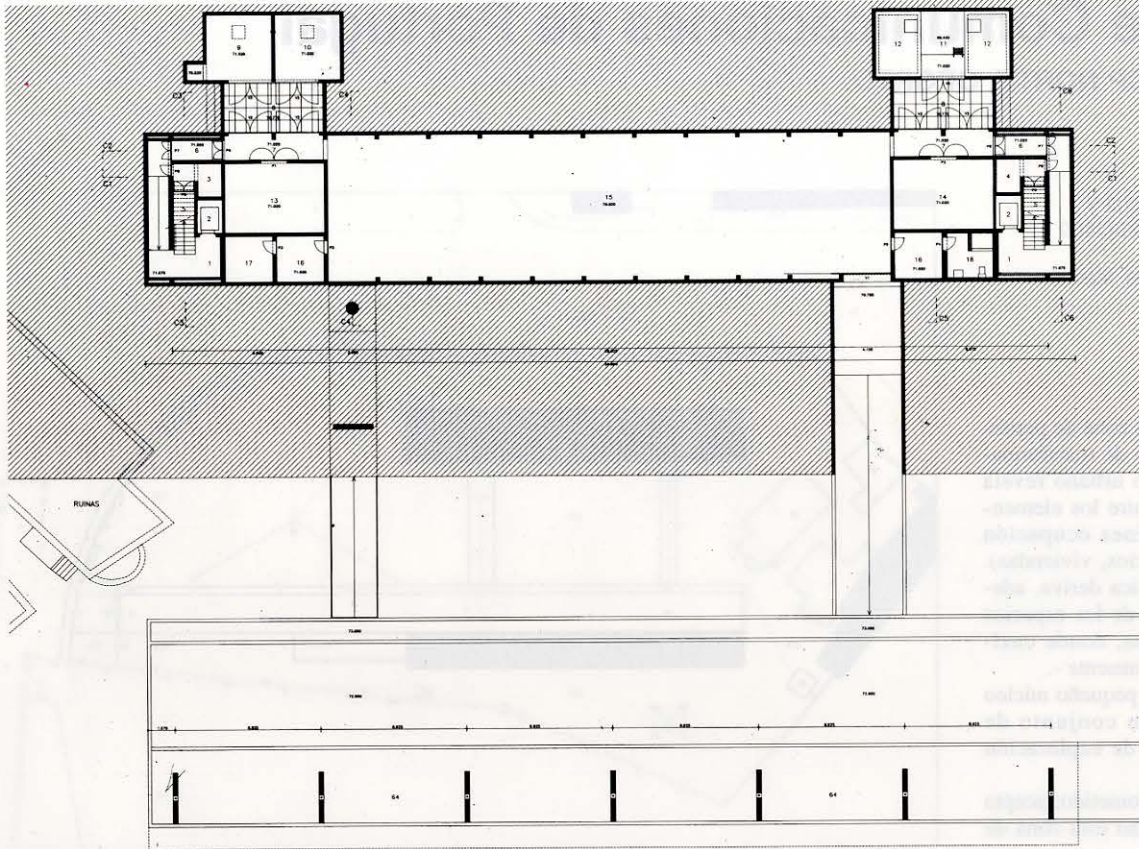
La idea de pabellón en el interior de un jardín subsiste en el cuadro de una concepción modular que apuesta por clarificar las relaciones entre espacio y estructura, y entre

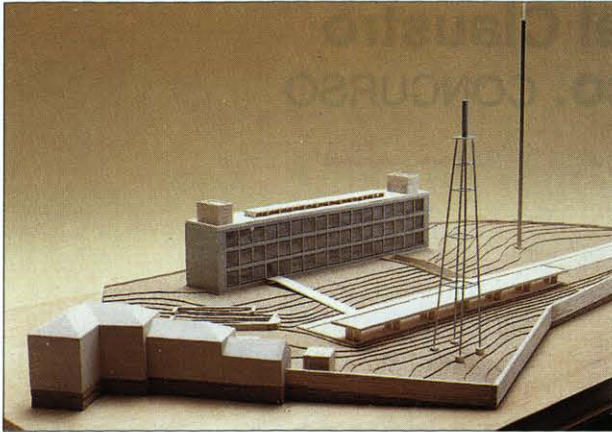
el espacio y las superficies que lo configuran.

La imagen del edificio es también la del modo de construirlo.

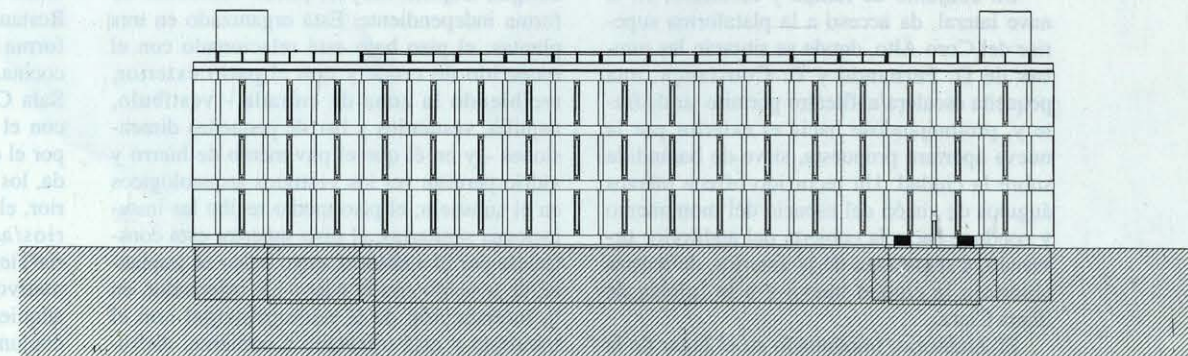
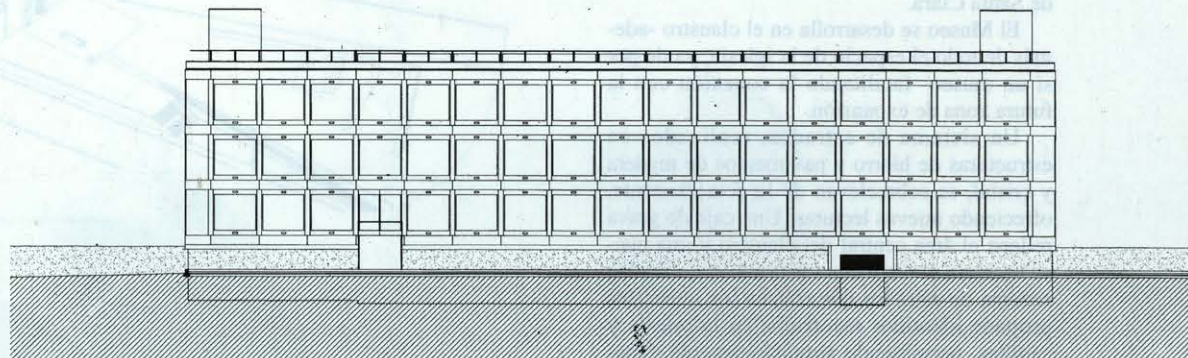
Modular el espacio significa esbozar las bases de una escritura cuyo objetivo será siempre el de comunicar - en el interior de un lenguaje estrictamente arquitectónico, sin adjetivos o citas -.

La aparente abstracción formal se disipará al final - en el compromiso que asume con la idea de Arquitectura que la informa, disciplinadamente inteligible en el interior de la relación entre Lugar, Programa y Construcción.





Fotografía de la maqueta



Secciones y alzados.

Rehabilitación de la Iglesia y el Claustro del Convento de San Francisco. CONCURSO

SANTAREM

Arquitectos: Arístides Bastos de Almeida, Bernardo Abrunhosa de Brito y Rui Pinto Silva.

Colaborador: Nuno Machado dos Reis.

Es nuestra intención hacer que la iglesia asuma el papel de elemento principal del conjunto, proponiéndonos para ello "liberar" su fachada principal por el recurso a un pequeño edificio que establezca la transición entre el claustro y la iglesia; al mismo tiempo que aloja la recepción del nuevo conjunto propuesto, permite la lectura de su fachada norte. Del lado opuesto, la creación de una plataforma a nivel disminuye la importancia de la capilla que, hoy por hoy, deslucen la fachada principal del monumento.

Un nuevo recorrido orientado en el sentido Levante/Poniente marca los nuevos ejes y, permitiendo el cruce longitudinal a una cota inferior, conduce hacia un pequeño patio, que sirve de recepción del auditorio y del restaurante y de salida alternativa de la iglesia. Ese cruce, sólo posible tras los deseables sondeos arqueológicos, establece simbólicamente la relación entre la ciudad medieval y la nueva zona de ampliación, estableciendo una alternativa a la calle 31 de Janeiro, en la conexión entre el Jardín de la República y la Travesía de Santa Clara.

El Museo se desarrolla en el claustro -además de todo el espacio de la iglesia, ya de por sí un museo- facilitando la conexión con la futura zona de expansión.

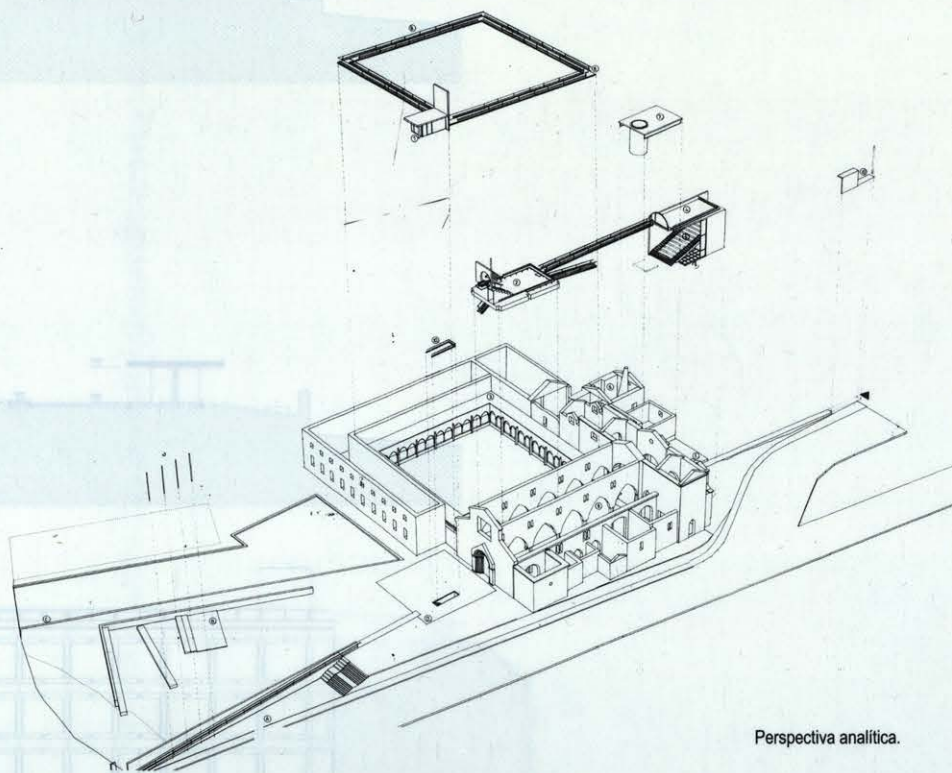
Un sistema de estrados, realizados en estructuras de hierro y pavimentos de madera y cristal, se sobreelevan de la cota existente, ofreciendo nuevas lecturas. Una caja de grava rellena el área central del claustro y una nueva escalera invita a una visita a la cisterna. Un sistema de estrados que rellena los intervalos propone idénticos recorridos en la iglesia y capillas, permitiendo simultáneamente exposiciones temporales y la visita al monumento.

Un conjunto de rampa y escaleras, en la nave lateral, da acceso a la plataforma superior del Coro Alto, donde se situarán las tumbas de D. Fernando y D. Constança; una pequeña escalera/anfiteatro permite su disfrute y, prolongándose hacia el exterior por la nueva apertura propuesta, sirve de barandilla sobre la ciudad. Un recorrido ofrece nuevos ángulos de visión del espacio del monumento y conduce hacia la cubierta del auditorio, sirviendo, a semejanza de la anterior, de terraza abierta a la ciudad nueva y a la Iglesia de Santa Clara.

El Auditorio, implantado en el lugar de la

antigua Capilla Mayor, puede funcionar de forma independiente. Está organizado en tres plantas: el piso bajo está relacionado con el recorrido de cruce y con el patio exterior, recibiendo la zona de entrada - vestíbulo, taquilla, vestuarios y bar de pequeñas dimensiones - y en él que el pavimento de hierro y vidrio permite ver los vestigios arqueológicos en el subsuelo; el piso medio recibe las instalaciones sanitarias; el piso superior está constituido por el auditorio, cuyo palco se implanta, de acuerdo con el nuevo eje orientador, en la intersección de la nave principal con el transepto y está orientado a poniente, disfru-

tando del Coro Alto como telón de fondo. El Restaurante/Cafetería, que puede funcionar de forma autónoma, está situado en la antigua cocina, prolongándose exteriormente hacia la Sala Capitular y comunicando directamente con el patio que sirve de acceso al auditorio por el edificio que aloja, en la planta de entrada, los aseos y los trasteros, y en el piso superior, el despacho del responsable y los vestuarios/aseos de los empleados. La Librería/Tienda, que es una zona de carácter informativo y de divulgación de las actividades, adquiere importancia, situada en el centro del conjunto propuesto.

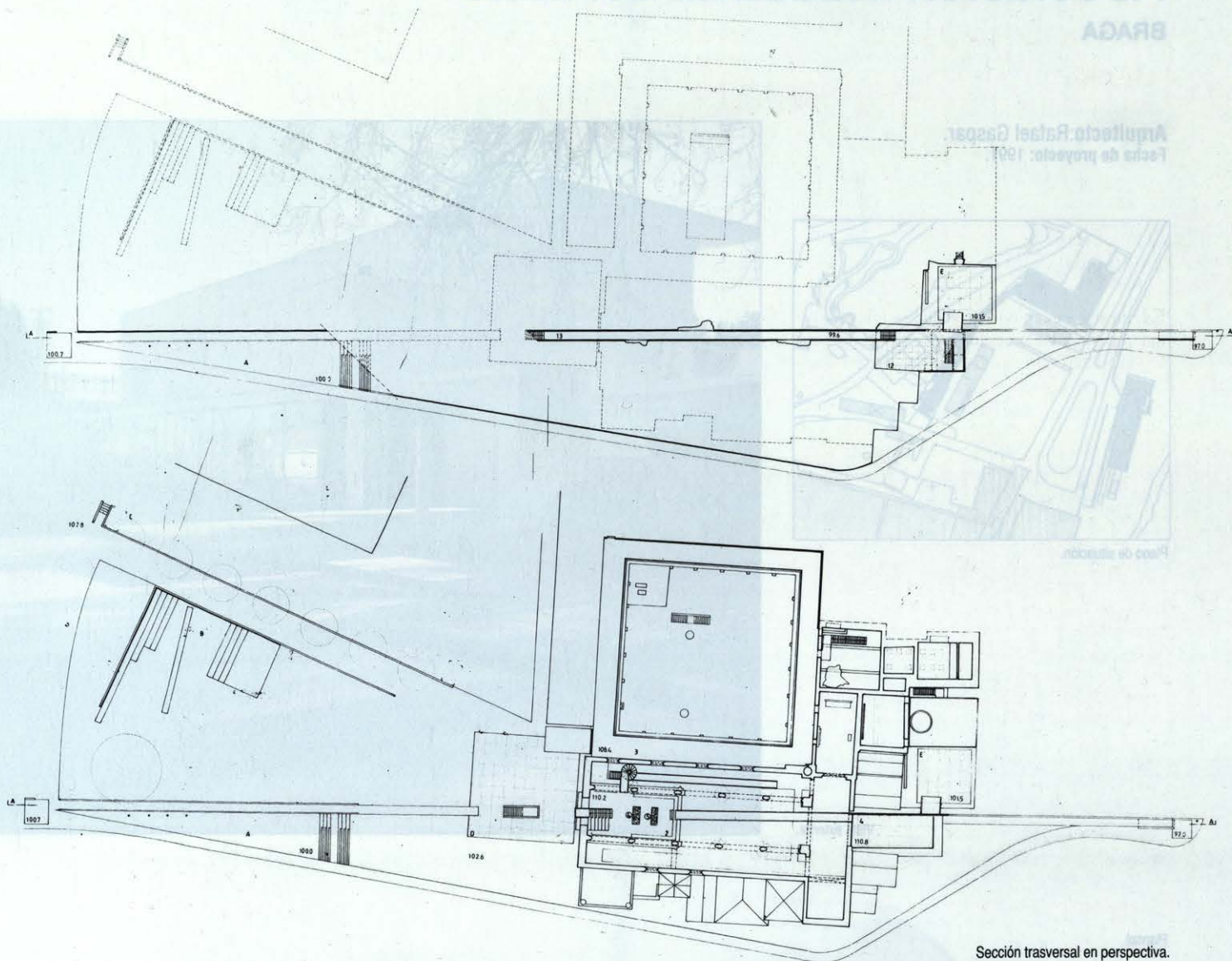


Asociación Industrial del Miño

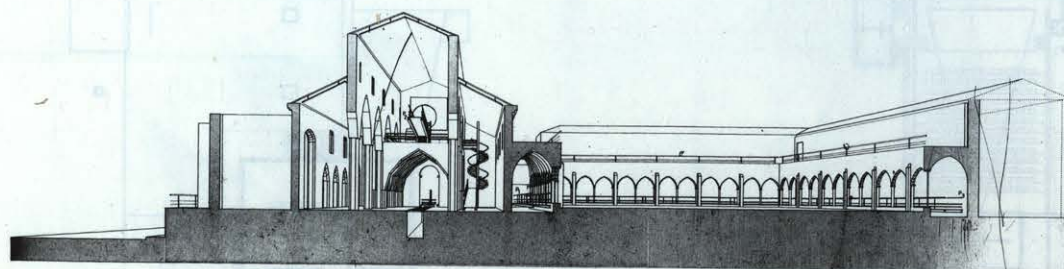
Plantas.

BRAGA

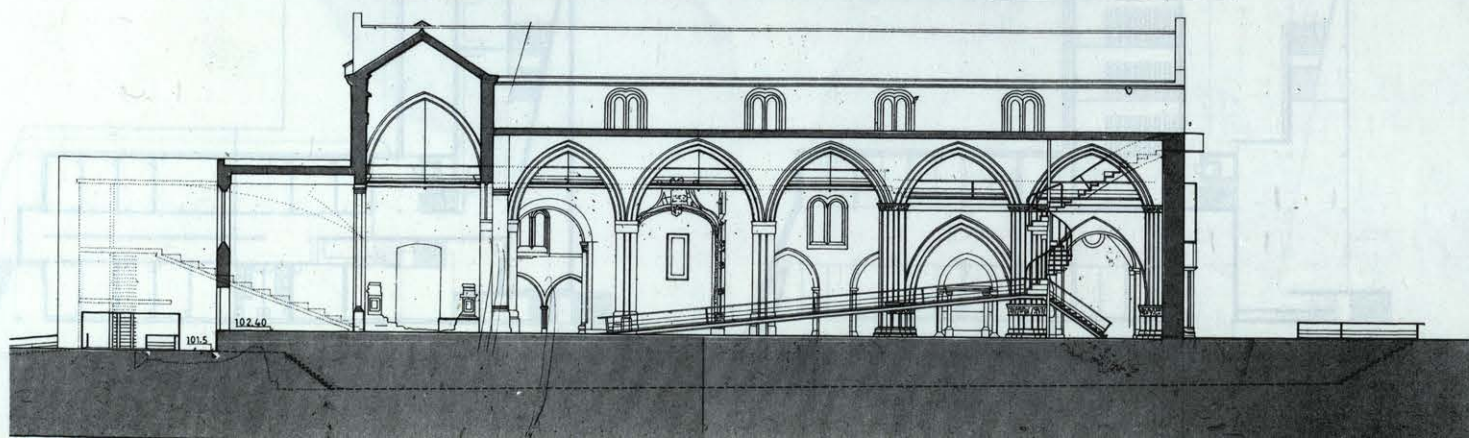
Arquitecto: Rafael Gaspar.
Fecha de proyecto: 1991



Sección transversal en perspectiva.



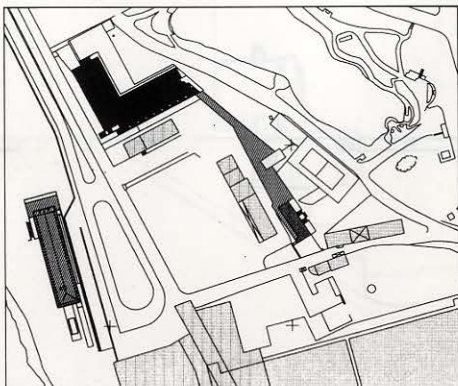
Sección longitudinal.



Asociación industrial del Miño

BRAGA

Arquitecto: Rafael Gaspar.
Fecha de proyecto: 1991.

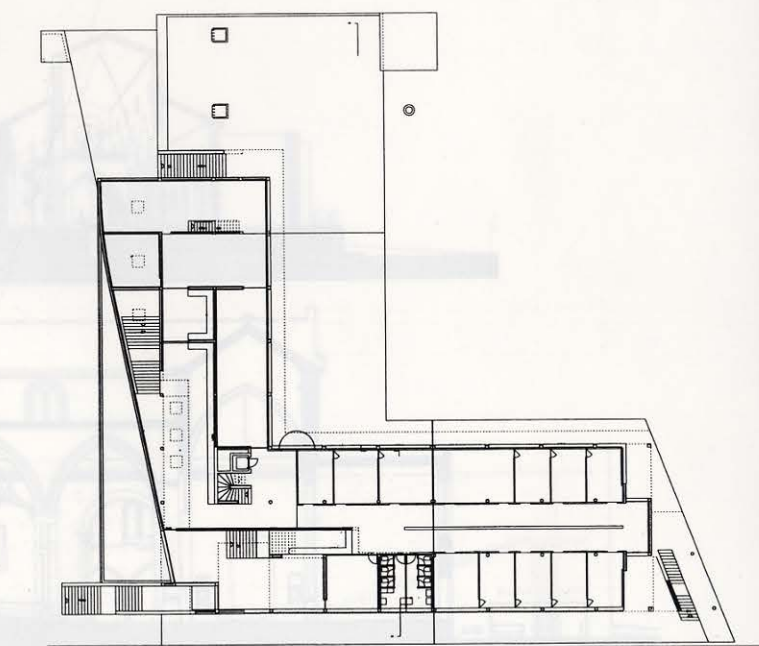
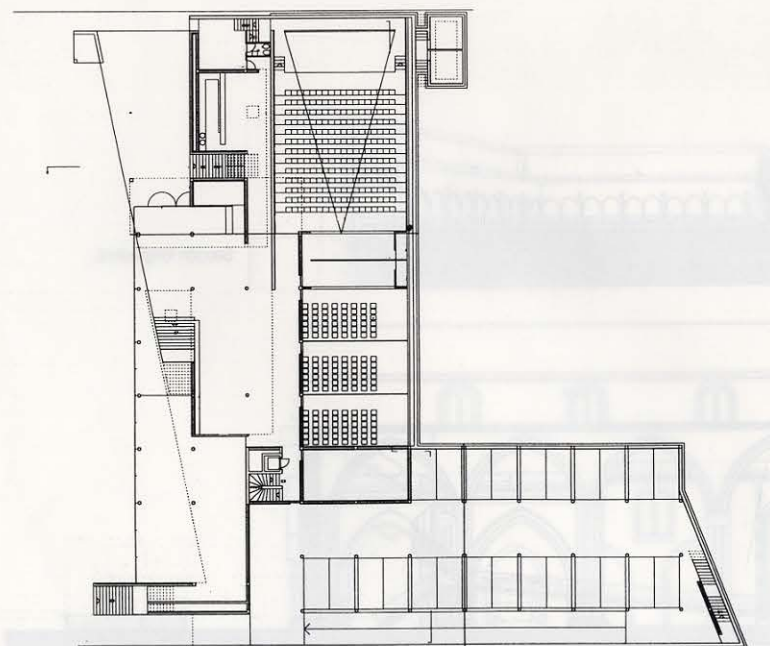


Plano de situación.



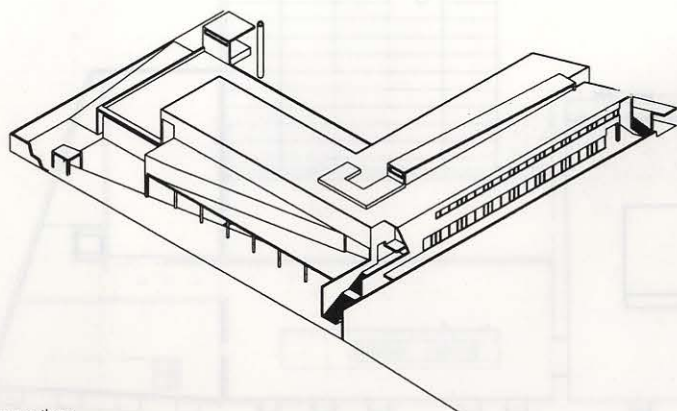
Vista exterior.

Plantas.



Remodelación y Ampliación del Museo del Abate de Baçal

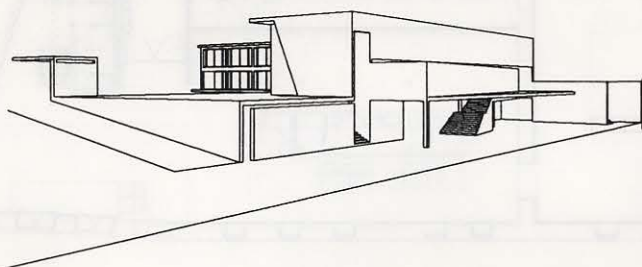
BRAGANZA



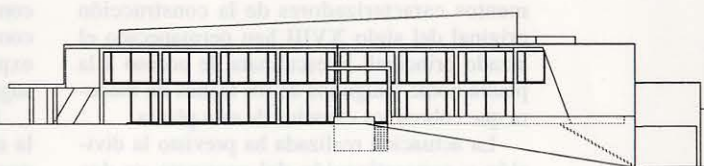
Perspectivas.



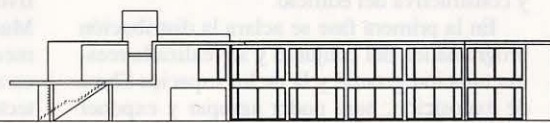
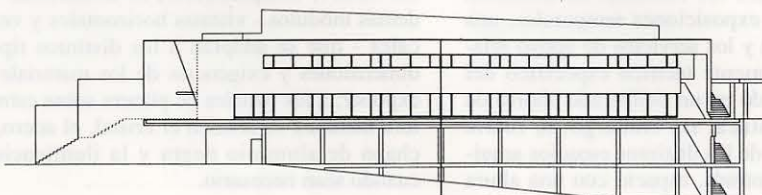
Exterior.



Interior.



Alzados.



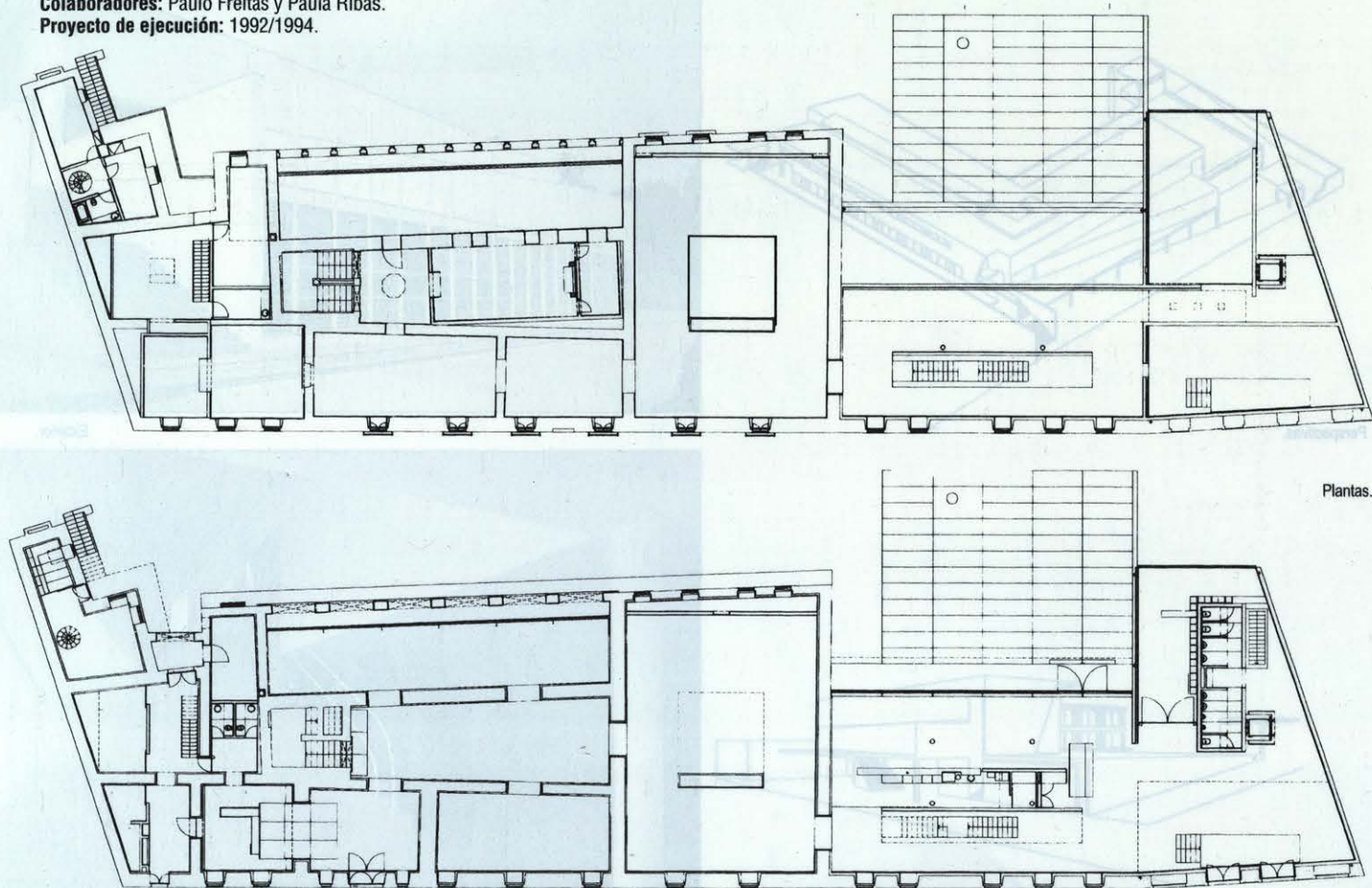
Remodelación y Ampliación del Museo del Abate de Baçal

BRAGANZA

Arquitectos: Antonio Portugal y Manuel María Reis.

Colaboradores: Paulo Freitas y Paula Ribas.

Proyecto de ejecución: 1992/1994.



Plantas.

El edificio del antiguo Pazo Episcopal era, tras la serie de ambiguas actuaciones que ha sufrido en su adaptación en Museo, un conjunto claramente heterogéneo. Habiendo albergado, desde 1910, instalaciones tan distintas como las de la Guardia Nacional Republicana, el Archivo del Registro Civil o el Archivo Municipal y Biblioteca, de los elementos caracterizadores de la construcción original del siglo XVIII han permanecido el alzado principal, la escalinata de acceso a la planta noble y algunos de los techos de madera que cubren los espacios de esta planta.

La actuación realizada ha previsto la división y concretización del proyecto en dos fases, a las cuales corresponde una clara distinción en la estructura programática, espacial y constructiva del edificio.

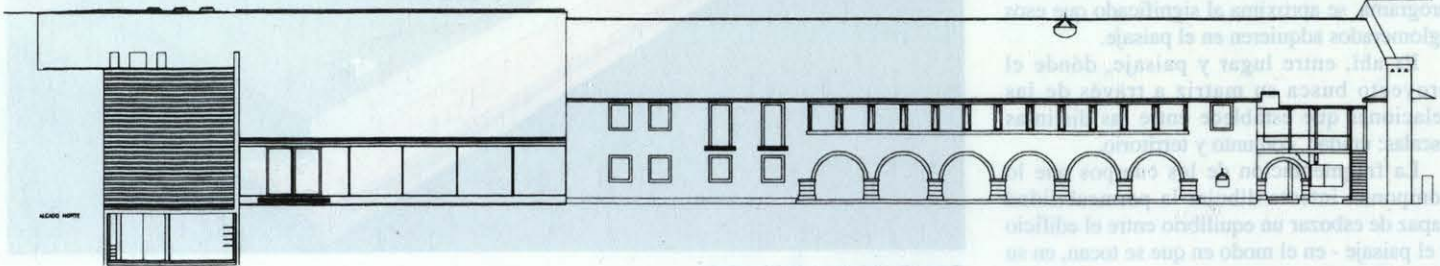
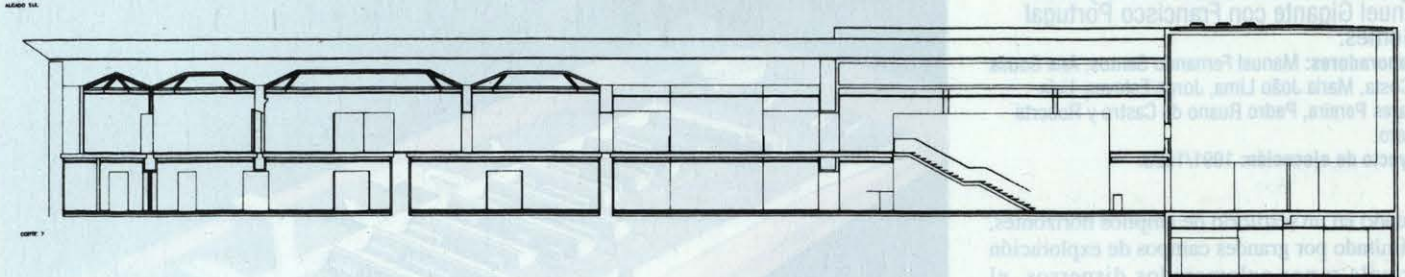
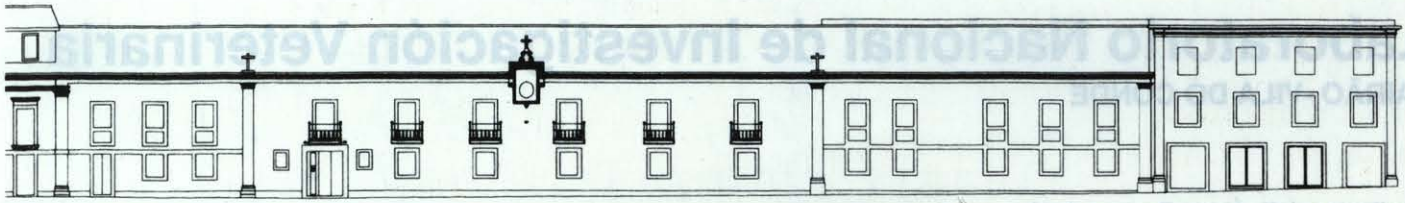
En la primera fase se aclara la distribución programática del conjunto y se realiza la reestructuración general y la de los espacios libres de exposición, para poder agrupar y exponer

las colecciones de una forma fluida y coherente, devolviendo los elementos constructivos diferenciadores del antiguo edificio y concediéndoles una nueva y ampliada dimensión expositiva. En una opción de actuación claramente contemporánea, se busca demostrar la convicción que las calidades de lo existente pueden soportar, y suscitar la armonía con los nuevos elementos, destacándolos en la convivencia con las formas y materiales que expresan nuevos usos y determinan nuevas sugerencias espaciales.

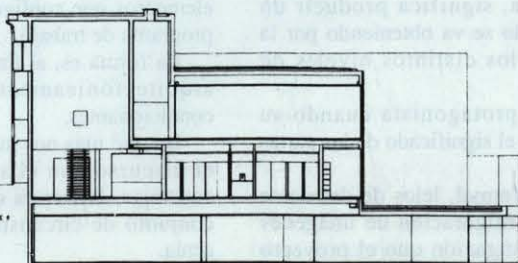
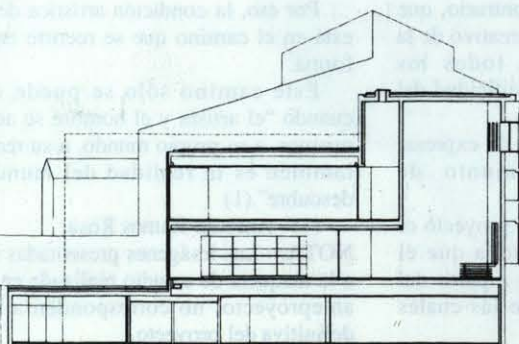
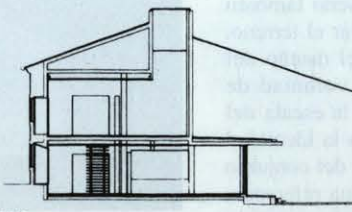
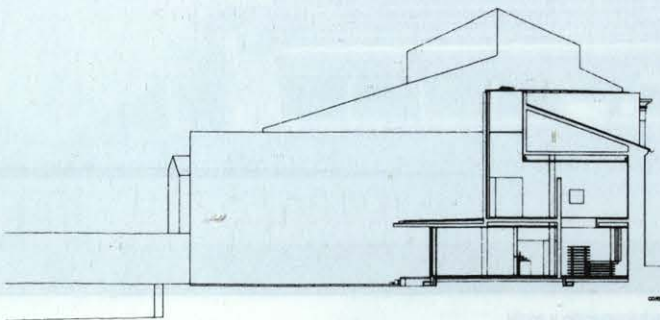
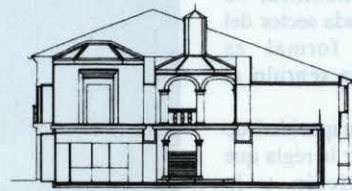
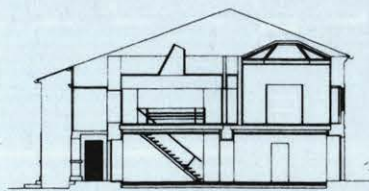
En la segunda fase, la nueva ubicación de la entrada principal permite crear un núcleo que integra todos los servicios de atención, una galería de exposiciones temporales, una sala polivalente y los servicios de apoyo relativos al componente técnico específico del Museo. Creyendo en un deliberado ahorro de medios, se destaca, sin embargo, la fuerte caracterización de los distintos espacios arquitectónicos: la entrada, espacio con una altura

triple, que busca utilizar de forma escenográfica el alzado existente, el bar, marco abierto hacia el patio exterior, que configura en torno al árbol existente, o la galería de exposiciones temporales, con iluminación cenital.

Teniendo la colección del Museo una composición netamente heterogénea, el diseño del montaje de la exposición permanente busca construir un recorrido formal y materialmente coherente, creando, desde un módulo base, un conjunto de estructuras que configuran la exposición y que toman al edificio como soporte abstracto, formando él mismo parte de la exposición. Desde el soporte vertical básico, independiente, se desarrollan los demás módulos - vitrinas horizontales y verticales - que se adaptan a los distintos tipos, dimensiones y exigencias de los materiales a exponer; a los paneles de pizarra sobre estructura metálica se añaden el cristal, el acero, la chapa de aluminio negra y la iluminación, cuando sean necesario.



Secciones y alzados.



Laboratorio Nacional de Investigación Veterinaria

VAIRÃO -VILA DO CONDE

Arquitectos: João Álvaro Rocha y José Manuel Gigante con Francisco Portugal e Gomes.

Colaboradores: Manuel Fernando Santos, Ana Sousa da Costa, Maria João Lima, Jorge Esteves, Luís Tavares Pereira, Pedro Ruano de Castro y Roberta Albiero.

Proyecto de ejecución: 1991/1993.

Situado en un territorio de amplios horizontes, delimitado por grandes campos de exploración agrícola y por aglomerados dispersos, el proyecto, por la dimensión y complejidad del programa, se aproxima al significado que esos aglomerados adquieren en el paisaje.

Es ahí, entre lugar y paisaje, dónde el proyecto busca su matriz a través de las relaciones que establece entre las distintas escalas: unidad, conjunto y territorio.

La fragmentación de los cuerpos que lo componen intenta dibujar la permeabilidad capaz de esbozar un equilibrio entre el edificio y el paisaje - en el modo en que se tocan, en su forma de ser y, al mismo tiempo, en la forma de interpretarlos -.

Este equilibrio, sin eludir la dimensión real del edificio, debe también encontrar su fundamento en la identidad de cada sector del programa, cuya expresión formal es indisoluble de la razón que da sentido al conjunto.

Su ordenación resulta de la capacidad de tipificar elementos y así constituir la regla que permite establecer la repetición y la excepción.

Repetir significa identificar mejor a la unidad, revelando su capacidad de variar dentro de la misma regla para integrar futuras expansiones. Su principio de diseño también resulta de la necesidad de modelar el terreno. Así, el diseño de la unidad es el diseño del propio terreno y asienta en la voluntad de articular la escala del lugar con la escala del territorio. La excepción confirma la identidad de cada unidad, fijando la escala del conjunto a través del establecimiento de una referencia que oriente la multiplicidad de lecturas de acercamiento al lugar.

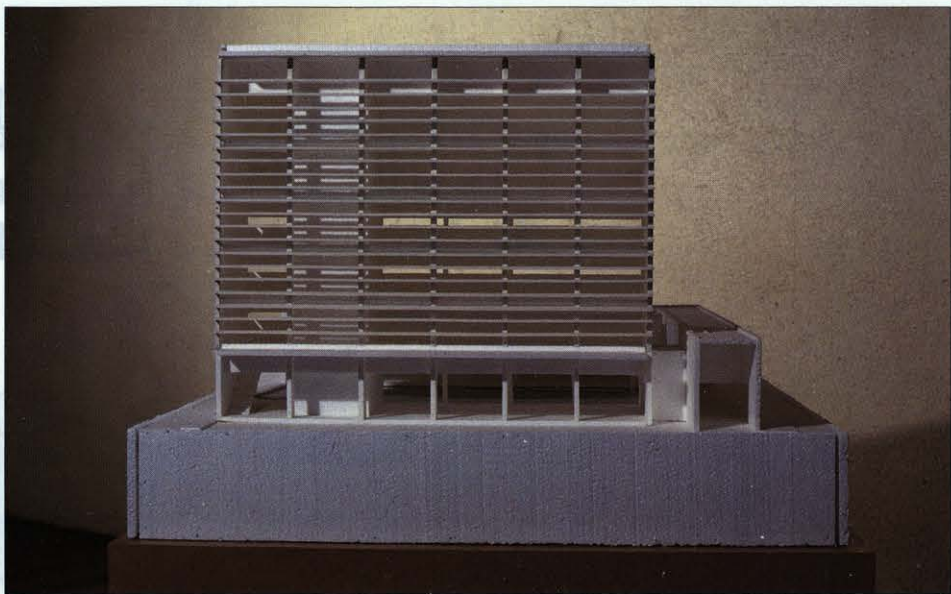
La matriz de diseño que hemos venido explicando es la razón de ser de la composición espacial del edificio. Condensar la complejidad programática, de estructura y de infraestructura, significa producir un espacio, cuyo diseño se va obteniendo por la convergencia de los distintos niveles de información.

El espacio es protagonista cuando su esencia trasciende el significado de las partes que lo configuran.

La concepción formal, lejos de detenerse en cualquier preconfiguración de imágenes que limite la investigación que el proyecto



Fotografía de la maqueta del conjunto.



Fotografía de la maqueta del área de administración y social.

debe promover, admite, por el contrario, que la síntesis formal es el resultado creativo de la manipulación equilibrada de todos los elementos que configuran la especificidad del programa de trabajo.

La forma es, al final, el modo de expresar arquitectónicamente ese conjunto de condicionantes.

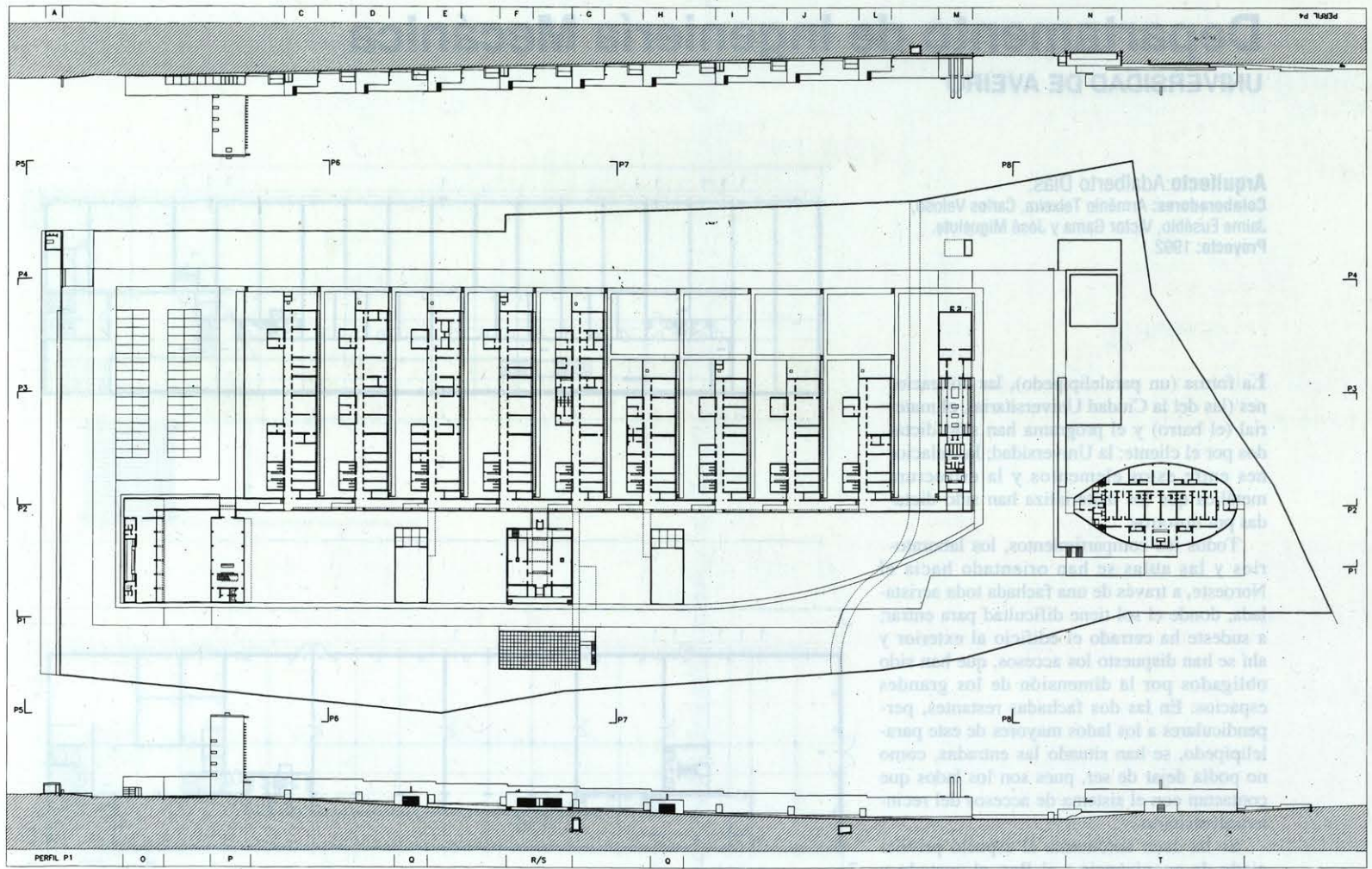
Lo que más nos interesa en un proyecto es el discurso que él soporta, la idea que él construye, la lectura que propone a partir del conjunto de circunstancias sobre las cuales actúa.

Por eso, la condición artística del proyecto está en el camino que se recorre entre idea y forma.

Este camino sólo se puede concretar cuando "el artista y el hombre se acercan a sí mismos, a su propio mundo, a su realidad, que también es la realidad del mundo que se descubre".(1)

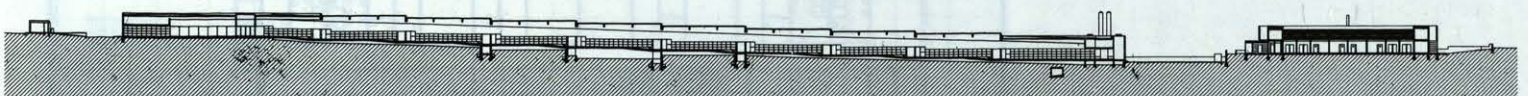
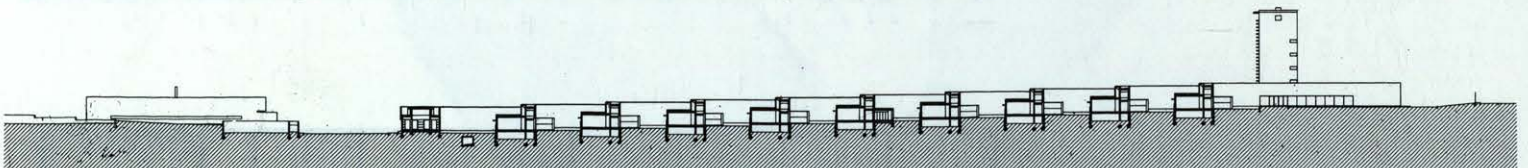
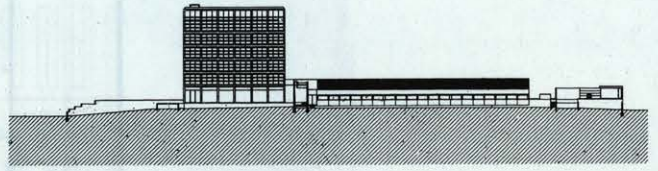
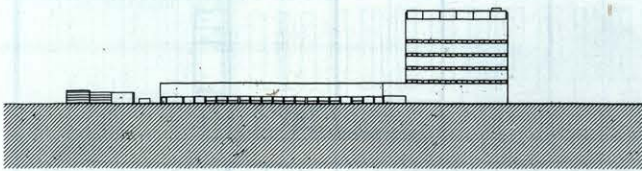
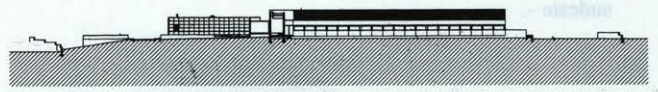
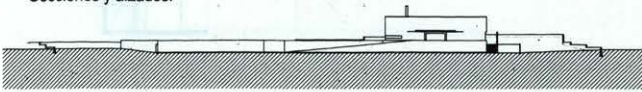
(1) - Antonio Ramos Rosa

NOTA: - Las imágenes presentadas se refieren a la maqueta de estudio realizada en la fase de anteproyecto; no corresponden a la versión definitiva del proyecto.



Planta de conjunto.

Secciones y alzados.



Departamento de Ingeniería Mecánica

UNIVERSIDAD DE AVEIRO

Arquitecto: Adalberto Dias.

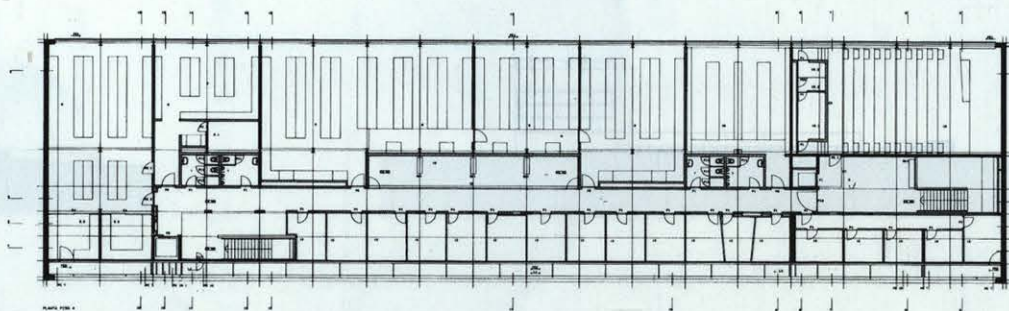
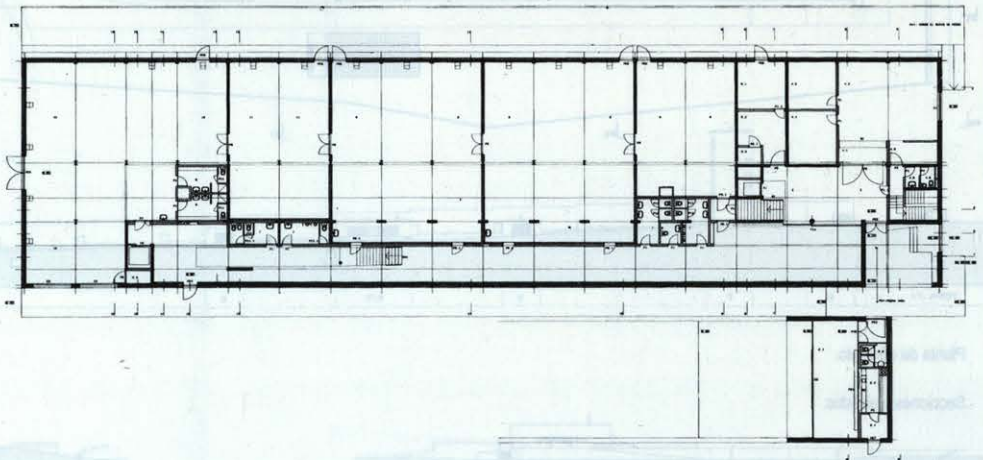
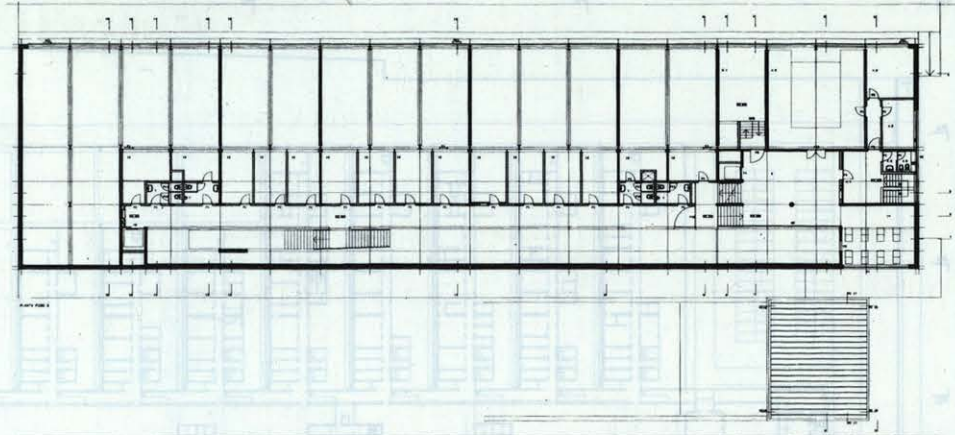
Colaboradores: Arménio Teixeira, Carlos Veloso, Jaime Eusébio, Vítor Gama y José Miguelote.

Proyecto: 1992.

La forma (un paralelepípedo), las alineaciones (las de la Ciudad Universitaria), el material (el barro) y el programa han sido dictados por el cliente: la Universidad; las relaciones entre estos elementos y la estructura metálica que los materializa han sido dictadas por nosotros.

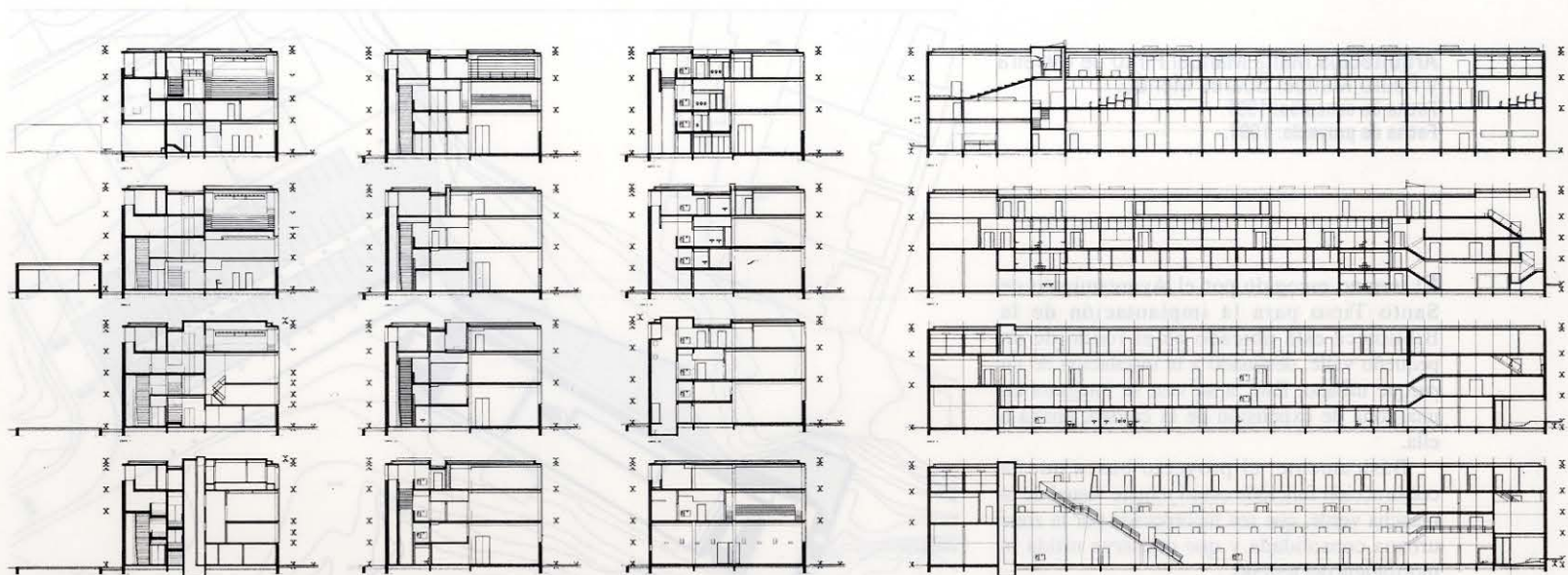
Todos los compartimientos, los laboratorios y las aulas se han orientado hacia el Noroeste, a través de una fachada toda acristalada, donde el sol tiene dificultad para entrar; a sudeste ha cerrado el edificio al exterior y ahí se han dispuesto los accesos, que han sido obligados por la dimensión de los grandes espacios. En las dos fachadas restantes, perpendiculares a los lados mayores de este paralelepípedo, se han situado las entradas, como no podía dejar de ser, pues son los lados que contactan con el sistema de accesos del recinto universitario.

Se ha dado autonomía al espacio privilegiado de convivencia - el Bar, al costado y cerca de la entrada principal del departamento, en el centro del futuro espacio definido por el departamento y su zona de crecimiento, a sudeste -.



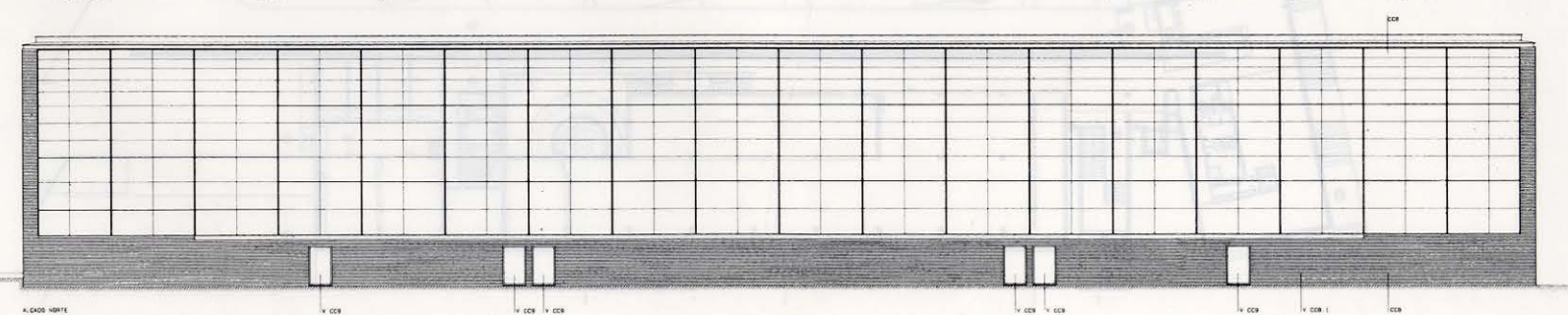
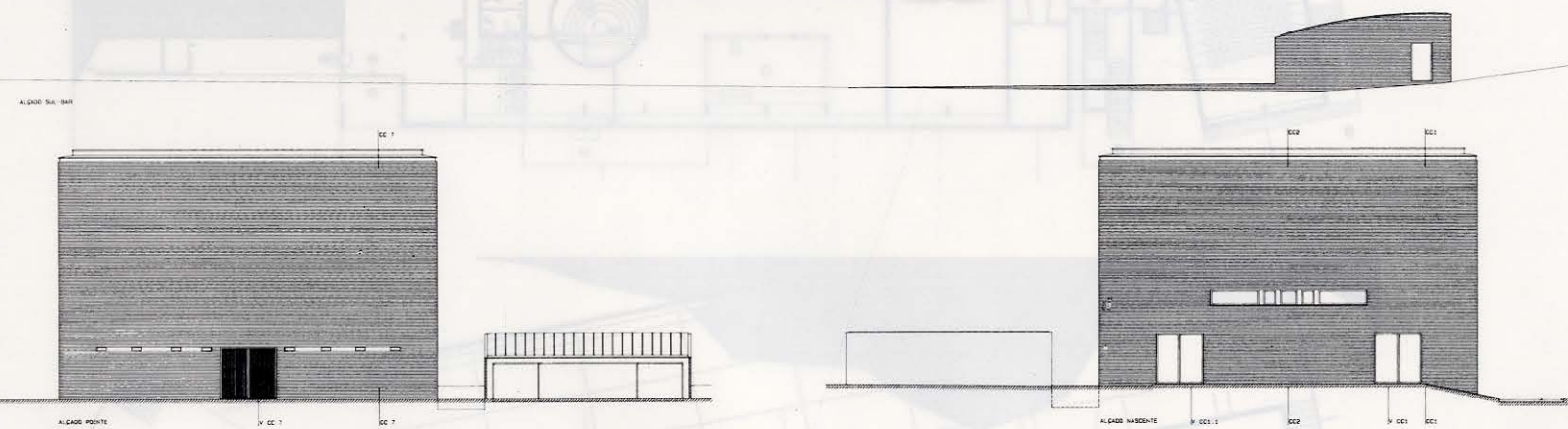
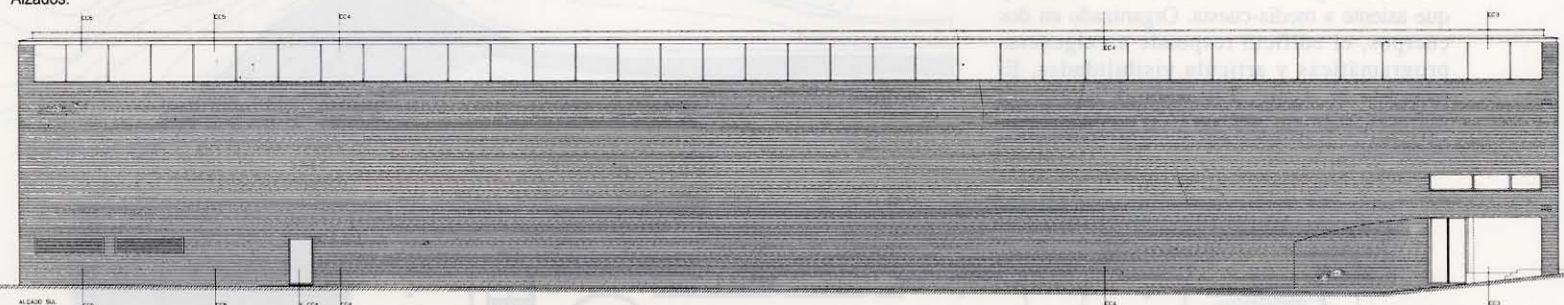
Biblioteca Municipal

SANTO TIRSO



Secciones.

Alzados.



Biblioteca Municipal

SANTO TIRSO

Arquitectos: María Manuel Pinto de Oliveira y Pedro Manuel Soares Mendo.

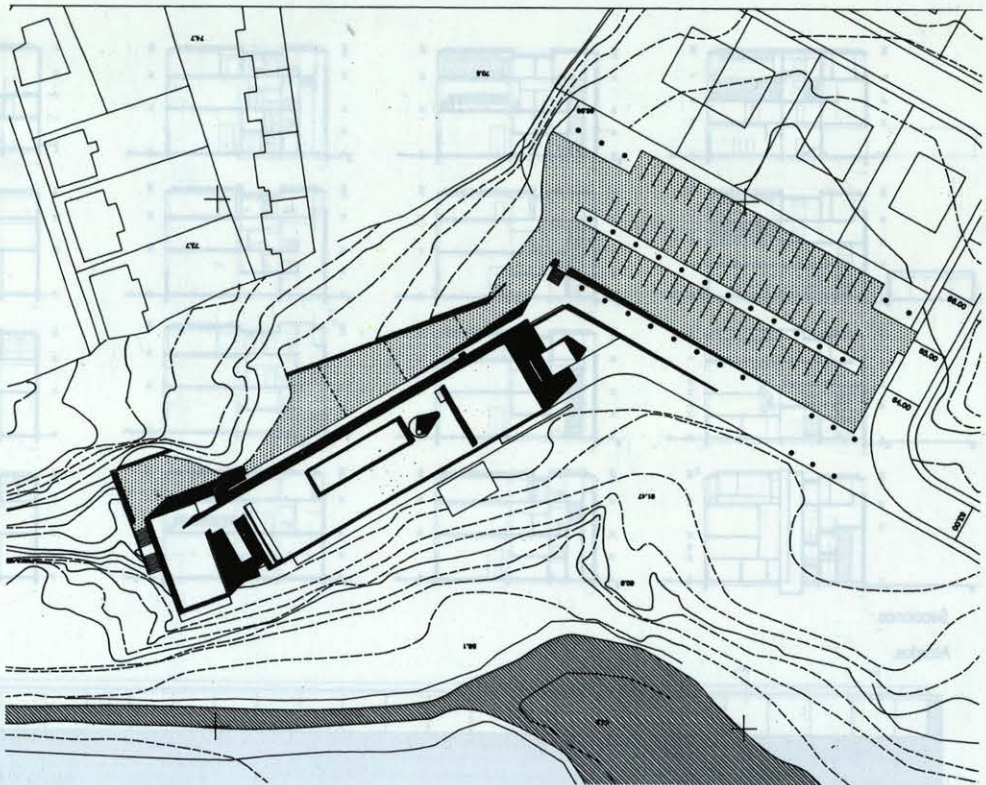
Fecha de concurso: 1991.

Fecha de proyecto: 1994.

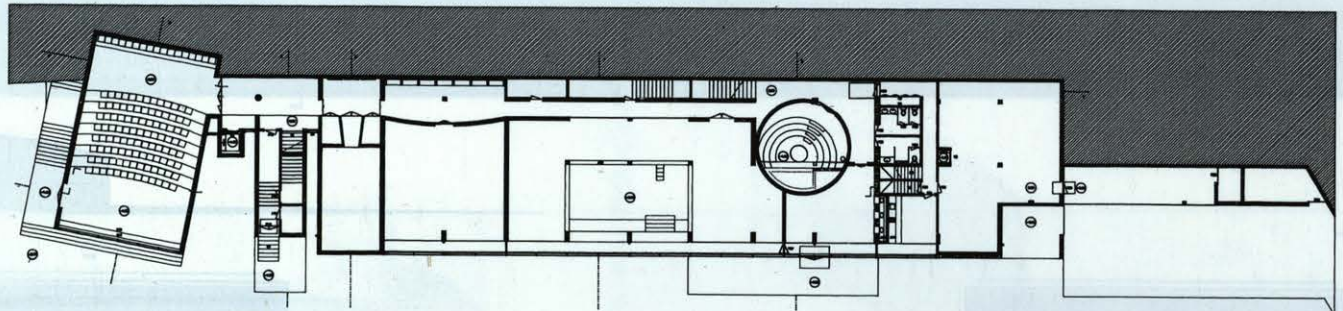
El terreno escogido por el Ayuntamiento de Santo Tirso para la implantación de la Biblioteca está ubicado en el fondo de un pequeño valle, destinado a la instalación de un parque urbano. Este, a su vez, se integrará en una zona de expansión de la ciudad, anexa a ella.

Básicamente, el proyecto busca que la construcción funcione como remate visual de la mancha verde, que sea incorporada por la zona urbana consolidada y que conserve nítida la morfología del terreno.

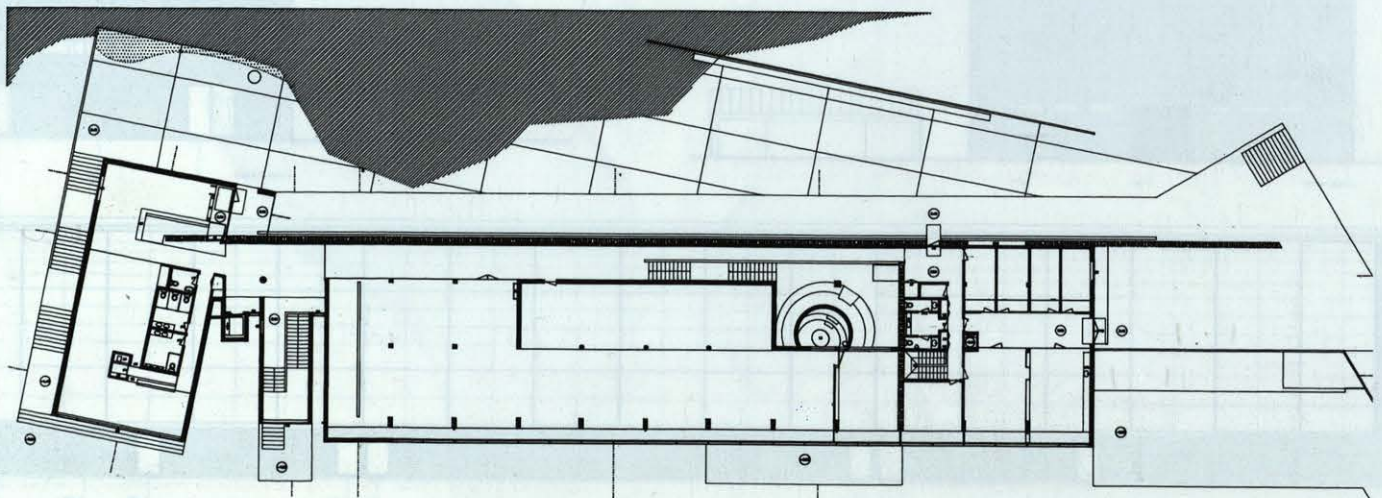
Así, se ha optado por un edificio en planta, orientado según la modulación del terreno y que asiente a media-cuesta. Organizado en dos cuerpos, el edificio responde a exigencias programáticas y articula visibilidades. El recorrido de acceso, a lo largo de un extenso muro en pizarra, retoma una imagen local, dominante.



Plano de implantación.

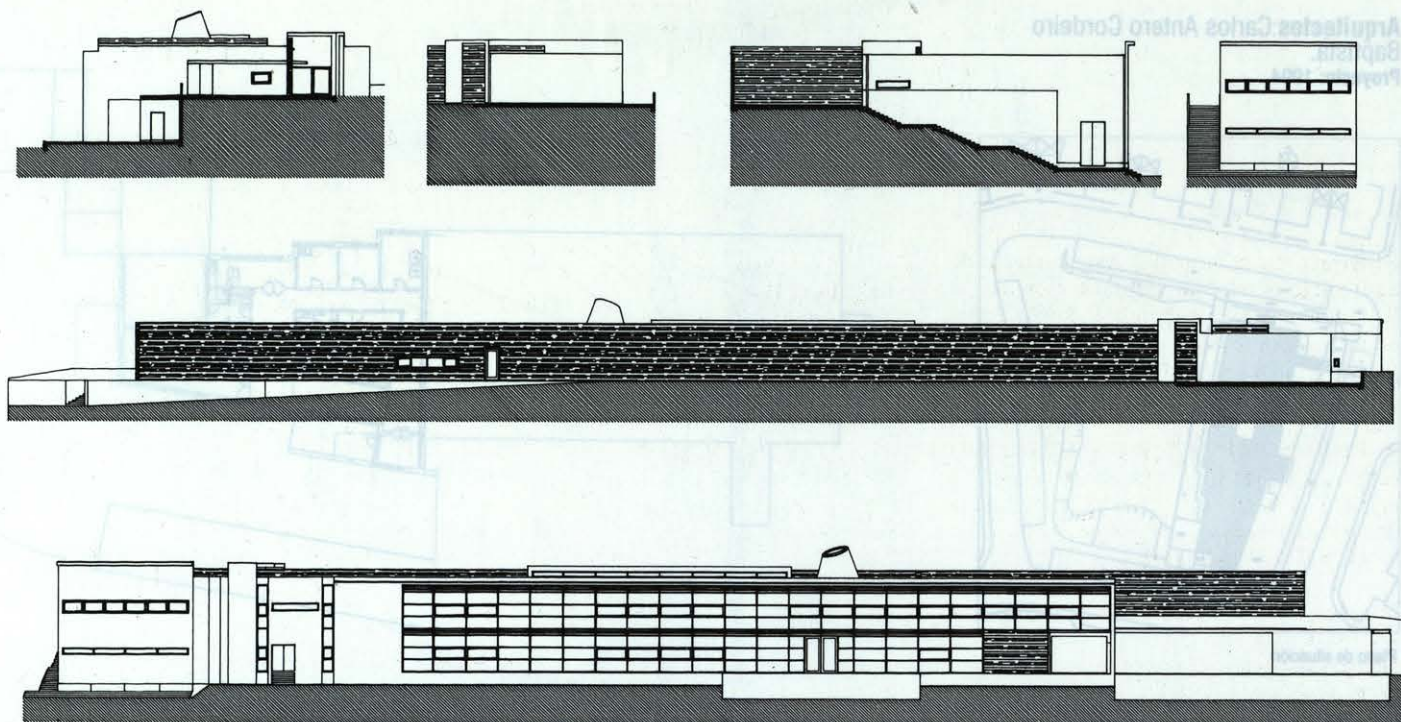


Plantas.



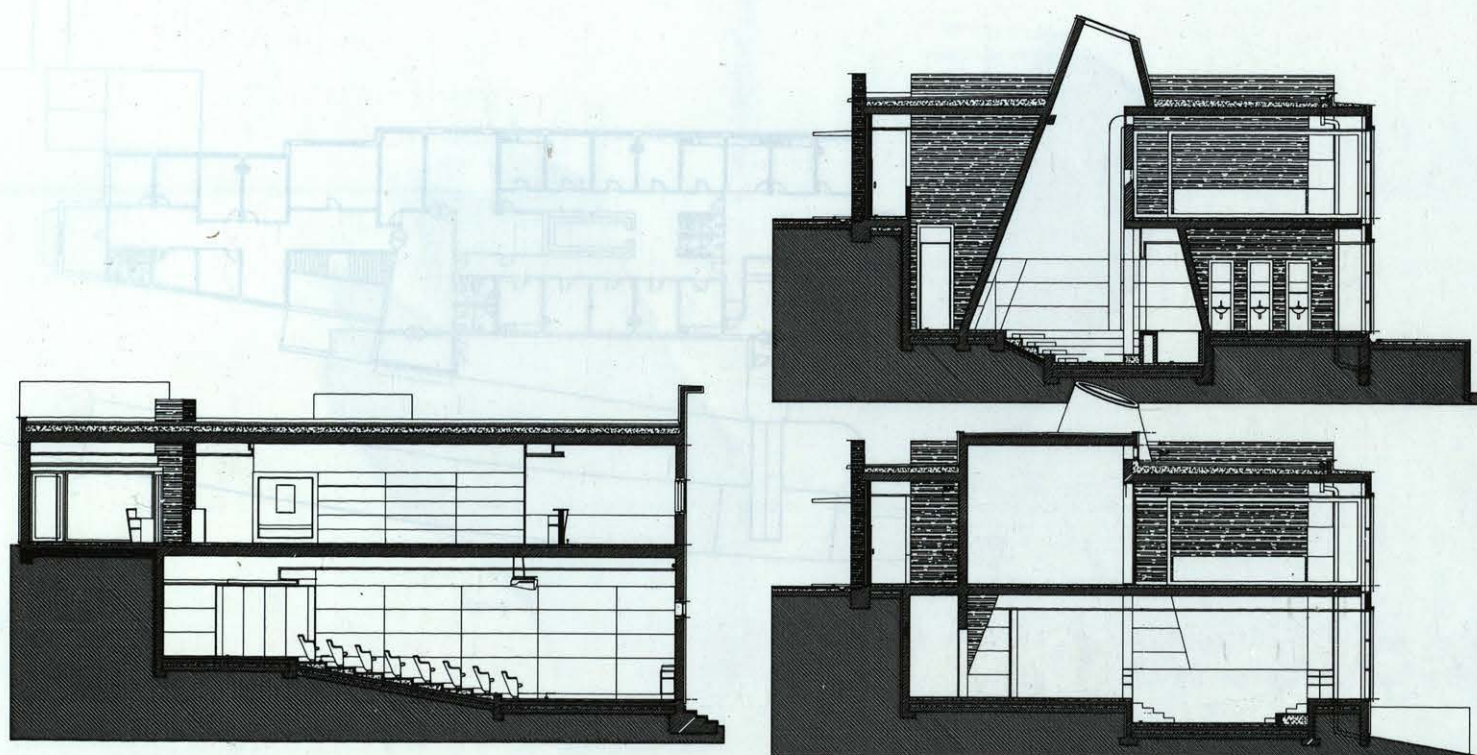
Centro de salud
SABROSA

Arquitectos Carlos Antón Cordeiro
Baptista
Proyecto 1994



Alzados.

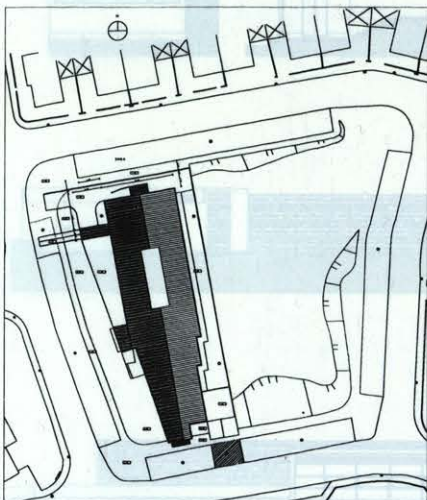
Secciones.



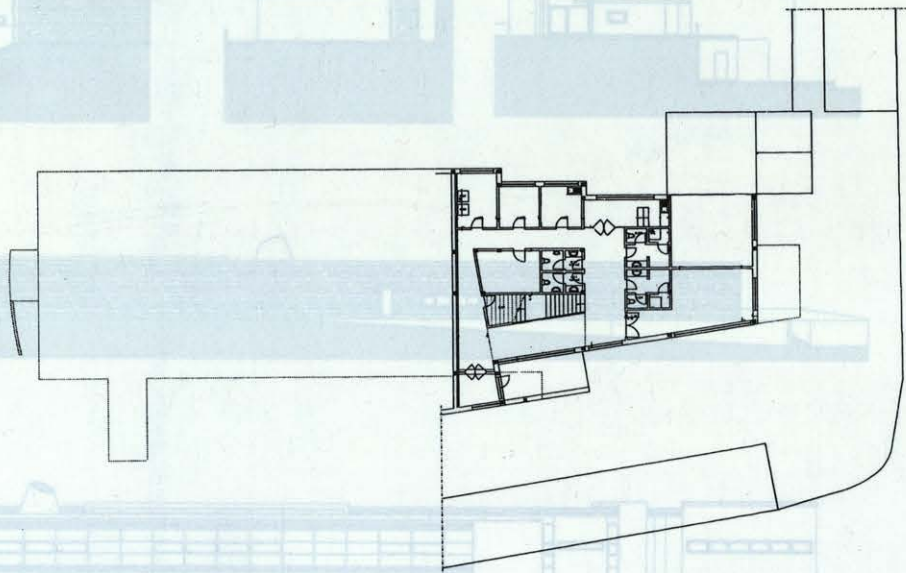
Centro de salud

SABROSA

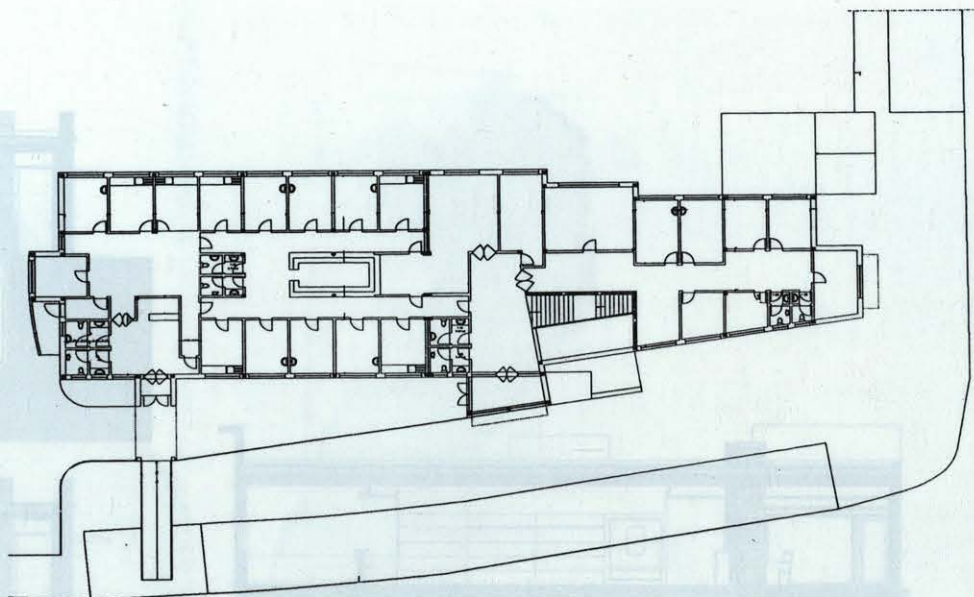
Arquitectos: Carlos Antero Cordeiro
Baptista.
Proyecto: 1994.



Plano de situación



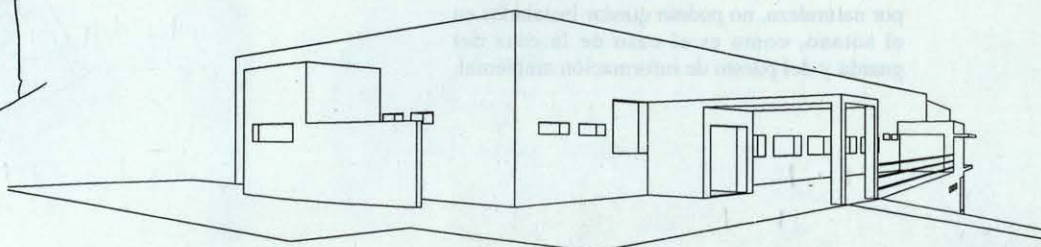
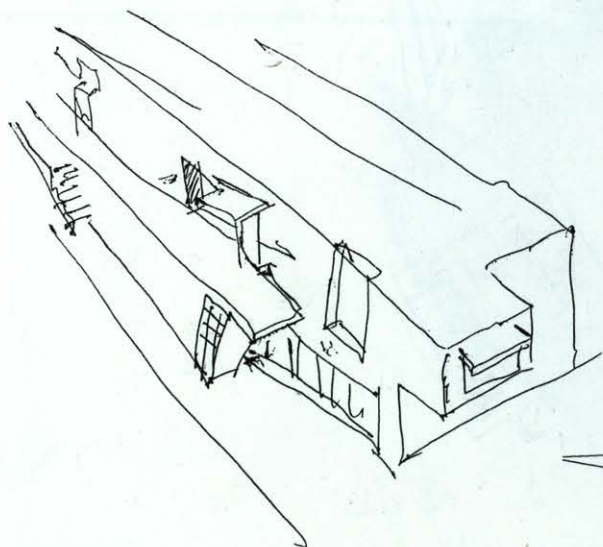
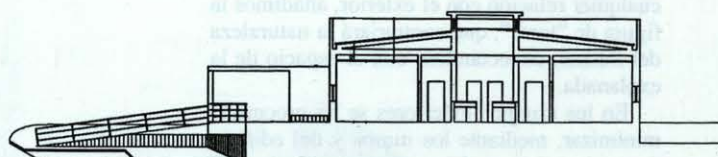
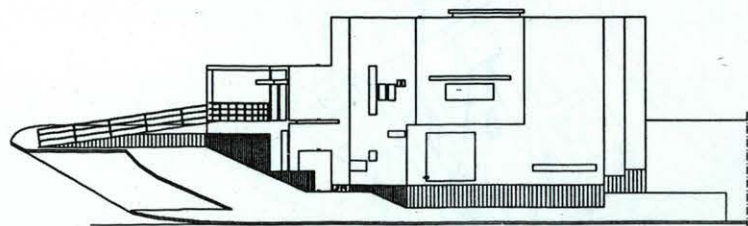
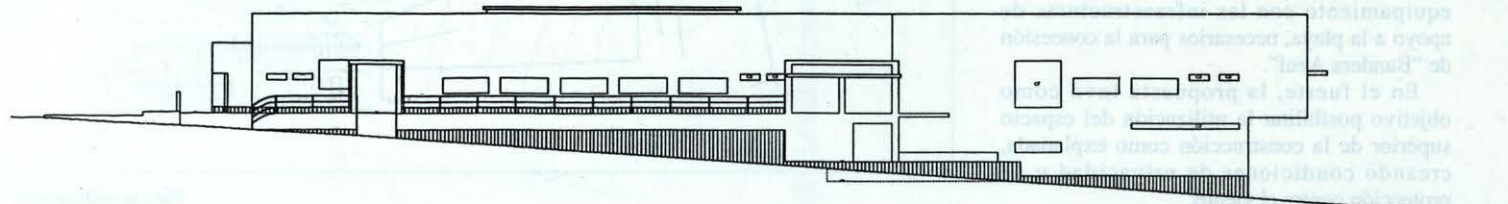
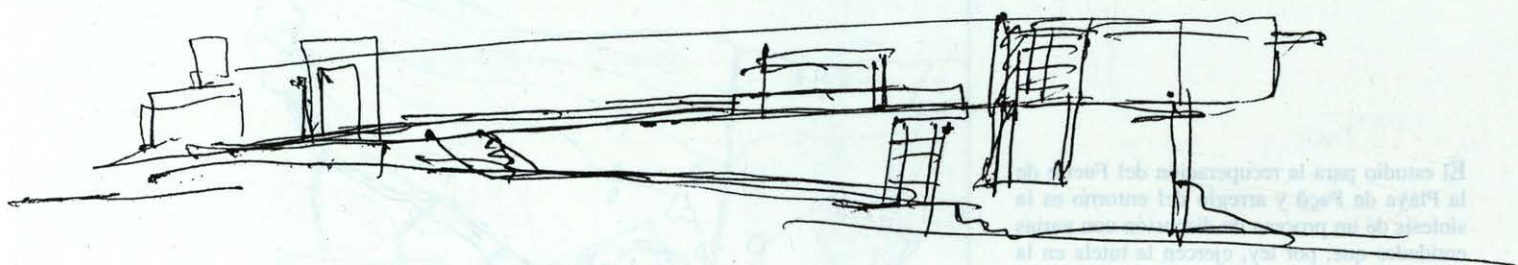
Plantas



Recuperación del Fuerte de la Playa de Pacó y arreglo del entorno

SABROSA

Arquitecto Luis Teijeiro
Proyecto 1995



Alzados y sección

Recuperación del Fuerte de la Playa de Paçó y arreglo del entorno

SABROSA

Arquitecto: Luis Teles.

Proyecto: 1995.

El estudio para la recuperación del Fuerte de la Playa de Paçó y arreglo del entorno es la síntesis de un proceso de discusión con varias entidades que, por ley, ejercen la tutela en la zona.

El trabajo engloba la recuperación del fuerte para un bar-explanada, la reorganización del estacionamiento y de los cruces sobre la duna y la creación de un equipamiento con las infraestructuras de apoyo a la playa, necesarios para la concesión de "Bandera Azul".

En el fuerte, la propuesta tuvo como objetivo posibilitar la utilización del espacio superior de la construcción como explanada, creando condiciones de privacidad y de protección contra el viento.

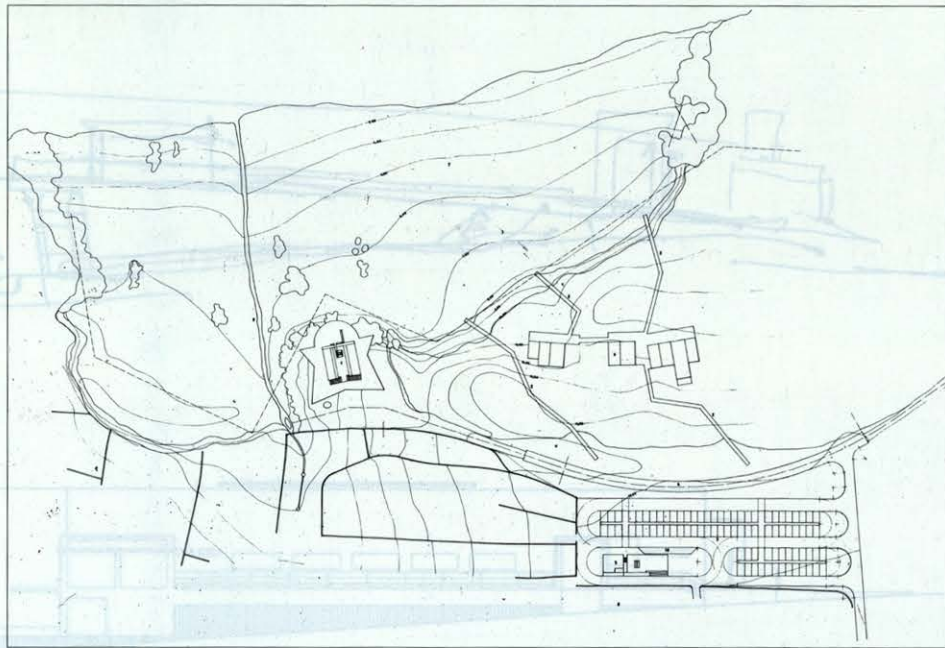
A la figura árida de este espacio, retenida inicialmente por la dureza de los estímulos del clima, hemos yuxtapuesto la figura de "muro", que transmitirá una sensación de protección y privacidad. En el patio, en un espacio de "trinchera" depresivo y ausente de cualquier relación con el exterior, añadimos la figura de "torre", que contrariará la naturaleza del mismo, conectándose con el espacio de la explanada.

En los arreglos exteriores se ha procurado minimizar, mediante los muros y del edificio de equipamiento, el impacto visual negativo generado por el estacionamiento.

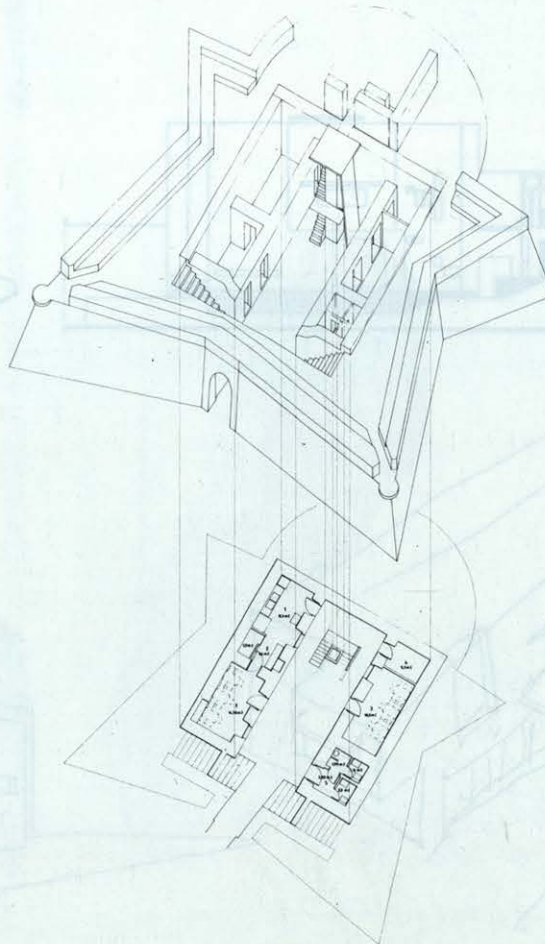
Los accesos a la playa se han superpuesto a los ya existentes, creados por los surcos de drenaje de las aguas fluviales.

El edificio del equipo de apoyo a la playa englobará los aseos/duchas, puesto de socorros, centro de información ambiental, abrigo para pescadores deportivos y casa del guarda.

Para una mejor integración en el paisaje hemos propuesto una estructura enterrada, de la cual emergerán solamente los espacios que, por naturaleza, no podrán quedar instalados en el sótano, como es el caso de la casa del guarda y del puesto de información ambiental.

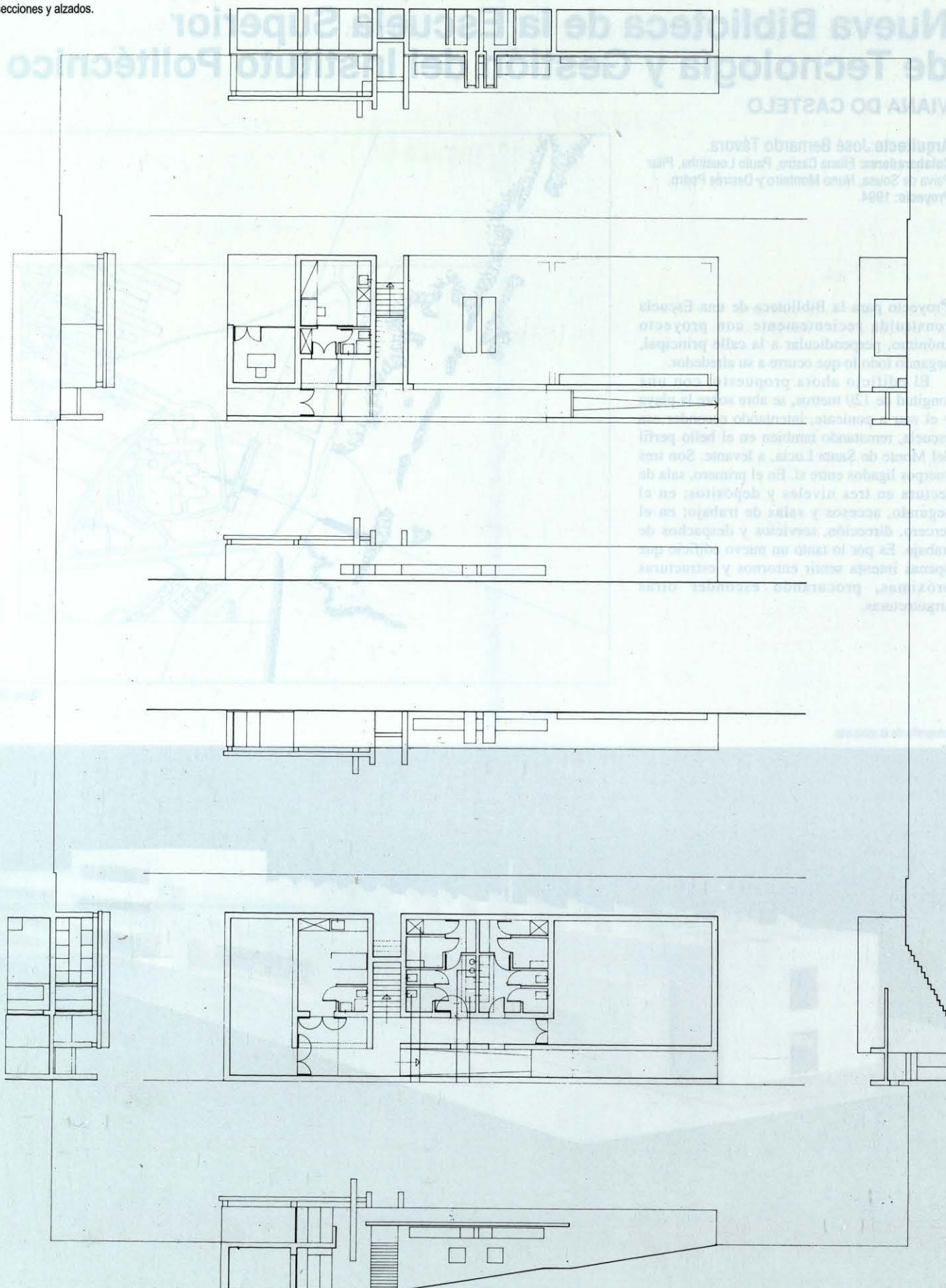


Plano de emplazamiento.



Axonometría analítica.

Plantas, secciones y alzados.



Nueva Biblioteca de la Escuela Superior de Tecnología y Gestión del Instituto Politécnico

VIANA DO CASTELO

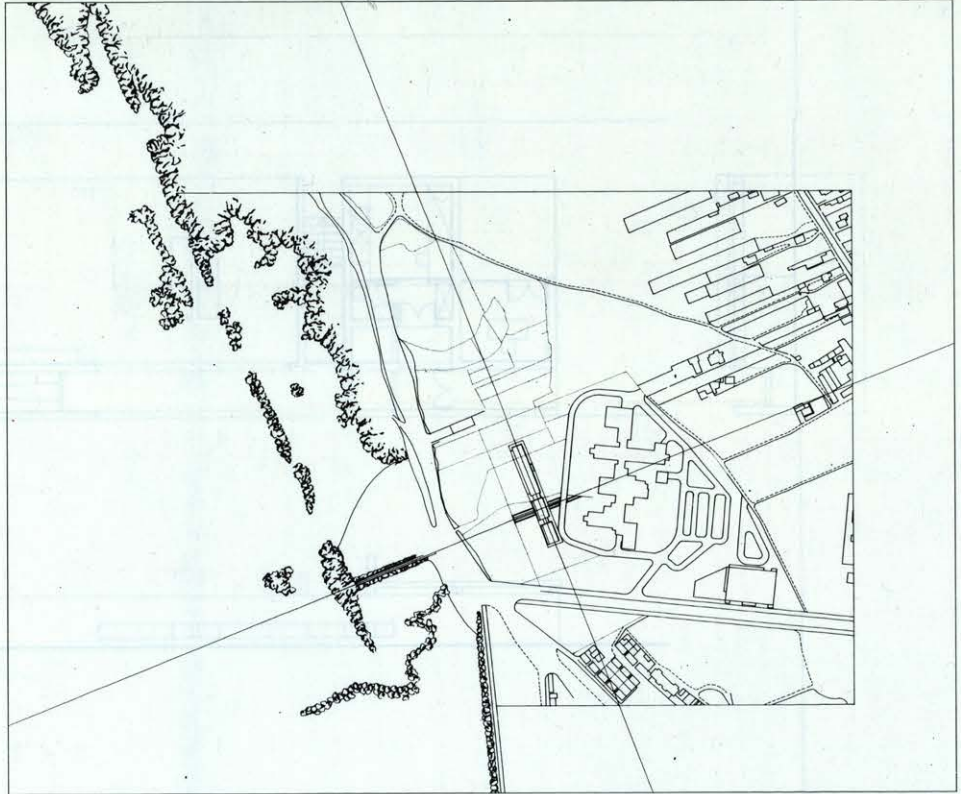
Arquitecto: José Bernardo Távora.

Colaboradores: Eliana Castro, Paulo Lousinha, Pilar Paiva de Sousa, Nuno Monteiro y Desirée Pedro.

Proyecto: 1994.

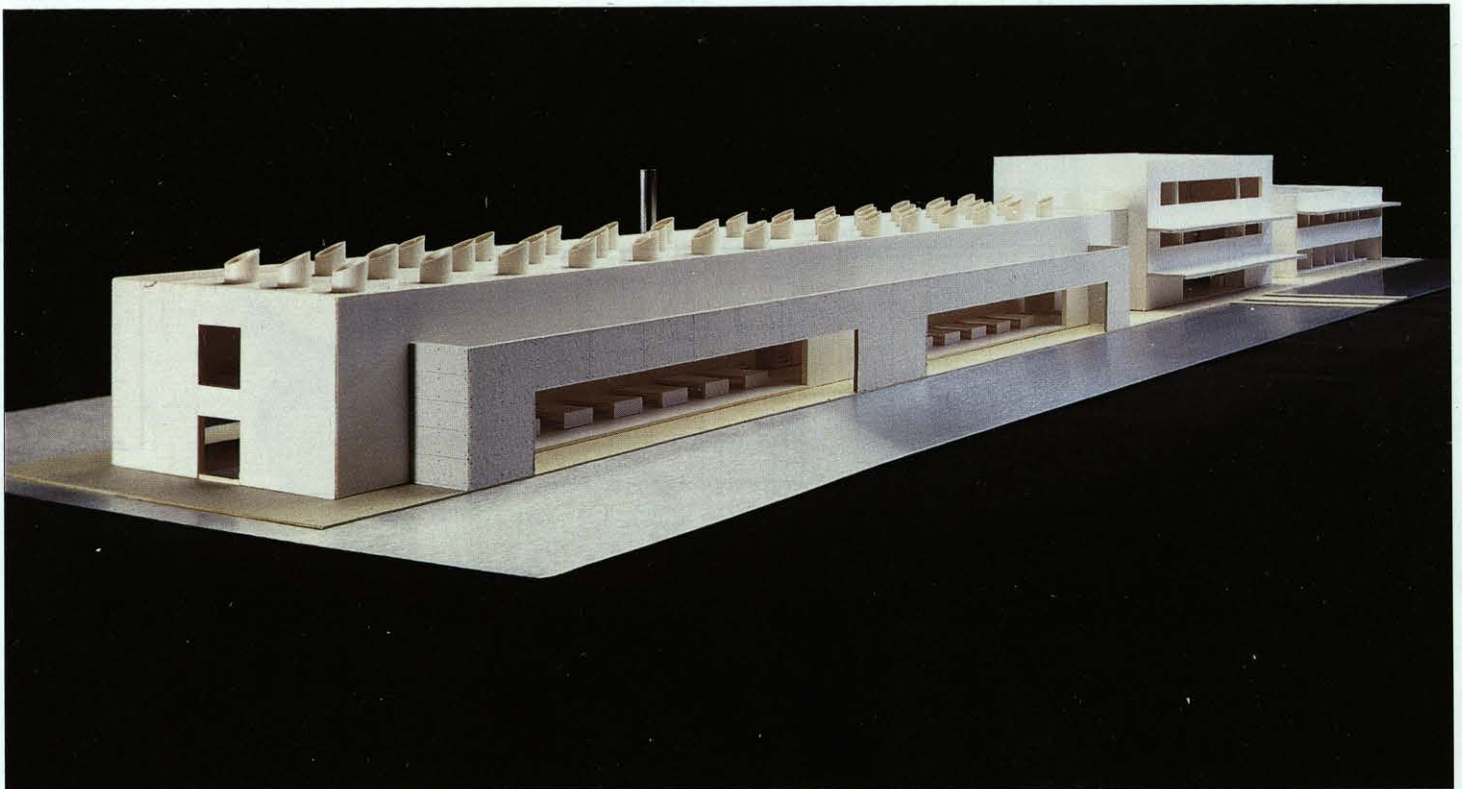
Proyecto para la Biblioteca de una Escuela construida recientemente con proyecto anónimo, perpendicular a la calle principal, negando todo lo que ocurre a su alrededor.

El edificio ahora propuesto, con una longitud de 120 metros, se abre sobre la playa y el mar a poniente, intentando esconder esa escuela, rematando también en el bello perfil del Monte de Santa Lucia, a levante. Son tres cuerpos ligados entre sí. En el primero, sala de lectura en tres niveles y depósitos; en el segundo, accesos y salas de trabajo; en el tercero, dirección, servicios y despachos de trabajo. Es por lo tanto un nuevo edificio que apenas intenta sentir entornos y estructuras próximas, procurando esconder otras arquitecturas.

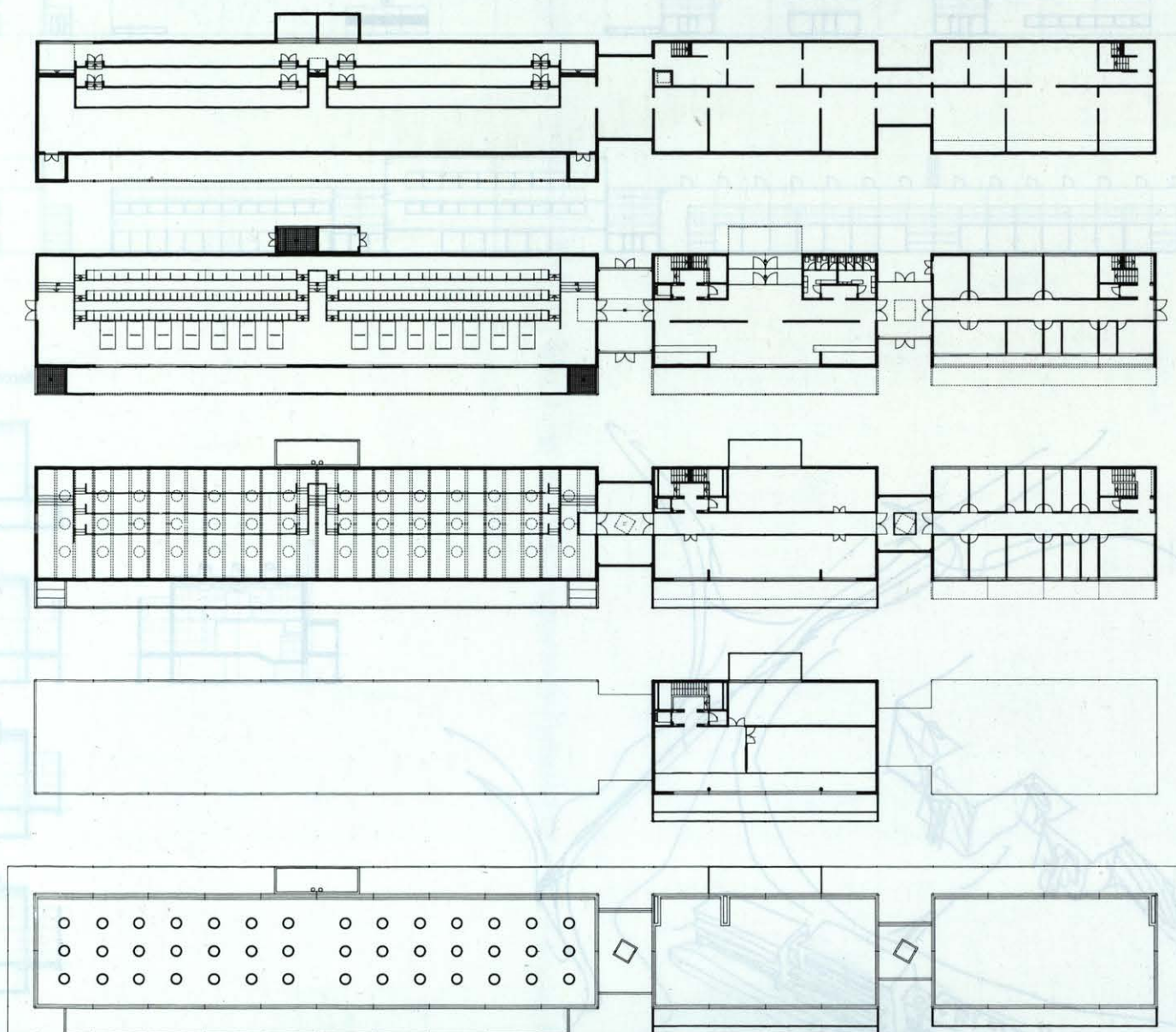


Plano de situación.

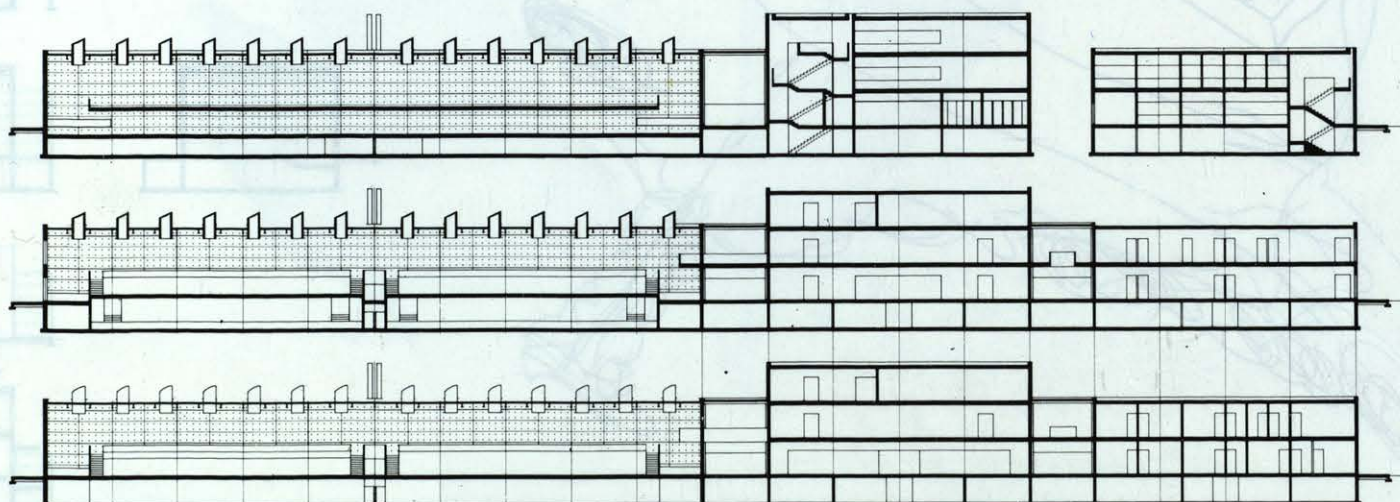
Fotografía de la maqueta.

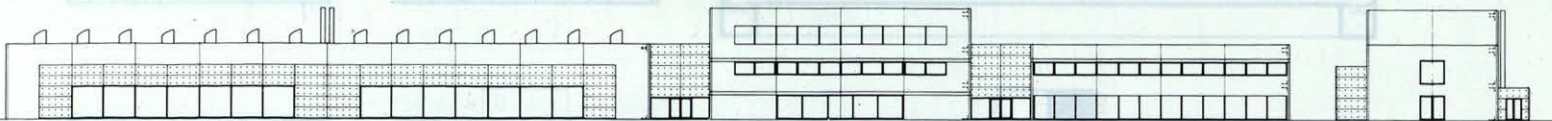
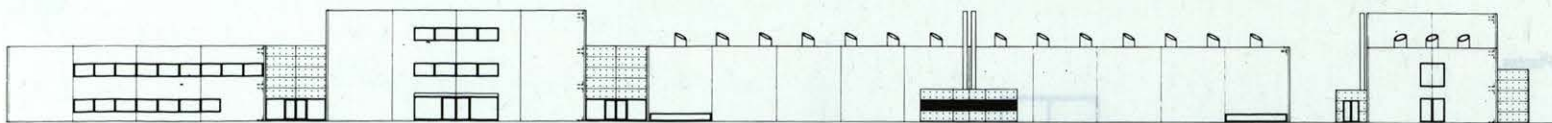


Plantas.



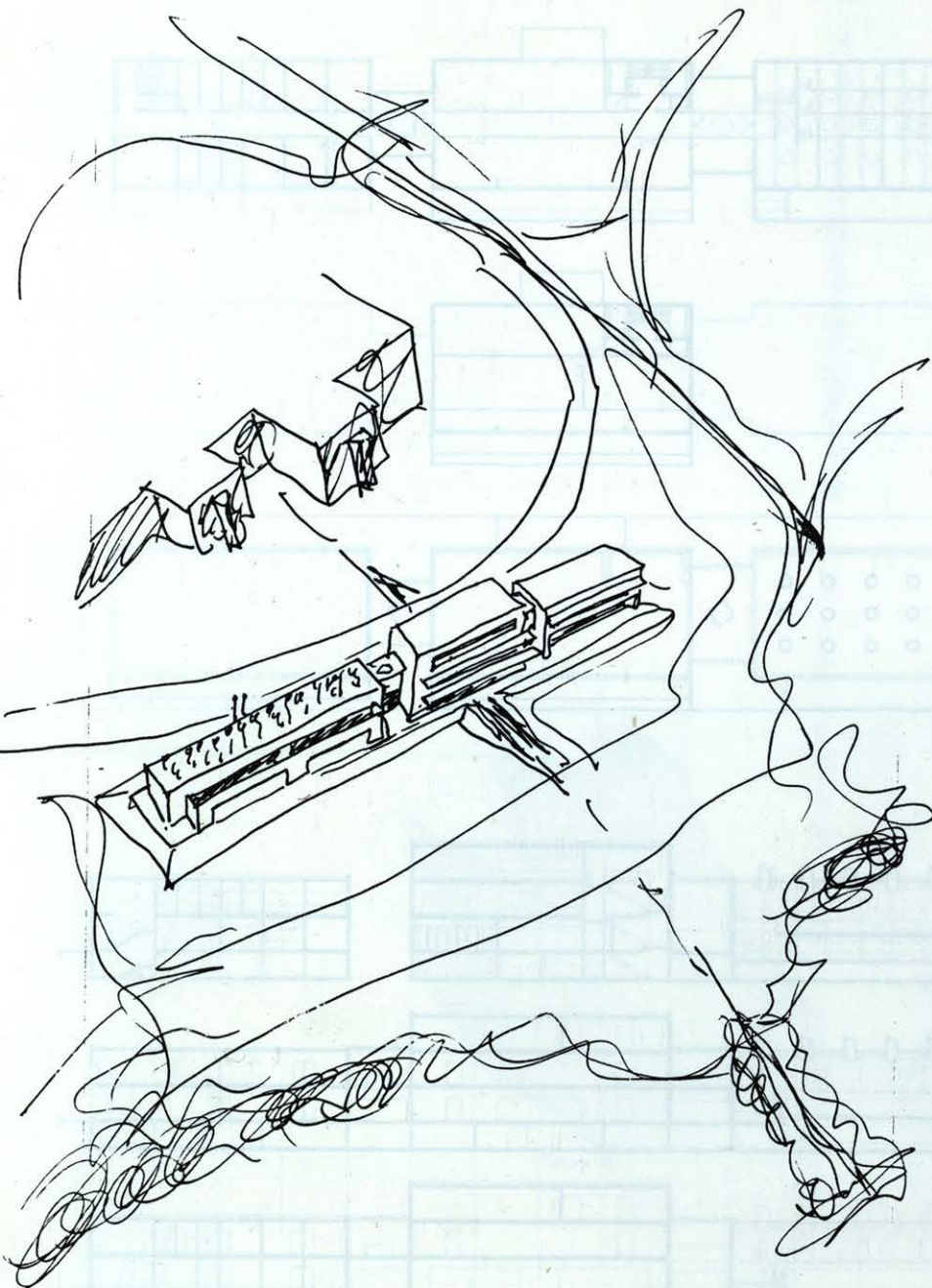
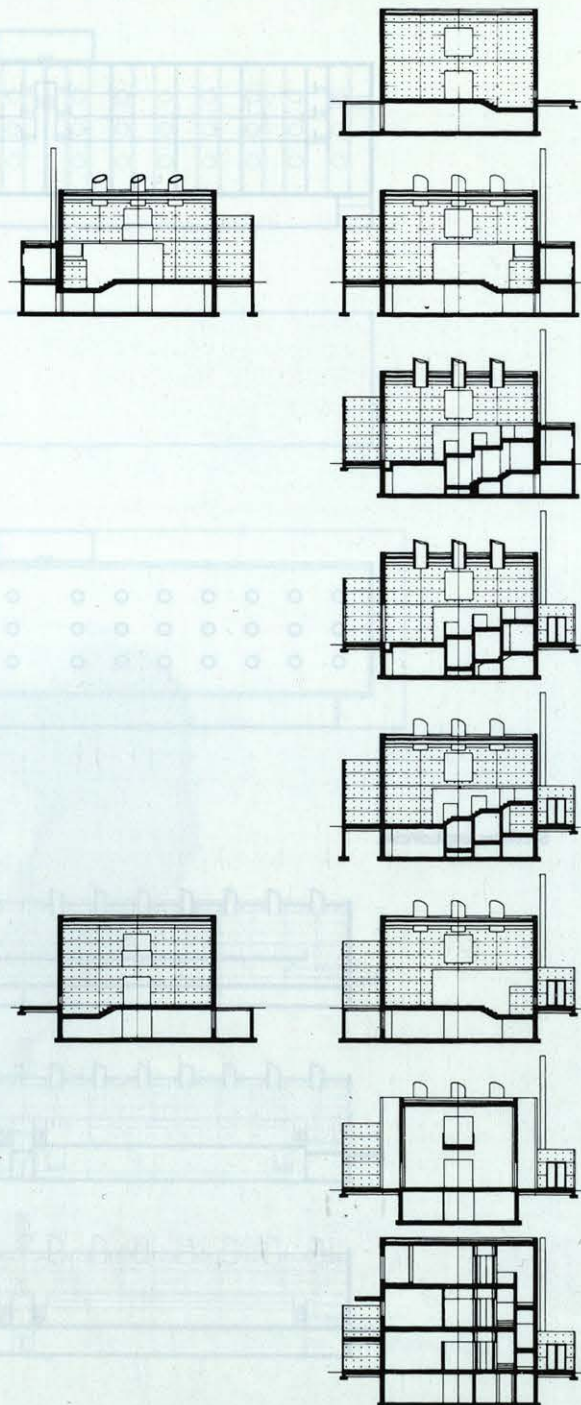
Secciones longitudinales.





Alzados.

Secciones transversales.



Rehabilitación del Teatro Nacional Sao João

OPORTO

Arquitecto: João Carreira.

Aplaudimos, porque era motivo de regocijo, el gesto de la Secretaría de Estado de Cultura, que ha decidido devolver al país, y en especial a la Ciudad, una manzana en forma de Edificio, tan querido para nosotros, como es el Teatro S. João.

Aplaudimos, porque era con justicia orgullo de muchos, que el Maestro Marques da Silva volvía a los escenarios con derecho a reconocimiento público (...).

De los últimos construidos con palco de prosenio - vulgarmente, palco a la italiana (en una época en que Tessenow y Appia intentaban en Dresde otro tipo de experimento) -, este teatro ha recogido de modo elocuente la experiencia y tradición anteriores, sus cualidades, que pueden determinarlo como ejemplo terminado, un "tipo" paradigmático en sus dimensiones, articulación y sofisticación (...).

Como todo proyecto teatral, es una imitación; y como todo buen proyecto, se preocupa solamente en ser un utensilio, un instrumento, un lugar útil para que se desarrolle la posible y decisiva acción (Aldo Rossi, Autobiografía Científica).

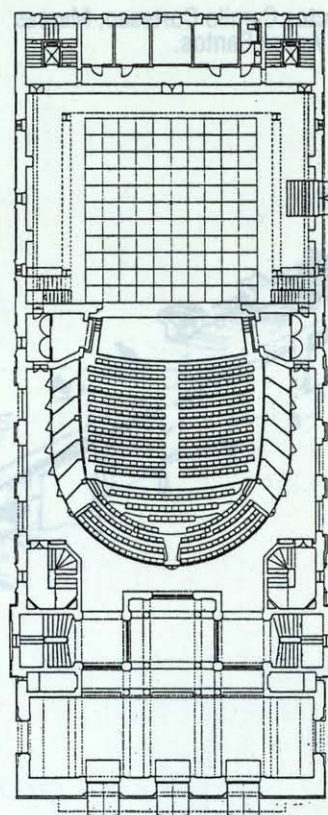
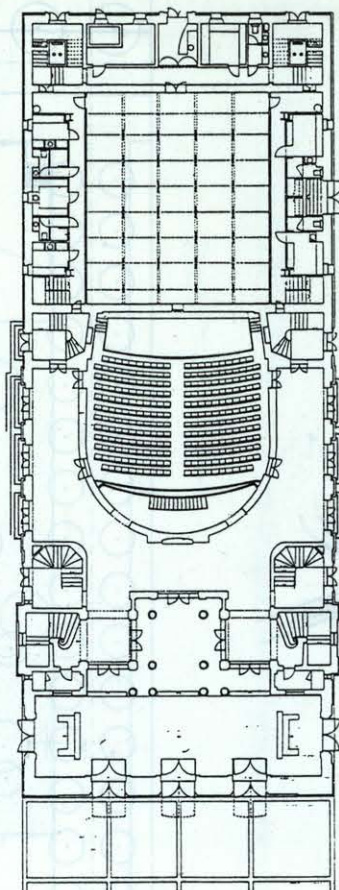
Sin embargo, si el Edificio Teatral proporciona la oportunidad para un espectáculo, posee en sí mismo una realidad arquitectónica y constructiva indisoluble de su imagen.

Proyectado y construido según el gusto romántico de principios de siglo, el Teatro S. João refleja claramente las vacilaciones que han provocado algunas, en aquel entonces, recientes técnicas constructivas.

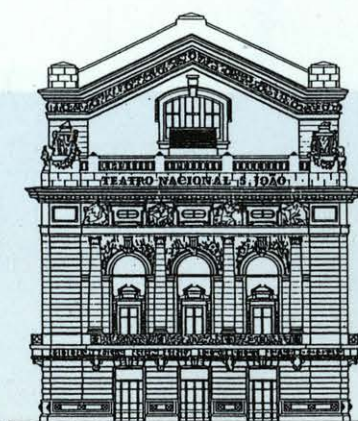
En la voluntad de afirmación de una época a veces heroica, se han mezclado distintos materiales en una fuerte máscara que, en su conjunto, esconde dudas y convicciones, que tienen una lectura a menudo ambigua - hormigón imitando piedra en ornamentos, piedra con la tensión y la inercia del hormigón -.

Si su sala y su palco son imitaciones, es en la imagen pública del Edificio, de digna presencia, garantizando su urbanidad como catalizador del entorno, donde Marques da Silva se afirma como "organizador de espacios". De igual modo podremos referirnos a algunas zonas, salones articulados y decorados con infrecuente creatividad, independientemente de la crítica que, con cierta justicia, puede evocar problemas de modernidad internacional (...).

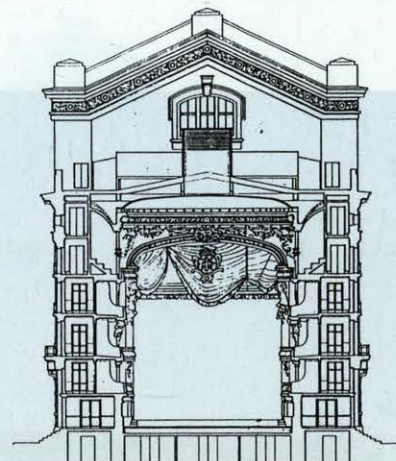
Actuar en viejos edificios, corrigiéndolos y



Plantas.



Alzado norte.



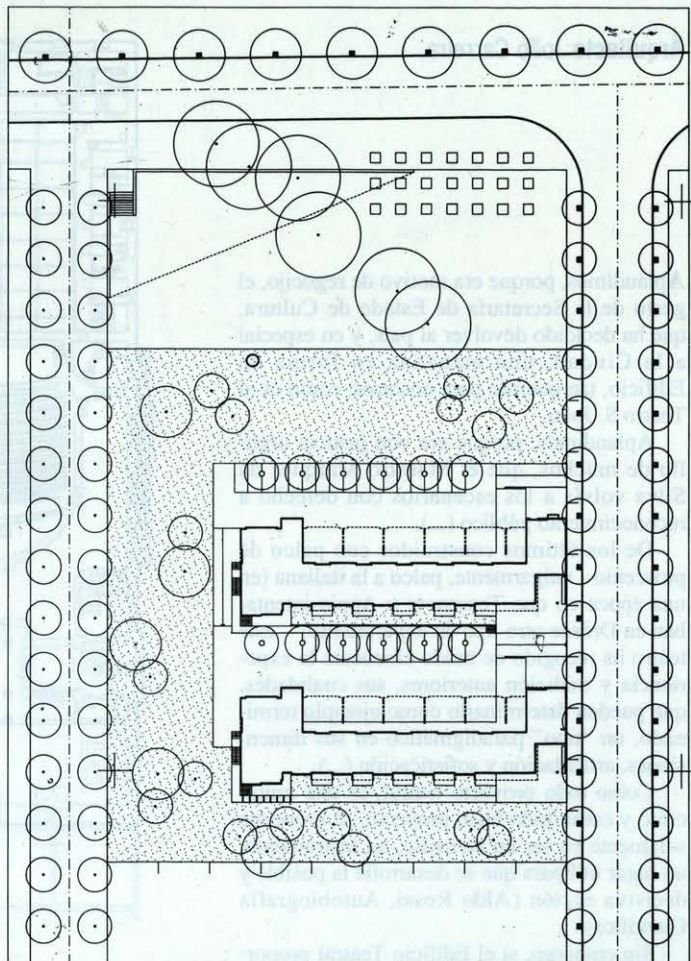
Sección transversal.

adaptándolos a nuevas funciones con una cuidada reflexión, es un tema muy querido en nuestros tiempos. Actuar en el Teatro de S. João, en el fondo no es muy distinto a hacerlo en otros edificios históricos; y más cuando se tra-

ta de una recuperación de su función original, es decir, cuando su función básica ya está definida. Aparentemente (por que no es así), hay poco que hacer para revitalizarlo, devolviéndolo a su lugar.

Centro de Innovación y Transferencia de Tecnología

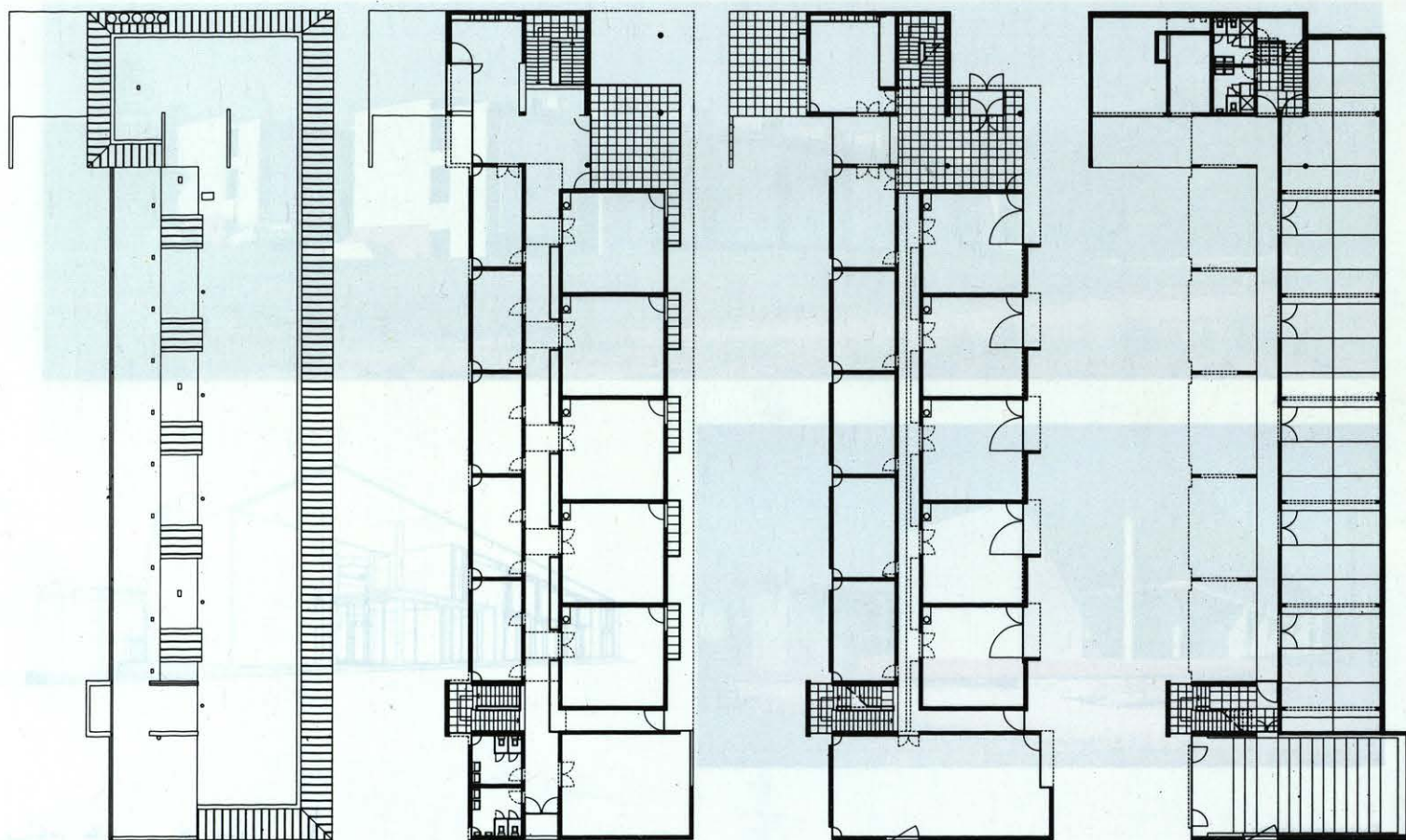
Arquitectos: Camilo Cortesao, Mercedes Vieira y Andre Santos.



Plano de emplazamiento.

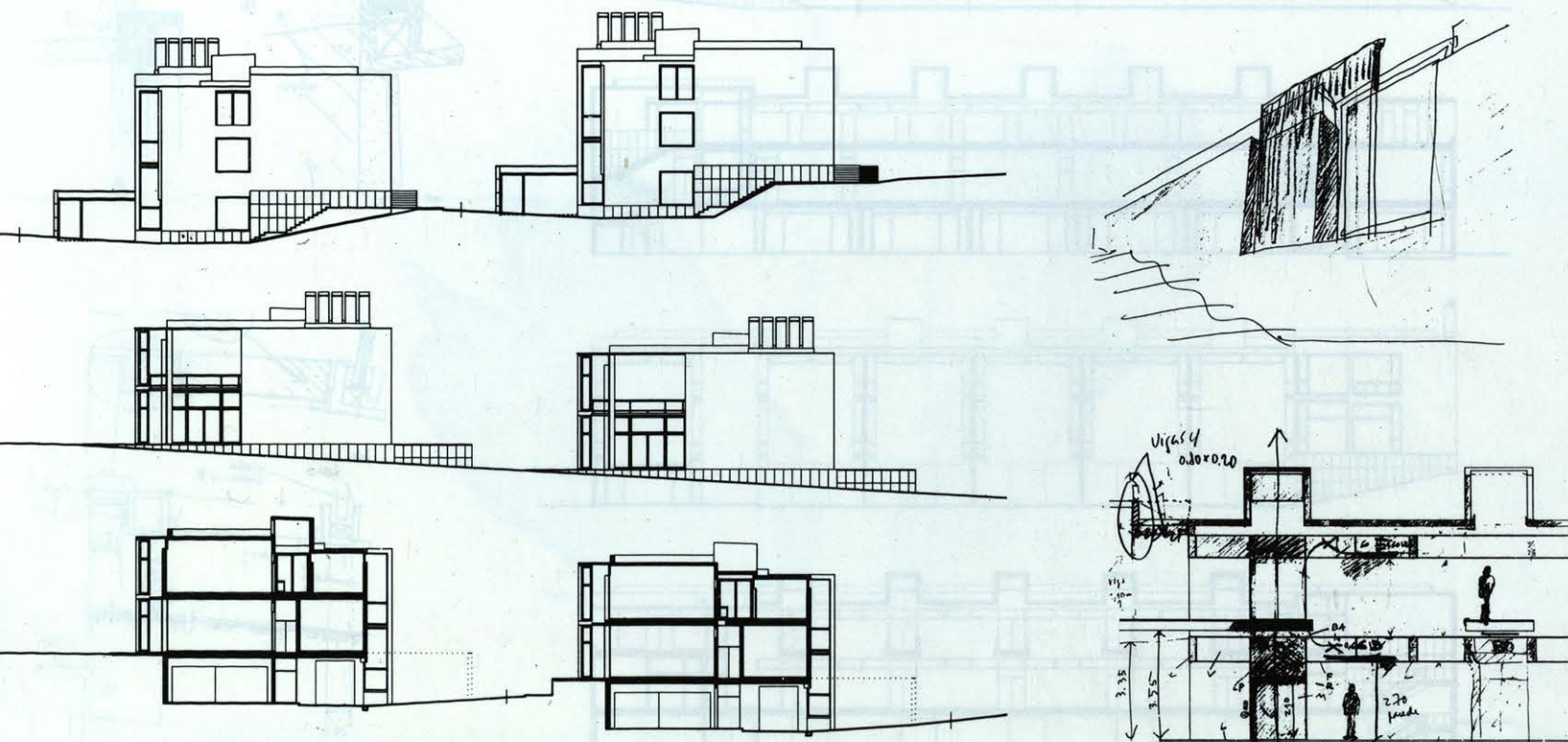
Vista exterior.

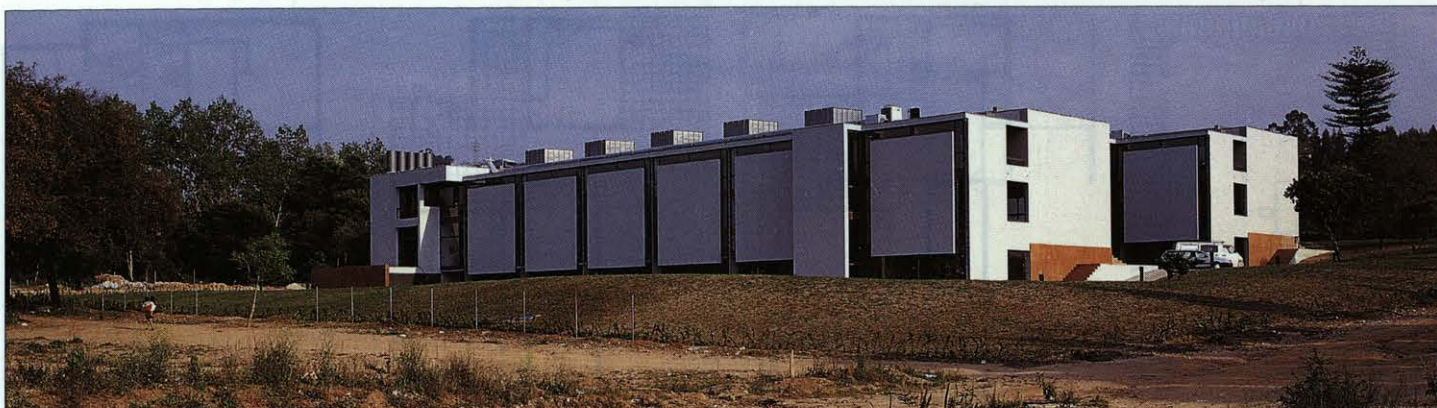




Plantas.

Secciones y alzados.

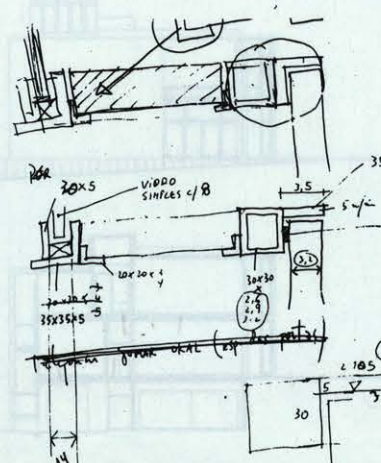
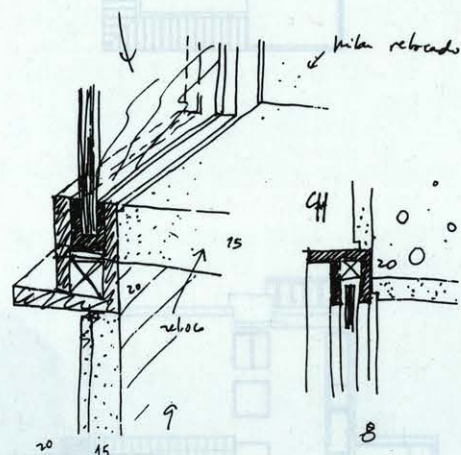
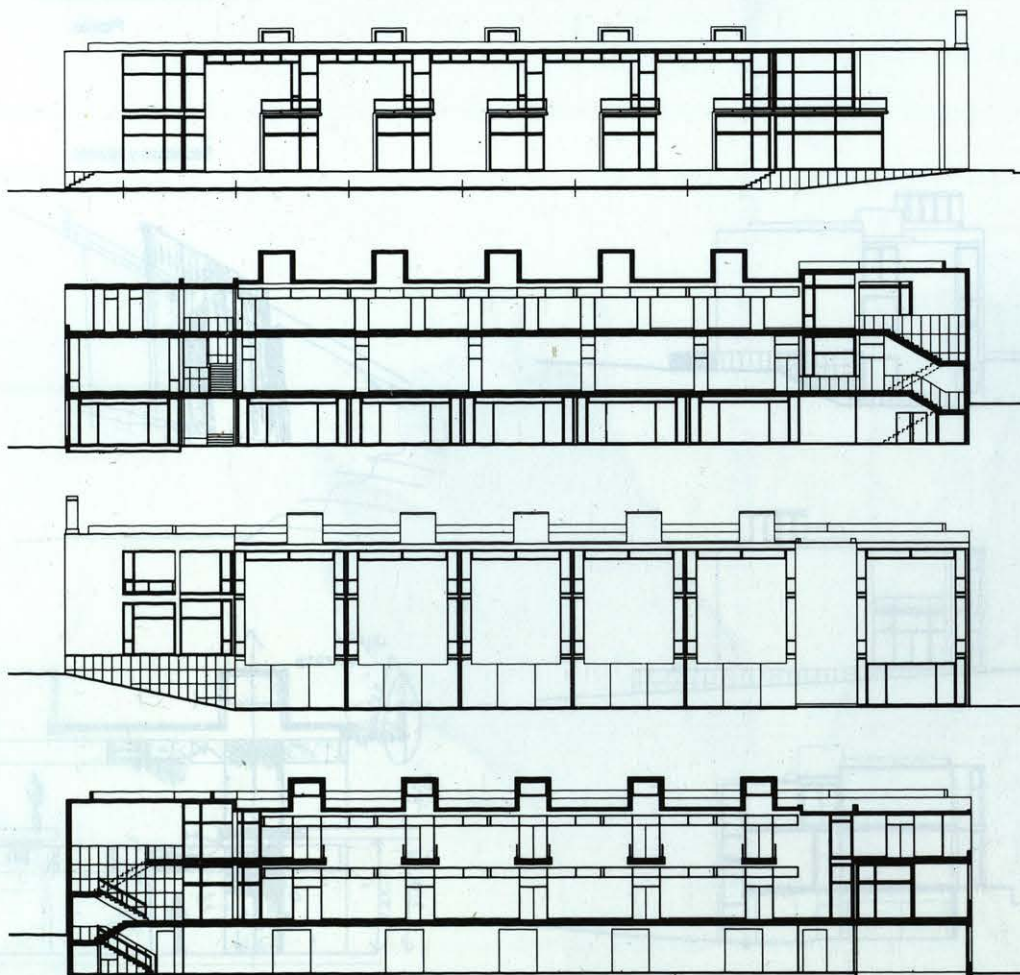
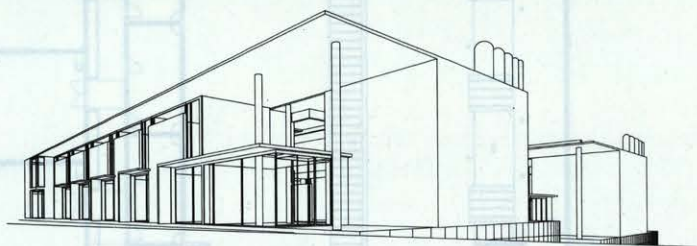




Vistas exteriores.



Secciones y alzados



Facultad de Ingeniería

UNIVERSIDAD DE OPORTO

Arquitectos: Carlos Prata y José Carlos Portugal.

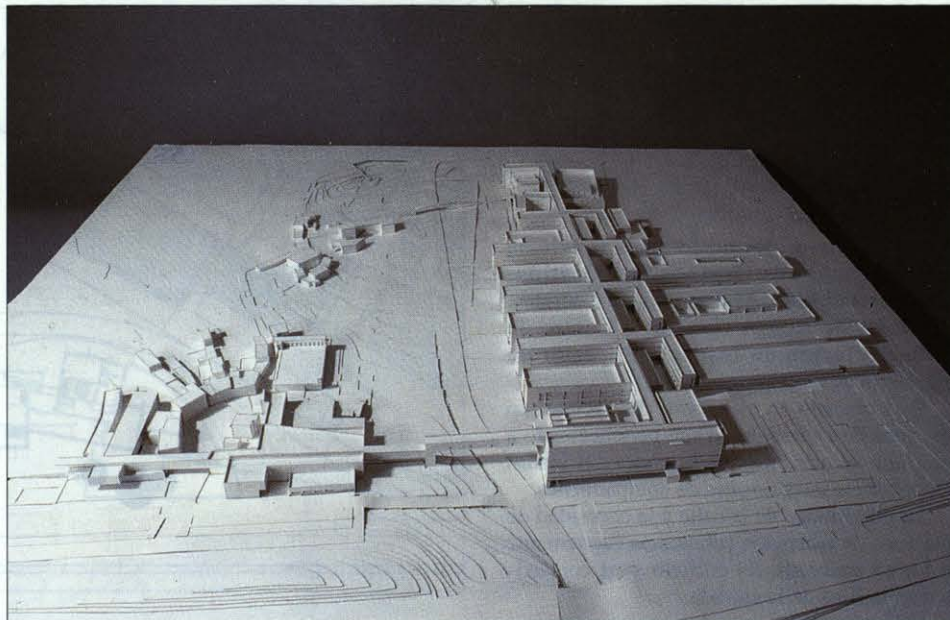
Colaboradores: Antonio Portugal, Laura Tavares y Francisco Cunha.

Proyecto: Concurso Público en dos fases. Verano de 1988, Primavera de 1989.

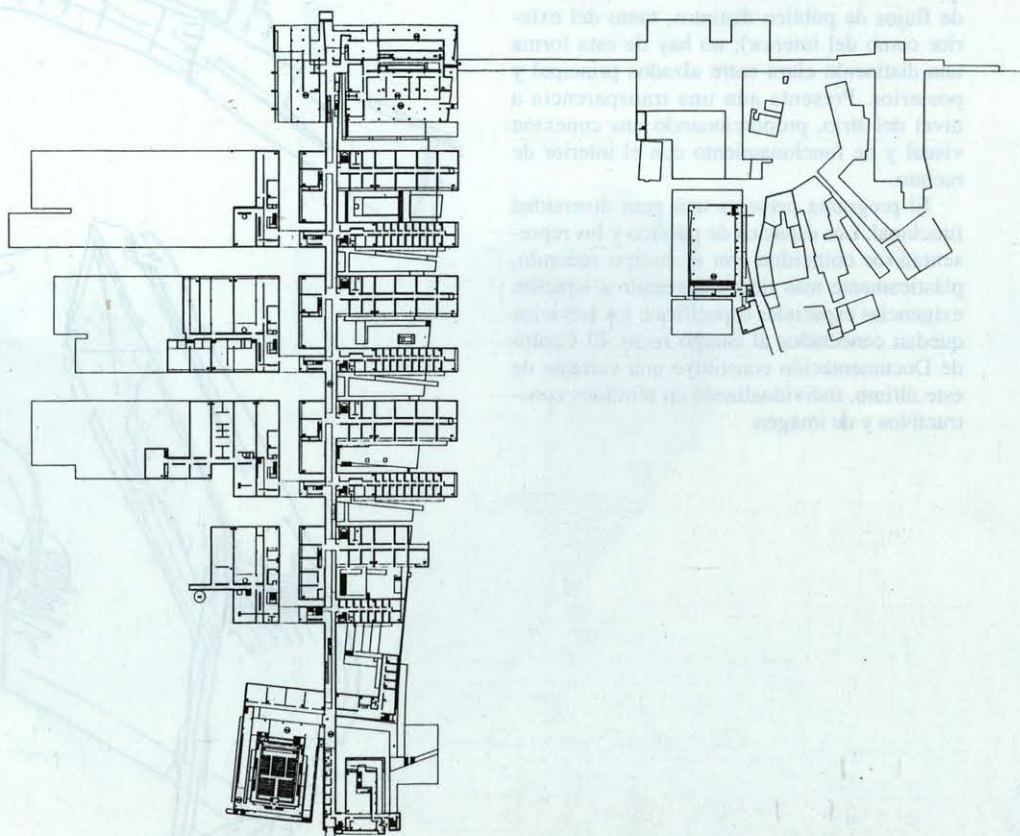
75.000 m². Siete hectáreas y media de superficie construida. Un programa de enorme complejidad, presentado con la minucia de un bibliotecario. Veintiún grupos de espacios, funcional y orgánicamente diferentes. Seis ingenierías, un gran auditorio, una gran biblioteca y un polo de actividades sociales cohabitando en una única macroestructura. Un territorio en convulsiva mutación - identidad urbana en total expectativa -.

El peso aplastante de la complejidad del problema (además, un programa no común) ha condicionado decisivamente la figura metodológica de proyección - "este es un problema para solucionar en planta". Quizá en ningún otro proyecto tengamos practicado con tanta verdad una tan rigurosa disciplina conceptual; ninguna idea, parcial y/o extensiva, estaba exenta de filtro primordial, inherente y casi involuntario, de la funcionalidad estricta. La adquisición más notable se hace, precisamente, en la posibilidad realizada de producir síntesis sobre suma(s). Había evidentemente una cultura metodológica como instrumento; pero por primera vez, ha sido ineludible la imposibilidad de empezar por la totalidad - el lugar, el programa, una idea -. Pura alquimia. Nadie en el grupo ha sido capaz de sublimar en Santísima Trinidad la Trilogía Dorada. Una vez asumida la opción por el estricto cumplimiento del programa, de las necesidades (¿de los deseos?), y el gigante se autoconfiguraba. Se creía, de hecho, que los programas eran para ser cumplidos, incluso en los concursos. Aún creemos, sobre todo en concursos, que eludir aquí o allá la dimensión del problema pretendiendo llegar al mismo resultado, es trampa. Quedamos así prisioneros de una condición, que se vino, sin embargo, a revelar ambivalente - la imposibilidad de "esbozar" la solución y la consecuente necesidad de encontrar con urgencia otro lugar-; ha acabado por suscitar una nueva infancia, una otra-condición de libertad. Nunca ha sido tan enfática la presencia, antes sólo circunstancialmente anecdótica, de la muy conocida y adjetivada máxima - "¡una buena planta da siempre un buen alzado!". Ha bastado substituir "da" por "permite", para pasar a reír el chiste de otra forma.

La verdad es que fue lo que hemos hecho y lo hemos hecho bien. Vituperio? No: imperativo de consciencia.



Fotografía de la maqueta.



Planta general.

Instituto Superior de Ingeniería

Oporto

Arquitecto: Virgínio Moutinho.

Nuevo edificio, destinado a los Servicios Administrativos, Órganos de Gestión, Sesiones Públicas, Museo, Zonas Sociales, Servicios de Apoyo General y Centro de Documentación de Instituto Superior de Ingeniería de Oporto.

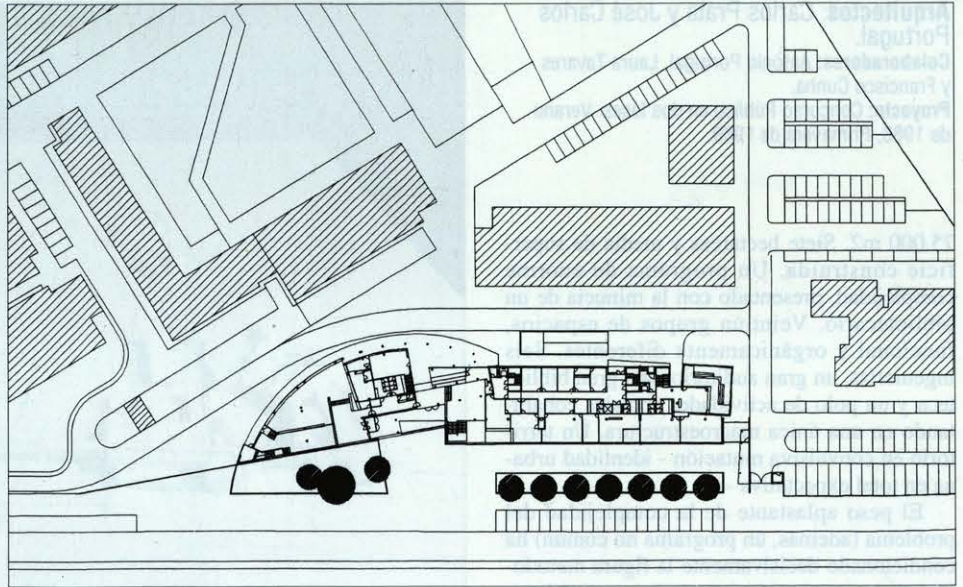
Está ubicado en el interior del recinto, en una zona de expansión, la sur, perteneciendo a un grupo de nuevas construcciones destinadas a ampliar las instalaciones de equipamiento.

La proximidad de la calle y la necesidad de una zona de recepción condiciona fuertemente la forma quebrada del edificio y su concavidad en la zona de la entrada.

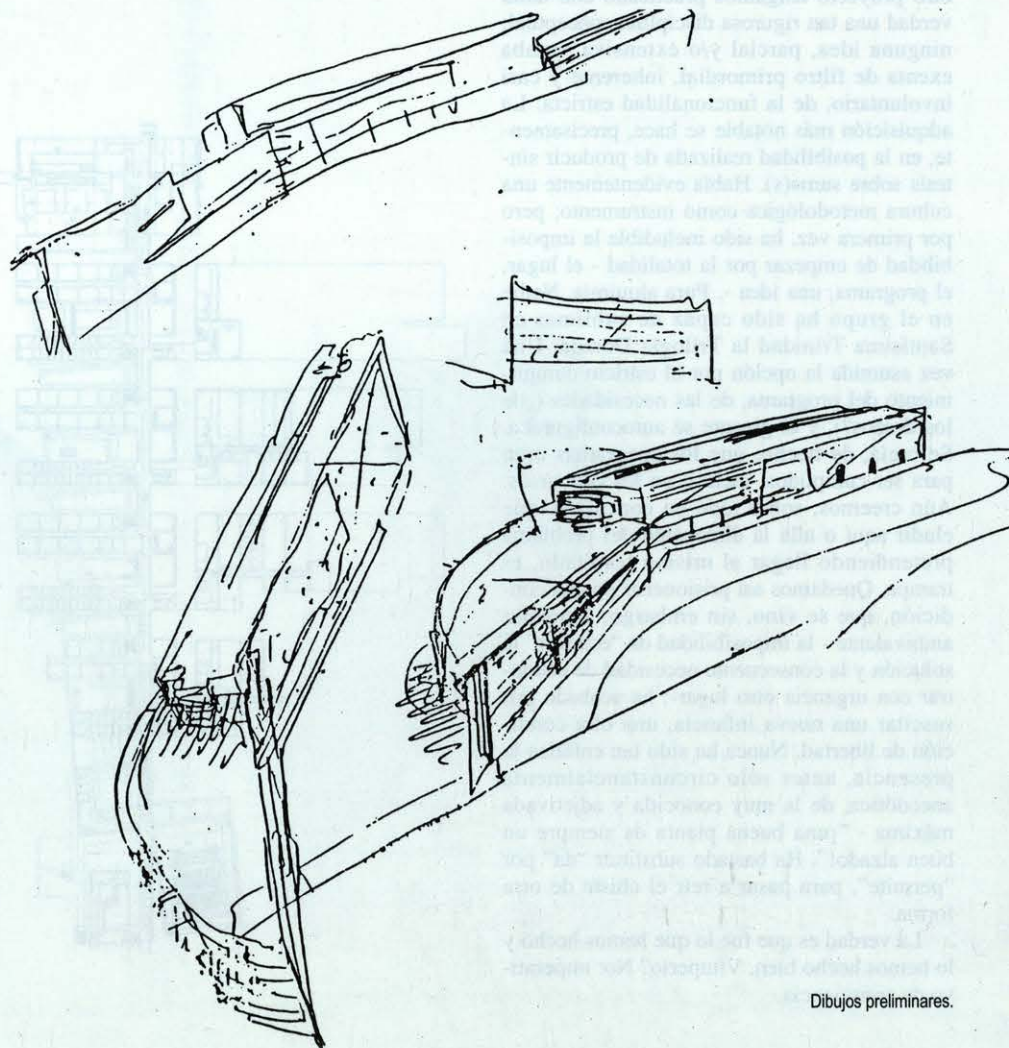
Está constituido por dos cuerpos interconectados, morfológica y volumétrica distintos, buscando su articulación con las antiguas construcciones.

Se encuentra en una situación doble, en lo que se refiere al sistema de accesos (resultante de flujos de público distintos, tanto del exterior como del interior); no hay de esta forma una distinción clara entre alzados principal y posterior. Presenta aún una transparencia a nivel del atrio, proporcionando una conexión visual y de funcionamiento con el interior de recinto.

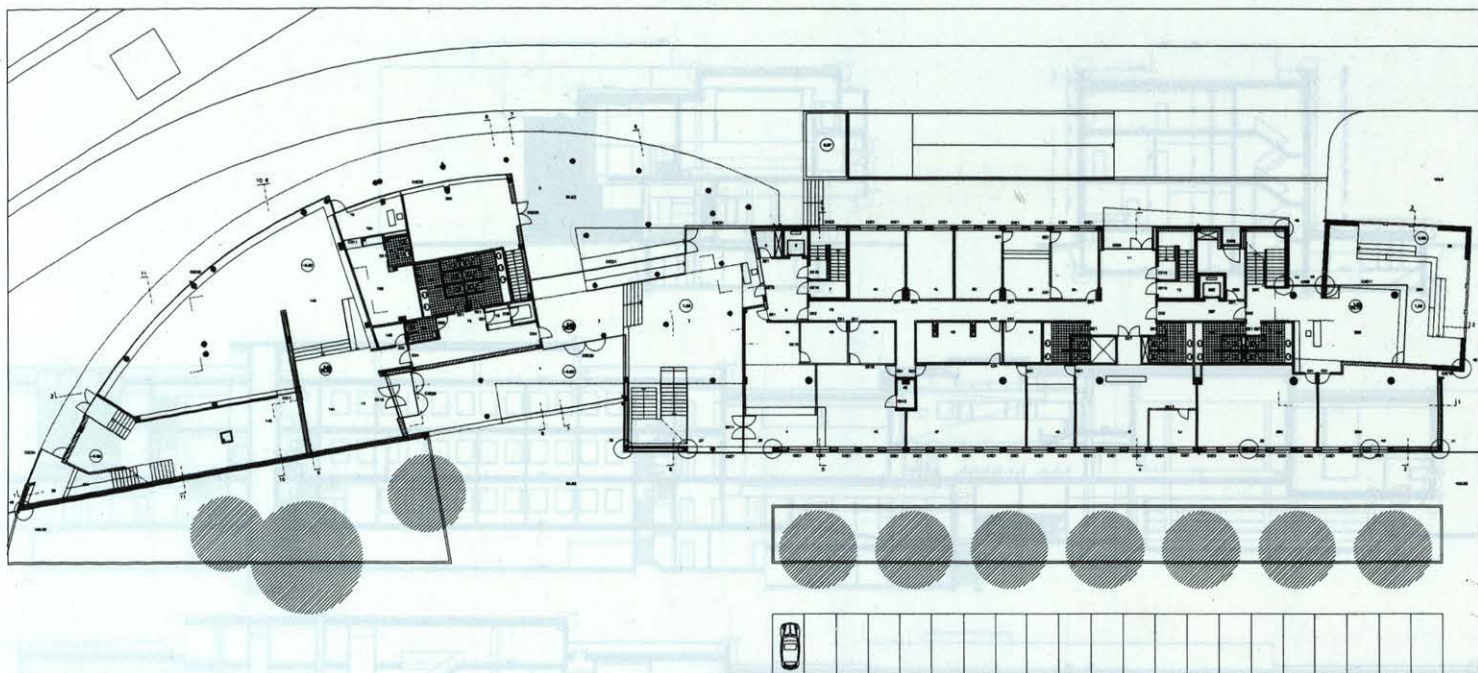
El programa presenta una gran diversidad funcional. Los espacios de público y los representativos coinciden con el cuerpo redondo, plásticamente más rico y adecuado a aquellas exigencias espaciales específicas; los servicios quedan conectados al cuerpo recto. El Centro de Documentación constituye una variante de este último, individualizada en términos constructivos y de imagen.



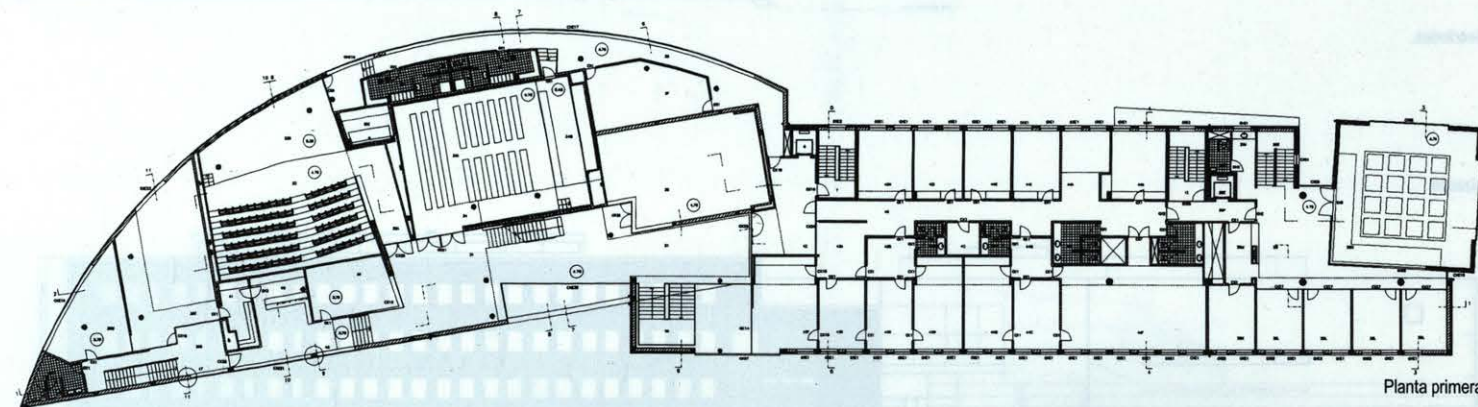
Plano de emplazamiento.



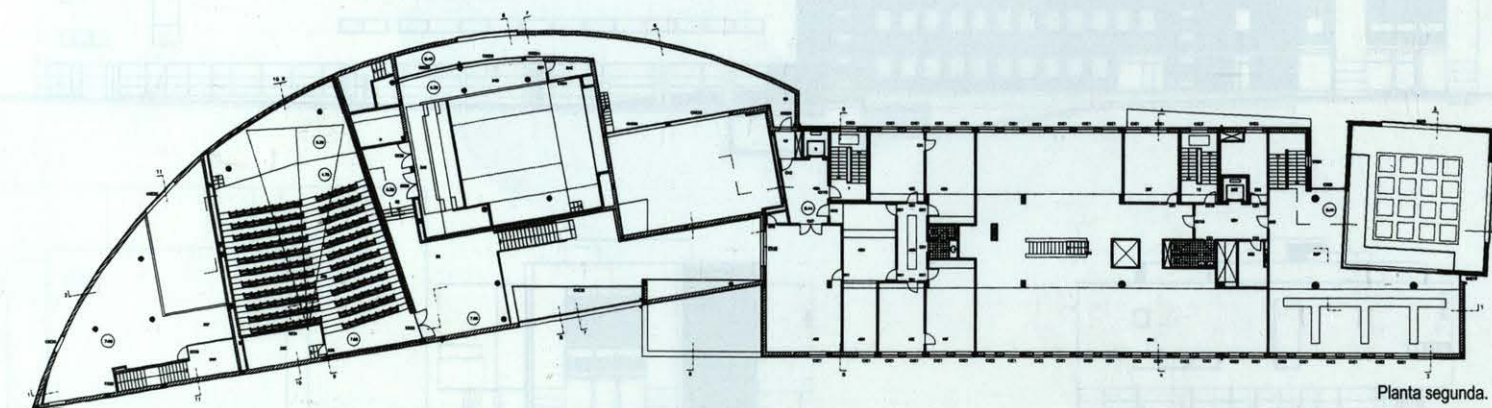
Dibujos preliminares.



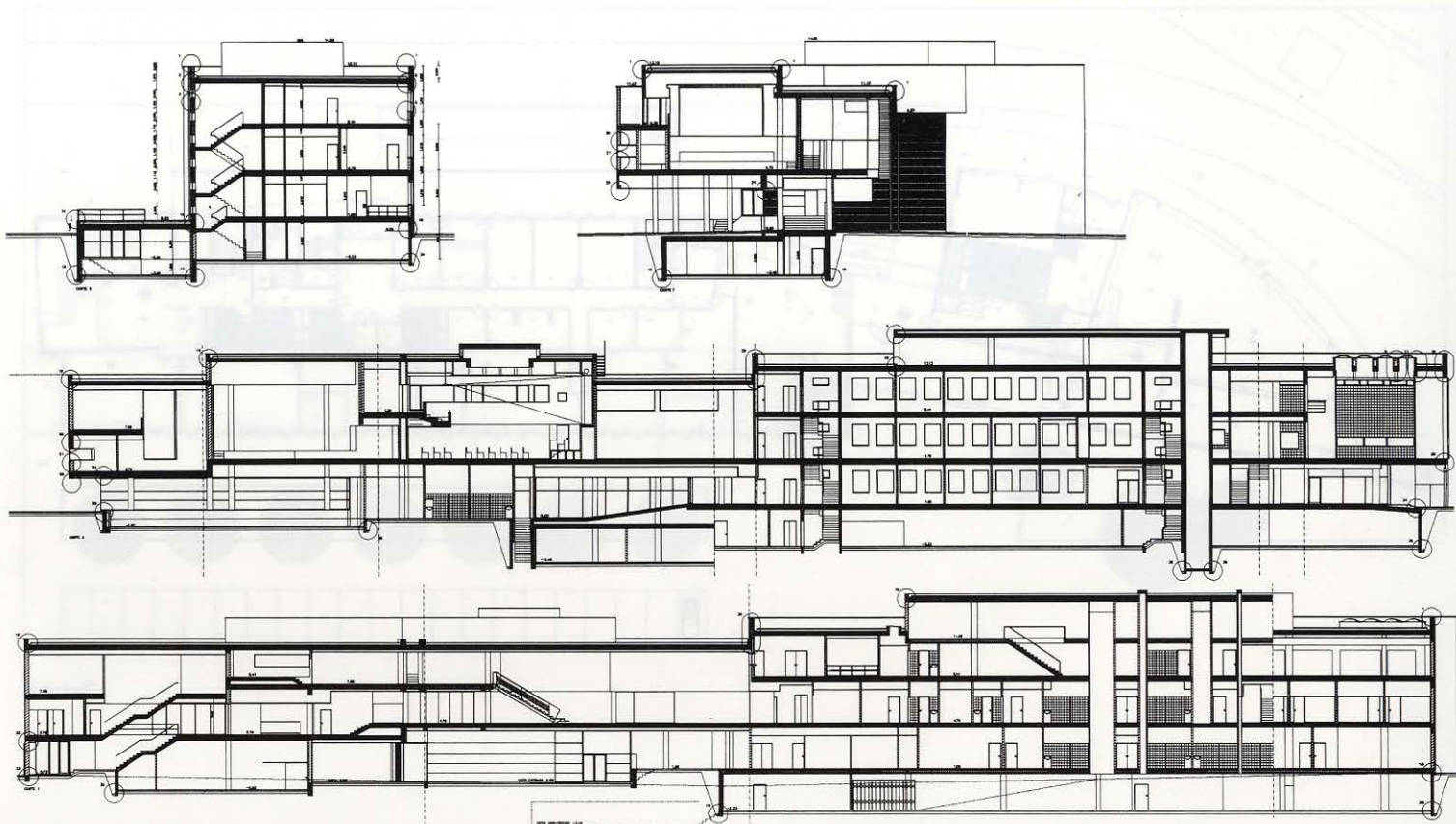
Planta baja.



Planta primera.

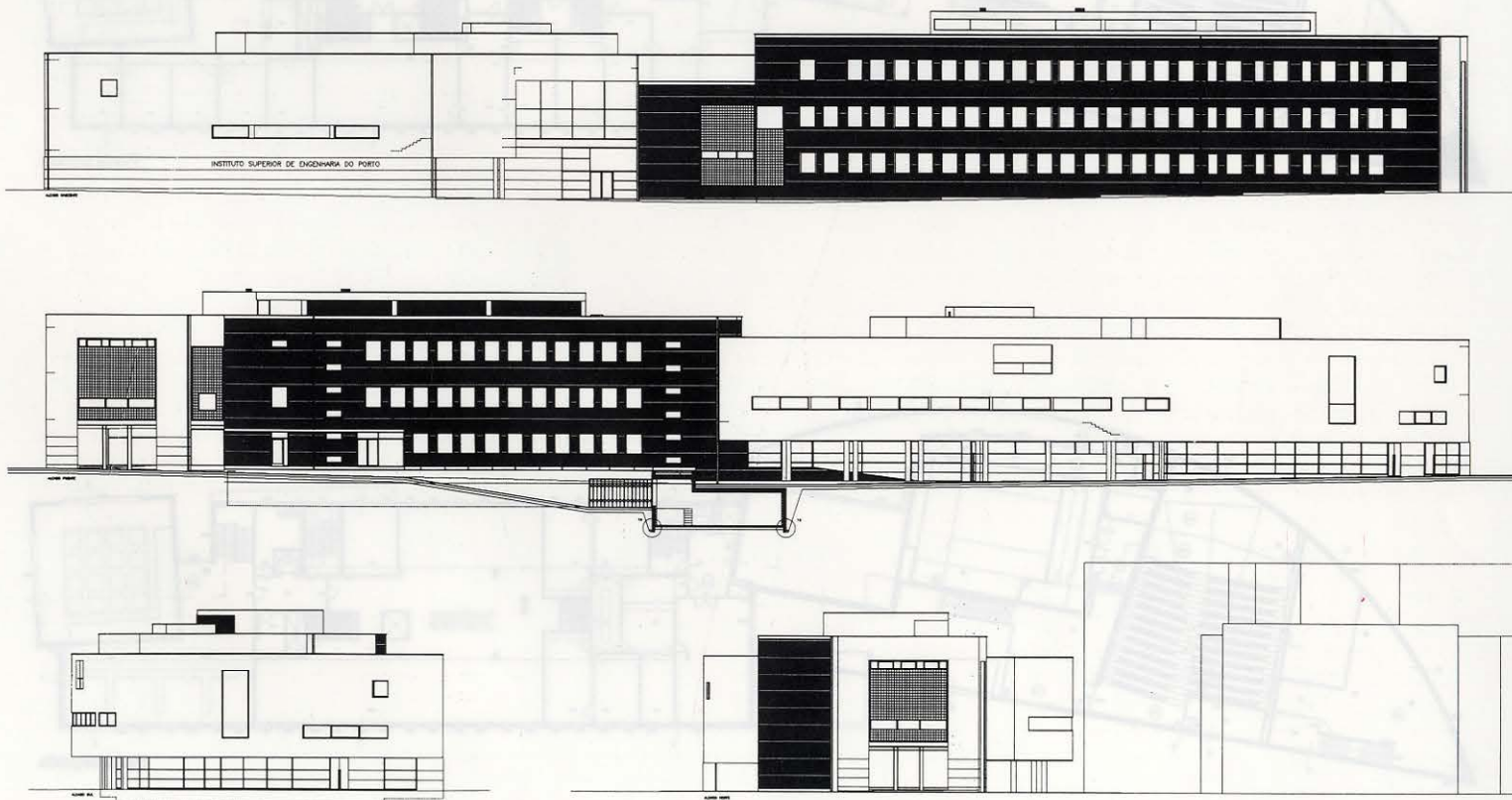


Planta segunda.



Secciones.

Alzados.



Biblioteca y sala de exposiciones de los jardines del Palacio de Cristal. CONCURSO

OPORTO

Arquitecto: Jorge Carvalho.
Proyecto: 1994.

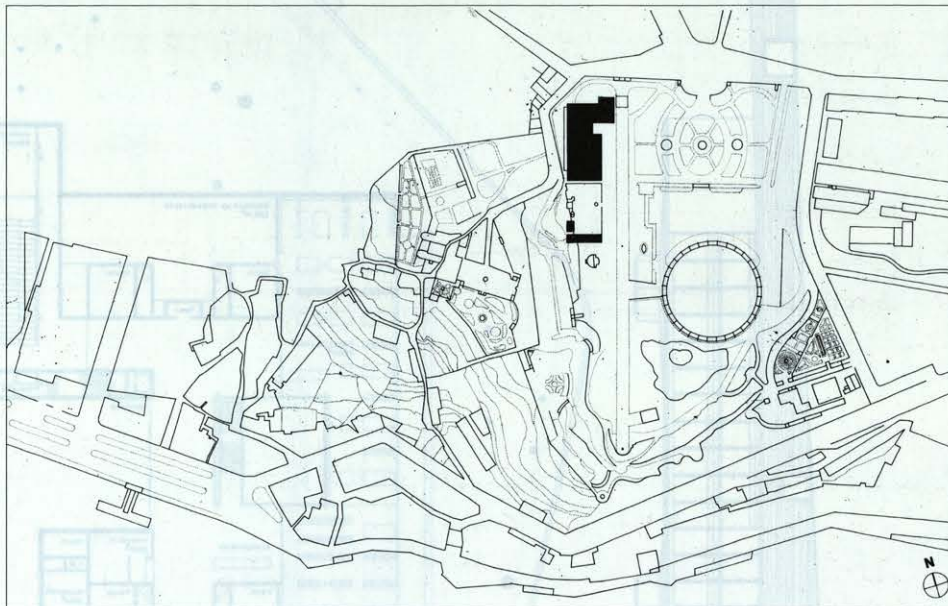
Los jardines del Palacio de Cristal están integrados en una zona verde que cubre una elevación junto al río Duero. Los jardines propiamente dichos ocupan principalmente la zona plana más elevada, disfrutando de una relación franca con la ciudad. Por el contrario, las zonas marginales de los jardines ya ocupan las cuestas inclinadas que vencen el desnivel hasta el río. Fuera de los límites de los jardines, la zona verde se extiende por las laderas abajo, en los jardines arbolados de la Quinta da Macieirinha y la Casa Tait, y continúa hasta la cota baja en escalones no edificadas.

En el lado de poniente, la meseta está delimitada claramente por la Avenida de las Tílias. El local de proyecto se encuentra junto a este límite, en el inicio de la cuesta de poniente. Los edificios son, por lo tanto, la medianería entre el carácter urbano de la parte alta de los jardines y el carácter rural de la cuesta, donde se encuentra la Calle de Entre quintas - estrecha, sinuosa, entre muros altos de piedra y jardines domésticos -.

La propuesta intenta consolidar la continuidad de la zona verde, a través de volúmenes bajos, íntegramente visibles bajo la copa de los árboles. El bajo volumen de los edificios y el distanciamiento en relación con la Calle de Entre quintas crean así una transición gradual entre la meseta y la cuesta. Por otro lado, la transición se caracteriza a través de relaciones diferenciadas con cada una de esas zonas. La forma e implantación de los volúmenes diseñan espacios exteriores junto a la Avenida de las Tílias, asociados a los accesos del público, y crean a poniente un pequeño jardín, donde la explanada del bar disfruta de la masa arbolada de la cuesta.

Los objetivos programáticos de los nuevos edificios se insertan en una preocupación de difusión ampliada de la cultura. De acuerdo con estos supuestos, la propuesta sugiere, simbólicamente, una institución física y intelectualmente accesible, perceptible por la relación franca con el exterior y la serenidad del lenguaje.

Ya desde la Avenida de las Tílias se ofrecen perspectivas a través de los edificios, sacando partido del funcionamiento de la biblioteca y dejando perceptibles los árboles a poniente. En el interior, el ambiente es sereno, casi doméstico.



Plano de situación.

El programa ha sido distribuido de acuerdo con las intenciones de relación con el exterior e iluminación natural hacia los varios espacios.

La sección infantil queda instalada en dos cuerpos que encuadran el parque infantil - como si se tratase de una estantería en un cuarto de juegos- para integrar la lectura en el ambiente de juego.

En el edificio principal, la sección de adultos de la biblioteca se sitúa a nivel de la Avenida de las Tílias, permitiendo la pretendida transparencia para el edificio y la relación de las zonas de lectura con las vistas de lado de poniente. A diferencia de la biblioteca clásica, donde la luz venida de encima y la inexistencia de vistas pretenden concentrar la atención en los libros, las zonas de lectura se sitúan a lo largo del acristalamiento, siendo posible extenderlas al balcón en los meses de verano.

El bar y los aseos están situados en el piso inferior -la cota intermedia del edificio- sirviendo con igual facilidad al público de la biblioteca, al del auditorio y al de las exposiciones. El bar aprovecha el pequeño jardín de lado de poniente para crear una explanada.

Las salas de exposiciones, situadas en el sótano, están estructuradas en módulos que cruzan verticalmente el edificio para recibir luz natural a través de los lucernarios en la cubierta. La altura en el centro de cada módulo asume, por lo tanto, una grandeza inesperada en ese punto de edificio.

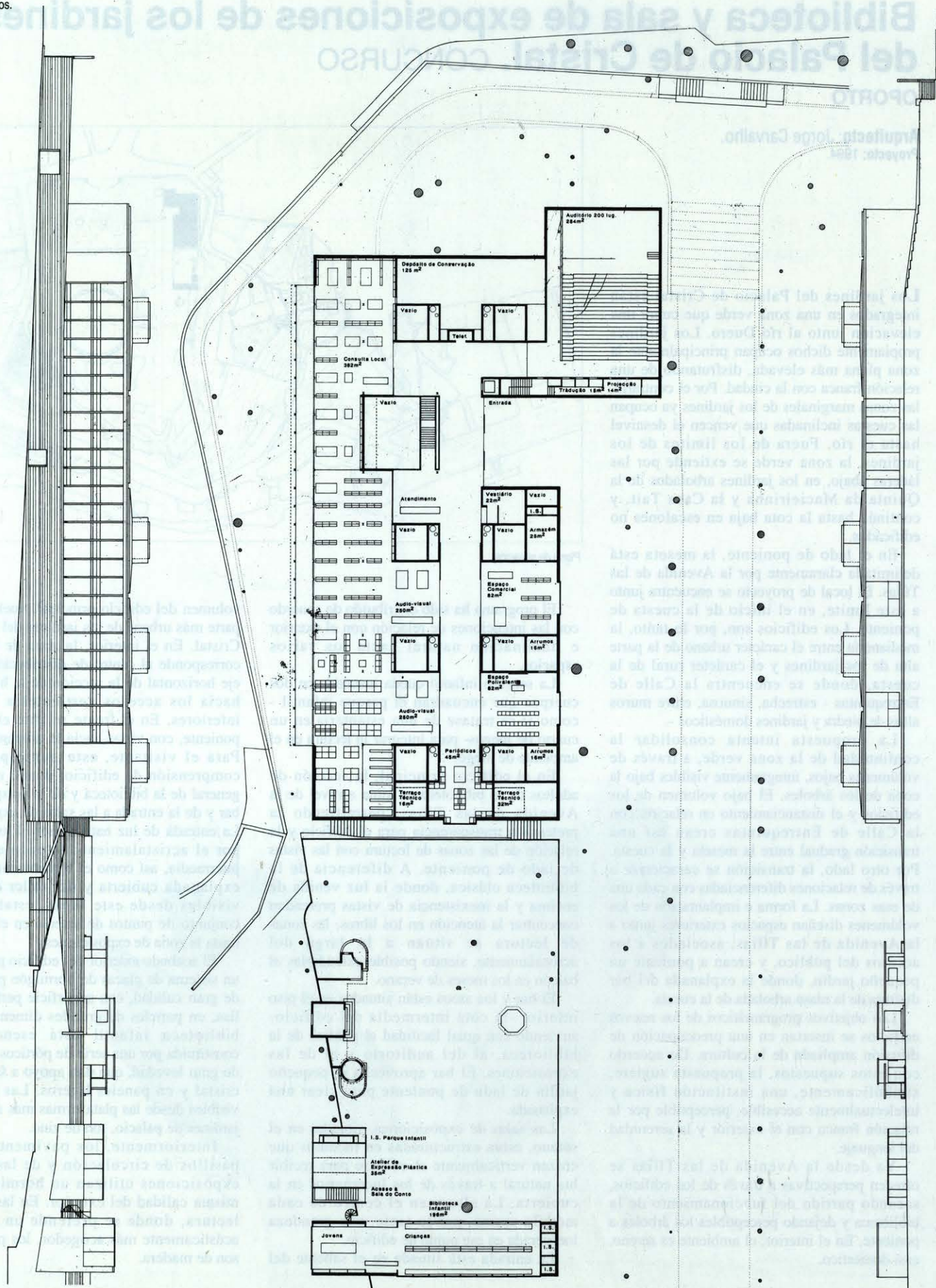
La entrada está situada en el saliente del

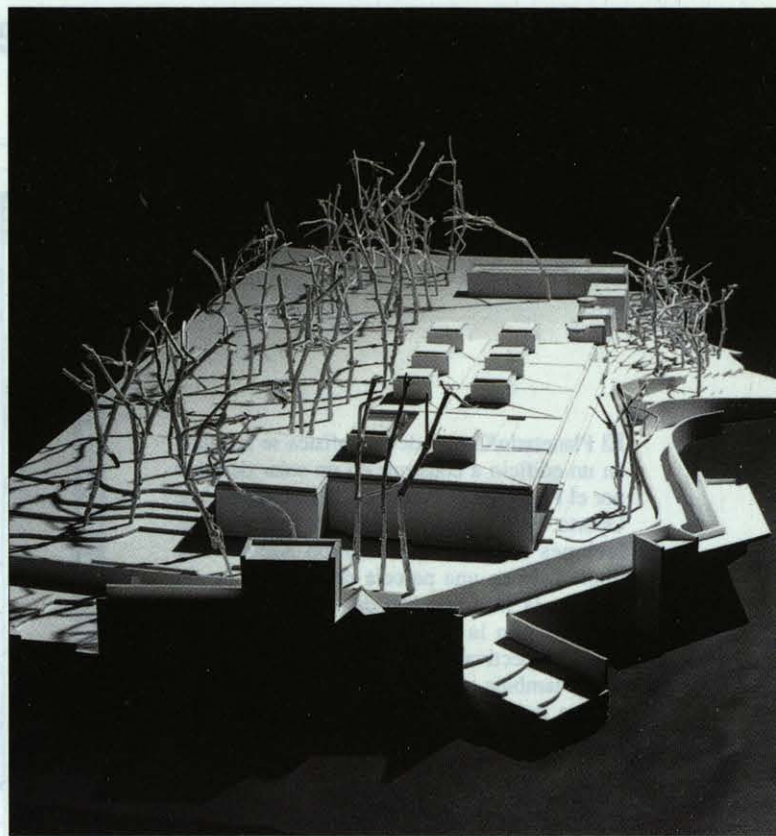
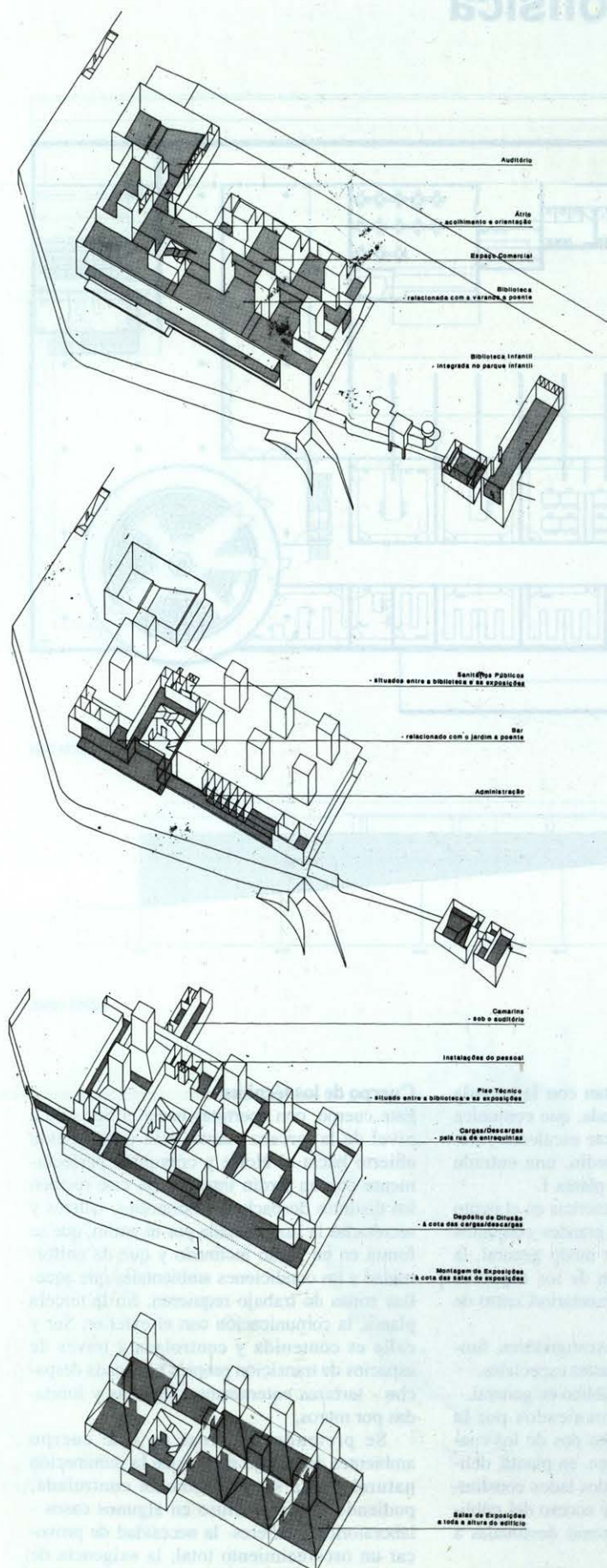
volumen del edificio principal, vuelta hacia la parte más urbana de los jardines del Palacio de Cristal. En el interior, la zona de la entrada corresponde al centro de distribución hacia el eje horizontal de la sección de la biblioteca y hacia los accesos verticales a los pisos inferiores. En el frente se abre el balcón a poniente, con vistas hacia la arbolada y al río. Para el visitante, este punto permite la comprensión de edificio, dando una visión general de la biblioteca y de la perspectiva del bar y de la entrada a las salas de exposiciones. La entrada de luz natural por el lucernario y por el acristalamiento situado en la cota intermedia, así como el funcionamiento de la explanada cubierta y del taller didáctico, visibles desde este lugar, establecen un conjunto de puntos de interés en el recorrido hasta la zona de exposiciones.

El acabado exterior del edificio principal es un sistema de placas de hormigón pigmentado de gran calidad, con superficie perfectamente lisa, en paneles de grandes dimensiones. La biblioteca infantil está esencialmente constituida por una serie de pórticos metálicos, de gran levedad, que dan apoyo a fachadas en cristal y en paneles ligeros. Las cubiertas, visibles desde las plataformas más altas de los jardines de palacio, son de zinc.

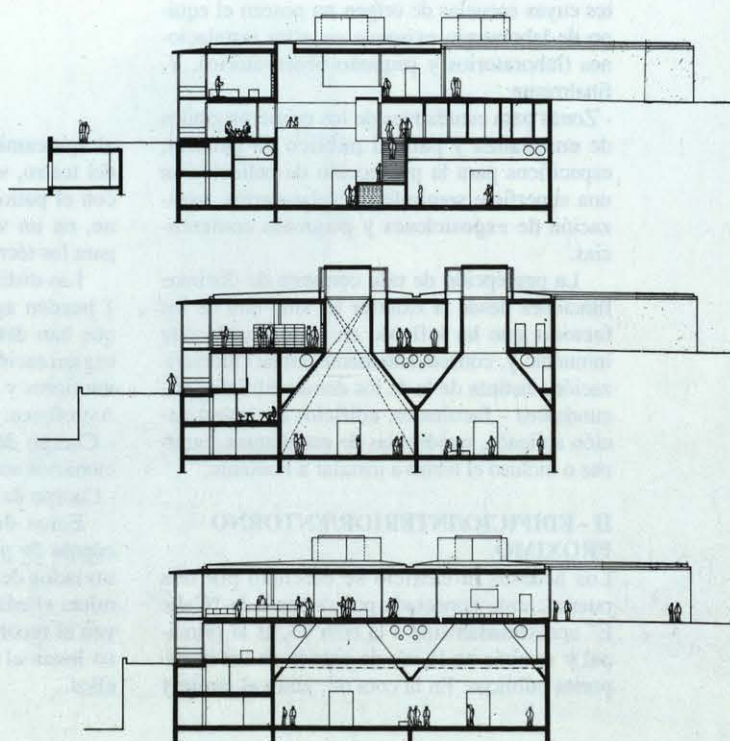
Interiormente, los pavimentos de los pasillos de circulación y de las salas de exposiciones utilizan un hormigón de la misma calidad del exterior. En las zonas de lectura, donde se pretende un ambiente acústicamente más acogedor, los pavimentos son de madera.

Planta y alzados.





Fotografía de la maqueta.



Secciones.

Planetario y Centro de Astrofísica

UNIVERSIDAD OPORTO

Arquitecto: José Manuel Soares

El Planetario/Centro de Astrofísica se instalará en un edificio a construir en un solar definido por el Plan para el Polo 3 de la Universidad de Oporto. Estará contiguo al de las futuras instalaciones del Teatro de Campo Alegre y se implantará en una parcela de terreno situada junto a la intersección de la calle Viterbo Campos con la "Calle E" (designación del Plan), respectivamente a Levante y a Sur, lindando también con la "Calle C" y con el actual acceso de la ciudad a la VCI, a Poniente y Norte.

I - EDIFICIO/ENTORNO/POLO 3

En la definición de la relación del Planetario con el Polo 3 han intervenido distintos niveles de cuestiones, con diferentes calificaciones e implicaciones en la forma, lenguaje e inserción urbanística del edificio. Entre otras, destacamos la que se implica con la preocupación de su identificación clara e inequívoca.

El Planetario y Centro de Astrofísica irá a albergar una institución con una triple finalidad:

- Lugar de trabajo continuo de un grupo de investigadores de la Facultad de Ciencias, apoyados por un cuerpo técnico de secretariado.

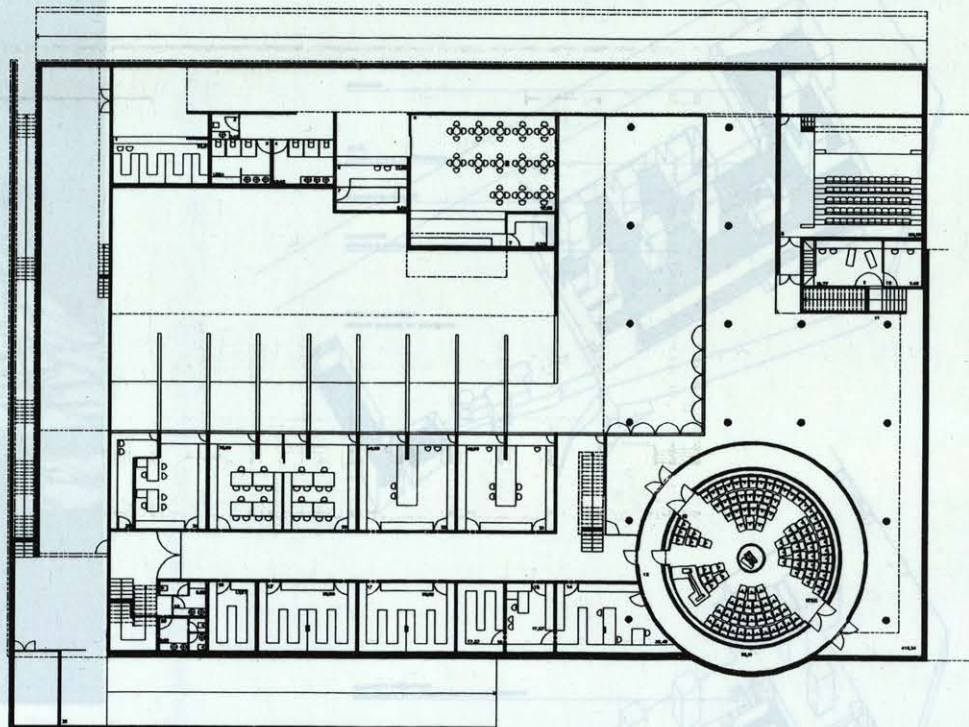
- Zonas de aulas experimentales para estudiantes cuyas escuelas de origen no poseen el equipo de laboratorio existente en estas instalaciones (laboratorios y pequeño observatorio). Y, finalmente:

- Zonas para estudiantes de los primeros grados de enseñanza y para el público en general, específicos para la proyección de películas en una superficie semiesférica (planetario), realización de exposiciones y pequeñas conferencias.

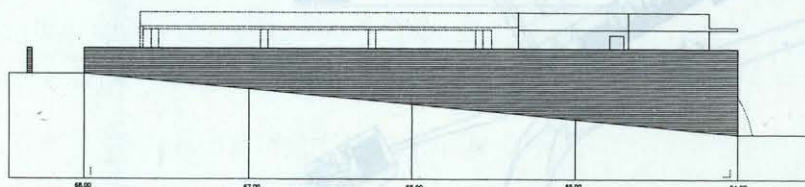
La percepción de este conjunto de distintas funciones desde el exterior ha sido uno de los factores que ha influido en la forma de este inmueble y, consecuentemente, en su caracterización, distinta de la de los demás edificios circundantes - facultades, edificios de investigación aplicada, residencias de estudiantes, cantinas o incluso el teatro a instalar a Poniente.

II - EDIFICIO/INTERIOR/ENTORNO PRÓXIMO

Los accesos al edificio se efectúan por dos puertas: una, conectada por rampa a la "Calle E" aproximadamente a la cota 63, es la principal y se sitúa en la vía de parada de los transportes públicos. En la cota 68, junto al jardín y



Planta baja



Alzado oeste.

al aparcamiento que conectan con la entrada del teatro, se sitúa otra entrada, que comunica con el patio general mediante escaleras y tiene, en un vestíbulo intermedio, una entrada para los técnicos directa a la planta 1.

Las distintas funciones descritas en el punto 1 pueden agruparse en dos grandes conjuntos que han determinado, de un modo general, la organización y articulación de los espacios interiores y exteriores del Planetario/Centro de Astrofísica:

- Cuerpo de los técnicos investigadores, funcionarios auxiliares y estudiantes especiales.

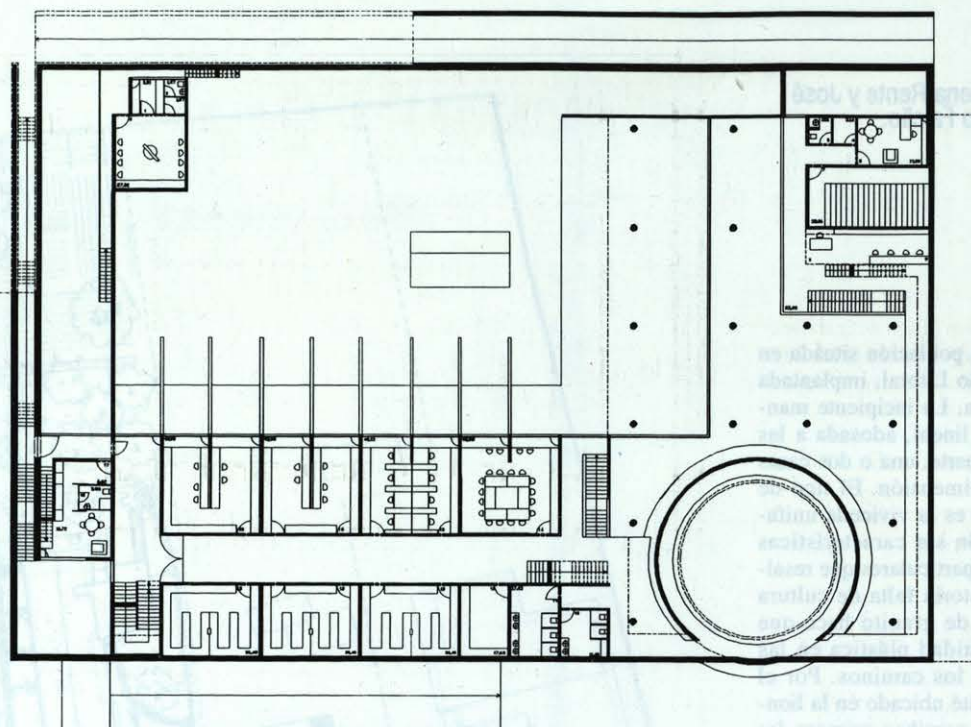
- Cuerpo de los técnicos y público en general.

Estos dos cuerpos, comunicados por la cúpula de proyección, definen dos de los cuatro lados de un rectángulo que, en planta, delimitan el edificio. Los otros dos lados constituyen el recorrido de entrada y acceso del público hacia el interior de las zonas destinadas a ellos.

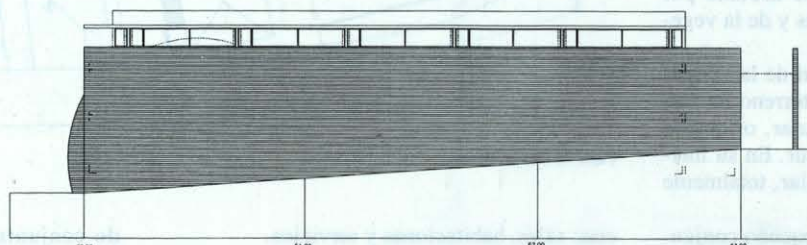
Cuerpo de los técnicos

Este cuerpo, con aperturas hacia el Sur sólo a nivel de la tercera planta, está enteramente abierto hacia el Norte y comunica perfectamente con un jardín interior. De éste reciben los distintos despachos, laboratorios, talleres y secretarías la luz reflejada por el jardín, que se forma en un plano inclinado y que da uniformidad a las condiciones ambientales que aquellas zonas de trabajo requieren. En la tercera planta, la comunicación con el exterior, Sur y calle es contenida y controlada a través de espacios de transición propios para cada despacho - terrazas enteramente cubiertas y limitadas por muros.

Se pretende así crear en este cuerpo ambientes de trabajo en los que la iluminación natural pueda ser eficazmente controlada, pudiendo existir incluso en algunos casos - laboratorios y talleres- la necesidad de provocar un oscurecimiento total; la exigencia de



Planta primera



Alzado Este.

que estas zonas disfruten de tranquilidad y de que estén suficientemente resguardadas de las interferencias del público que visita el Planetario, así como de las calles circundantes, ha sido también un factor determinante en la ubicación del cuerpo de los técnicos y su relación con el resto del edificio.

Cuerpo del público

En esta ala del edificio están situadas las zonas preferentemente destinadas al público. Un vestíbulo polivalente abierto hacia un recinto exterior, un auditorio con 60 plazas, una pequeña sala de lectura de revistas y una biblioteca, así como la cúpula de proyección del planetario con 100 plazas sentadas son las zonas que configuran esta parte del edificio; el acceso del público a estas superficies se efectúa a través de un patio con recepción/taquilla que comunica con una galería parcialmente cubierta y un pasillo

interior, donde se encuentran el guardarropa, los aseos, la tienda de venta al público y la cafetería, que se abre hacia el recinto exterior de conexión con el vestíbulo polivalente anteriormente descrito. Este recorrido, que trata de conseguir una progresiva interiorización y preparación para la experiencia de un espacio virtual (cúpula de proyección) permite también que el público visitante, incluyendo los estudiantes en grupo o individualmente, se dé cuenta de la verdadera naturaleza del edificio -inmueble que sirve a la investigación y la divulgación.

El acceso de los técnicos y los estudiantes que utilizan los laboratorios y los talleres se efectúa por entradas propias en las plantas 0 y 1.

Los pisos 1 y 2 de los técnicos se comunican horizontalmente a través de galerías/terrazas sobre una altura triple con el otro extremo del edificio, para que accedan a la biblioteca y

a la sala de revistas sin interferir directamente con el público visitante.

III - DESCRIPCIÓN GENÉRICA DE LOS PROCESOS CONSTRUCTIVOS A EMPLEAR Y LOS MATERIALES A APLICAR

Se utilizará una estructura mixta de forjado aligerado y macizo con pilares y vigas de hormigón, paredes de ladrillo hueco para tender y pintar, o de ladrillo macizo en paredes mixtas o de soporte. El límite exterior que envuelve todo el edificio será hecho por medio de una pared doble de hormigón y ladrillo macizo; los pavimentos exteriores también serán hechos de ladrillo macizo. La carpintería exterior será metálica pintada. La cúpula de proyección, con diámetro de 12,5 m, es prefabricada y ha sido suministrada conjuntamente con el proyector por Zeiss-Jena; será protegida por otra construida de hormigón con diámetro de 17 m.

Vivienda unifamiliar

TREGOSA. BARCELOS.

Arquitectos: Maria Helena Rente y José Carlos Portugal y Tiago Falcão.
Proyecto: 1993-1994.

A. EL LUGAR

Tregosa es una pequeña población situada en la zona interior del Miño Litoral, implantada en la vega del río Neiva. La incipiente mancha urbana es del tipo lineal, adosada a las vías de circulación y, aparte, una o dos casas con parcela de cierta dimensión. El tipo de construcción dominante es la vivienda unifamiliar, de configuración sin características especiales, sin aspectos particulares que resaltar. A la par de una notoria falta de cultura urbana, la abundancia de granito hace que haya todavía alguna unidad plástica en las fachadas a lo largo de los caminos. Por el hecho de que el lugar esté ubicado en la hondonada, destaca que se perciban primero las construcciones por la vista de los tejados, invariablemente de teja de barro cocido, únicos elementos contruidos que asoman por encima de la copa de los árboles y de la vegetación dominante.

El solar para la construcción de la vivienda consiste en una parcela de terreno de forma aproximadamente rectangular, orientada sensiblemente en el eje norte-sur. En su interior existe una topografía regular, totalmente exenta de accidentes.

En el frente sur existe un pequeño conjunto construido, compuesto por una habitación cerrada y un cobertizo/porche, que se mantiene inalterable.

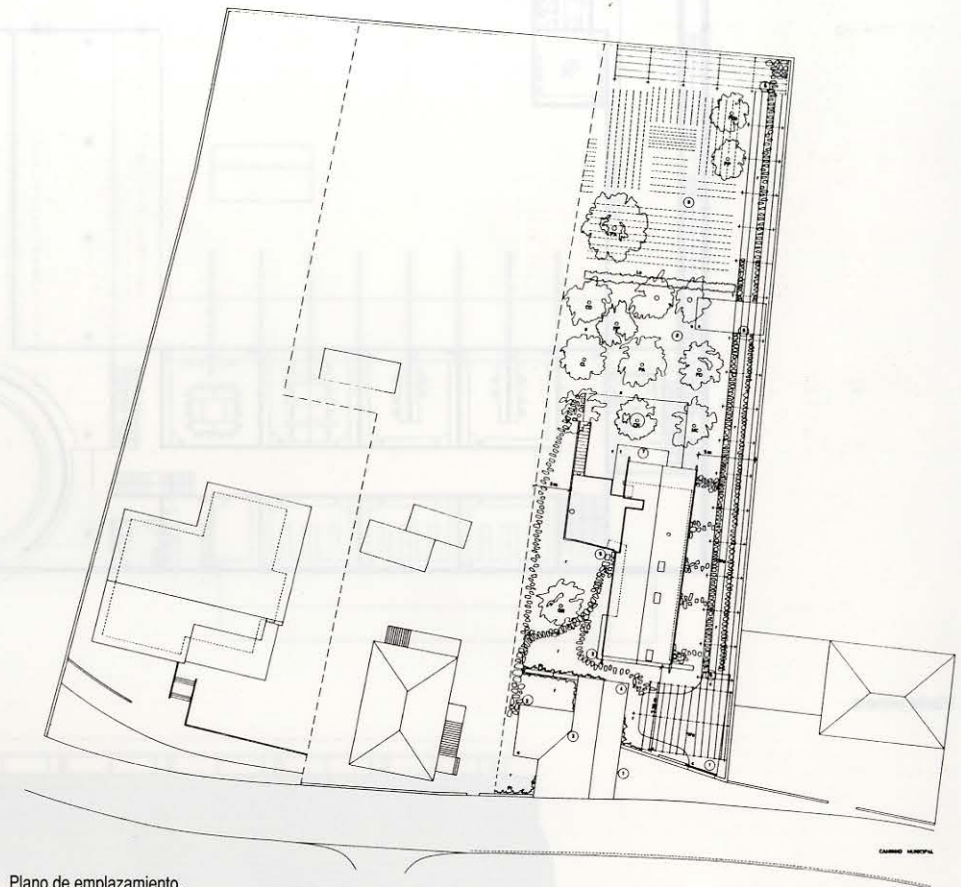
B.- EL EDIFICIO

La nueva volumetría a construir se implanta retranqueada y en perpendicular al eje del Camino Municipal.

En líneas generales, el conjunto tiene forma de L, creando una sucesión de zonas exteriores que, aunque se comunican, se pretende que queden bien definidas y diferenciadas ambientalmente. Todas estas zonas circundantes del chalet son ajardinadas. Los accesos se efectúan por la punta sudeste del solar. En el sector norte de la parcela se formará una pequeña zona de frutales y una huerta.

Las superficies destinadas a vivienda se distribuyen en una sola planta, previéndose el aprovechamiento de la zona útil del porche resultante de la cubierta a dos aguas.

La solución adaptada tiene como base, como se ha dicho, una disposición en L; la cocina es el elemento que destaca hacia el exterior de la alineación de las demás estancias:



Plano de emplazamiento.

cias: salas, habitaciones y servicios.

Desde el punto de vista constructivo, la vivienda no contiene materiales o sistemas complejos; una estructura elemental basada en un principio mixto de muro de carga y dinteles de refuerzo de hormigón armado en el contorno de las luces, soportando un forjado aligerado de viguetas pretensadas rellenas con bovedilla; en los paramentos exteriores, albañilería simple de ladrillo macizo de 0,19m - 7 canaletas, terminada con tirolesa pintada; en el paramento exterior sur y parte de poniente, albañilería de piedra, cámara de aire y ladrillo hueco.

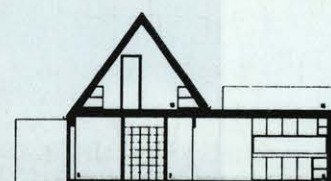
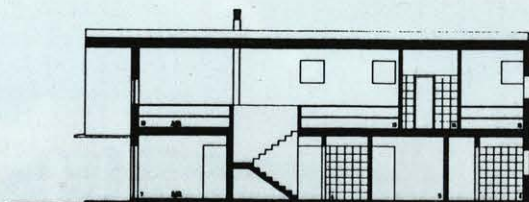
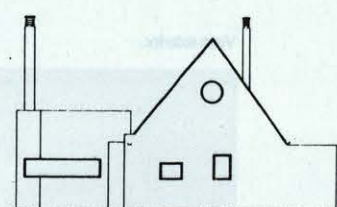
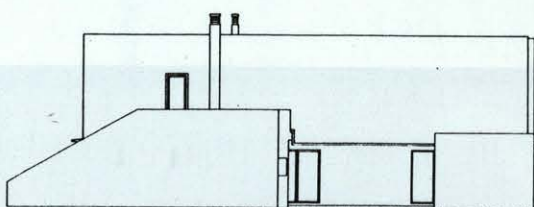
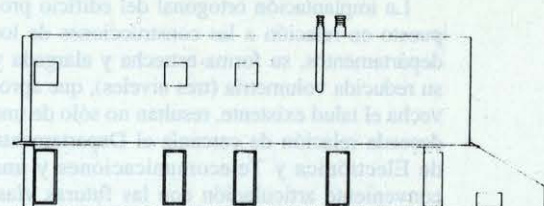
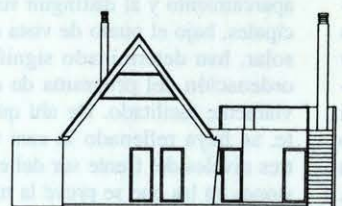
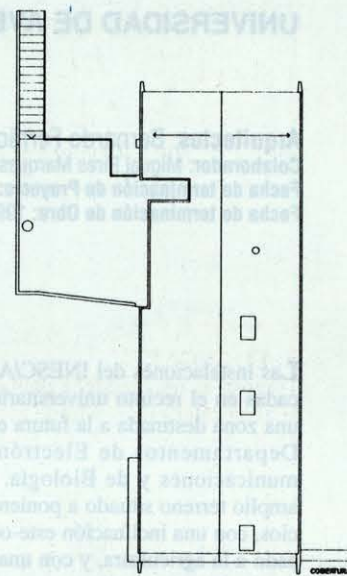
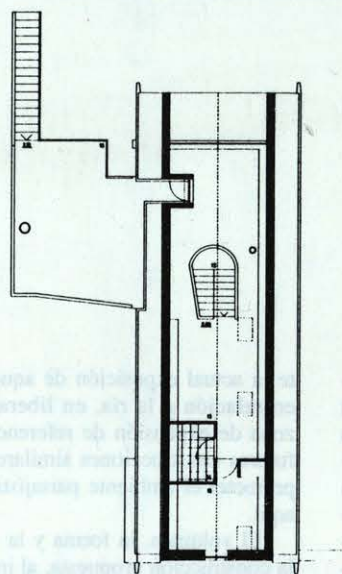
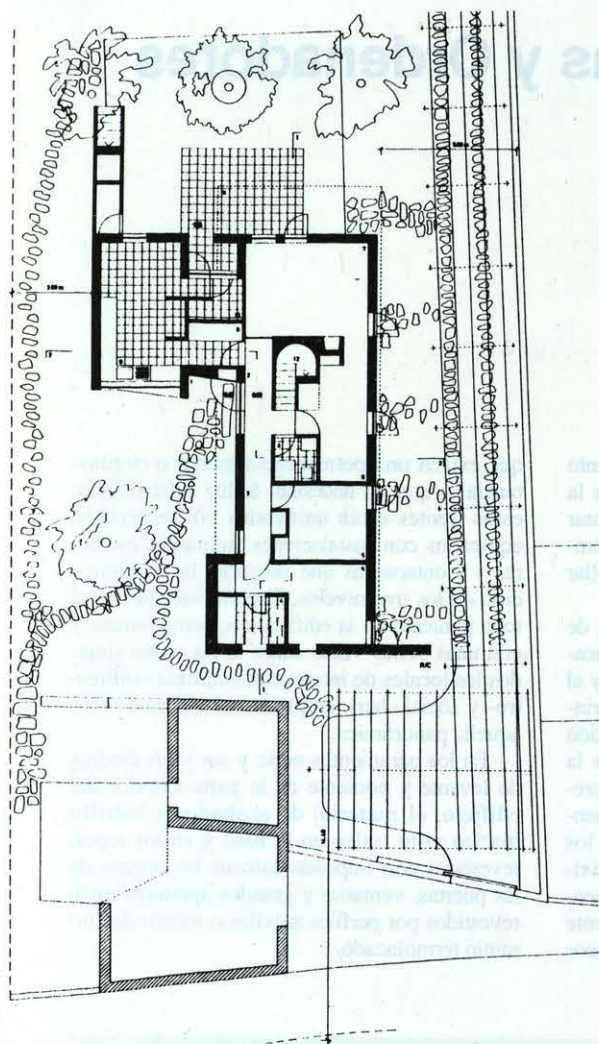
C.- EL ENTORNO

La configuración del edificio busca, además de dar naturalmente respuesta al encargo, explotar la presencia de un elemento preponderante -la cubierta- y su articulación con un volumen de signo contrario -la cocina-. La expresiva cubierta es de teja a dos aguas para que la presencia del edificio destaque sobre todo por su integración cromática (también la pared sur, que mira hacia el Camino Municipal está construida de piedra, intentan-

do conjuntar con la pequeña construcción existente). La cocina tiene una importancia aparentemente exagerada, pero constituye el aspecto programático más importante del encargo, dado que el usuario basa su uso cotidiano casi exclusivamente en esa zona, lo que es además práctica común en esta región. Son estas pues las dos premisas que definen la imagen del edificio. Como se ha dicho, se ha buscado organizar las otras superficies en un sistema de relaciones interior/exterior destacando el ambiente de los distintos "patios" alrededor de la casa.

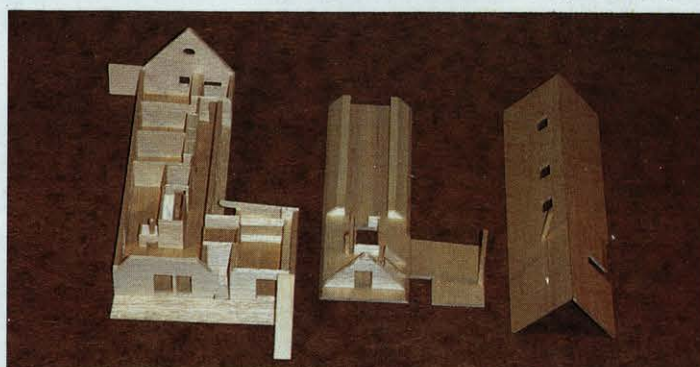
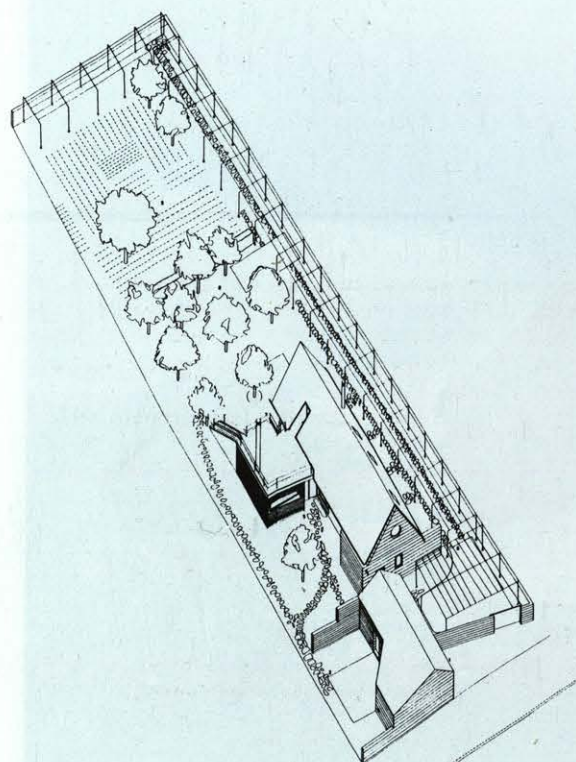
Hay que citar además que en este proyecto se busca asumir de forma clara un tipo de característica ambiental que sólo resultará a largo plazo, es decir con la consolidación de todos los componentes programados para organizar la parcela, sobre todo en lo que se refiere a las especies vegetales y a los pavimentos exteriores. Se obtendrá así un ambiente donde los elementos principales dejarán de ser los "construidos", que pasarán a ser absorbidos por los "naturales". Por este motivo se adopta un conjunto de materiales discreto, neutro e "integrable".

Plantas.



Alzados y secciones.

Fotografía de la maqueta.



Instituto de Ingeniería de Sistemas y Ordenadores

UNIVERSIDAD DE AVEIRO

Arquitectos: Bernardo Ferrão.

Colaborador: Miguel Pires Marques.

Fecha de terminación de Proyecto: 1992.

Fecha de terminación de Obra: 1994.

Las instalaciones del INESC/Aveiro están ubicadas en el recinto universitario de Aveiro, en una zona destinada a la futura expansión de los Departamentos de Electrónica y Telecomunicaciones y de Biología. Se trata de un amplio terreno situado a poniente de esos edificios, con una inclinación este-oeste, antes dedicado a la agricultura, y con una interesante vista a la ría y a sus salinas.

La implantación ortogonal del edificio propuesto en relación a las construcciones de los departamentos, su forma estrecha y alargada y su reducida volumetría (tres niveles), que aprovecha el talud existente, resultan no sólo de una deseada relación de cercanía al Departamento de Electrónica y Telecomunicaciones y una conveniente articulación con las futuras vías, estacionamiento y jardines allí previstos, sino también del interés en no perjudicar gravemen-

te la actual exposición de aquel departamento en relación a la ría, en liberar al máximo la zona de expansión de referencia para ejecutar futuras construcciones similares y en no comprometer el ambiente paisajístico a desarrollar aquí.

El volumen, la forma y la implantación de la construcción propuesta, al imponer la ubicación de su acceso principal junto a la calle y al aparcamiento y al distinguir sus fachadas principales, bajo el punto de vista de la exposición solar, han determinado significativamente la ordenación del programa de edificación previamente facilitado. De ahí que, sintéticamente, se haya rellenado la casi totalidad de los tres niveles del frente sur del edificio con divisiones en las que se prevé la mayor permanencia, situándose en los tres niveles del frente norte los sectores programáticos homogéneos

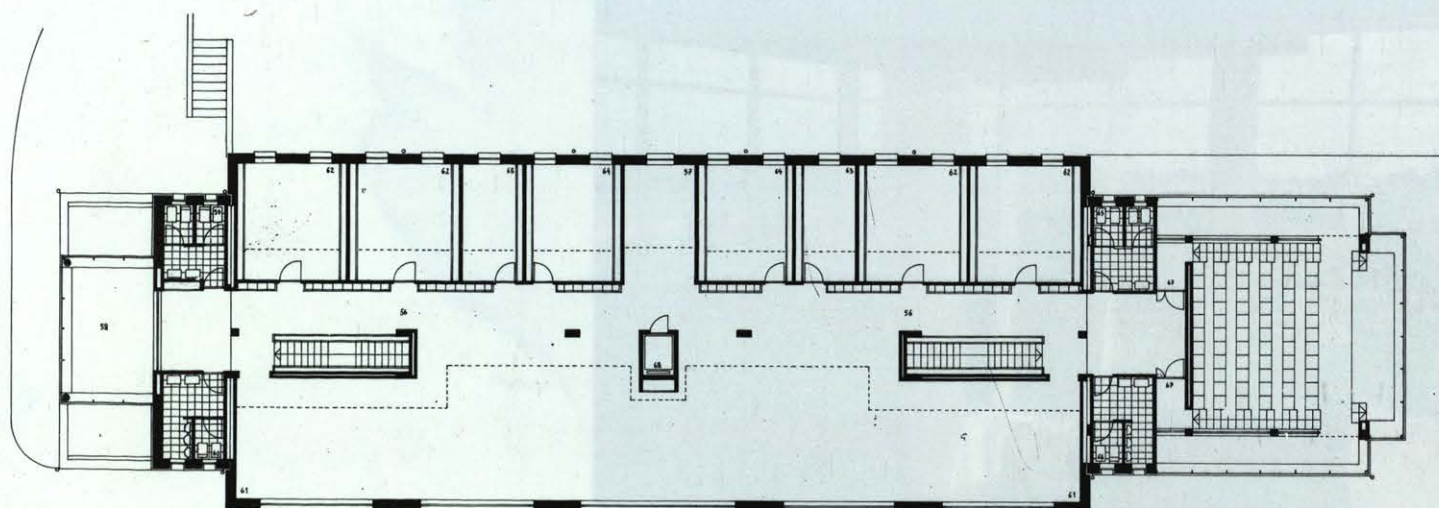
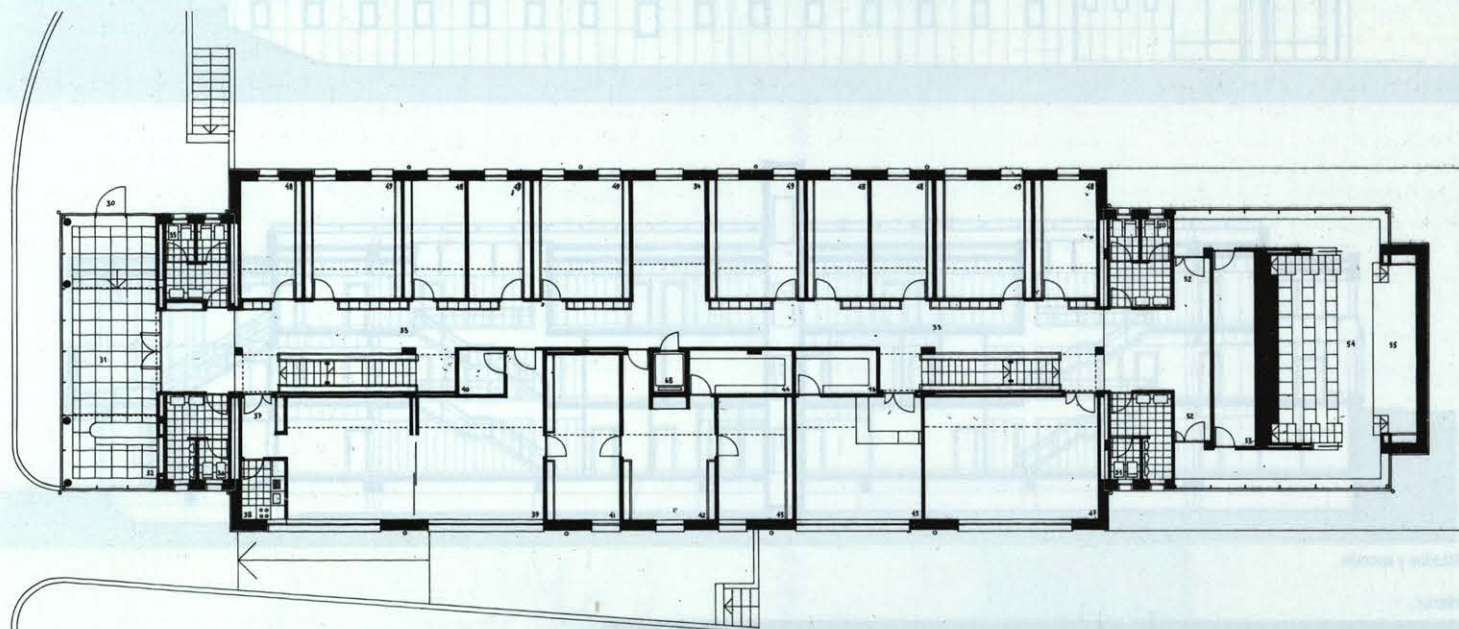
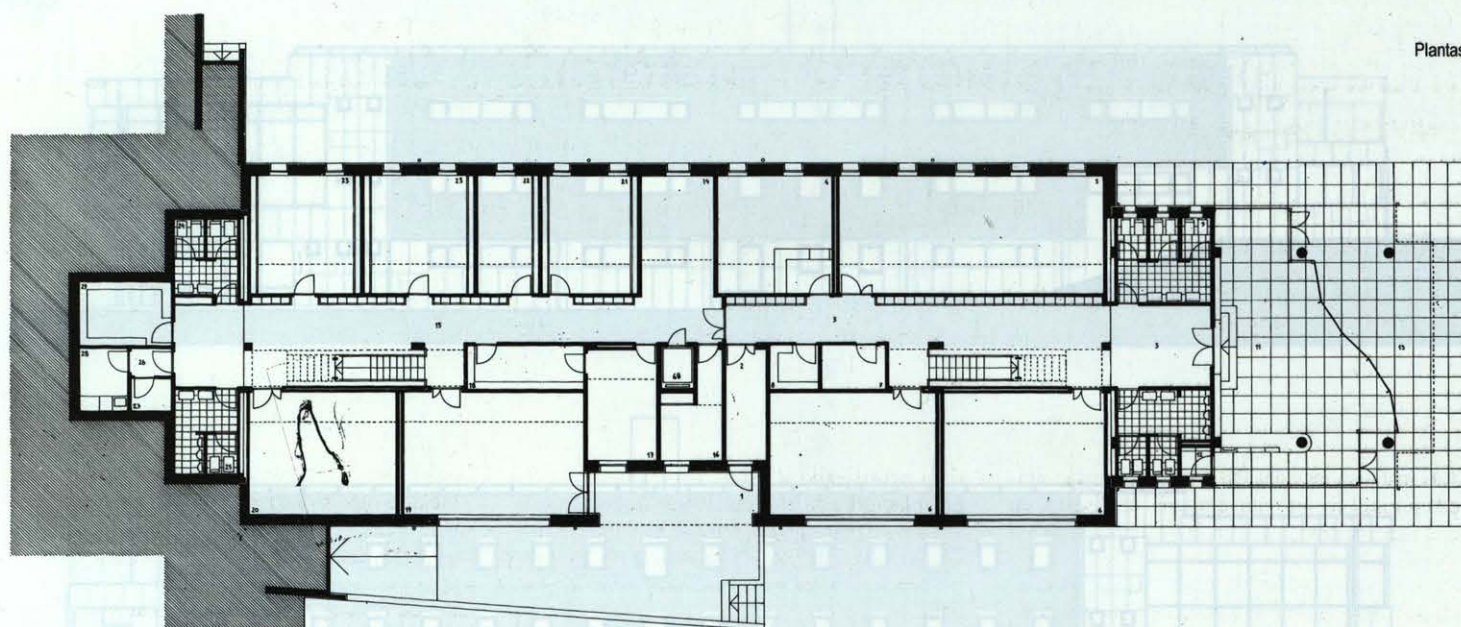
que exigen una permanencia menor o circunstancial o que no necesitan la luz solar directa; estos frentes están unificados por recorridos, equipados con instalaciones sanitarias, escaleras y montacargas que aseguran la comunicación de los tres niveles. Simbólicamente, en el tope poniente de la edificación, como remate y con unas bellas vistas sobre la ría, están situados los locales de intercambio cultural -anfiteatro- y social -bar-, ampliamente abiertos sobre aquella panorámica.

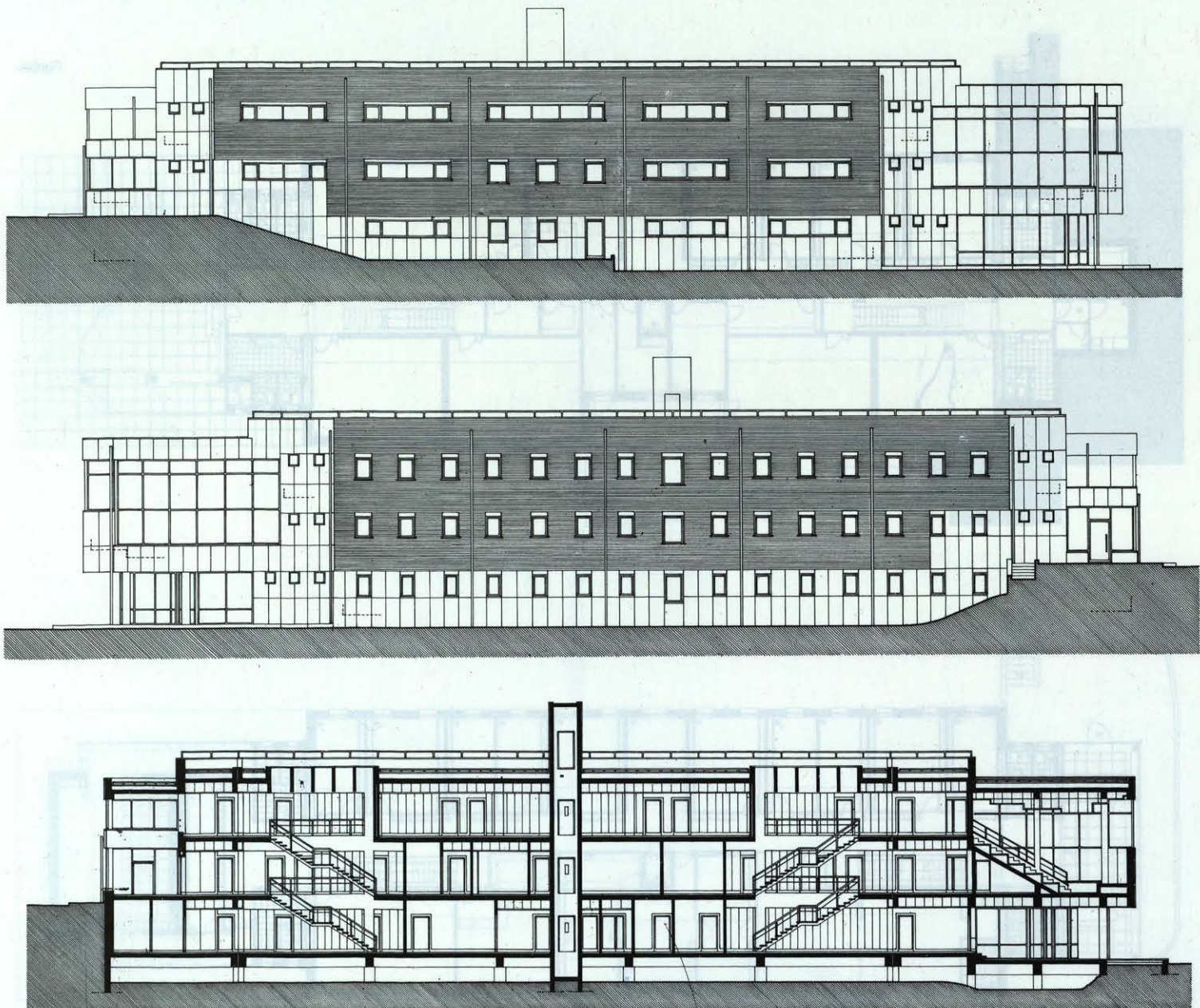
En los paramentos norte y sur y los diedros de levante y poniente de la parte exterior del edificio, el material de acabado es ladrillo macizo visto, salvo en la base y en los topes, revestidos con impostas calizas; los huecos de las puertas, ventanas y grandes aperturas están revestidos por perfiles móviles o mixtos de aluminio termolacado.

Vista exterior.



Plantas.





Alzados y sección.

Interior.



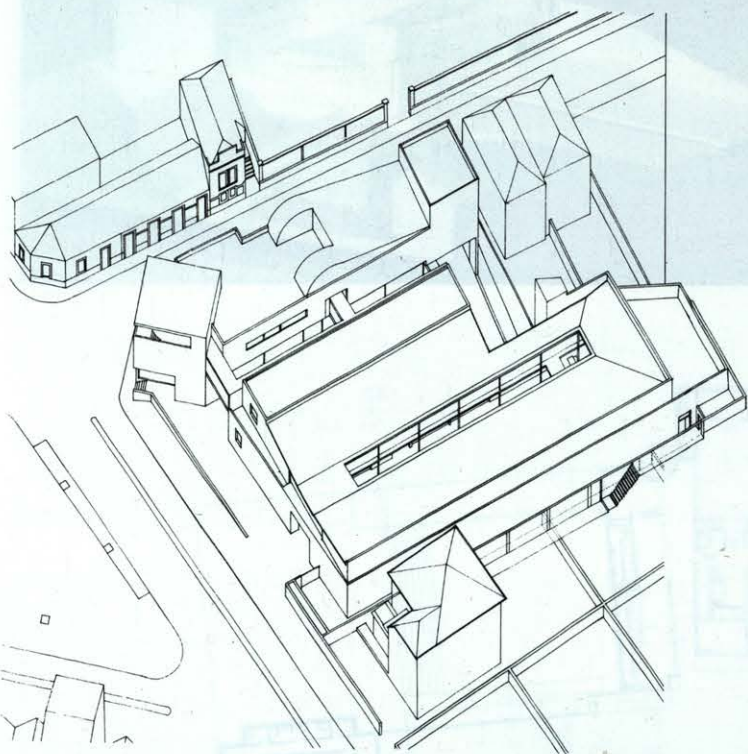
Mercado da Foz. CONCURSO

RUA DE DIU, OPORTO

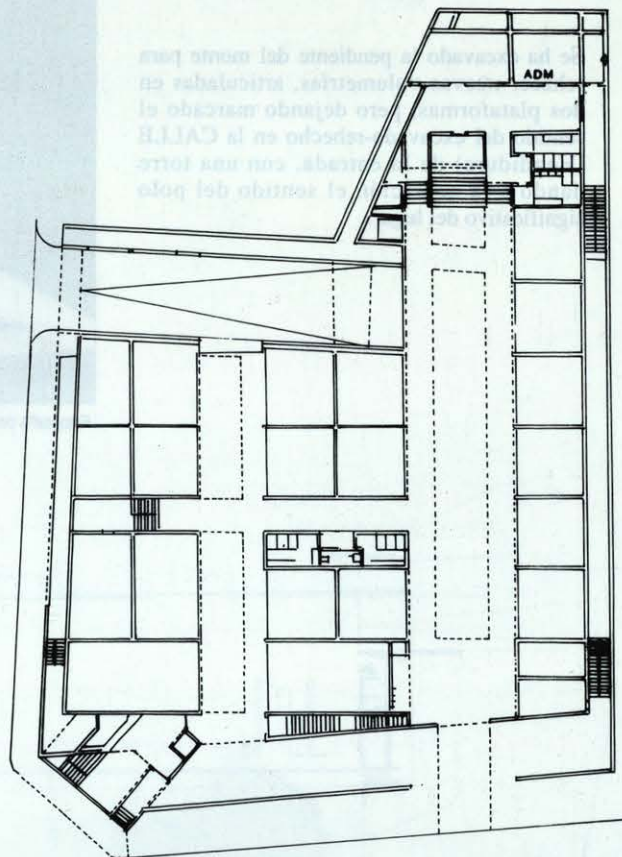
Arquitecto: Graça Nieto Guimarães.

Colaboradores: Julieta Oliveira y Pedro Gadanho.

Fecha del proyecto: 1994.



Axonométrica.



Planta de acceso.

Las características del entorno, del que queda todavía patente la memoria de la antigua zona residencial y balnearia, la ubicación intermedia entre una trama natural y la trama ortogonal de Foz Nova, y aún la Calle de Diu, eje articulador de toda la zona y su principal acceso, han definido las líneas generales de la propuesta, que se asientan en un conjunto típicamente urbano, fácilmente identificable, pero de lectura discontinua.

En una trama urbana ya consolidada y en un edificio de chaflán de carácter público, era también importante que el espacio exterior formara parte integrante del mismo, a través de dos ejes principales que se comunican y que sirvan a la zona del mercado y los

locales comerciales.

El edificio, o este conjunto de edificios, distinguen estos ejes, en una sucesión de volúmenes diferenciados, adoptando distintos lenguajes, poco reveladores de su función, siempre con un fuerte compromiso entre el espacio exterior y el espacio interior, la calle de tráfico y la calle peatonal. El Mercado se desarrolla en un cuerpo de dos plantas y galería cubierta, definiendo en su interior un espacio abierto a la calle. La zona comercial está distribuida a lo largo de la Calle Corte Real y de una calle peatonal creada en el interior del conjunto. Un pasaje situado en la prolongación del edificio donde actualmente está instalada la Junta de Distrito, conecta

transversalmente aquellas galerías.

La amplitud del programa proporcionado y las opciones fundamentales ya citadas han conducido a la resolución de la imposibilidad de mantener ninguna de las construcciones actualmente existentes. Esta intervención, sin embargo, retoma un poco el mismo lenguaje de uno de los edificios existentes - la cabina de transformación - por considerarse que se trata de una implantación con precedentes a lo largo de la Calle de Diu, donde se cortan siempre las esquinas. Esta implantación refuerza la opción tomada en cuanto al compromiso entre la ocupación máxima del solar y el funcionamiento de los espacios exteriores adyacentes, en términos de accesos.

Cuartel de los Bomberos Voluntarios de Nespereira

NESPEREIRA - CINFÃES

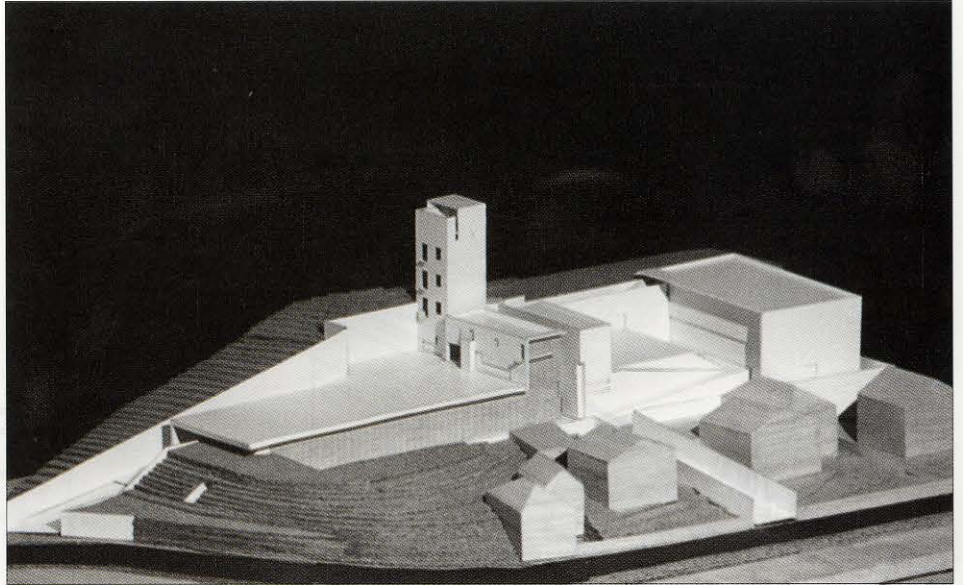
Arquitectos: Manuel Botelho con María José Casanova.

Colaboradores: Jane Considine, Manuel Roque, Rui Jorge, Antonio Simões y José Cunha.

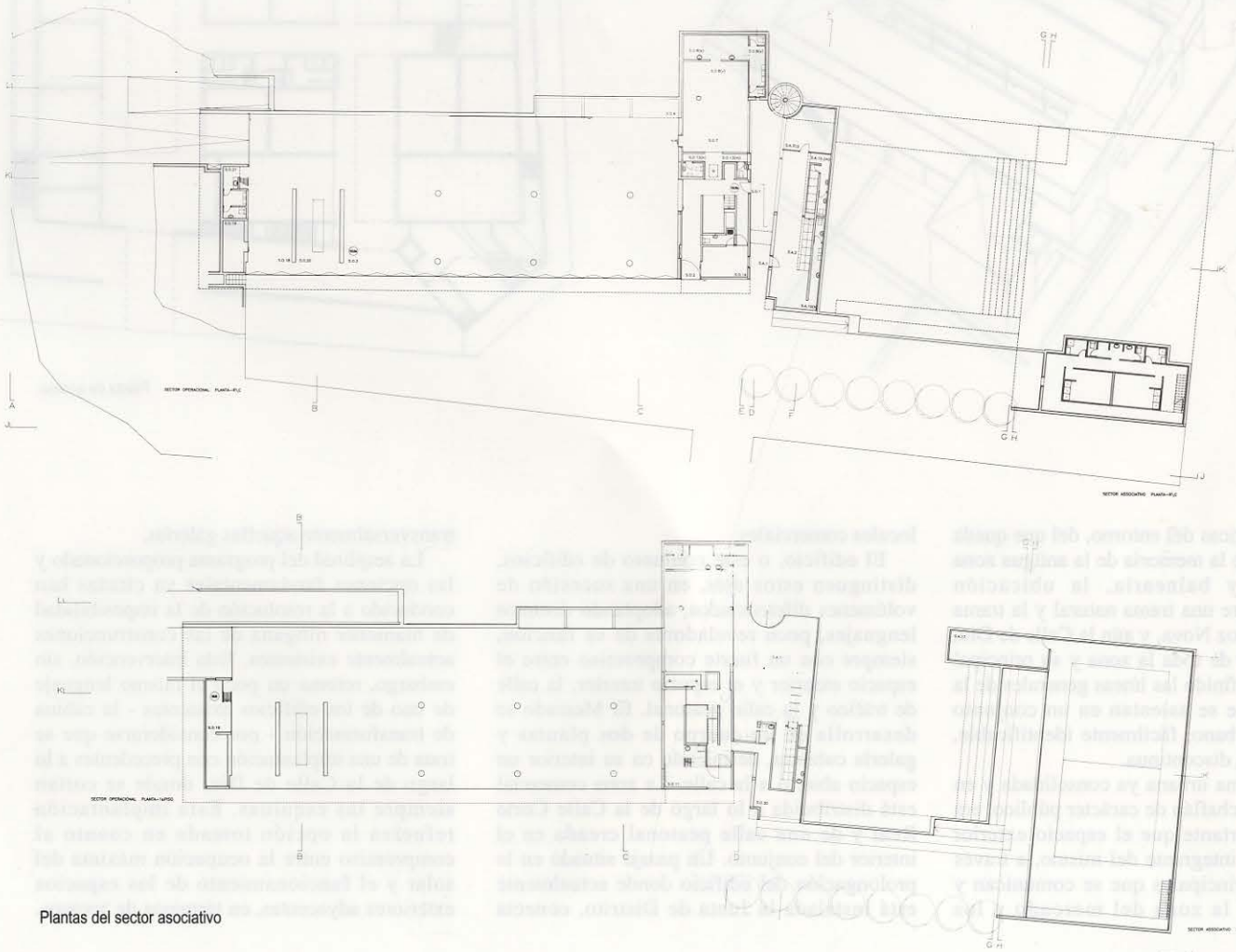
Proyecto reformado: 1993.

Inicio de la construcción: 1995.

Se ha excavado la pendiente del monte para rehacer nuevas volumetrías, articuladas en dos plataformas, pero dejando marcado el sentido del excavado-rehecho en la CALLE (Hendidura) de la entrada, con una torre dando a la actuación el sentido del polo significativo del lugar.



Fotografía de la maqueta.

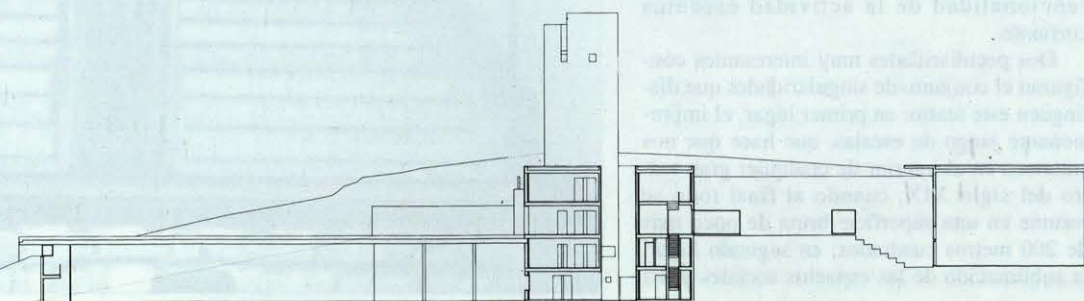
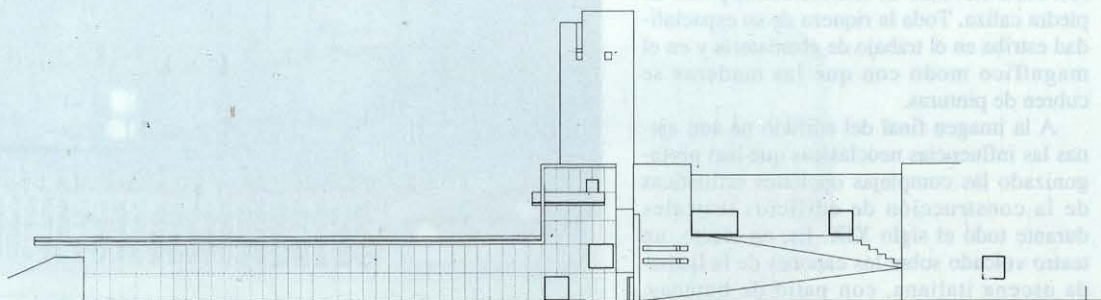
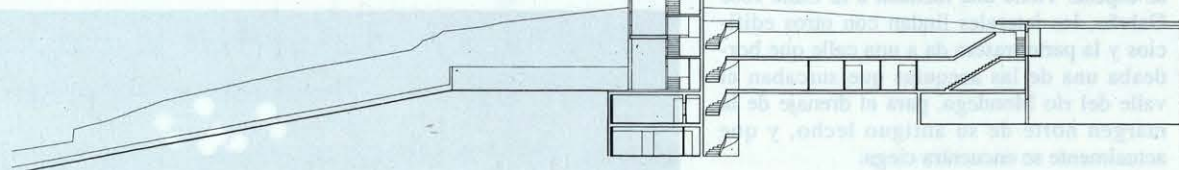
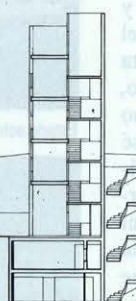
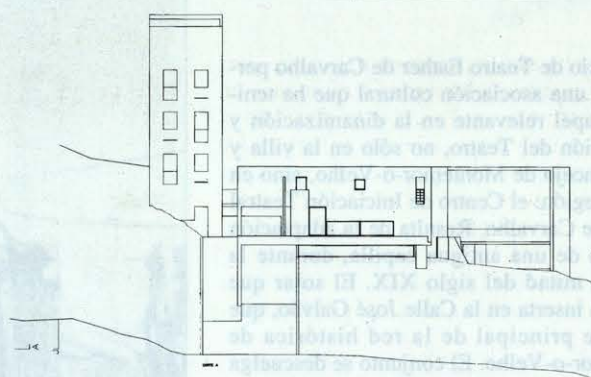
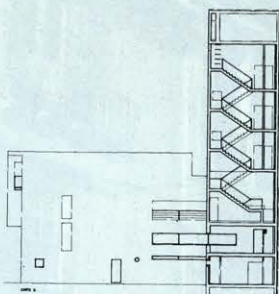
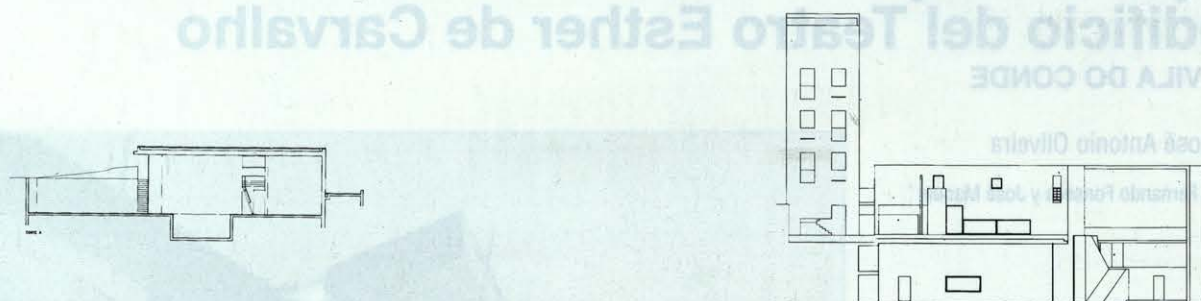


Plantas del sector asociativo

Recuperación y restauración del edificio del Teatro Esther de Carvalho

VAIRÃO - VILA DO CONDE

Arquitecto: José António Oliveira
Bandeirinha
Colaboradores: Fernando Fortes y João Mendes
Oliveira



Recuperación y restauración del edificio del Teatro Esther de Carvalho

VAIRÃO - VILA DO CONDE

Arquitecto: José Antonio Oliveira
Bandeirinha

Colaboradores: Fernando Fonseca y José Manuel Oliveira

El edificio de Teatro Esther de Carvalho pertenece a una asociación cultural que ha tenido un papel relevante en la dinamización y divulgación del Teatro, no sólo en la villa y en el concejo de Montemor-o-Velho, sino en toda la región: el Centro de Iniciación Teatral Esther de Carvalho. Resulta de la adaptación a Teatro de una antigua capilla, durante la segunda mitad del siglo XIX. El solar que ocupa se inserta en la Calle José Galvão, que es el eje principal de la red histórica de Montemor-o-Velho. El conjunto se descuelga de la pendiente del viejo Castillo y se extiende por las pendientes de poniente, levante y sur de la colina. La Calle José Galvão es el eje levante-poniente que lo conecta en la cota más baja. Este edificio está, por lo tanto, enclavado en un área donde el tejido urbano se espesa. Tiene una fachada a la Calle José Galvão, los laterales lindan con otros edificios y la parte trasera da a una calle que bordeaba una de las acequias que surcaban el valle del río Mondego, para el drenaje de la margen norte de su antiguo lecho, y que actualmente se encuentra ciega.

Las paredes portantes, que son las exteriores, están elevadas en una estructura pobre de piedra caliza. Toda la riqueza de su espacialidad estriba en el trabajo de ebanistería y en el magnífico modo con que las maderas se cubren de pinturas.

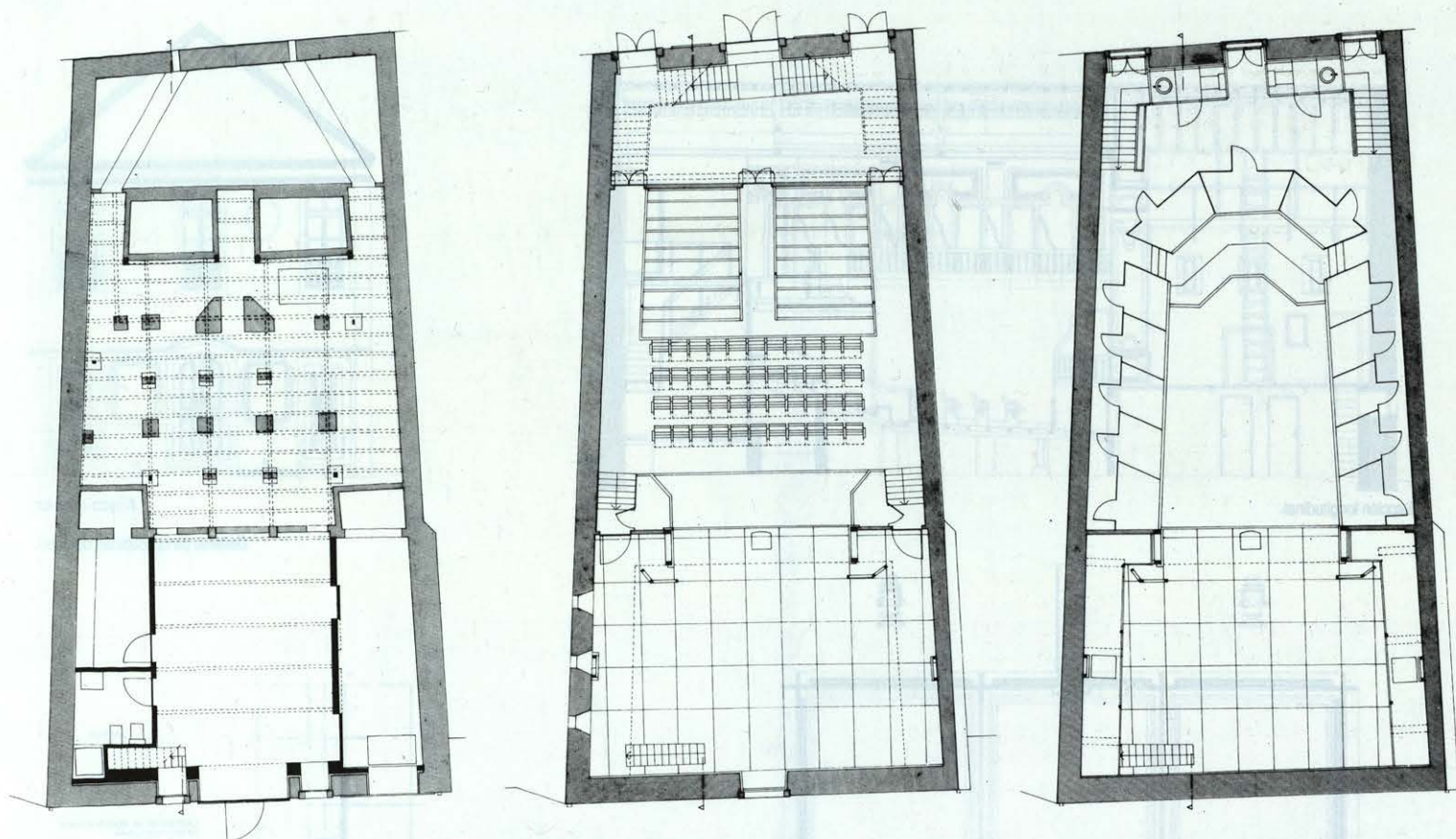
A la imagen final del edificio no son ajenas las influencias neoclásicas que han protagonizado las complejas opciones estilísticas de la construcción de edificios teatrales durante todo el siglo XIX. Es, en efecto, un teatro volcado sobre los cánones de la llamada escena italiana, con patio de butacas, entresuelo y un friso de palcos alrededor de la sala. La zona del escenario no destaca de la volumetría general del edificio y ese hecho plantea algunos problemas de adaptación a la funcionalidad de la actividad escénica corriente.

Dos peculiaridades muy interesantes configuran el conjunto de singularidades que distinguen este teatro: en primer lugar, el impresionante juego de escalas, que hace que nos sintamos en el interior de cualquier gran teatro del siglo XIX, cuando al final todo se resume en una superficie bruta de poco más de 200 metros cuadrados; en segundo lugar, la sublimación de los espacios sociales y del



Estado actual.





Plantas.

vestíbulo, opción que inconscientemente contraría su modelo burgués y, de modo pragmático, se prefiere orientar hacia las realidades socioculturales de la sociedad eminentemente rural que frecuentará esa sala.

Opciones generales del proyecto

En un proyecto de esta naturaleza, más que atender funcionalmente el programa del encargo, es siempre necesario preestablecer un modelo posible para el futuro edificio. Ese modelo, sólidamente anclado en las potencialidades reales del espacio y de la actividad de los promotores, funcionará como medida reguladora y como criterio preferencial de elección, cuando tenemos que enfrentarnos al amplio abanico de opciones que se plantean durante el desarrollo del proyecto, desde las de orden ético hasta las de orden constructivo.

El Teatro Esther de Carvalho, por la propia naturaleza de su valor y de las razones que nos llevan a recuperarlo, nunca podrá llegar a ser entendido como una sala de espectáculos capaz de dar una respuesta adecuada a la funcionalidad de las complejas vicisitudes dramáticas contemporáneas. Las posibilidades de expansión y ampliación del espacio actual son igualmente limitadas, dada la exigüidad del solar y su delimitación en el espacio del edificio propiamente dicho. En ese sentido se ha optado por su adaptación a una

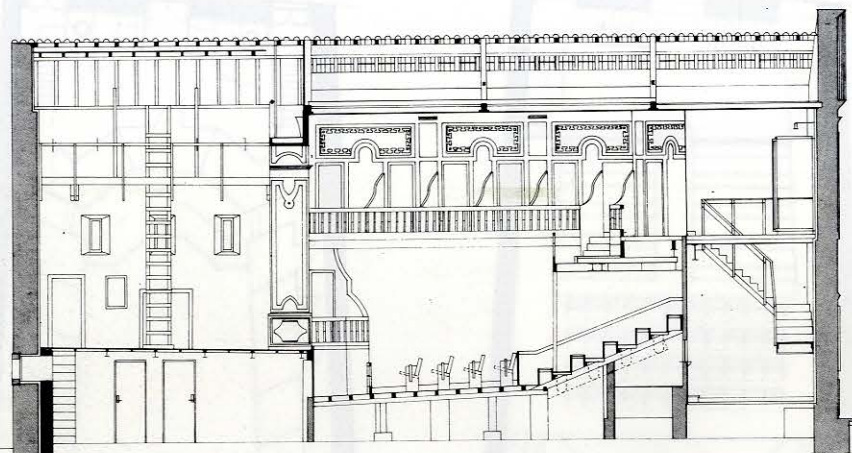
dinámica de índole más "museológica" para que pueda servir de edificio emblemático de las extensas actividades teatrales de sus propietarios y de la propia villa de Montemor-o-Velho.

Así, la correcta actitud ante la intervención deberá ser la de una restauración rigurosa, entendida como un proceso de comprensión de su valor cultural y sujeta a una sobria y edificante compatibilización con la adecuación mínima a las condiciones de comodidad, funcionalidad y seguridad de una sala moderna. Planteadas varias hipótesis de proyecto, desde las grandes reconversiones espaciales, que preveían la subida del escenario o la ocupación total del vano inferior del patio de butacas, hasta las opciones de sistematización constructiva, que reformularían todo el entramado estructural de los palcos, hemos sido siempre de la opinión de que hay que minimizar la escala de la intervención y de que hay que entender la obra como el resultado de un complejo sistema de interconexión de soluciones coyunturales a problemas genéricos de conservación y seguridad.

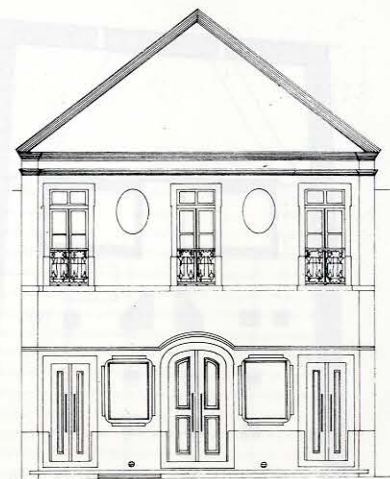
Las modificaciones de la organización espacial son así relegadas hacia fuera de la sala del teatro. Se procesan en los vestíbulos superior e inferior, y en la parte baja del escenario. Concretando, en lo que se refiere al programa espacial, se sujeta la restauración a la introducción de dos únicas e inevi-

tables condiciones: la sustitución de las actuales escaleras de acceso a nivel del entresuelo, piso 2, por otras que, acumulativamente, se asocian a la discreta inclusión de aseos para el público; y la dotación de nuevas clases de bastidores, que incluso puedan llegar a albergar la mayor parte de los equipos técnicos necesarios para el futuro funcionamiento del teatro. Estas condiciones están justificadas tanto por el escaso volumen de obra que implican como por la mejora que aportan.

De esta forma, diremos que el proyecto se ha ajustado a la urgente necesidad de conservar el espacio del Teatro Esther de Carvalho, aprovechando la oportunidad de las obras de conservación para dotarlo de nuevas condiciones de comodidad y, sobre todo, de seguridad. Esa dotación no es, ni deberá ser, diseñada según criterios genéricos y globales, sino estructurada por una línea-límite que determine, con ponderación y sensatez, la frontera entre la actitud de conservación y restauración de aquel teatro y la construcción de otro en el mismo sitio. Ha sido, en suma, la clara definición de las intervenciones delimitadas por esa línea la que ha presidido la determinación de criterios generales y específicos para las innumerables opciones de este proyecto de arquitectura, por un lado, y la coordinación del trabajo de todas las especialidades que intervienen en él, por otro.

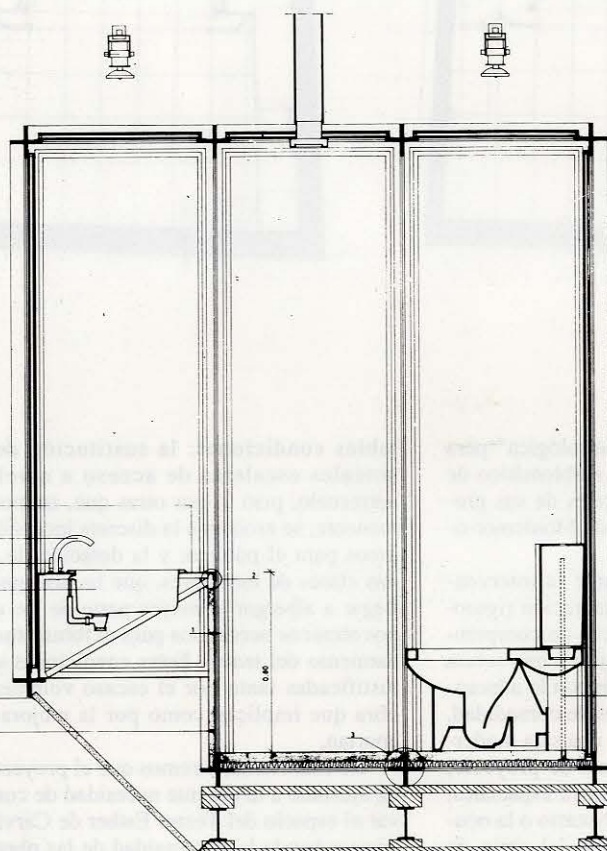


Sección longitudinal.

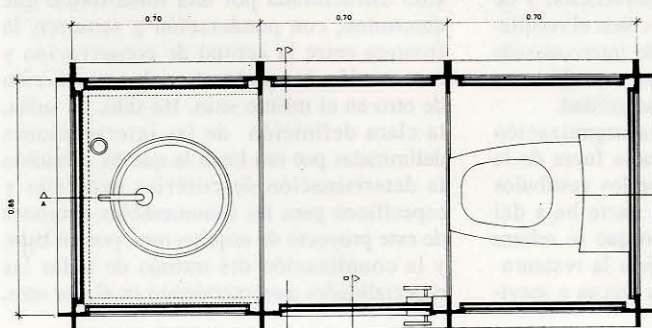


Alzado anterior.

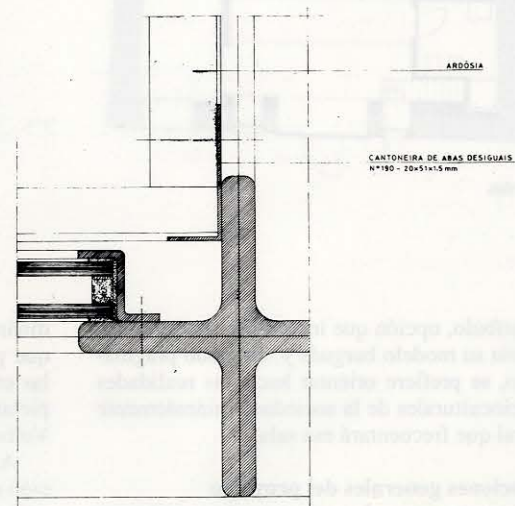
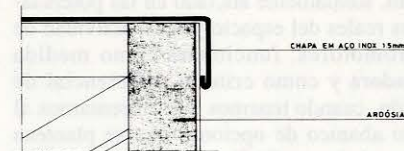
Detalles de las cabinas de aseo.



CORTE A



PLANTA

PORMENOR 1
ESC 1/1PORMENOR 2
ESC 1/1

Casa de fin de semana

ST. LOCADIA DE GERAZ DO LIMA

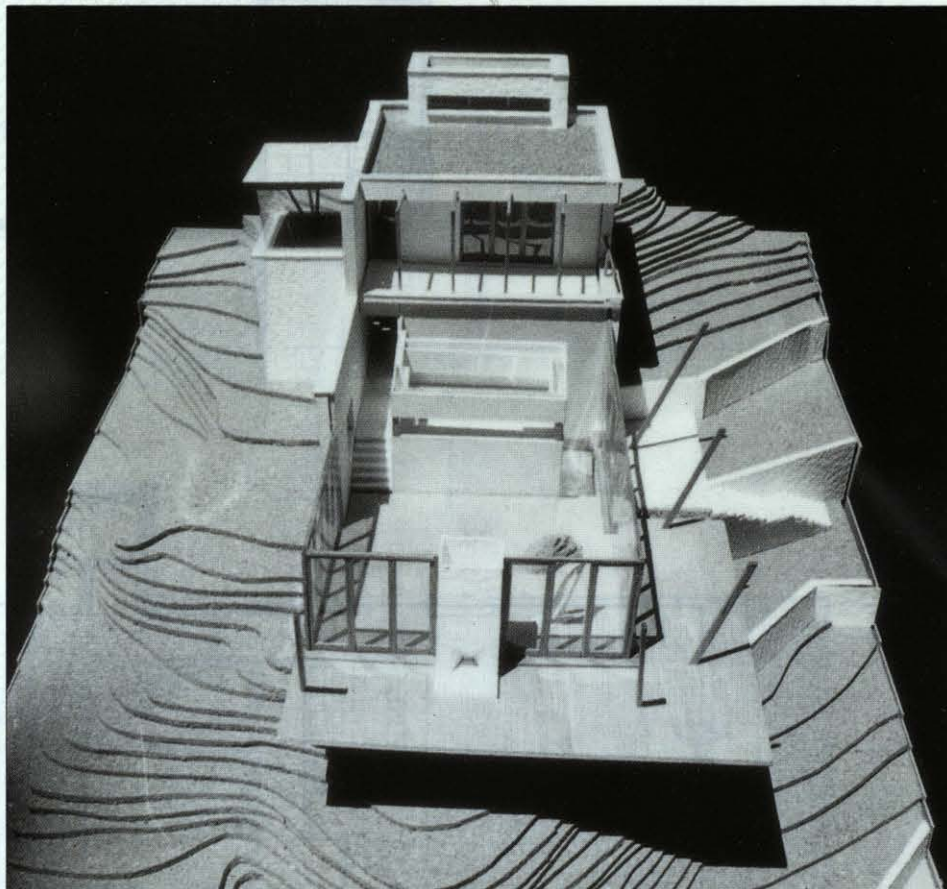
Arquitectos: Carlos Castanheria.
Carlos Castanheria & Clara Bastai Arq. Ltd.
Fecha del proyecto: 1993/1994.

Ocupado por dos construcciones agrícolas en ruinas, el solar que la Familia Torres había adquirido para construir una vivienda de fin de semana está formado por pequeñas terrazas adosadas a la pendiente de la montaña situada hacia Levante.

Durante la primera visita al solar han quedado en evidencia dos aspectos: la vista sobre el río Limia hasta el monte de Santa Lucía, que casi no deja ver el mar, y el aglomerado rocoso que domina el terreno e invita a subir para poder ver más.

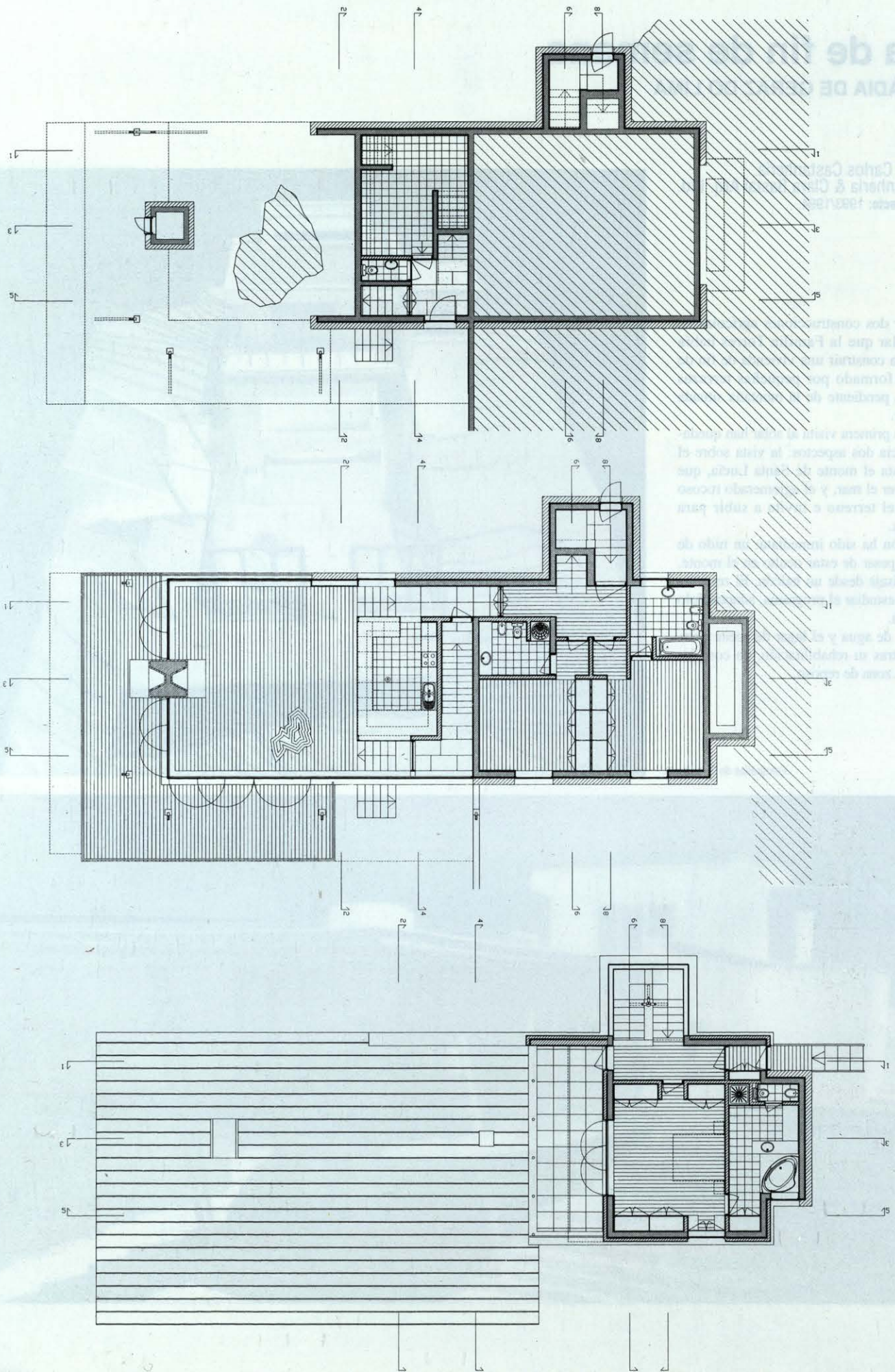
La solución ha sido inmediata: un nido de águila que, a pesar de estar oculto en el monte, domina el paisaje desde un balcón. El resto ha consistido en estudiar el programa, adaptándolo a la topografía.

El molino de agua y el lagar de aceite existentes serán, tras su rehabilitación, un complemento de esta zona de reposo.



Fotografías de la maqueta.



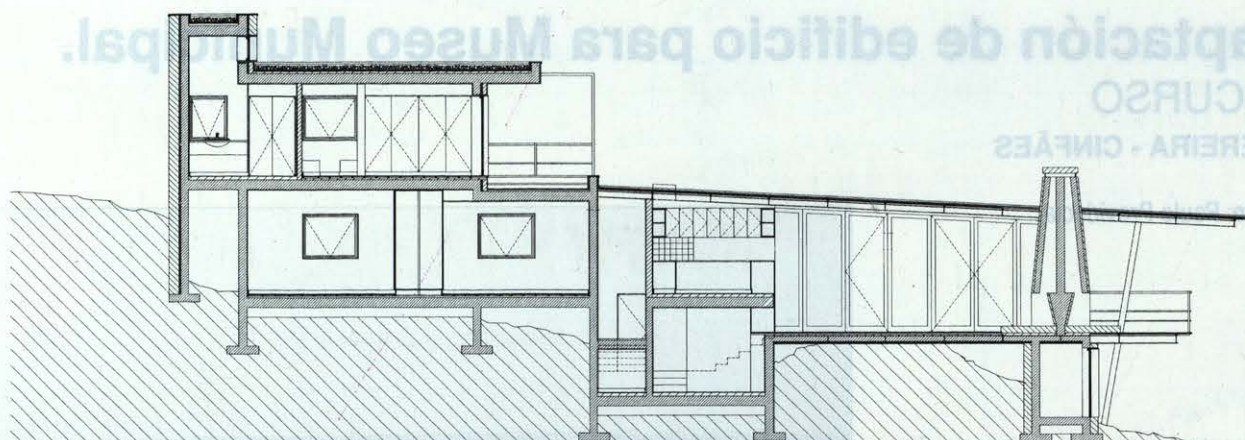


Adaptación de edificio para Museo Municipal.

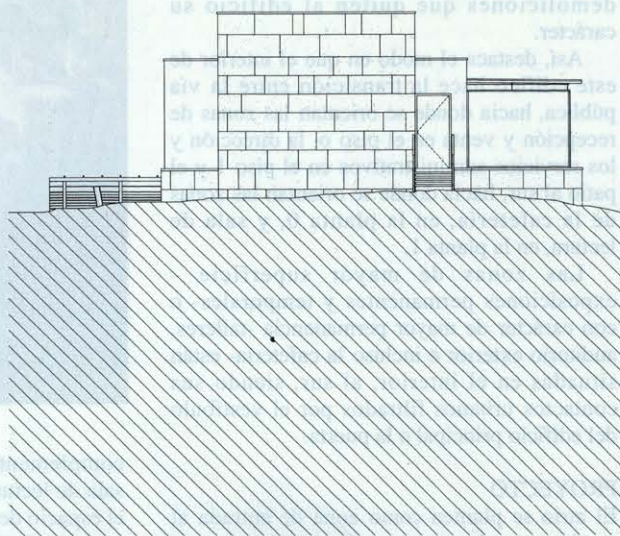
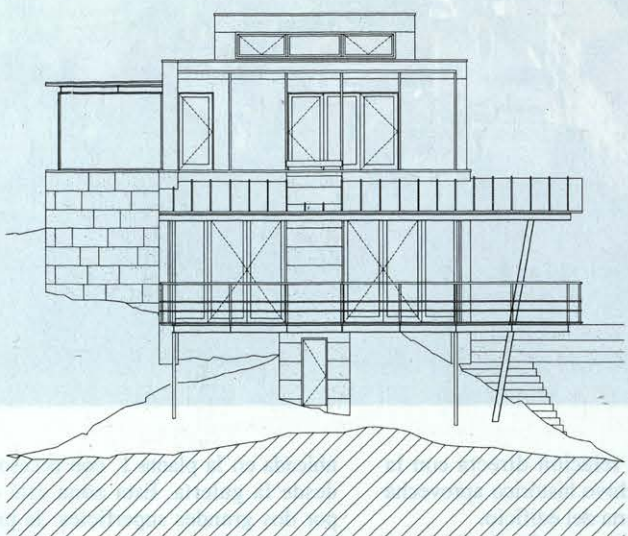
CONCURSO

NEGREIRA - CINFEAS

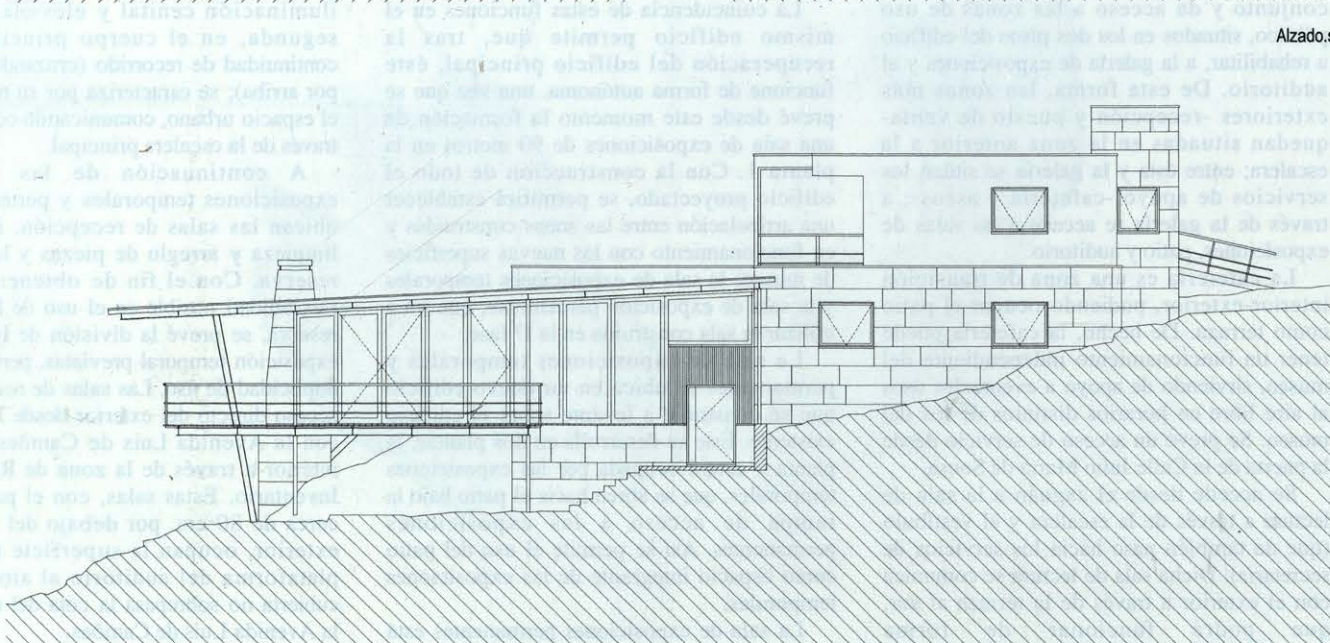
Arquitecto Paulo



Sección longitudinal.I



Alzado.s



Adaptación de edificio para Museo Municipal.

CONCURSO

NESPEREIRA - CINFÃES

Arquitecto: Paulo Providecia.

La propuesta busca que destaquen las características encontradas en lo edificado, proponiendo la recuperación del edificio principal para los programas de mayor carácter público: recepción, puesto de ventas, cafetería, aseos, secretaría, dirección, sala de lectura, archivo histórico. Esta opción, debido al carácter de estas zonas, permite reestructurar el interior sin excesivas demoliciones que quiten al edificio su carácter.

Así, destaca el modo en que el interior de este edificio hace la transición entre la vía pública, hacia donde se orientan las zonas de recepción y venta en el piso 0, la dirección y los servicios administrativos en el piso 1 y el patio al sur, hacia donde se orientan las zonas de la cafetería, en la planta 0, y sala de lectura, en la planta 1.

Las zonas de mayor superficie - exposiciones permanentes y temporales- o con carácter de mayor permanencia -talleres, auditorio exterior e incluso la cafetería- están situadas en el interior, al sur, siendo sus contactos urbanos filtrados por el vestíbulo del edificio principal o la puerta.

PROYECTO

El atrio se plantea como zona de entrada al conjunto y da acceso a las zonas de uso público, situados en los dos pisos del edificio a rehabilitar, a la galería de exposiciones y al auditorio. De esta forma, las zonas más exteriores -recepción y puesto de venta- quedan situadas en la zona anterior a la escalera; entre ésta y la galería se sitúan los servicios de apoyo -cafetería y aseos-; a través de la galería se accede a las salas de exposiciones, patio y auditorio.

La cafetería es una zona de transición interior-exterior, pudiendo ocupar el patio como terraza. De hecho, la cafetería puede tener un funcionamiento independiente del museo, sirviendo de apoyo a eventuales usos al aire libre en horarios distintos de los del museo. Se prevé un acceso de servicio desde la puerta de la Calle Julio María de Sousa.

Se accede desde el zaguán a la sala de lectura a través de la escalera y el vestíbulo (que da también paso hacia los servicios de secretaría). Dicha sala de lectura se comunica con el exterior a través de la terraza al sur, que podrá funcionar de forma



complementaria, en relación directa con la sala de lectura, el archivo histórico aprovecha el espacio de la cubierta del edificio.

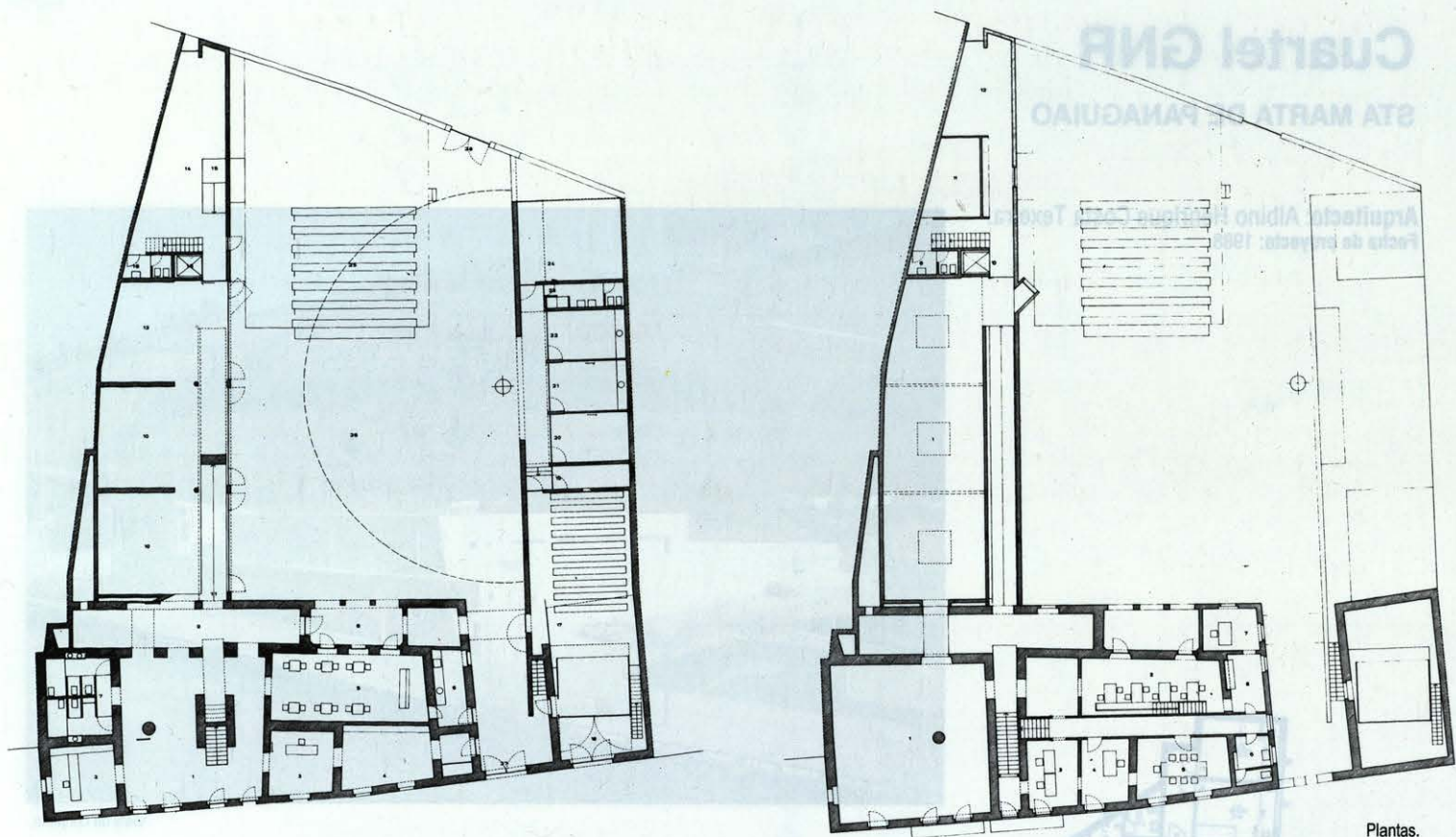
La coincidencia de estas funciones en el mismo edificio permite que, tras la recuperación del edificio principal, éste funcione de forma autónoma, una vez que se prevé desde este momento la formación de una sala de exposiciones de 90 metros en la planta 1. Con la construcción de todo el edificio proyectado, se permitirá establecer una articulación entre las zonas construidas y en funcionamiento con las nuevas superficies de museo: la sala de exposiciones temporales y la sala de exposición permanente, que irá a utilizar la sala construida en la 1ª fase.

La sala de exposiciones temporales y permanentes se ubica en un nuevo edificio que se construye a levante sobre el edificio existente. Éste se desarrolla en dos plantas; la planta 0 estará ocupada por las exposiciones temporales, que se abren hacia el patio bajo la rampa de acceso a las exposiciones permanentes. Así se permite el uso del patio como espacio integrante de las exposiciones temporales.

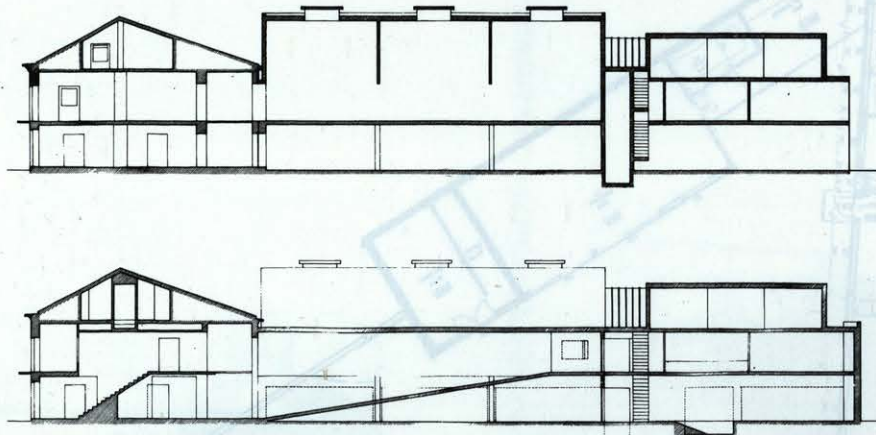
La sala de exposiciones permanentes está

ubicada en la planta 1, con acceso por rampa desde la galería. Esta zona está constituida por dos grandes superficies: la primera, con iluminación cenital y elevada altura; la segunda, en el cuerpo principal y con continuidad de recorrido (cruzando la galería por arriba); se caracteriza por su relación con el espacio urbano, comunicando con el atrio a través de la escalera principal.

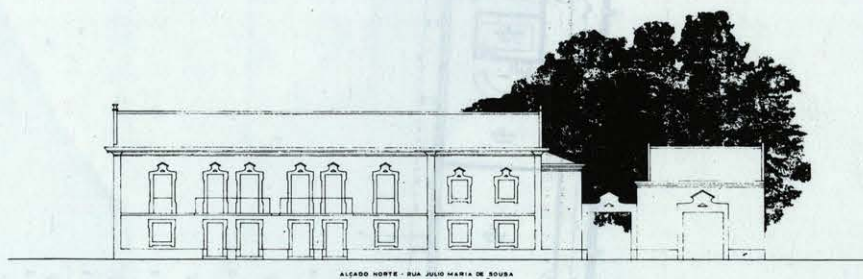
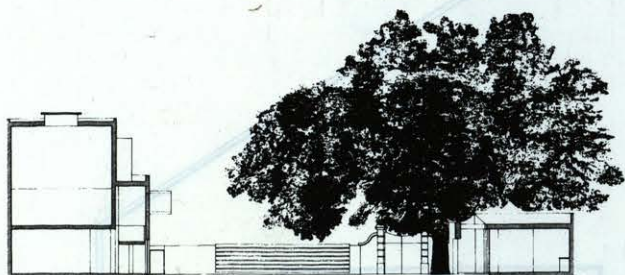
A continuación de las zonas de exposiciones temporales y permanentes se ubican las salas de recepción, inventario, limpieza y arreglo de piezas y las salas de reserva. Con el fin de obtener la mayor flexibilidad posible en el uso de las zonas de reserva, se prevé la división de las áreas de exposición temporal previstas, permitiendo la duplicidad de uso. Las salas de reserva tienen acceso directo del exterior desde la conexión con la Avenida Luis de Camões, y acceso interior a través de la zona de Recepción e Inventario. Estas salas, con el pavimento a cerca de 80 cm. por debajo del pavimento exterior, ocupan la superficie total de la plataforma del auditorio al aire libre; su cubierta no sobrepasa la cota del muro sobre la Avenida Luis de Camões.



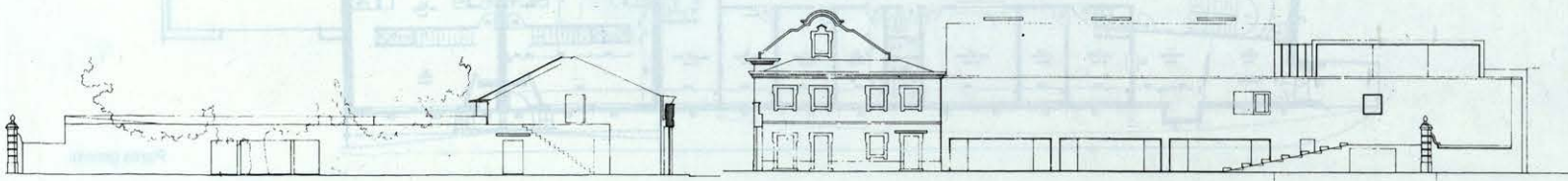
Plantas.



Secciones y alzados.



ALCADO NORTE - RUA JULIO MARIA DE SOUSA



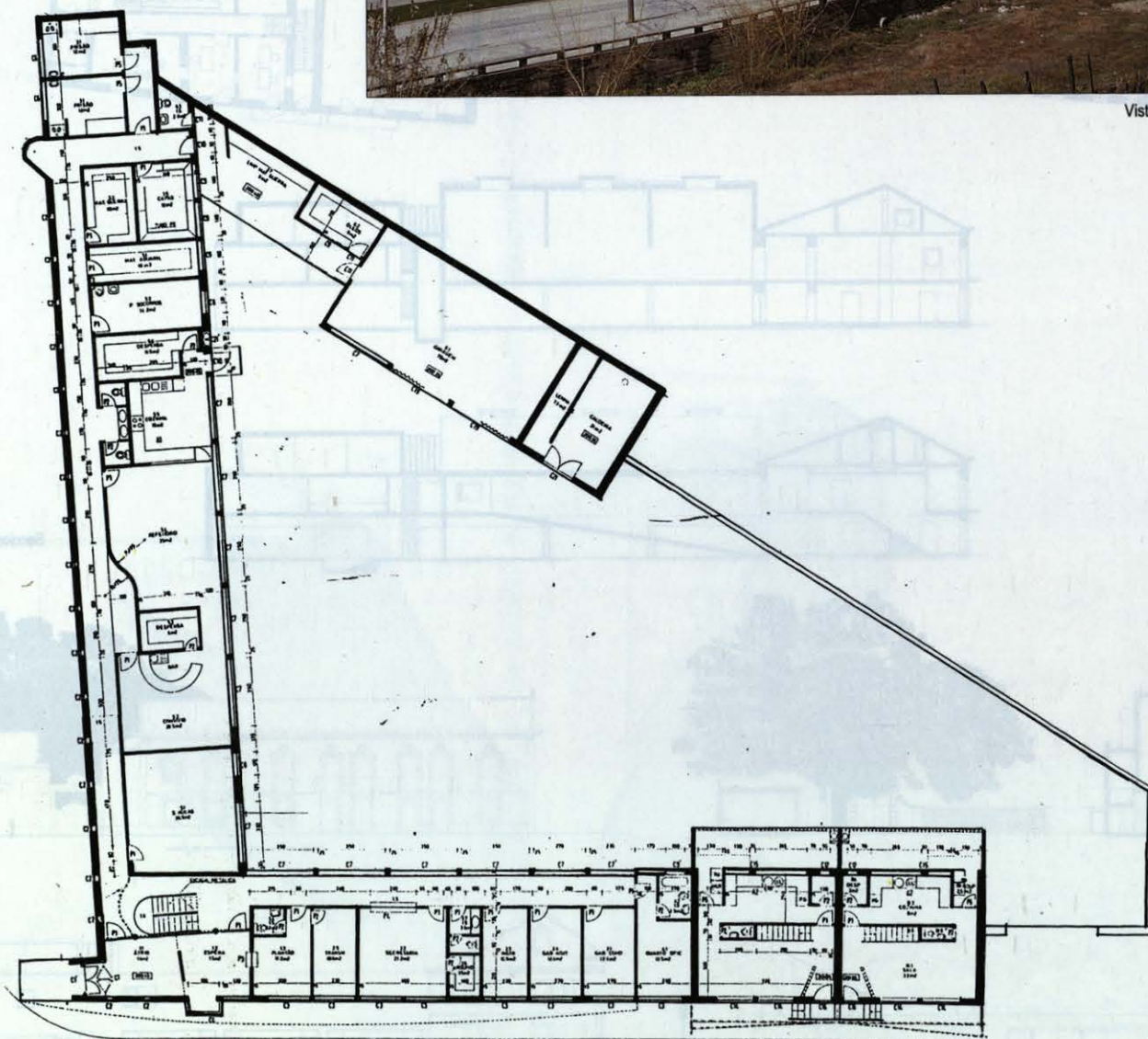
Cuartel GNR

STA MARTA DE PANAGUIAO

Arquitecto: Albino Henrique Costa Texeira.
Fecha de proyecto: 1988.



Vista de conjunto.



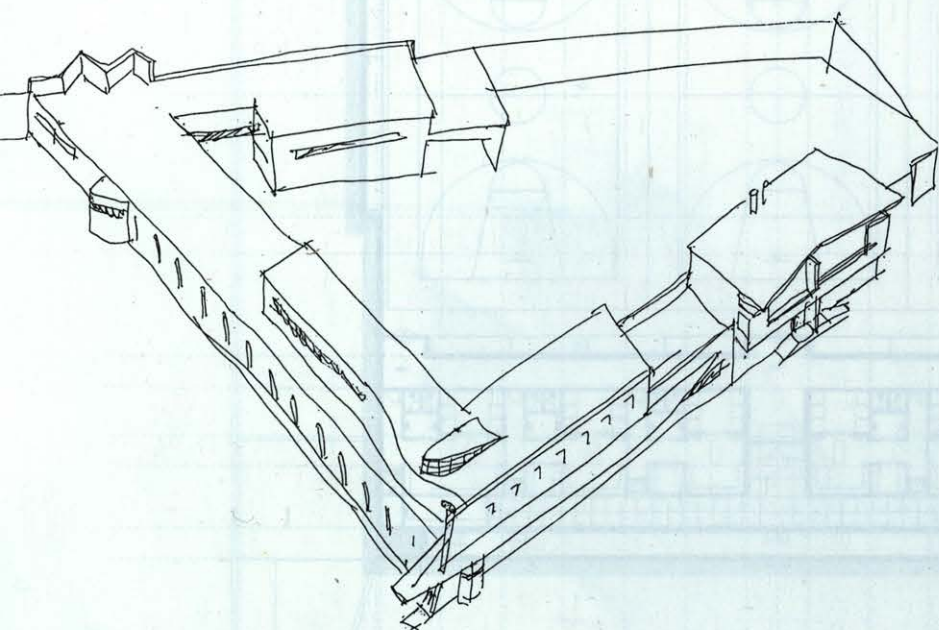
Planta general.

Pabellón polideportivo

ST. TRSO



Exteriores.



Interior.



Pabellón polideportivo

ST. TIRSO

Arquitecto: Jorge Nuno Monteiro

Colaboradores: Luisa Braga y Margarida Paixao, arquitectas; Helder Coelho, F. A. V. P.

Fecha del proyecto: 1994

El Pabellón Polideportivo forma parte de una unidad urbana, el Complejo Deportivo de la Ciudad, que, por su composición tipológica compleja y por su articulación espacial, tiende a superar el carácter técnico del programa para convertirse en un conjunto urbano complejo.

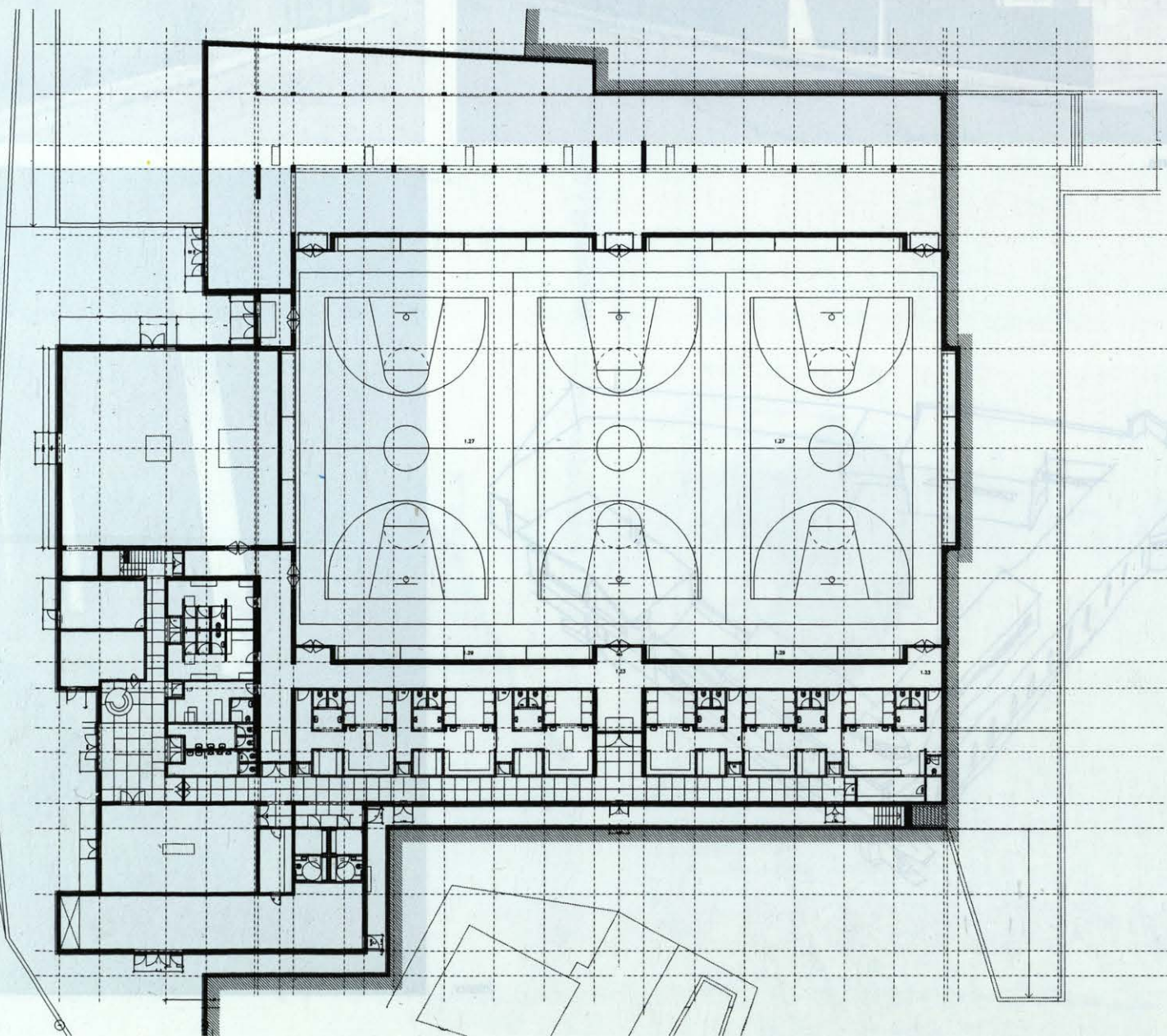
Planta de acceso.

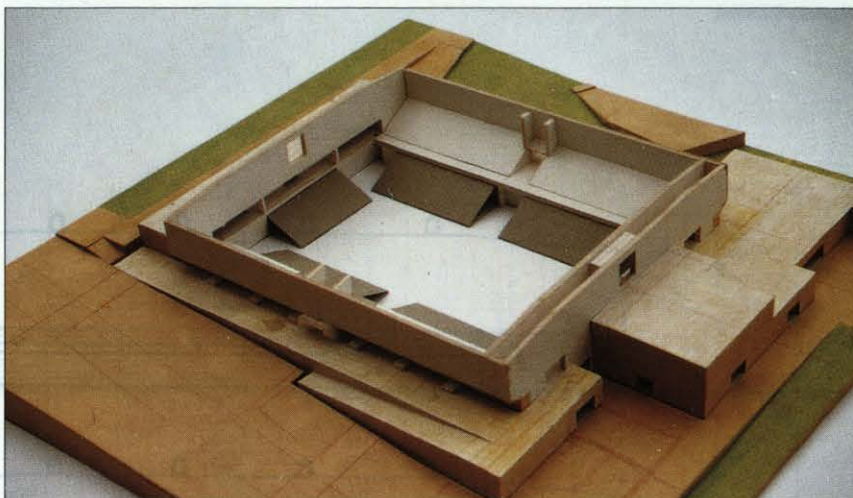
El Complejo Deportivo y Recreativo se integra en el eje formado por el Parque D^a María II, la Plaza 25 de Abril y el Jardim dos Carvalhais. Estos espacios forman una secuencia que delimita el aglomerado urbano en la cota alta, separándolo de la zona no edificada, o de baja densidad, en la cota baja. Son espacios de una gran calidad ambiental, con vocación natural para actividades de paseo y ocio, debido a la apertura panorámica, a la existencia de zonas ajardinadas, a la animación cultural y, sobre todo, a la facilidad de aparcamiento y de accesos.

Aunque el Pabellón está situado en una zona del complejo donde las potencialidades panorá-

micas son inferiores, por el lado opuesto será el elemento visible del conjunto. Este hecho es debido a la naturaleza de las actividades previstas, necesariamente interiores y con exigencia de unas dimensiones considerables.

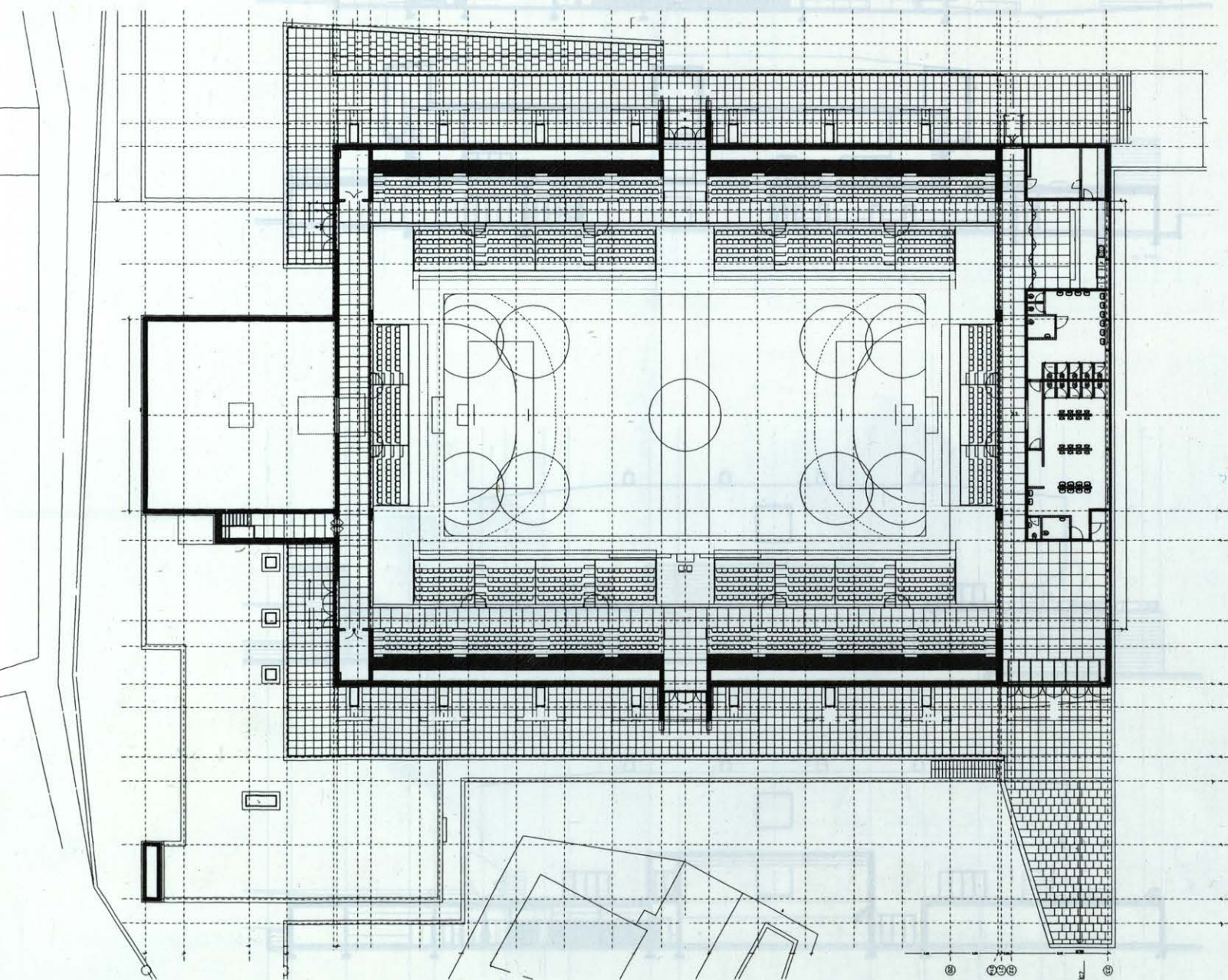
El edificio está adosado, por el lado norte, al muro de soporte; como apoyado en un escalón. En consecuencia, la parte encajada (planta 1) es tratada como un muro sobre el que se apoya la parte elevada (planta 2), tratada como un sólido de forma regular, alargada, ancha, baja y de sección octogonal. La idea de encaje y fragmentación del volumen contribuye positivamente al encuadre del edificio en el entorno próximo.



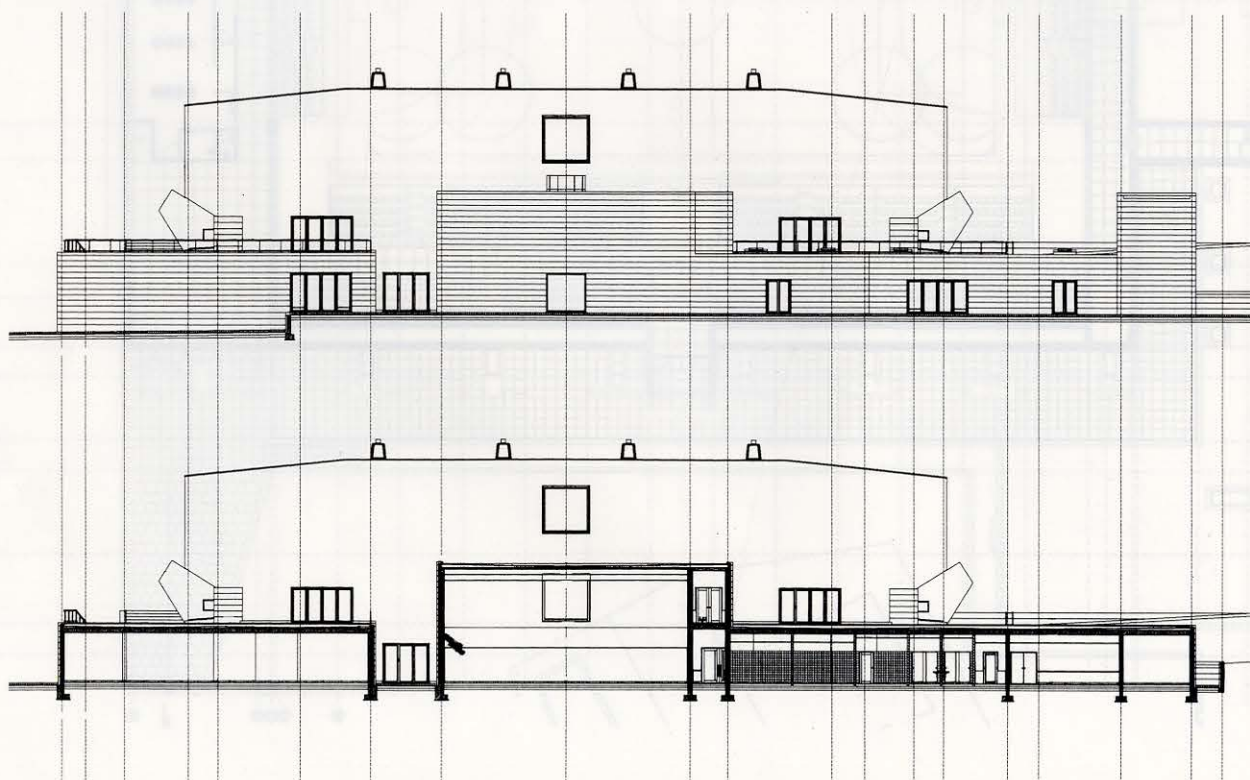
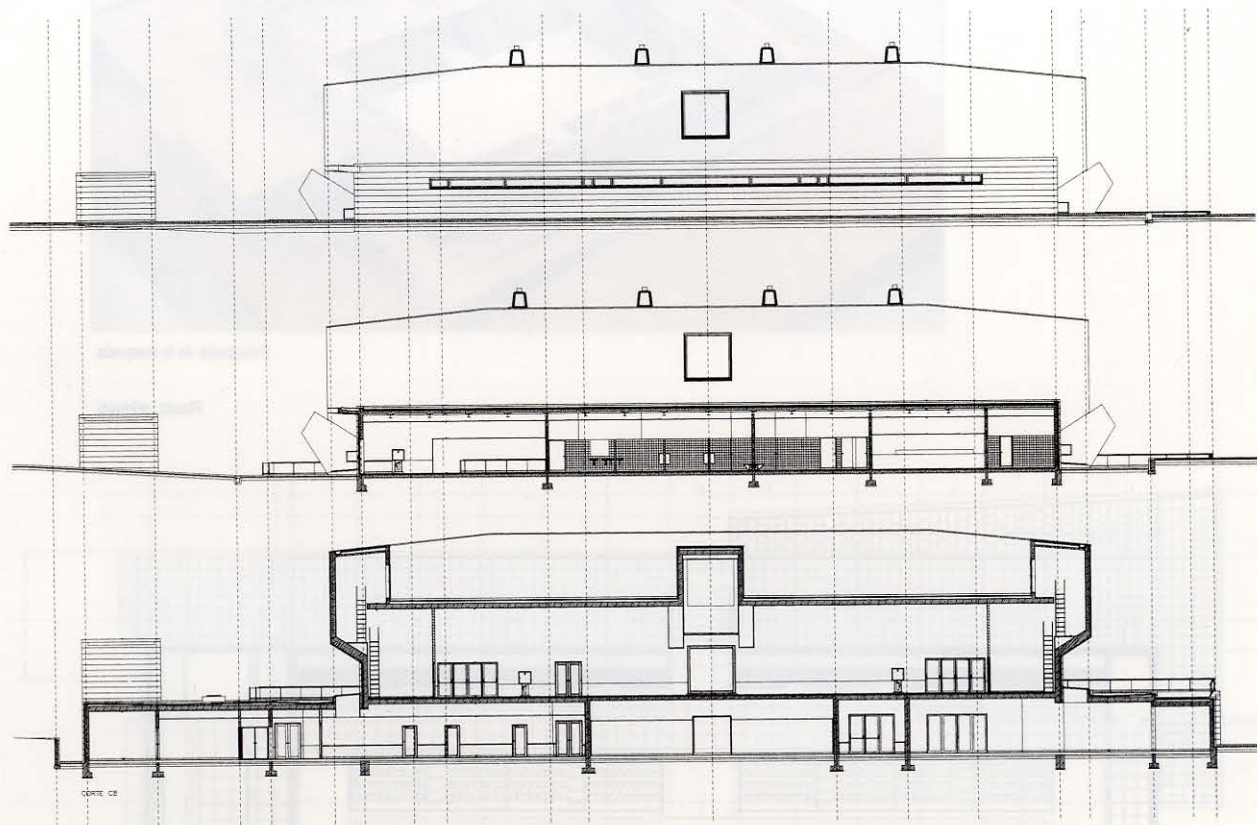


Fotografía de la maqueta.

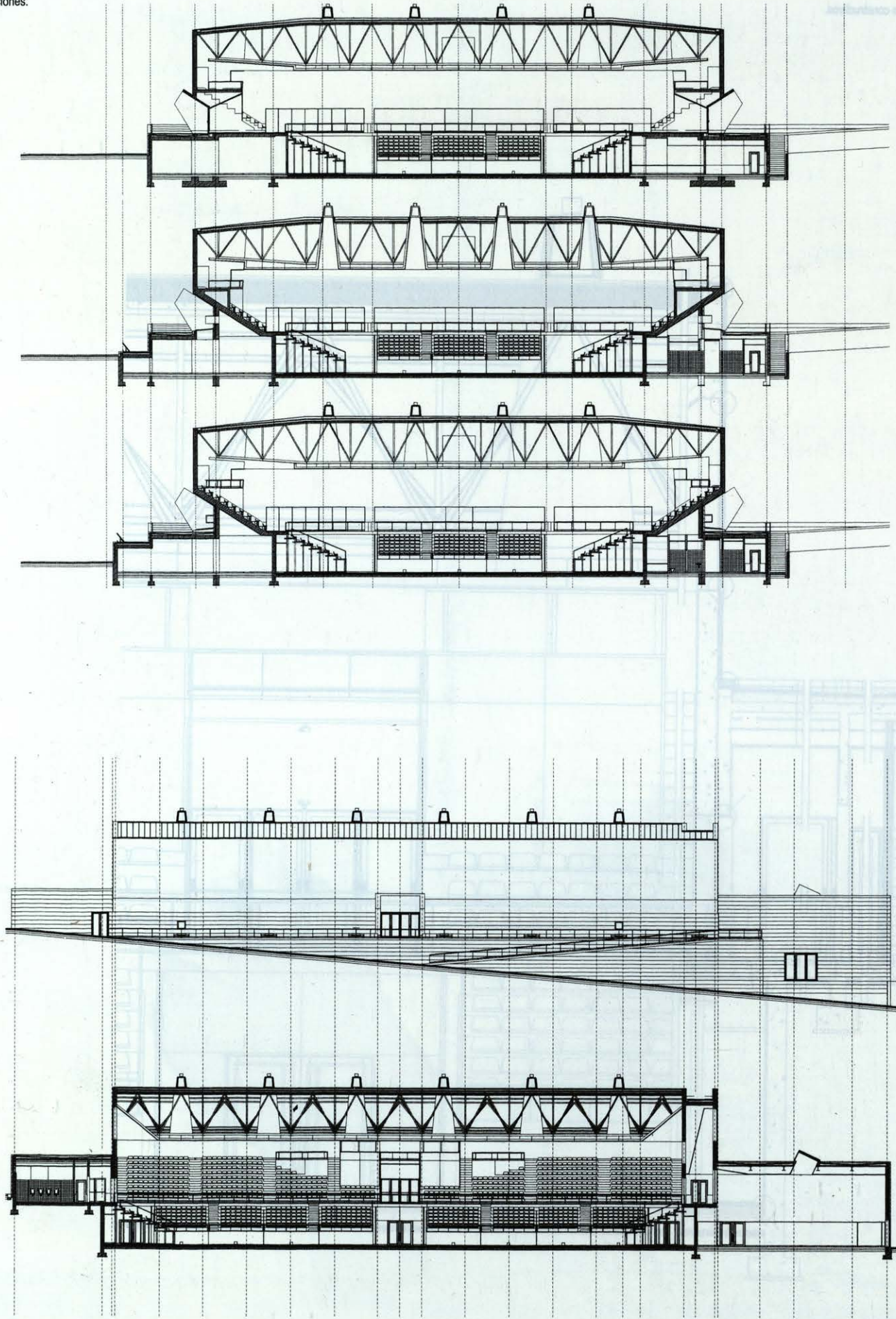
Planta primera.



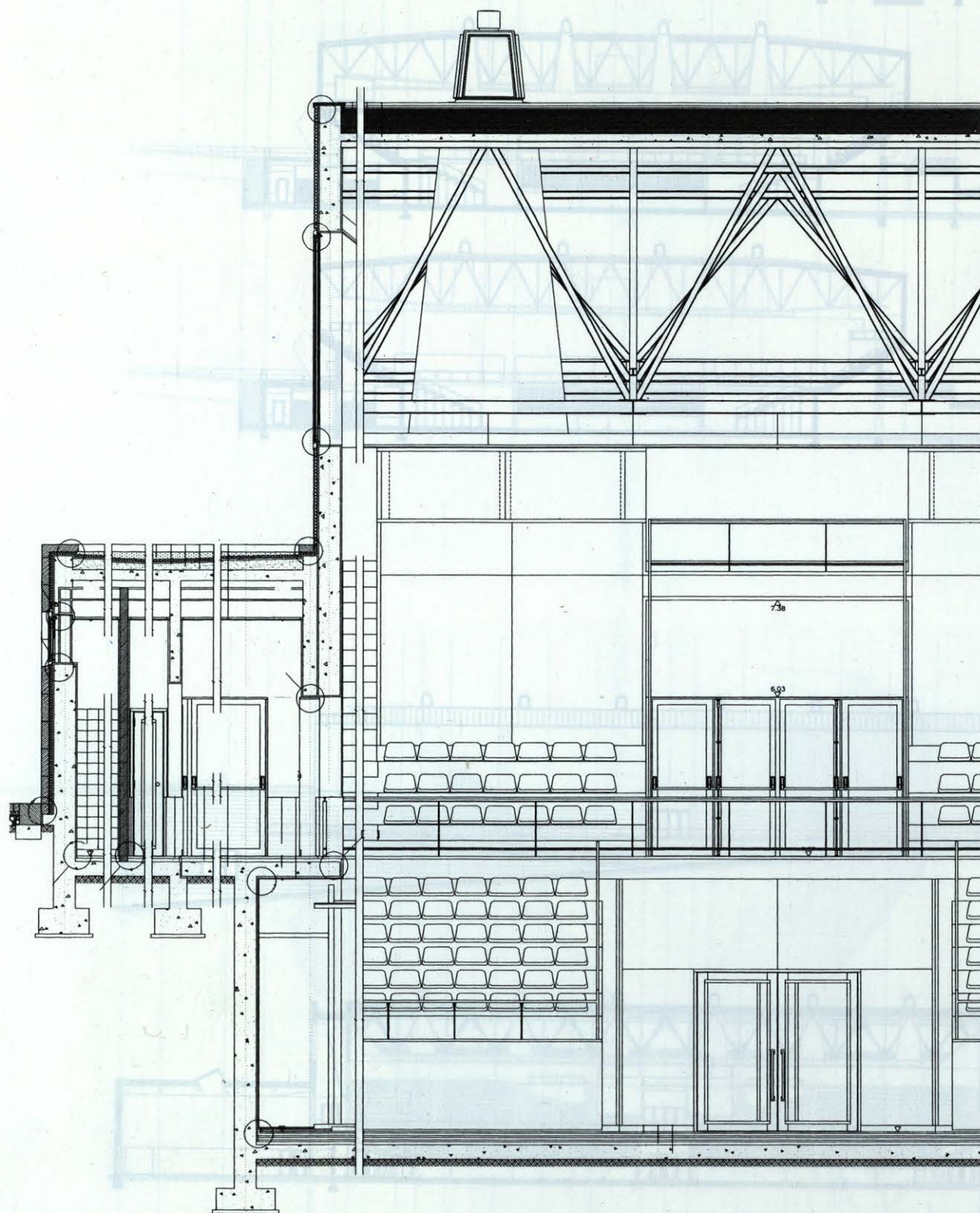
Alzados y secciones.



Alzados y secciones.



Detalles constructivos.

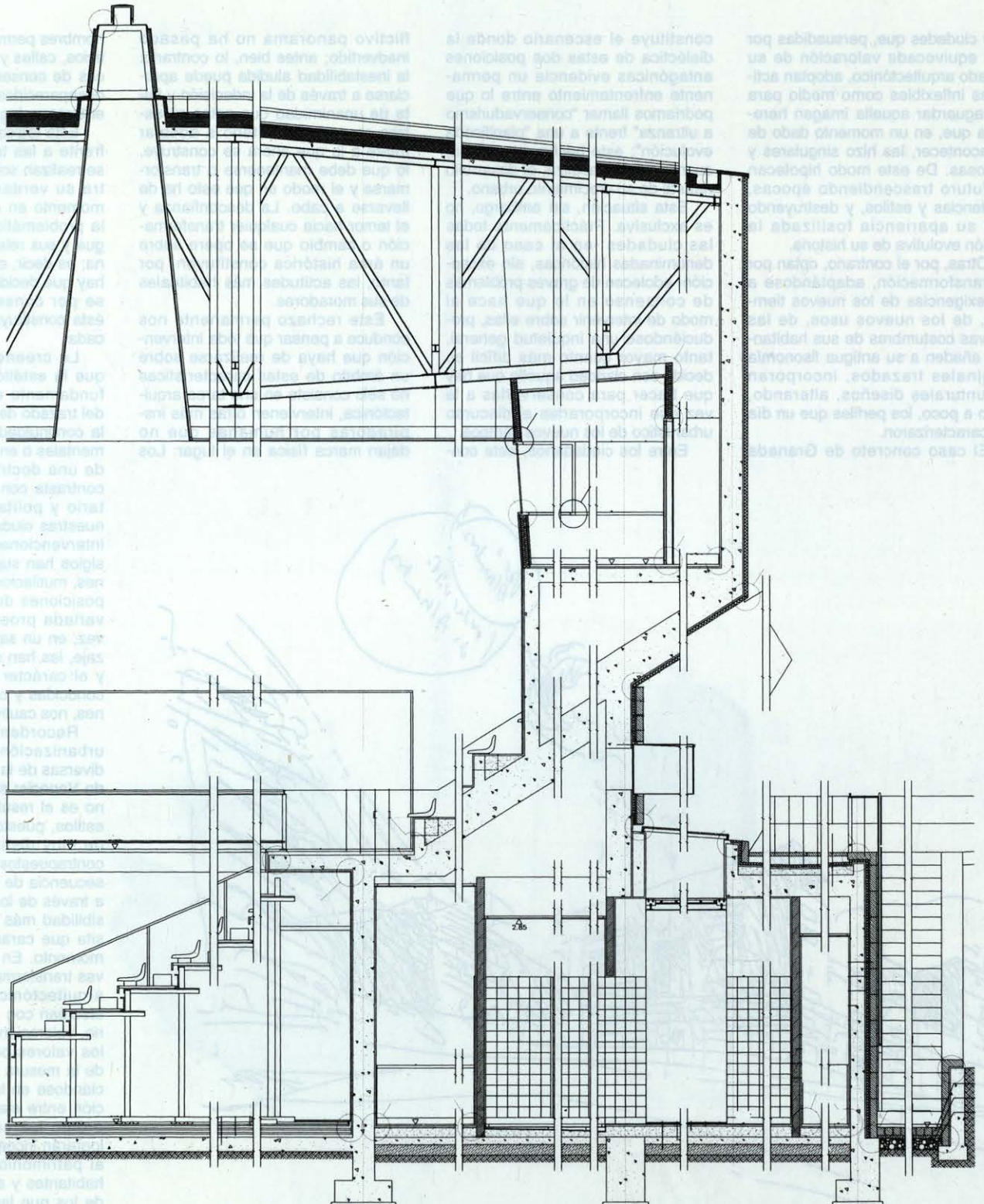


Detalles constructivos.

Argumentos de una arquitectura actual para una ciudad histórica

ÁLVARO SIZA EN GRANADA

Juan Domingo Santos



CRÓNICA URBANA

ÁLVARO SIZA EN GRANADA

Argumentos de una arquitectura actual para una ciudad histórica

*Juan Domingo Santos

Hay ciudades que, persuadidas por una equivocada valoración de su pasado arquitectónico, adoptan actitudes inflexibles como medio para salvaguardar aquella imagen heredada que, en un momento dado de su acontecer, las hizo singulares y famosas. De este modo hipotecan su futuro trascendiendo épocas, tendencias y estilos, y destruyendo con su apariencia fosilizada la noción evolutiva de su historia.

Otras, por el contrario, optan por la transformación, adaptándose a las exigencias de los nuevos tiempos, de los nuevos usos, de las nuevas costumbres de sus habitantes; añaden a su antigua fisonomía originales trazados, incorporan coyunturales diseños, alterando, poco a poco, los perfiles que un día las caracterizaron.

El caso concreto de Granada

constituye el escenario donde la dialéctica de estas dos posiciones antagónicas evidencia un permanente enfrentamiento entre lo que podríamos llamar "conservadurismo a ultranza" frente a una "planificada evolución"; este hecho condiciona, cuando no obstaculiza, el desarrollo natural de su crecimiento urbano.

Esta situación, sin embargo, no es exclusiva. Prácticamente todas las ciudades -en el caso de las denominadas históricas, sin excepción- adolecen de graves problemas de consenso en lo que hace al modo de intervenir sobre ellas, produciéndose una inquietud general, tanto mayor cuanto más difícil es decidir con claridad aquello que hay que hacer para conservarlas a la vez que incorporarlas al discurso urbanístico de los nuevos tiempos.

Entre los ciudadanos, este con-

flictivo panorama no ha pasado inadvertido; antes bien, lo contrario: la inestabilidad aludida puede apreciarse a través de la indecisión y falta de unanimidad que estos muestran respecto al criterio a adoptar frente a lo que ahora se construye, lo que debe mantenerse o transformarse y el modo en que esto ha de llevarse a cabo. La desconfianza y el temor hacia cualquier transformación o cambio que se opere sobre un área histórica constituyen, por tanto, las actitudes más habituales de sus moradores.

Este rechazo permanente nos conduce a pensar que toda intervención que haya de realizarse sobre un ámbito de estas características no sólo consiste en una tarea arquitectónica, intervienen otras más inspiradoras por humanas que no dejan marca física en el lugar: Los

hombres permanecen ligados a edificios, calles y plazas, siendo capaces de conservar, aun después de desaparecidos, el recuerdo de esos entornos y lugares queridos.

Esta lógica posición "nostálgica" frente a las transformaciones que se realizan sobre la ciudad encuentra su verdadero conflicto en el momento en que ha de afrontarse la problemática de la ciudad antigua y sus relaciones con la moderna; es decir, en el momento en que hay que decidir qué debe entenderse por conservación, allí donde ésta constituya una elección justificada.

La creencia generalizada de que la estética de una ciudad se fundamenta en la homogeneidad del trazado de sus arquitecturas, en la continuidad de sus estilos ornamentales o en la rigurosa aplicación de una doctrina formal concreta, contrasta con el carácter fragmentario y polifacético que ofrecen nuestras ciudades. Las numerosas intervenciones realizadas durante siglos han supuesto transformaciones, mutilaciones, mezclas o superposiciones de culturas de la más variada procedencia; pero, a su vez, en un sano proceso de mestizaje, las han dotado de la impronta y el carácter con el que hoy son conocidas y con el que, en ocasiones, nos cautivan.

Recordemos, por ejemplo, la urbanización y las arquitecturas diversas de la plaza de San Marcos de Venecia: su maravilloso trazado no es el resultado de la unidad de estilos, puesto que en ella los hay de muy distinto orden e incluso contrapuestos entre sí, sino la consecuencia de haber sido construida a través de los tiempos con la sensibilidad más responsable y exquisita que caracteriza cada época y momento. En efecto, si las sucesivas transformaciones sobre el perfil arquitectónico de una ciudad se efectúan con un intencionado criterio, valoración del medio, respeto a los valores patrimoniales, sentido de la medida y del equilibrio, propiciándose en todo momento la relación entre elementos de la ciudad, pronto las nuevas arquitecturas lograrán incorporarse, sin dificultad, al patrimonio sentimental de sus habitantes y al imaginario colectivo de los que las recorren; pues a la



ciudad la construyen el tiempo y las circunstancias que en cada momento sobre ella gravitan.

Yo afirmo, escribía Borges en una de las notas de su relato Palermo de Buenos Aires, ...que solamente los países nuevos tienen pasado; es decir, recuerdo autobiográfico de él; es decir, tienen historia viva. Si el tiempo es sucesión, debemos reconocer que donde densidad mayor hay de hechos, más tiempo corre y que el más caudaloso es el de éste inconsecuente lado del mundo... ¿a qué traer destinos ya muertos? Yo no he sentido el liviano tiempo en Granada, a la sombra de torres cientos de veces más antiguas que las higueras, y sí en Pampa y Triunvirato: insípido lugar de tejas anglizantes ahora, de hornos humosos...

Recientemente, una viva polémica se ha suscitado en la ciudad de Granada en torno a la intervención que en su centro histórico realiza el prestigioso arquitecto portugués, premio Pritzker de arquitectura, Alvaro Siza Vieira.

El acontecimiento, por la singularidad del enclave, se ha convertido en el foro propicio para debatir aspectos de orden muy dispar: desde los relacionados con el paisaje hasta aquellos de tipo urbanístico-arquitectónico, pasando por los "nostálgicos" e incluso otros de contenido político. En cualquier caso, la ocasión ha permitido la confrontación de ideas acerca de las posibles soluciones a problemas arquitectónicos de la ciudad a partir de una alternativa de cualificado valor arquitectónico.

Es evidente que en las ciudades, ante intervenciones de semejante importancia, con frecuencia se suscita una controversia inmediata entre la tradición mal entendida y la renovación, entre lo nuevo y lo antiguo. El proceso puede derivar, si está mal planteado, en una historia de nunca acabar, dándose cita indeseada conflictos o desvaríos que sólo sirven para perturbar la situación, jamás para aportar ecuanimidad o buen juicio estético. Felizmente, lo que en un principio comenzó por apuntar hacia una demagogia más sin sentido parece haber derivado en un debate cultural más amplio y enriquecedor para

los intereses de una ciudad que en la actualidad carece de las soluciones adecuadas para el casco histórico y del patrimonio arquitectónico contemporáneo deseable.

En concreto, la intervención que realiza el arquitecto Siza tiene como objetivo resolver el remate de una manzana con fachada a una amplia plaza, en la que numerosas construcciones recientes junto a otras anteriores del XIX conviven en un contexto de una ciudad inacabada en este frente. La propuesta arquitectónica que Siza plantea, pretende, por tanto, tejer la ciudad desgarrada, actuando para ello sobre tres edificaciones existentes con características dispares. La primera de ellas es una hermosa casa patio de la zona perteneciente al siglo XIX. La segunda, situada en el centro, es una construcción reciente de cuatro plantas. Y, finalmente, la más representativa de las tres, por ofrecer fachada al espacio público, es una casa del XIX, remozada a lo largo de este siglo y conocida con el nombre de Hotel Zaida.

Pero vayamos al fondo de la cuestión. Entre los numerosos interrogantes a los que el proyecto de Siza ha tenido que dar respuesta, tres de ellos destacan especialmente por haber sido el objetivo del debate ciudadano y motivo de intranquilidad para algunos: en primer lugar, la conveniencia de conservar las arquitecturas existentes; en segundo, de qué manera se produce el diálogo que el nuevo edificio de Siza establece con la ciudad; y, finalmente, la posibilidad de que la futura construcción obstaculice con su silueta las vistas panorámicas del perfil montañoso de Sierra Nevada que se divisan desde la ciudad.

Vayamos ahora por partes e intentemos clarificar uno a uno estos pormenores a través de la lectura atenta del proyecto y de la sensibilidad que anima a su autor.

La edificación sobre la que se sitúa el antiguo Hotel Zaida es una construcción del siglo XIX emplazada en el barrio de la Virgen, concretamente en el extremo más avanzado de una estrecha y alargada manzana, entre el paseo construido por los franceses y el curso del río Darro. Esta parte de la ciudad, por el conocimiento que poseemos de



fuentes históricas y las imágenes que nos quedan de su etapa decimonónica, se peculiarizaba por el tratamiento doméstico de sus arquitecturas (configuradas según la tradicional tipología de la casa patio de dos o tres plantas de altura, con torreón en la superior, cubierta inclinada de teja y empleo de materiales al uso... etcétera), donde sólo ciertos edificios -como la iglesia de la Virgen, por la específica función que representa- alteraban esta continuidad urbana.

Pues bien; en este homogéneo entramado, como una pieza más del puzzle, se insertaba la construcción del edificio Zaida; su estratégica posición sobre el arenal del río, junto al puente Castañeda, es el matiz más significativo que lo singulariza del resto. De esta imagen del XIX, e incluso de otras correspondientes a la primera mitad de nuestro siglo, ya sólo quedan en el lugar restos de un naufragio, recuerdos que atesoran la memoria de un tiempo anterior. Las continuas transformaciones que se han sucedido durante las tres últimas décadas han supuesto una nueva fisonomía para esta parte de la ciudad con la pertinente modificación de escala, proporción y medi-

Plano de situación.



da, conforme se la venía conociendo hasta entonces. Otros tiempos, otras costumbres, que la ciudad de finales del XX ha incorporado mediante un nuevo trazado, que no sólo afecta a lo arquitectónico (sustitución de la tradicional tipología casa patio por grandes bloques de seis, siete y hasta ocho plantas de altura), sino también a lo urbanístico, al haberse producido una alteración de la morfología de este ámbito con el embovedado del río y la reciente ordenación de la plaza construida en las inmediaciones.

El resultado final es el que hoy conocemos: una edificación que se encuentra desarraigada de su entorno original, sin el cual carece de la dimensión urbana e histórica que lo justifiquen. Lo significativo del antiguo Hotel Zaida no lo hallaremos nunca en las cualidades de su arquitectura, sino en que ésta pertenecía a un tejido urbano consolidado y homogéneo, hoy desaparecido. En este sentido, la conservación del edificio con sus muros, cubiertas y ventanas supondría la acumulación indiscriminada de fragmentos pertenecientes a un tiempo pasado, una especie de arqueología carente de la más mínima intención cultural por cuanto se estaría preservando lo anecdótico sin la suficiente reflexión que el asunto requiere.

Es notorio que la ciudad histórica y las partes que la componen pueden llegar a entrar en crisis, bien porque el ambiente o, como ocurre en el caso del Zaida, ciertas situaciones no pueden llegar a sustentarse de manera artificial: La historia de nuestras ciudades nos muestra

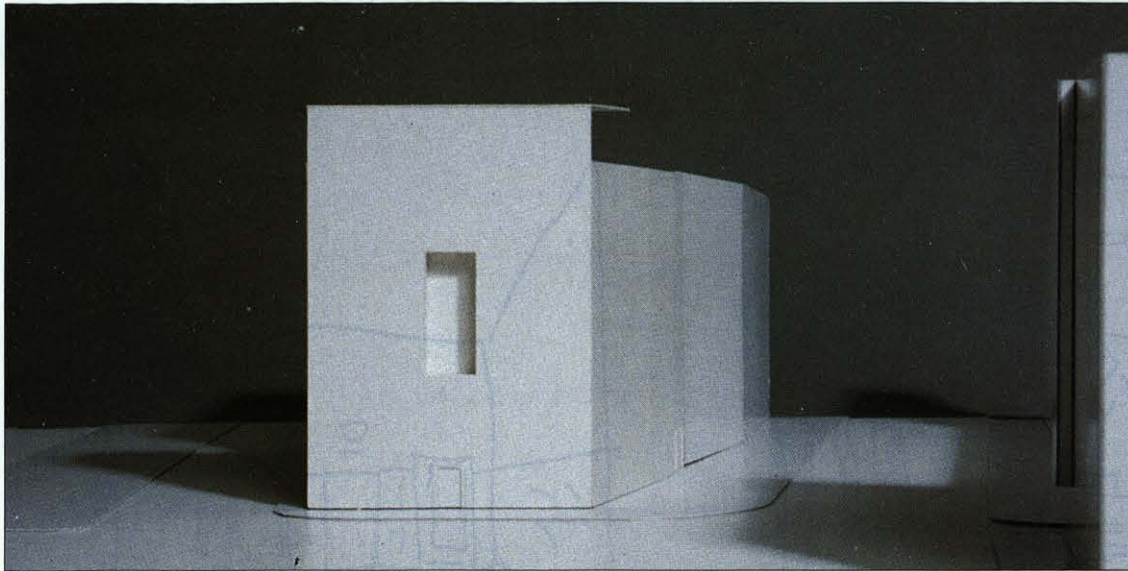
que éstas experimentan una dinámica de transformación permanente; si este proceso se acelera o, por el contrario, se ralentiza, sobreviene el desastre. Hay que respetar, por tanto, esa fuerza de cambio que posee la ciudad, porque acostumbra siempre a ser coherente y lógica. No hay nada peor que pretender decir más de lo que demandan las propias circunstancias. Con estas palabras, A. Siza desvela su actitud ante la dinámica transformadora que se produce sobre la ciudad, argumentando que los nuevos cambios deberán nacer siempre de las exigencias impuestas por su propio devenir: En mi obra no hay caprichos. Observándola, puede verse entrega y un constante espíritu crítico.

La complejidad del panorama urbano sobre el que trabaja ha facilitado el compromiso que Siza siempre entabla con las ambigüedades, las transiciones y los problemas de contorno, sensibilizándose especialmente ante los matices y los rasgos más propios del medio. Conforme a esta lógica, el edificio que Siza propone responde con claridad a los problemas de distinto orden que la ciudad ofrece en este punto, mostrando que las posibilidades del proyecto no se encuentran en su autonomía; más bien, lo contrario: resulta necesaria la incorporación de aspectos vinculados al lugar como forma de aproximación al problema. El proyecto responde a varios objetivos contradictorios, como ocurre siempre en arquitectura. Por un lado, dialogar con las construcciones modernas mediante

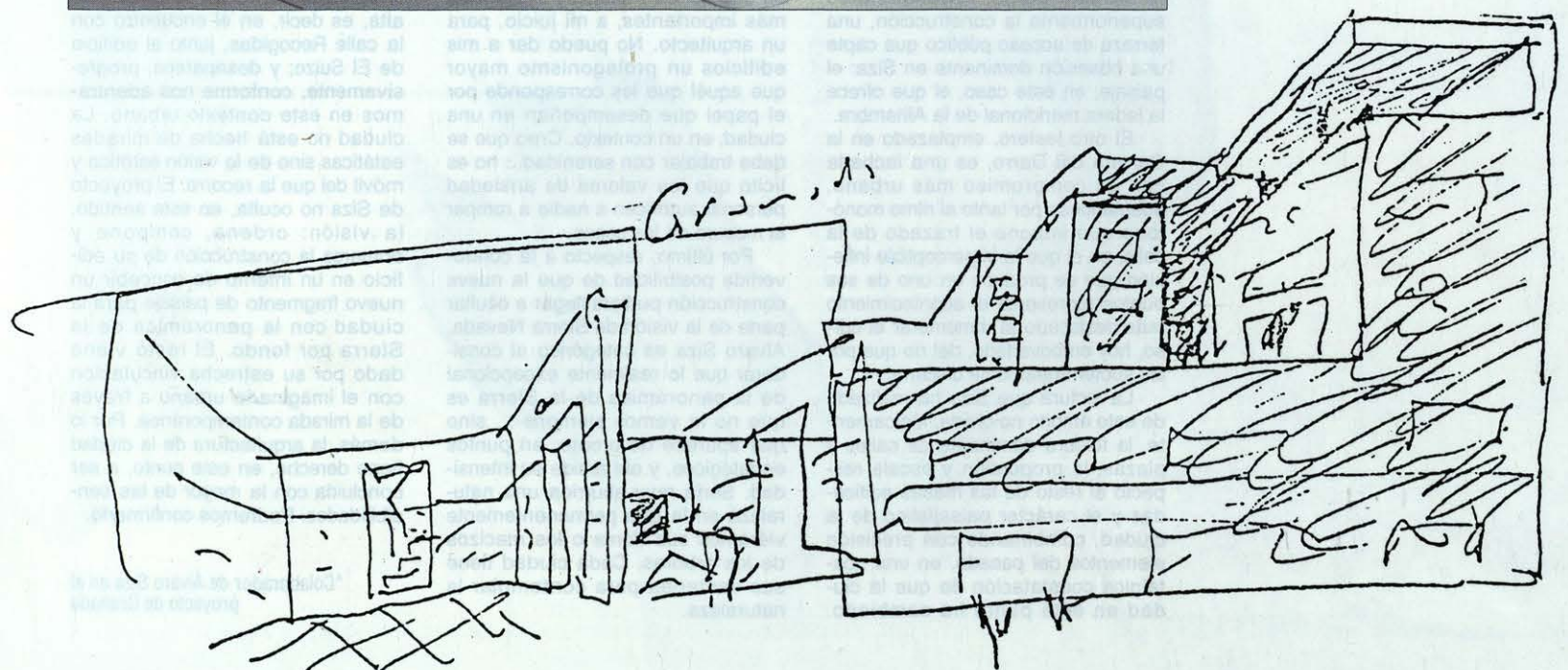
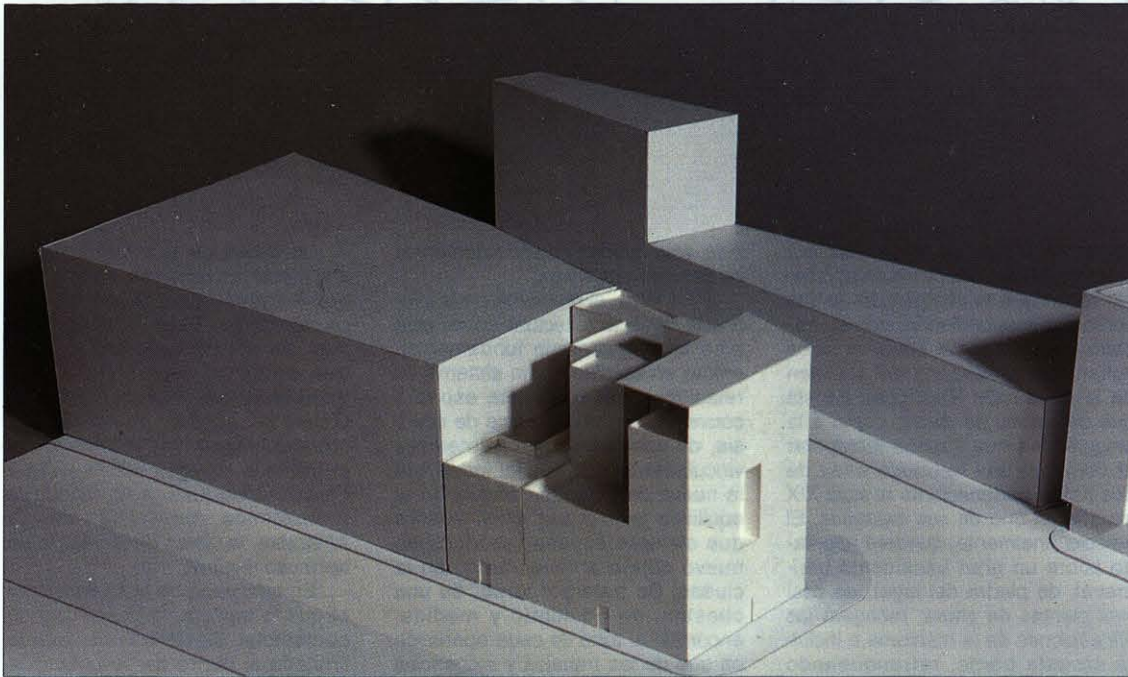
las proporciones y escalas más convenientes; luego, rescatar entre las tres edificaciones existentes una casa tradicional con dos patios y, por último, aprovechar la vista bellísima del Carmen de la Fundación Rodríguez-Acosta, comenta el arquitecto, destacando ciertos rasgos convertidos en argumentos de la intervención.

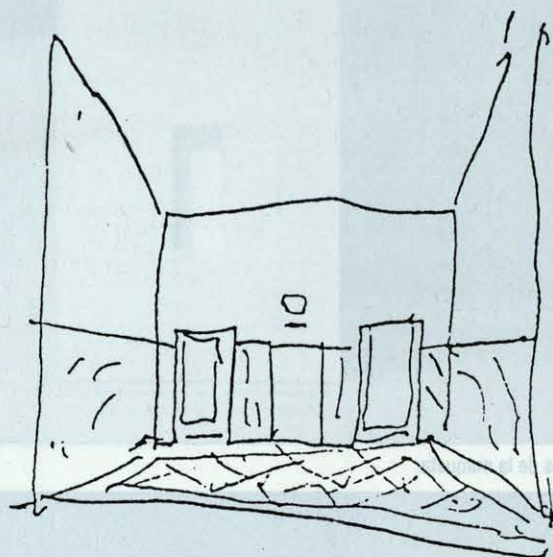
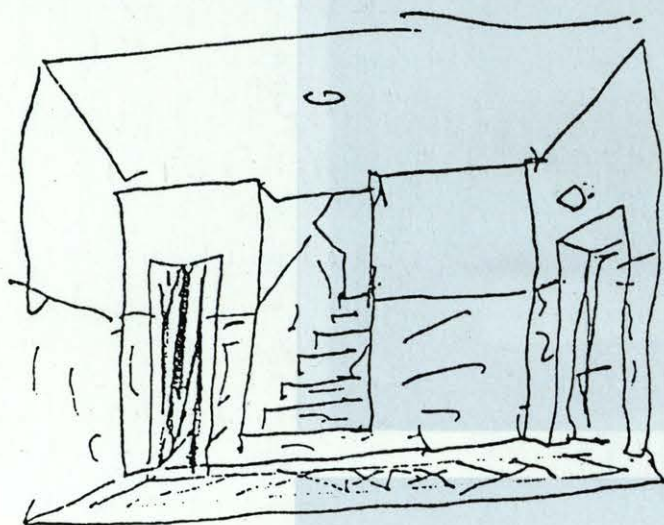
Algo más al respecto. El nuevo edificio, con un programa análogo al de otros muchos situados en las inmediaciones (comercial y entidad bancaria en planta baja, así como otros de tipo administrativo y residencial en las superiores), es un gran volumen que se alinea en altura con el resto de las edificaciones de la manzana, excepto en su testero principal que remata, de manera elegante, mediante una pieza de coronación quebrada, al modo como lo hacen otros edificios ya clásicos que ocupan esquina en esta parte de la ciudad; establece con su presencia una especie de diálogo con el fronterizo del XIX, y esculpe, a su vez, incidentes individuales en lugares estratégicos del mismo: el gran hueco rectangular de tres plantas de altura, rehundido en la majestuosa fachada sobre la plaza, es el gesto que va a permitir entender ésta como un gran escenario desde el que se divisa el panorama urbano, sus edificios y las personas que por allí pasean, deleitando al que lo contemple con una nueva perspectiva enmarcada de la ciudad.

De diferente carácter, los otros dos testeros laterales entablarán diálogo con el entorno urbano tan



Fotografías de la maqueta.





dispar en el que se alzan. Así, por ejemplo, el que ofrece visión al bulvar recurrirá a la abstracción de sus contornos respondiendo, con su trazado fragmentario e irregular, a los volúmenes ordenados del Carmen de la Fundación Rodríguez-Acosta que desde allí se divisa, como a la singularidad que supone incorporar al conjunto una hermosa casa de dos patios perteneciente al siglo XIX situada en uno de sus extremos. El edificio, finalmente, quedará asentado sobre un gran basamento perimetral, de piedra del lugar, de casi tres plantas de altura; recogerá las alineaciones de la manzana e incluirá en este borde, retranqueando superiormente la construcción, una terraza de acceso público que capte una obsesión dominante en Siza: el paisaje; en este caso, el que ofrece la ladera meridional de la Alhambra.

El otro testero, emplazado en la Carrera del Darro, es una fachada con un compromiso más urbano, adaptándose por tanto al ritmo monótono que impone el trazado de la calle, en el que la imperceptible inflexión que se produce en uno de sus puntos representa el acontecimiento más destacado al rememorar el curso, hoy embovedado, del río que por allí subterráneamente discurre.

La lectura que Siza ha realizado de este ámbito no olvida, lógicamente, la textura dominante de calles y plazas, la proporción y escala respecto al resto de las masas edificadas y el carácter paisajístico de la ciudad, combinando con precisión elementos del pasado, en una nostálgica constatación de que la ciudad en este punto ha cambiado.

Hoy, sólo quedan de ella fragmentos de tiempos anteriores.

Para Siza, el problema de la injerencia de la arquitectura sobre esta área urbana consiste fundamentalmente en establecer un sistema de relaciones. Su propuesta aspira a convertirse en una especie de síntesis, de compromisos, de intereses vinculados al lugar, de tal forma que la nueva construcción encuentre el equilibrio justo a esa difícil estática que siempre supone introducir un nuevo objeto arquitectónico en la ciudad. Se trata por tanto, de una cuestión de equilibrio y medida: encontrar el tono de cada operación es uno de los trabajos y exigencias más importantes, a mi juicio, para un arquitecto. No puedo dar a mis edificios un protagonismo mayor que aquél que les corresponde por el papel que desempeñan en una ciudad, en un contexto. Creo que se debe trabajar con serenidad... no es lícito que los valores de ansiedad personal autoricen a nadie a romper la medida de las cosas.

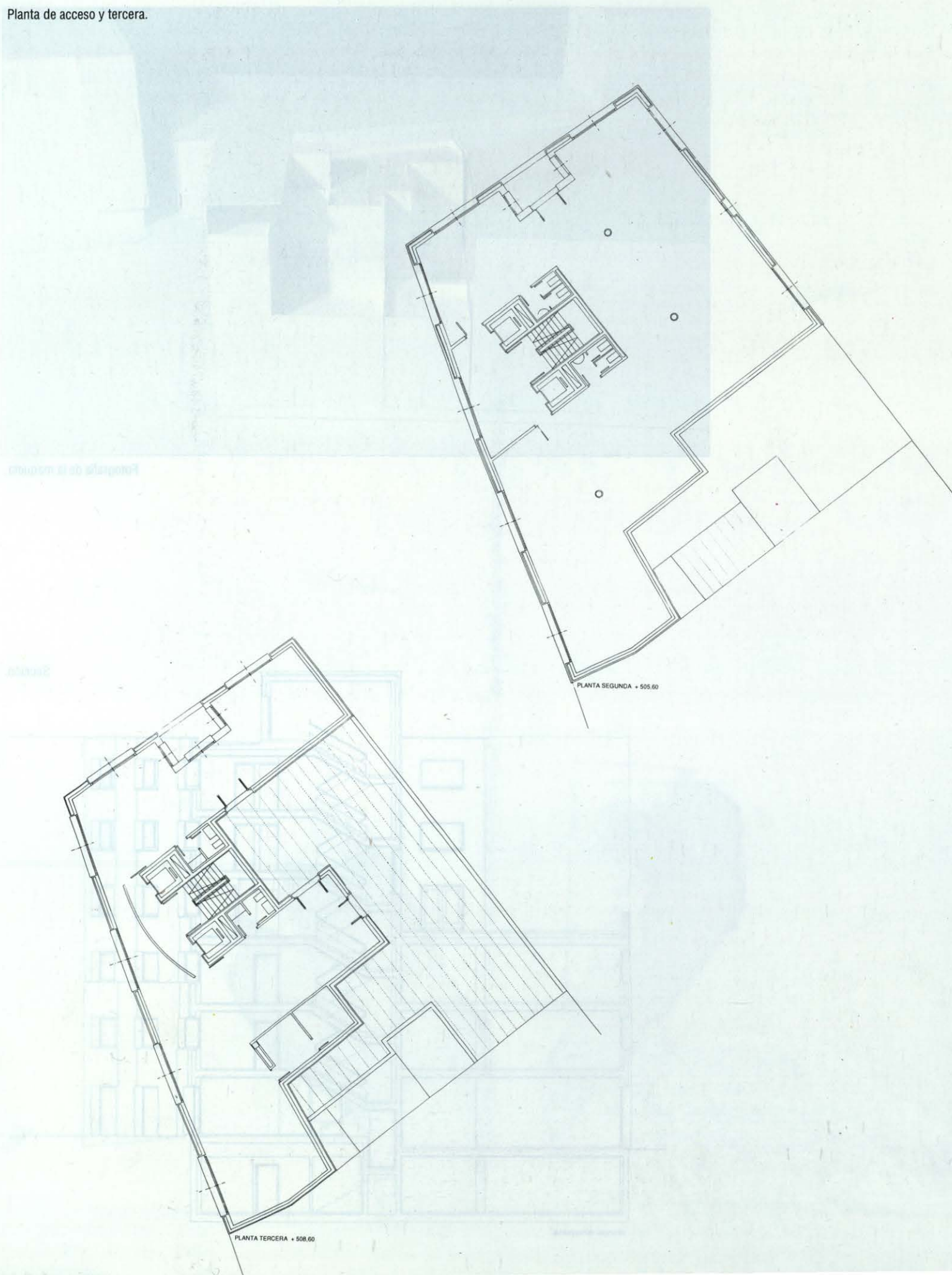
Por último, respecto a la controvertida posibilidad de que la nueva construcción pudiera llegar a ocultar parte de la visión de Sierra Nevada, Alvaro Siza es categórico al considerar que lo realmente excepcional de la panorámica de la Sierra es que no la vemos siempre... sino que aparece de pronto, en puntos estratégicos, y ahí reside su intensidad. Sería muy aburrida una naturaleza en la que permanentemente viéramos sus flores o los macizos de los árboles. Cada ciudad tiene sus ventanas para contemplar la naturaleza.

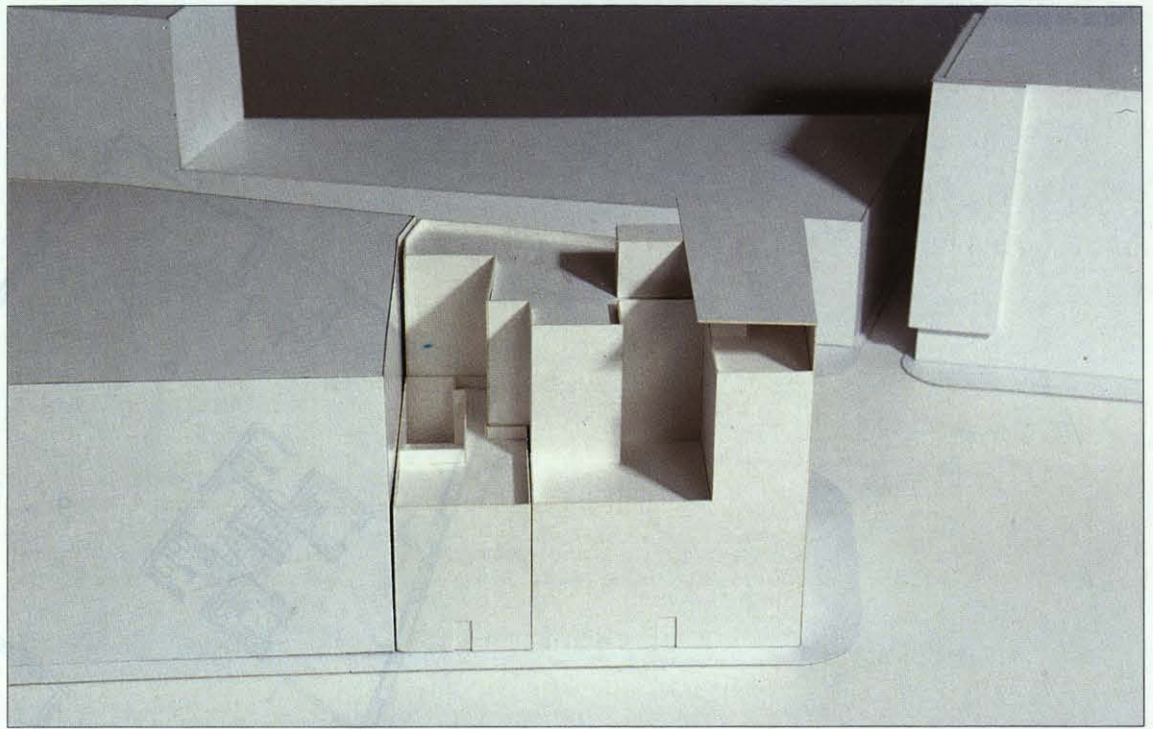
La visión de la ciudad que el arquitecto propone no es la de la contemplación estática de sus perspectivas. Este parecer, además, es una de las características que podemos encontrar en las arquitecturas más ricas de Granada. ¿Quién no se ha sorprendido alguna vez recorriendo el entramado sinuoso del Albaicín y descubriendo junto a un recodo la panorámica bellísima de la Alhambra, la visión de la vega o un hermoso rincón?

En esta parte de la ciudad, para el que la transita, la posibilidad de contemplar Sierra Nevada queda limitada al punto de su cota más alta, es decir, en el encuentro con la calle Recogidas, junto al edificio de El Suizo; y desaparece, progresivamente, conforme nos adentramos en este contexto urbano. La ciudad no está hecha de miradas estáticas sino de la visión estética y móvil del que la recorre. El proyecto de Siza no oculta, en este sentido, la visión: ordena, compone y enmarca la construcción de su edificio en un intento de concebir un nuevo fragmento de paisaje para la ciudad con la panorámica de la Sierra por fondo. El resto viene dado por su estrecha vinculación con el imaginario urbano a través de la mirada contemporánea. Por lo demás, la arquitectura de la ciudad tiene derecho, en este punto, a ser concluida con la mayor de las sensibilidades. Podremos confirmarlo.

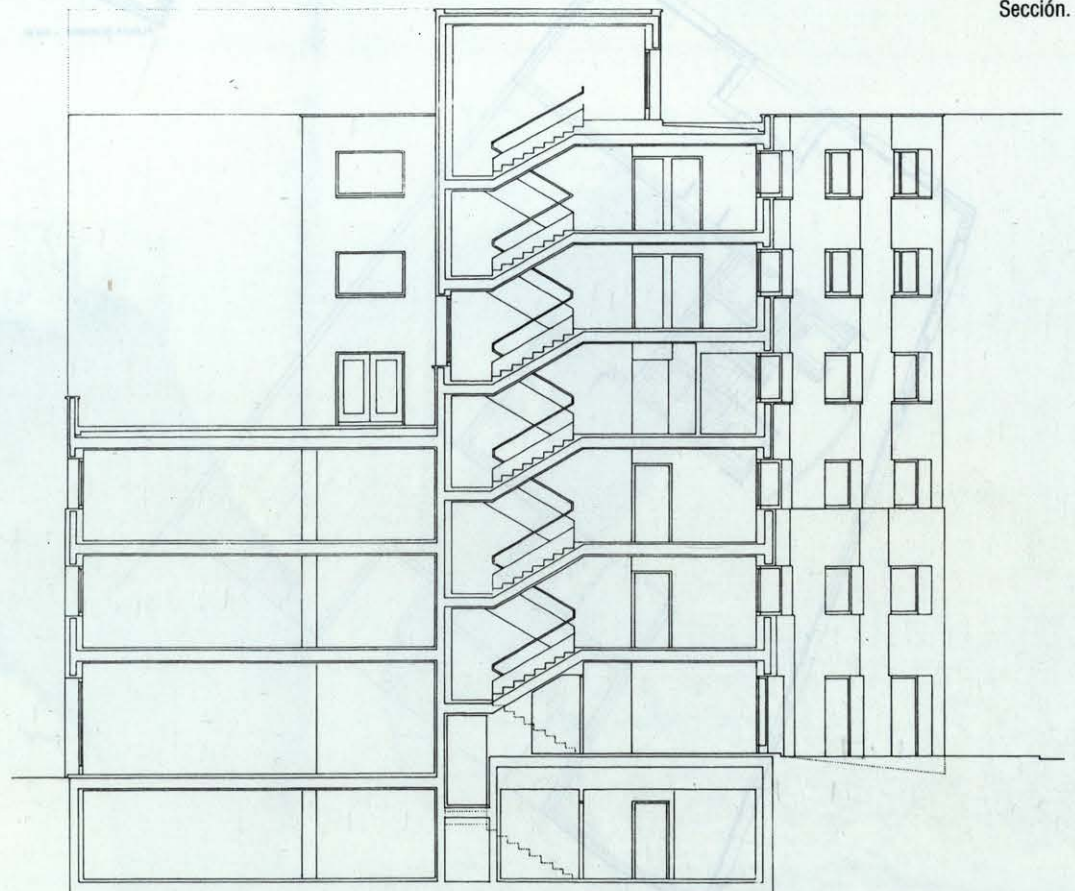
*Colaborador de Álvaro Siza en el proyecto de Granada

Planta de acceso y tercera.





Fotografía de la maqueta.



Sección.

SECCION TRANSVERSAL

CONCURSOS

VII Premios de Arquitectura del Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Occidental

Recientemente se han fallado los VII Premios de Arquitectura del Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Occidental, correspondiente a la convocatoria de 1994.

Se presentaron un total de 43 trabajos

El Jurado acordó declarar desiertos los premios convocados en los apartados de "Rehabilitación y restauración", "Urbanismo" y "Arquitectura interior", algunos de los cuales tuvieron un reducido número de solicitantes, aconsejando al estudiar la posibilidad de refundirlos en próximas convocatorias.

El Jurado estaba formado por:

D. Luis Fernández-Galiano Ruiz, arquitecto.
D. Jordi Garcés Bruses, arquitecto.
D. Gonzalo Díaz Recasens, arquitecto.
D. Luis Pérez-Lombard y Fernández de Loaysa, arquitecto.
D.^a María Corral López.
D. Enrique Cosano Povedano, arquitecto, en representación del Decano del C.O.A.A.Oc.



Estación de autobuses de Huelva.

■ PREMIO AL MEJOR TRABAJO PROFESIONAL DE "EDIFICACION DE NUEVA PLANTA".

"Estación de autobuses de Huelva", de la que son autores los arquitectos *Antonio Cruz Villalón* y *Antonio Ortiz García*, apreciando en ella una singular capacidad para expresar formalmente el programa funcional, transmitiendo con elocuencia su naturaleza de edificio al servicio del movimiento, resolviendo con soltura la implantación en el emplazamiento triangular y reconciliando el lenguaje moderno con las peculiaridades climáticas y figurativas del lugar.

■ PREMIO AL MEJOR TRABAJO PROFESIONAL DE "DISEÑO".

"Exposición cementerios de Andalucía, catálogo y cartel", de la que es autor el arquitecto *Manuel Alonso Gómez*, en la que se advierte una especial sensibilidad en el tratamiento gráfico, que, añadida a la elegancia en la organización espacial, hace de esta muestra un hito en la trayectoria consistente y en la dedicación de su autor.





Edificación de 70 viviendas, en c/ Amor, de Sevilla.

49 viviendas en Huelva



120 VPO, en el Polígono 'Los Bermejales'



■ ACCÉSIT A LA "EDIFICACION DE NUEVA PLANTA"

"120 VPO, en el Polígono 'Los Bermejales'", en Sevilla, proyecto del arquitecto *Javier Frechilla*.

"Edificación de 70 viviendas, en c/ Amor, de Sevilla", proyecto del que son autores los arquitectos *Antonio Martínez García* y *Juan Luis Trillo de Leyva*.

"49 viviendas en Huelva", del que son autores los arquitectos *Félix Pozo Soro* y *Alberto Torres Galán*.

El Jurado entiende que estos tres proyectos de viviendas comparten una rotunda definición del programa residencial y del espacio urbano, explorando su sección las posibilidades tipológicas y manifestando una especial atención a las cualidades materiales de la ejecución de la obra, que en todos los casos resulta convincente.

■ ACCÉSIT A LA "OBRA JOVEN"

"45 VPO y locales, en Cabra (Córdoba)", del que son autores los arquitectos *Juan Cantizani Oliva*, *Luis J. Guajardo-Fajardo Rodríguez-Buzón* y *A. Valentín Martínez Castaño*.

El proyecto que evidencia una reconocible madurez en un tipo arquitectónico siempre constreñido y difícil, lo que seguramente es responsable de algunas vacilaciones en la planta.

■ ACCÉSIT AL "DISEÑO"

"Mesa, 'La línea recta'", de la que es autor el arquitecto *Rafael Suárez Medina*.

Un objeto de hermosa factura e ingeniosa formalización neoplástica.

En el centenario del arquitecto Miguel Martín-Fernández de la Torre (1895-1995)

Durante el pasado mes de febrero tuvo lugar, en la sede del Centro Atlántico de Arte Moderno de Las Palmas de Gran Canaria, el desarrollo de un breve curso sobre el tema "La Modernidad en el siglo XX", con participación de estudiosos de la arquitectura contemporánea como Roberto Segre, Dennis Sharp, Jürgen Misch, Enric Miralles, Carlos Flores y José Luis Gago, promotor e impulsor además, este último, de una monumental exposición en torno a la obra del extraordinario arquitecto Miguel Martín-Fernández de la Torre, celebrada durante ese tiempo en el mismo recinto. José Luis Gago —comisario de la muestra y máximo responsable de toda la operación— asumió la iniciativa, tan irrenunciable como inaplazable, de rescatar, de una cada vez más incomprensible semi-anonimato, la figura del gran arquitecto canario, uno de los fenómenos más singulares —tanto por la amplitud, como por la calidad de su labor— producidos dentro del campo de la arquitectura española de este siglo. No importa que desde 1978 se hallara ya editado el monumental estudio que el arquitecto Sergio Pérez Parrilla (prematuramente fallecido), llevó a cabo como tesis doctoral sobre "La arquitectura racionalista en Canarias" ni que otros trabajos tan esclarecedores como los de Manuel Martín Hernández, Oscar Naranjo y el propio Gago se sumaran a este empeño, para que —como hace años ocurrió en el caso de Josep María Jujol— fuera posible llegar a la celebración del centenario sin que se hubiera conseguido un reconocimiento pleno ni aun entre aquellos profesionales que hacen del estudio de la arquitectura española contemporánea uno de los temas esenciales de su dedicación. El artículo sobre arquitectura canaria, publi-

cado en Hogar y Arquitectura, por Luis Alemany Orella, en una fecha tan remota ya como 1967, suministraba los últimos datos del momento acerca de la labor de Miguel Martín, intentando aclarar su significación ante aquellos colegas peninsulares cuyo conocimiento del tema no iba por entonces más allá de unas pocas ideas imprecisas cuando no equivocadas. (Hoy, entre otras cosas, resulta ya irrefutable el que mucho antes de la llegada del arquitecto alemán Richard E. Oppel al estudio —siempre en plena efervescencia— de Miguel Martín, septiembre de 1932, éste era ya M.M. y lo seguiría siendo después de su marcha, cuatro años más tarde. Hoy no hay duda de que Miguel Martín debería haber sido considerado en todos los tratados sobre el tema como uno de los pioneros del Movimiento Moderno en España, sin más que anotar en su haber la Casa Machín de 1927 ó 1927-28, edificio, por otra parte, en peligro de rápida degradación si se mantiene su actual uso de carácter público. Hoy es ya un dato conocido cómo del despacho de Miguel Martín salieron alrededor de mil quinientos proyectos y obras de un elevado nivel de calidad, realizados todos ellos con su habitual e intensa dedicación.)

Tras los estudios mencionados y, sobre todo, después de esta exposición del centenario, que visitará diversas ciudades españolas, y del esclarecedor catálogo-libro editado con tal motivo, ningún tratadista podrá ignorar por más tiempo que la obra de Miguel Martín representa una de las aportaciones más ricas y valiosas al conjunto del racionalismo europeo de los años 30, hecho que podría resultar también significativo como principio de una superación del lamentable desconoci-



Casa Machín. Las Palmas de Gran Canaria.

miento que existe, por parte de la España peninsular, hacia lo que puede suceder en el más alejado de sus archipiélagos, reducido con demasiada frecuencia a clichés almidarados de escenarios paradisíacos para vacaciones y lunas de miel. La recuperación y exaltación de la figura de Miguel Martín-Fernández de la Torre —constructor de arquitectura y constructor de ciudad— de su obra renovadora y multiforme, culta e intuitiva, "contaminada" y fecundada por las vanguardias más válidas de su época, pero siempre peculiar y personal, podría significar un indicio fiable de que la urgente tarea de asumir y valorar esta parte esencial de nuestra cultura ha comenzado a producirse.

Carlos Flores

EN TORNO A LA ARQUITECTURA DE UTZON

Paisaje capturado

La obra de Utzon entera, como conjunto, esconde algo de misterio. La imagen nebulosa que tenemos de su trayectoria es más bien dispersa, salteada de concentraciones de interés en alguna obra y fácil olvido de las restantes. Como consecuencia de esto, su evolución se nos ocurre no lineal ni "lógica" sino aparentemente inconexa, lo que, sin duda, no ayuda a fijar la idea global personal que tenemos de otros arquitectos contemporáneos.

Esta falta de imagen mental coherente de la obra se ve además fortalecida por la excesiva infravaloración vertida sobre ella; es algo, por otra parte, que sólo recientemente ha venido superándose con otros coetáneos, como los Smithson, van Eyck, Ralph Erskine ...; pero que no parece resolverse definitivamente con Utzon.

Acerca de este primer aspecto habría que destacar - ya lo sostenía hace 30 años Juan Daniel Fullaondo - que sobre este arquitecto había muy poco escrito y que incluso la revista *Zodiac*, con cuyo apoyo contó inicialmente, dejó de publicar sobre él tras el "desastre" de Sidney. Quizás como consecuencia de esta escasez de escritos, las pocas opiniones vertidas han cobrado una importancia desproporcionada, impidiendo o mediatizando cualquier otra lectura que tratase de facilitar una comprensión más global y entera de su producción.

Es conocida la opinión de Giedion, que amplía la última edición original (1965) de su "Espacio, Tiempo y Arquitectura" dedicándole un nuevo capítulo a la "Tercera Generación - Jörn Utzon". También es una opinión clásica la de Zevi, más crítico y disconforme con el término "Tercera Generación", para él "Tercera Epoca"; pero menos disconforme, sin embargo, a la hora de enjuiciar al propio Utzon, cuyas soluciones tacha de "geniales" y "auténticamente neoespressionistas".

Más colateralmente y muy críticas las conocidas opiniones de Félix Candela a raíz del estudio estructural Utzon - Arup de las láminas en la Ópera de Sidney,

y la correspondiente réplica de Rafael Moneo, justo defensor del arquitecto y de la obra concreta, con la que mantuvo contacto personal.

En aquel monográfico que la revista *Nueva Forma* (siempre añorada) dedicó a la Ópera de Sidney en el año 74, Juan Daniel Fullaondo se aventuraba a un largo y recopilatorio examen de la cuestión. Él mismo comentaba, al principio del artículo, que probablemente nadie había abordado tan de lleno esta obra (ni ninguna de Utzon); y esta incomprendible carencia vendría justificada, a pesar de su indudable importancia, por el inadecuado momento cultural en el que se finalizó la construcción. Podemos imaginarnos, decía, la de papel que se hubiera gastado hoy en semejante situación. En aquel momento, sin embargo, se estaba más atento a los "pattern" de Alexander o las reflexiones del propio Rossi, ambos muy alejados del interés por este tipo de obra.

Con posterioridad al magnífico repaso de "Nueva Forma" habría que añadir alguna crítica como la de Kenneth Frampton¹, quien se aventura a no hacer tanto hincapié en el origen expresionista. Sea porque lo sobreentiende o porque disiente, a la hora de encontrarle "padres" a Utzon, no lo hace con los consabidos: Scharoun, Mendelsohn, etcétera. La característica más destacable de su obra arquitectónica, en una sola frase, sería en su lugar la "poética de la construcción". Así, Utzon habría reencontrado la abandonada tradición de Pier Luigi Nervi, Viollet-le-Duc ó Berlage, para los que "descubrir lo que un edificio quiere ser significa encontrar lo que es su potencial poético como estructura expresiva y como sistema de construcción".

Esta sería la enésima interpretación posible sobre la obra de Utzon, contradictoria con las que encuentran una clarísima disociación constructiva - formal, atribuida al temperamento creador de Utzon, "en dónde parece prevalecer con mucha más intensidad el talento geométrico - idealista que el constructivo - realista"



Jörn Utzon. Dibujo original

ta" ². Desde luego, ateniéndose a la hostilidad con que Candela (verdadero estructuralista) enjuicia a Utzon, habría que dar la razón a quienes opinan así. No se tomará partido (más por falta de lugar que de ánimo) por alguna de las escasas críticas.

Los análisis que estas desarrollan pretenden ser parciales y en cualquier caso establecer continuismos históricos desde el origen formal (expresionismo) o desde el positivismo tecnológico, sin prestar demasiada atención, sin embargo, a las pistas dejadas por el propio Utzon en el único artículo en el que expresa sus ideas como arquitecto: "Piattaforme e altipiani: idee di un architettura danese" (1962). ³

Este artículo transmite una significativa atracción por la geografía, la topografía, el tallado del suelo o el carácter presencial y topológico de algunos accidentes o plegaduras de la superficie de la tierra, sugiriendo o simplemente induciendo a una nueva lectura de su obra con sentido menos continuativo y más contextual.

Desde el enfoque concreto de la relación de su arquitectura con el suelo natural se revelan dos posiciones aparentemente disociadas entre ambos elementos y relacionadas, cada una de ellas, con el destino (público o privado) de las edificaciones. De un lado aparecen las de carácter público, arquitecturas en gran medida monumentalizantes, con voluntad de mostrar una evidente presencia, que se justifican en una particular visión de la relación paisaje - arquitectura, que trata de capturar el límite entre cubierta y suelo, y de definir un espacio por la topología (por encontrarse debajo, encima o dentro de la tierra).

Por otro lado, en el conjunto de la obra de Utzon se encuentran una serie de arquitecturas

fragmentadas, aditivas, modulares, relacionadas en este caso con lo doméstico: viviendas y mobiliario principalmente: conjuntos residenciales Kingo (Elsinore 1956-60) y Fredensberg (See-land del Norte, 1962-63), Sistema de casa por Elementos de Madera, etcétera. Parte ésta de su obra que es menos popular aunque de sensible interés hoy. Es significativo, en este campo de la arquitectura doméstica, comprobar la inversión paisajística que practica Utzon de la "casa en L" nórdica (por ejemplo las de Asplund ó Aalto, con quienes trabajó): abierta, desprotegida de las vistas y reservando para el acceso las esquinas y los ángulos más protegidos del viento al transformar sus casas hacia soluciones mediterráneas, cerradas, que sustituyen el patio por un jardín amurallado, presentando un exterior macizo, sin huecos y resaltando el papel de la tapia frente a un interior totalmente acristalado (de referencia visual con la Shep House (1935) de Schindler o, posteriormente, la Casa Beires (1976) de Álvaro Siza).

La preocupación por lo repetitivo y modular, reflejada también en el mobiliario diseñado por Utzon, no parece sin embargo relacionarse con el interés "moderno" por la seriación industrial, sino con la contingencia del grupo o conjunto de muebles y viviendas. Esta contingencia se refleja invirtiendo - de nuevo - lo que el módulo tiene de cerrado, de amurallado, al transformarlo, en la adición, en propuesta de conjunto abierta y configuradora de un espacio paisajístico concreto.

Utzon resuelve magistralmente la organización en formas geométricas, que le permiten que cada vivienda entre en contacto

directo con la naturaleza, con el territorio, en una disposición, en racimos o serpenteantes (probablemente heredera de la propuesta de Radburn (New Jersey), 1927, de Clarence Stein y Henry Wright) que hace que cada casa establezca una directa relación con el entorno natural. O, visto desde otro punto de vista, que la naturaleza entre, en cuña, dentro de los complejos residenciales, definiendo un espacio paisajístico interior, que se convierte así en el protagonista de la operación.

La aparente disociación, recalada anteriormente, en la obra de Utzon se debilita al definirse estas dos posturas diversas ante la arquitectura pública y la doméstica; sin embargo cabe además, en una relectura, eliminar, o al menos difuminar, la divergencia al establecerse una posible causalidad común. Precisamente el artículo ya citado "Plataforma y altiplanos ..." comienza por la descripción de determinados lugares de interés personal descubiertos en sus múltiples viajes (Marruecos, Méjico, China, Nepal, India, Japón ...), en especial las arquitecturas (y sus lugares) de las civilizaciones maya, azteca y japonesa.

En todas ellas existe una arquitectura doméstica fragmentada, multiplicativa, de módulo repetitivo y elemental que "coloniza" al territorio, avanzando como la mancha de aceite (o como la espuma cuántica). Lo que se ha dado en llamar "arquitectura sin arquitectos" -favelas, tugurios, barracas, casas de adobe o incluso las viviendas semienterradas de Túnez-, la arquitectura doméstica anónima, en definitiva, repite siempre un esquema elemental, un cierto módulo.

El monumento como obra humana individual carece allí de sentido. Lo que posee carácter monumental en aquellas culturas es algo de carácter natural, normalmente de dimensión importante y fuera del alcance del hombre, singular y no repetido ni iterativo: la gran montaña con presencia, el volcán, los elementos cósmicos...

Justamente en aquellas civilizaciones distantes que son el origen de las "ideas del arquitecto" vendrían a unirse en esta visión personal los dos planteamientos arquitectónicos de Utzon. El monumento es lo singular, la montaña, el zócalo, la plataforma, el espacio abierto ... La vivienda y el resto de la arquitectura es elemental, repetitiva, fraccionada, modular ...

Evidentemente, ambas formas de actuar se justifican y conllevan una manera de entender las relaciones entre suelo natural y arquitectura muy concreta. Desde luego se podría decir que es evidente el acercamiento a posturas expresionistas: "La Corona de la Ciudad", "La Montaña Mágica", "el que percibe y aprende a construir con montañas ...", aunque lo serían no tanto desde el origen morfológico concreto de determinadas obras - la Ópera de Sidney y Finsterlin - como desde su papel de precursoras, posibilitadoras, de un lenguaje y unas formas determinadas.

Sea como fuere, se cuenta con la obra de Utzon, y especialmente sus dibujos, como elementos de apoyo para esta tesis: nubes pasando sobre una llanura desértica, sobre un grupo circular orante de personas; montañas cuya cima ha sido "tallada", como los altares aztecas, mesetas ondulantes o escalonadas, y un largo etcétera.

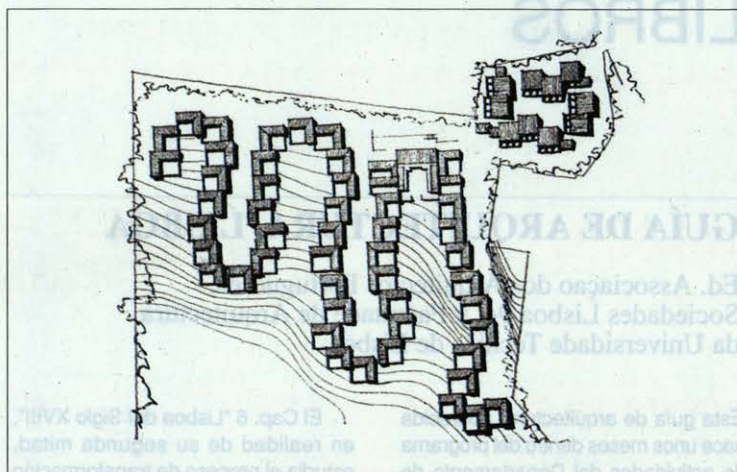
El hombre se sitúa en la tierra, en el plano horizontal de las plataformas, en la montaña artificial. Y la cubierta suspendida, flotante, aérea. El paisaje, continuo, sin interrupción pasa entre el suelo y la cubierta, formando parte integrante de la composición.

¿Que sería aquí la arquitectura? ¿La cubierta? ¿La plataforma, hueca o maciza? ¿La sombra de la nube sobre el paisaje?

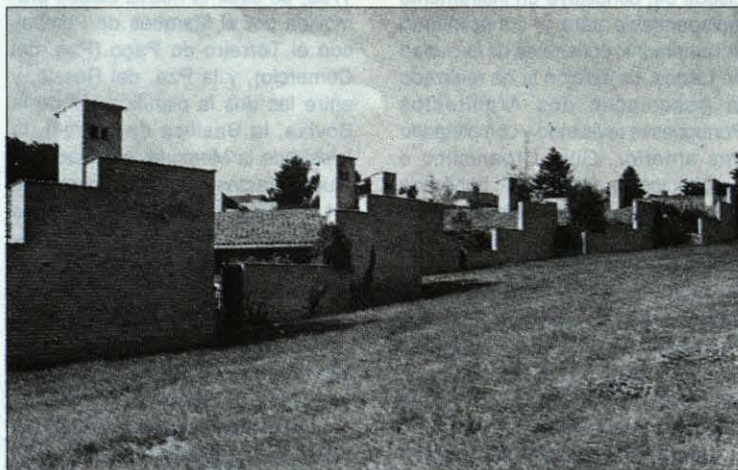
Según sus propias palabras: "... hay algo mágico en la interacción de plataforma y cubierta" ⁴. Éste sería un aspecto importante. El borde superior de la plataforma y la cara inferior de la cubierta serían, aquí, arquitectura y paisaje a la vez. Es el espacio que aparece incorpóreo en sus bocetos.

De ahí, sin duda, el esfuerzo desgastante, de más de un año de duración, por conseguir que los apoyos de la Ópera fueran lo más delgados posibles, por conseguir que las enormes láminas descansaran casi en un punto: el punto trascendente que evita la "destrucción de la plataforma" (aquí sí es grande la diferencia con Finsterlin) al permitir la ingravidez o, más genéricamente, la autonomía de la plegadura o el tallado del suelo respecto a la cubierta-nube.

De este modo, las aparentemente disociadas posiciones de la primera lectura se unen precisamente en el paisaje: en el paisa-



Jörn Utzon. Urbanización en Fredensborg 1962-63.



saje-geografía sobre el que se ubican los módulos de las viviendas unifamiliares, que se adaptan y se deslizan sobre las ondulaciones del territorio señalándolo y apreciándolo en su condición natural; y también, en el paisaje - montaña - nube de la arquitectura pública, monumental plataforma y prolongación mesetaria del territorio.

Precisamente en la afirmación del paisaje se produce quizás lo misterioso de Utzon: la arquitectura, (de común acuerdo con las artes de ese momento) parece ejercer una magia de su desaparición.

Desaparición ligada a una cierta conceptualización arquitect-

tonica, sentida tanto en el espacio-paisaje capturado por la cubierta y la plataforma como en el espacio-paisaje construido módulo a módulo.

Desaparición, por último, producida como consecuencia de la necesaria disolución o minusvaloración (repetición, inversión, enterramiento, ingravidez) del elemento arquitectónico tradicional hacia la transfiguración o construcción del propio paisaje como arquitectura.

J. A. Sosa Díaz-Saavedra

Este artículo tuvo su origen en la Tesis Doctoral "Contextualismo y Abstracción" que, dirigida por el profesor Bordes Caballero, fue elaborada entre 1990 y 1993.

N O T A S

1. Kenneth Frampton. "La corona y la ciudad: breve nota sobre Jörn Utzon". Arquitectura 267 Madrid. Agosto 1987.
2. Juan Daniel Fullaondo. Nueva Forma 96/97. Madrid

Enero-Febrero 1974.

3. Jörn Utzon. "Plattforme e Altipiani: idee di un architettura danese". "ZODIAC" 10, 1962. pag. 112-140.
4. Artículo cit.

LIBROS

GUÍA DE ARQUITECTURA. LISBOA

Ed. Associação dos Arquitectos Portugueses, Sociedades Lisboa 94, y Faculdade de Arquitectura da Universidade Tecnica de Lisboa.

Esta guía de arquitectura, aparecida hace unos meses dentro del programa de actividades del Departamento de Intervenção Urbana de la Sociedade Lisboa 94, constituye un instrumento indispensable para el conocimiento del patrimonio construido de la ciudad de Lisboa. La edición la ha realizado la Associação dos Arquitectos Portugueses revisando y completando una anterior "Guía Urbanístico e Arquitectónico de Lisboa", publicada igualmente por la AAP, contando con un trabajo riguroso de investigación a cargo de varios profesores de la Facultad de Arquitectura de Lisboa entre los que se encuentran Michel Toussaint, Jose Manuel Fernandes, Francisco Gentil, Luis Bissau, María Meloisa Albuquerque y Horacio Bonifacio, entre otros.

La guía se desarrolla cronológicamente, desde la prehistoria a nuestros días, estructurándose en diez capítulos. Cada uno de estos contiene una introducción que sitúa históricamente la arquitectura y el proceso urbano de cada periodo, así como una serie de fichas en las que se estudian con precisión cada edificio seleccionado.

En el Cap. I. "Lisboa Antigua. De la prehistoria al Siglo VII", se estudia fundamentalmente el pasado romano de la ciudad. En el cap. 2 "De la ciudad árabe a la medieval", se analiza el periodo desde el Siglo VIII al Siglo XV, destacando varios edificios monumentales entre los que se encuentran el Castillo de San Jorge, La Catedral (Sé de Lisboa) o el Convento do Carmo. El Cap. 3 "La ciudad de los descubrimientos", se centra en el Siglo XVI en que el gótico tardío mezclado con ecos renacentistas dará grandes monumentos como el Monasterio de los Jerónimos o la Torre de Belem. Igualmente el Cap. 4 "Una ojeada sobre la Lisboa del Seiscientos" se centra en el Siglo XVII y el primer barroco del Palacio de Almada o la Iglesia de San Vicente. El cap. 5 cubre la primera mitad del siglo XVIII, son "los años de oro del barroco de Lisboa", con el Convento de Graça, el Paço de Bemposta, el Palacio das Necessidades, etcétera.

El Cap. 6 "Lisboa del Siglo XVIII", en realidad de su segunda mitad, estudia el proceso de transformación de la ciudad posterior al terremoto de 1755, es decir la nueva Lisboa promovida por el Marqués de Pombal, con el Terreiro do Paço (Pza. del Comercio), y la Pza. del Rossio, y entre las dos la planificación de la Bovixa, la Basílica de Estrela, la Iglesia de la Memoria, el Palacio de Ajuda, y tantos otros monumentos de la Lisboa iluminista. El Cap. 7 "Lisboa 1800-1914" analiza las transformaciones que introduce en la ciudad el incipiente desarrollo industrial, así como sus sucesivos ensanches a lo largo del Siglo XIX. La arquitectura se irá desarrollando desde el neoclásico monumental, Paços de Concelho, Teatro Nacional, etcétera, hasta la primera modernidad en el cambio de siglo, Estación del Rossio, Elevador de Santa Justa, etcétera, destacando la aparición de los primeros barrios obreros.

El Cap. 8 "Los años de la República y el advenimiento del Estado Novo", analiza un periodo de importantes transformaciones políticas, que coincide con la aparición en la escena arquitectónica del Movimiento Moderno. Los protagonistas de su implantación serán dos arquitectos que realizarán un considerable trabajo en Lisboa, Cassiano Branco y Porfirio Pardal; y los edificios más interesantes del periodo son el Instituto Superior Técnico, la Casa de la Moneda, el Cine Edén, el Cinearte, y el Diario de Noticias.

El Cap. 9 "Afirmación y crisis de la ciudad moderna" estudia el gran desarrollo metropolitano, y su arquitectura, entre los años cincuenta y los ochenta. Además de la Fundación Gulbenkian y la Iglesia del Sagrado Corazón destaca como edificios claves de la arquitectura moderna lisboeta el Edificio Franjinhãs, de Nuno Teotónio Pereira y Nuno Portas, y el Edificio Castril de Tomas Taveira. De los primeros barrios sociales selecciona exclusivamente el Barrio de las Estacas, olvidando conjuntos de viviendas tan importantes como el



Conjunto Aguas Libres o el Conjunto Olivais Sur, ambos bajo la dirección de Nuno Teotónio Pereira. En cambio de los conjuntos sociales posteriores a la revolución de 1974, dentro del programa SAAL, se seleccionan el Pantera Rosa, de Gonzalo Byrne, y el Barrio Bacalhau, de Manuel Vicente.

El cap. 10 "Años 80, Años 90" estudia la arquitectura más reciente, desde la kahniana escuela de Benfica de Raul Hestnes, las grandes moles postmoderna de Tomas Taveira (Amoreiras, Banco Nacional Ultramarino, etc), a la Escuela Superior de Comunicación Social, de Joao Luis Carrilho de Graça, sin olvidar las aportaciones de arquitectos foráneos como el plan de recuperación del barrio siniestrado de El Chiado, de Alvaro Siza, o el centro cultural de Belem, de Vittorio Gregotti.

Alberto Humanes

NOTICIAS

UN ENCUENTRO SOBRE LA CASA MEDITERRÁNEA

Se ha celebrado en la isla de Ischia, en el mes de mayo, el tercer encuentro "sulla casa mediterranea", organizado por el ISAM-Istituto di Architettura Mediterranea de Roma.

Planteado como reuniones de arquitectos de diferentes nacionalidades para conocer, discutir y proponer nuevas soluciones a la vivienda del área mediterránea, los encuentros han llegado este año a su tercera edición.

"La casa-fachada en Procida", este es el tema del proyecto en el cual se han confrontado los siete arquitectos invitados: los españoles Eduardo Pesquera (Becario de la academia Española de Roma), Mercedes Díez, el alemán Daniel Gössler, la belga Genevieve Hanssen y los italianos Alberto Alessi, Efsio Pitralis y Antonello Monaco, —éste último, promotor de la iniciativa—.

Después de "la casa-patio en Capri" y "la casa-terrace en Ischia", este nuevo trabajo completa un hipotético itinerario de proyectos en las islas del golfo de Nápoles.

Las reflexiones del tercer encuentro ischitano han sido localizadas en la larga fachada que define el puerto principal de Procida. Este lugar se presta a la investigación de algunos aspectos típicos de la arquitectura isleña: la sucesión compacta y articulada de ventanas, de lonjas, de elementos superpuestos, de contrastes de colores, y de escaleras, pasillos, patios y balcones hablan de un proceso continuo de transformaciones, en el cual se entremezclan y superponen distintas lógicas compositivas.

Hablan, además, de un sistema habitativo que es típico de la isla de Procida, en donde la peculiar morfología del terreno ha determinado un asentamiento originario, que ha evolucionado con el tiempo desde las primitivas grutas frente al mar y escavadas en la roca para guardar los barcos, hasta las unidades habitativas levantadas en vertical sobre ellas, según una sucesión lineal.

La idea en que se apoya la iniciativa es la vuelta a la valoración de los

principios que mueven el proyecto en su relación con el lugar. En la relación con los caracteres, las sugerencias y la historia que han conformado la llamada "arquitectura mediterránea" se pueden identificar, pues, nuevos grados de legitimación para el proyecto moderno, capaces de superar el arbitrio, la futilidad, el no-esencial de tantas posturas actuales.

Con este enfoque, el área mediterránea se propone como un campo privilegiado de experimentación y de operatividad proyectiva. La alarmante degradación ambiental, la progresiva corrupción de la arquitectura original y el desgaste del territorio natural proponen hoy en día temas de recuperación del patrimonio natural y construido, según una óptica de "transformación" de lo existente. Ya no, pues, nuevas implantaciones en hipotéticos "terrenos vírgenes" o crecimientos en términos cuantitativos, sino "construcción en lo construido", sustitución y adecuación a las nuevas necesidades de vida de lo existente bajo términos conformes a sus leyes fundamentales, a sus caracteres históricos, a sus necesidades, que salen de una relación primaria con su específico contexto ambiental.

Todo esto lleva a un estudio y comprensión no meramente superficial del ambiente existente, sino a la valoración operativa de las características de una arquitectura crecida en el tiempo según un desarrollo conforme con algunas leyes básicas, extraídas de la relación con el lugar.

Los Encuentros Ischitanos quieren proponerse como un laboratorio abierto de investigación, fundamentado en estas ópticas: un centro de estudio, de intercambio de ideas, de elaboración de proyectos, de estímulo y proposición para las mismas fuerzas sociales y políticas, que reúne a estudiosos de la arquitectura interesados en los asuntos de la salvaguardia del ambiente a través de una operación atenta y creativa de modificación proyectiva de las condiciones existentes, para adaptarlas a las cambiantes necesidades del tiempo histórico.



PREMIO MANUEL DE LA DEHESA

■ FINALISTA DEL PREMIO MANUEL DE LA DEHESA

**Albert Viaplana,
Hello Piñón**

*Centro de Cultura
Contemporánea Casa de
Caritat*

Localización: C/ Montalegre, 5.
Barcelona

Fechas proyecto/obra: 1990/1993

**Josep Martorell, Oriol
Bohigas, David Mackay
y Albert Puigdomènech,
MBM Arquitectos**

Ampliación de El Corte Inglés

Localización: Plaza de Catalunya
16. Barcelona

Fechas proyecto/obra: 1991/1993

**Artigues & Sanabria,
Arquitectos**

Centro cultural Sant Cugat

Localización: P. Torrellanca/Pla
Del Vinyat. Sant Cugat del Vallés,
Barcelona

Fechas proyecto/obra: 1990/1993

**Carmen Bravo Durá,
Jaime Martínez Ramos**

Viviendas en Los Bermejales

Localización: Polígono
"Los Bermejales". Sevilla

Fechas proyecto/obra: 1990/1993

Jaume Bach y Gabriel Mora

*Conjunto de 90 viviendas
sociales y locales comerciales*

Localización: Carretera de Trats.
C/ Antoni Forrrrellad. Sabadell

Fechas proyecto/obra: 1989/1993

Gerardo Ayala

*Centro de Televisión Española
para Andalucía*

Localización: Sevilla

Fechas proyecto/obra: 1990/1993

Gonzalo Cano Pintos

*Vivienda unifamiliar
en Amos*

Localización: Amos
Santiago de Compostela

Fechas proyecto/obra: 1993/1994

**Jordi Garcés/Enric Sòria,
arquitectos**

*200 viviendas, apartamentos,
locales comerciales y jardines*

Localización: Calles Jaume

Coll-Rivoli-Feancese Layret

(Agrupación Residencial

Sud-Galloes) Mollet del Vallés.

Barcelona

Fechas proyecto/obra: 1985/1993

**Carlos Ferrater,
Joan Guibernou**

Casa-estudio

para un fotógrafo

Localización: Llampaies. Girona

Fechas proyecto/obra: 1993

**Victor López Coteló
y Carlos Puente Fernández**

Rehabilitación

de la Casa

de las Conchas,

Localización: Salamanca

Fechas proyecto/obra: 1984/1993

José Linà Carmona

Casa en Caralleu

Localización: C/ Capila

de Can Carallau, 18

Fechas proyecto/obra: 1993/1994

**Guillermo Vázquez
Consuegra**

Torre de telecomunicaciones

y edificio de servicios

telefónicos

Localización: Paseo Marítimo y

calles Santa M^ª Soledad y J.R.

Jiménez Cádiz

Fechas proyecto/obra: 1989/1993

**Alejandro de la Sota,
Juan Capella**

Ampliación de los juzgados

de Zaragoza

Localización: Plaza del Pilar,

Zaragoza

Fechas proyecto/obra: 1993

Andrés Perea

*Centro Regional de Explotación
de Red Eléctrica*

Localización: Carretera Enakuri,

Camino Arangoiti, Desusto, Bilbao.

Fechas proyecto/obra: 1992/1993

**Ángel Iñaki Abalos
y Juan Herreros**

*Edificio Administrativo
para el Ministerio*

del Interior

Localización: Carretera de Canillas,

s/n. Madrid

Fechas proyecto/obra: 1991/1993

**Manuel Brullet
y Albert de Pineda**

Hospital del Mar

Localización: Barcelona

Fechas proyecto/obra: 1989/1993

**José Antonio Martínez
Llapeña, Elías Torres,
Juli Esteban, Antoni Font,
Jon Montoro**

Plaza de la Constitución

Localización: Plaza

de la Constitució, Girona

Fechas proyecto/obra: 1983-

1988/1988-1993

**Myriam Abarca, Benjamín
Cano, Alfonso Cano, Jorge
Corella,**

Eduardo Cosin

y Francisco Fariña

Centro de visitantes

e interpretación.

Parque nacional de Timanfaya

Localización: Mar de lava en los

accesos al Parque Nacional de

Timanfaya, Lanzarote

Fechas proyecto/obra: 1989/1993

Ángel Fernández Alba

Invernadero de exhibición

del Real Jardín Botánico

Localización: Madrid

Fechas proyecto/obra: 1991/1993

■ FINALISTA DEL PREMIO MANUEL DE LA DEHESA

Antonio Cruz

y Antonio Ortiz

Estadio de Atletismo

de la Comunidad

de Madrid

Localización: Avda. de Arcentales,

s/n. Canillejas 28037 Madrid

Fechas proyecto/obra: 1989/1994

■ PREMIO MANUEL DE LA DEHESA

**Rafael Moneo,
Manuel de Solà-Morales**

Manzana Diagonal Lilla

Localización: La Diagonal

entre Deu i Mata, Numancia

y Entonza. Barcelona

Fechas proyecto/obra: 1986/1993

**Josep Luis Mateo,
Ferrán Cardenás**

Edificio Central

de Instalaciones deportivas

Localización: Campus

de la Universidad

Autónoma de Barcelona,

en Bellaterra

Fechas proyecto/obra: 1989/1993

**Enric Miralles, Carme Pinòs,
Josep Miás**

Centro Nacional

de entrenamiento

de gimnasia rítmica

Localización: Alicante

Fechas proyecto/obra: 1989/1993

**Eduardo de
Miguel Arbonés,
Jesús Leache**

Centro de Salud

de Azpilagaña

Localización: C/ Luis Morondo, 5.

Pamplona

Fechas proyecto/obra: 1989/1993

José María Torres Nadal

Biblioteca del Estado

Localización: Avenida Juan Carlos

I, Murcia

Fechas proyecto/obra: 1988/1994

Alfonso Penela Fernández

Biblioteca de la Facultad

de Ciencias Económicas

y Empresariales

Localización: Campus

Universitario de As Lagoas,

Marcosando, Vigo.

Fechas proyecto/obra: 1989/1994

EN TORNO AL MUSEO DEL PRADO

DOS MESAS REDONDAS

El pasado mes de Junio, exactamente los días 28 y 29, el Área de Cultura de la Fundación COAM y el Área Interna de Asuntos Profesionales del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid organizaron, de la mano de Concha Lapayese y Darío Gazapo, dos mesas redondas, bajo el título "En torno al Museo del Prado". Intentaban acercarse a la preocupación y a la vez enorme interés que la convocatoria del concurso de ampliación de la mas famosa pinacoteca española han provocado en el mundo de la arquitectura.

En la primera mesa, presentada por Alberto Humanes y magníficamente moderada por Carlos Baztán, algunas prestigiosas figuras del campo de la cultura nacional debatieron sobre los planteamientos iniciales que supuestamente deben acompañar al proyecto museístico previo a cualquier solución arquitectónica.

La verdad es que el establecimiento de dichas condiciones previas debe ser un ejercicio intelectual bastante arriesgado, pues lo que caracterizó a este primer coloquio fue la ausencia de gran parte de los convocados (alguien dijo que aquello se parecía alarmantemente a la famosa comedia de Agatha Christie "Diez negritos", dada la súbita y repentina desaparición de algunos personajes en condiciones más o menos misteriosas). Entre los que excusaron su participación después de haber aceptado la convocatoria, figuran los ex-directores del Museo del Prado: Alfonso Pérez Sánchez y José Manuel Pita Andrade, y el arquitecto Dionisio Hernández, autor de la última reforma del edificio de Villanueva. Previamente habían declinado la invitación Antonio Fernández Alba, redactor de las bases que regirán el

concurso; el actual director de la pinacoteca, José María Luzón, y también Jaime Duró, presidente del Consejo Superior de Colegios de Arquitectos y de la U.I.A., una de las varias instituciones que lo convocan.

Por tanto, sólo Felipe Garín, ex-director del Prado; Gonzalo Anes, ex-presidente del Patronato del Museo; Tomas Llorens, conservador del Museo Thyssen-Bornemisza, y el arquitecto e Historiador Fernando Chueca pudieron transmitir sus preocupaciones. Bien es verdad que en el momento mas divertido de la mesa, el señor Chueca decidió abandonarla ya que en su condición de concursante no le parecía oportuno expresar sus opiniones públicamente. Así, desde el miedo al diseño de un "tope-ra" (Anes), hasta la necesidad de aceptar, a nivel programático, la enorme calidad media de la colección del Prado (Garín), pasando por la crónica de la evolución reciente de los mas famosos museos (Llorens), la mesa dejó un cierto aire de elegante vacío y cierta ausencia de magia.

Al día siguiente fui encargado de moderar la segunda entrega. La idea era conocer la opinión de los arquitectos, acompañados en este caso por algunos representantes de la prensa, a la hora de enfrentarse a un proyecto de esta magnitud. Y las críticas no se hicieron esperar.

Para el veterano y magnífico Miguel Fisac el riesgo está en que la solución no acabe en agua de borrajas: "¿Y si acaba sirviendo para algo?; eso es lo que de verdad me aterra", apuntó con cierta ironía. Oiza, por el contrario, se manifestó más o menos optimista e interesado?: "Nada cae en terreno baldío a pesar de que haya un mal planteamiento de salida".

Para Rafael de la Hoz el problema estriba en que el concurso parece que se ha planteado sin aclarar los conceptos de partida: "Me atemoriza que el proyecto ganador contemple la unión subterránea de los edificios; sería tétrico". Pero el más duro fue Javier Carvajal: "Para proyectar algo hay que conocer lo que hay que proyectar, y aquí desgraciadamente no se sabe. En realidad no se trata de un concurso de arquitectos; es sólo un gran disparate".

Para el director de la revista A.V., Luis Fernández Galiano, junto al mal momento político para convocar un concurso no deja de ser decepcionante, "que El Prado haya tenido cuatro directores en cinco años". Miguel Angel Balldellou, arquitecto y director de la revista ARQUITECTURA, centró su intervención en torno al concepto de política cultural que en la actualidad desarrolla el Ministerio de Cultura, calificándola de patética ya que revelaba: "Una enorme ausencia de sensibilidad, en la forma de actuar de aquellos que deberían asumir su trato con la cultura, como algo mas próximo y cotidiano". Finalmente, para Rafael Sierra, representante del diario El Mundo, si la Administración no parece saber lo que hacer con El Prado, tampoco los arquitectos lo saben ya que: "Este debate llega con dos años de retraso".

No dejan de tener razón. El Prado, el museo que nunca se inauguró, nos vuelve a sumergir en la fascinación inconcreta del escepticismo. Pero entre optimistas y escépticos pueden abrir un enorme campo a la creatividad. Esperemos que, una vez más, no sea creatividad en vacío.

J.M. Fernández Isla

CALENDARIO

Arquitectura

Tirol (Austria). Castillo Tirol.	Hasta el 31 de octubre.	"Tirol, el sueño de un príncipe".	Presentación de los resultados de las investigaciones arquitectónicas realizadas por expertos sobre la construcción del castillo de Tirol y su muralla (año 1100), la más antigua de cuantas se conservan en Centro Europa.
Madrid. MOPTMA. Sala de Exposiciones de los Nuevos Ministerios. Paseo de la Castellana, 67.	Del 24 de noviembre al 31 de diciembre.	"III Bienal de Arquitectura"	Proyecto conjunto entre el MOPTMA, los Colegios de Arquitectos de España y la Universidad Internacional Menéndez Pelayo, con el objetivo de crear un lugar de encuentro y de reflexión sobre la evolución de la arquitectura española.

Pintura

Nueva York. Museo Guggenheim.	Hasta el 17 de septiembre.	"Georg Baselitz".	Retrospectiva del pintor alemán, amante de la estética de la ruptura, que abarca desde sus obras existenciales hasta las pinturas asimétricas, después de repasar su etapa de pinturas al revés.
París. Musée d'Art Moderne. 11, avenue du Président Wilson.	Hasta el 17 de septiembre.	"Marc Chagall".	La evolución en la obra del artista ruso, desde los primeros trabajos en su Vitebsk natal, en 1907, hasta los bocetos para el teatro judío de Moscú, en 1921; sus influencias del cubismo y la vanguardia francesa.
Lausana (Suiza). Fondation de L'Hermitage (Route du Signal, 2) y Musée Olympique (Quai d'Ouchy, 1).	Hasta el 10 de octubre.	"Andy Warhol".	Dos exposiciones que se complementan para ofrecer una panorámica global de la obra del artista norteamericano: cuadros y serigrafías, en L'Hermitage, y retratos de personajes famosos (Marilyn, Lana Turner, etc.) y temas deportivos, en el Musée Olympique.
Londres. Royal Academy of Arts (Picadilly).	Hasta el 8 de octubre.	"Maestros del impresionismo".	Muestra que recoge 60 obras de artistas tan prestigiosos como Monet, Pissarro, Toulouse Lautrec, Gauguin, Cézanne, Degas, Van Gogh, Manet o Renoir.
Madrid. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Santa Isabel, 52.	Del 26 de septiembre al 1 de enero de 1996.	Benjamín Palencia 1919-1936".	Coincidiendo con el centenario del nacimiento del artista, se exhiben más de cien obras que muestran aspectos menos conocidos de Palencia.
Madrid. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Santa Isabel, 52. Y Bilbao. Sala del BBV de San Nicolás.	Del 3 de octubre al 8 de enero de 1996.	"Modigliani. Dibujos de la colección Paul Alexandre".	Madrid (330) y Bilbao (120) se reparten los 450 dibujos de Amadeo Modigliani que componen la colección del doctor Paul Alexandre, fechados entre 1906 y 1914, una época crucial en la producción del artista italiano.
Madrid. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Santa Isabel, 52.	Del 17 de octubre al 22 de enero de 1996.	"Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos (1925-1995)".	Exposición de cien obras, entre pinturas, esculturas y dibujos, seleccionadas entre el material expuesto en 1925 en los palacios de El Retiro madrileño. Dalí, Palencia, Cossío y Solana son algunos de los autores expuestos.

Varios

Madrid. Museo Casa de la Moneda. Doctor Esquerdo, 36.	Hasta mediados de septiembre.	"Antoni Tàpies".	Las técnicas empleadas por el artista en sus litografías, serigrafías, aguafuertes y aguatintas, donde se revelan los signos habituales en su pintura.
Barcelona. Palau de la Virreina. La Rambla, 99.	Hasta el 10 de septiembre.	"Un altre país. Escales africanes".	Muestra de las distintas estéticas contemporáneas del África negra y el Caribe, a través de la exposición de obras de veinticuatro artistas.
Madrid. Calcografía Nacional. Alcalá, 13.	Hasta el 15 de septiembre.	"Flaxman y la antigüedad clásica".	Ilustraciones, hoy paradigma del Neoclasicismo, que John Flaxman (1755-1816) realizó para las obras de los clásicos Homero, Hesíodo y Esquilo.
Valencia. IVAM. Centre Julio González. Guillem de Castro, 118.	Desde el 5 de octubre hasta el 3 de diciembre.	"Francis Picabia: Máquinas y españolas".	Muestra que aporta la visión de las dos vertientes fundamentales en la obra de Picabia: la pintura figurativa sobre temática española y la abstracta relacionada con la experimentación y poética vanguardista.
Madrid. Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Alcalá, 13.	Hasta el 17 de septiembre.	"El sudario de la catedral de Oviedo".	Determinación científica de la imagen que se adivina en el Sudario manchado de sangre con cierta simetría por ambos lados.
Gijón. Varias sedes.	Hasta el 30 de septiembre.	"Astures. Pueblos y culturas en la frontera del Imperio Romano".	Una exposición de 4.000 metros cuadrados, repartidos en cinco sedes, que muestran la cultura de los primitivos astures.
Madrid. Fundación Central Hispano. Marqués de Villamagna, 3.	Hasta el 12 de octubre.	"El San Diego, un tesoro bajo el mar".	Exposición de los objetos rescatados del galeón español hundido en el año 1600: cañones de bronce, tinajas de barro, espadas, porcelana de la dinastía Ming...

FERRETERÍA ORTIZ HA CREADO LA OFICINA TÉCNICA DE PROYECTOS

Para **ATENDERLE** como merece



La nueva **OFICINA TÉCNICA DE FERRETERÍA ORTIZ** está exclusivamente pensada para atender con máxima eficacia a todos los profesionales de la construcción, ofreciéndoles una selección de las marcas más prestigiosas del mercado y proporcionándoles las soluciones integrales a todos sus proyectos y obras.

Venga a conocerla. Porque será entendido y atendido como usted se merece: a la perfección.

Para **ENTENDERLE** a la perfección



Exposición



Exposición



Sala de Reunión

ferretería
Ortiz.s.a.
OFICINA TÉCNICA

Narváez, 47 - Tels.: 573 42 93* - Fax: 574 66 59. 28009 MADRID

AZBE - BRONCES IRANZO - BRONCES TALVA - COLOMBO DESIGN - CIFIAL - DORMA IBERICA - F. S.B. - INDUSTRIAS RAGI - JADO - KLEIN - MANCA - MANDELLI - NT NORMBAU - OCARIZ - OGRO - OLARIA DISSENY - TECOSUR - NT TELESKO - TESA - URFIC - VALLI & VALLI

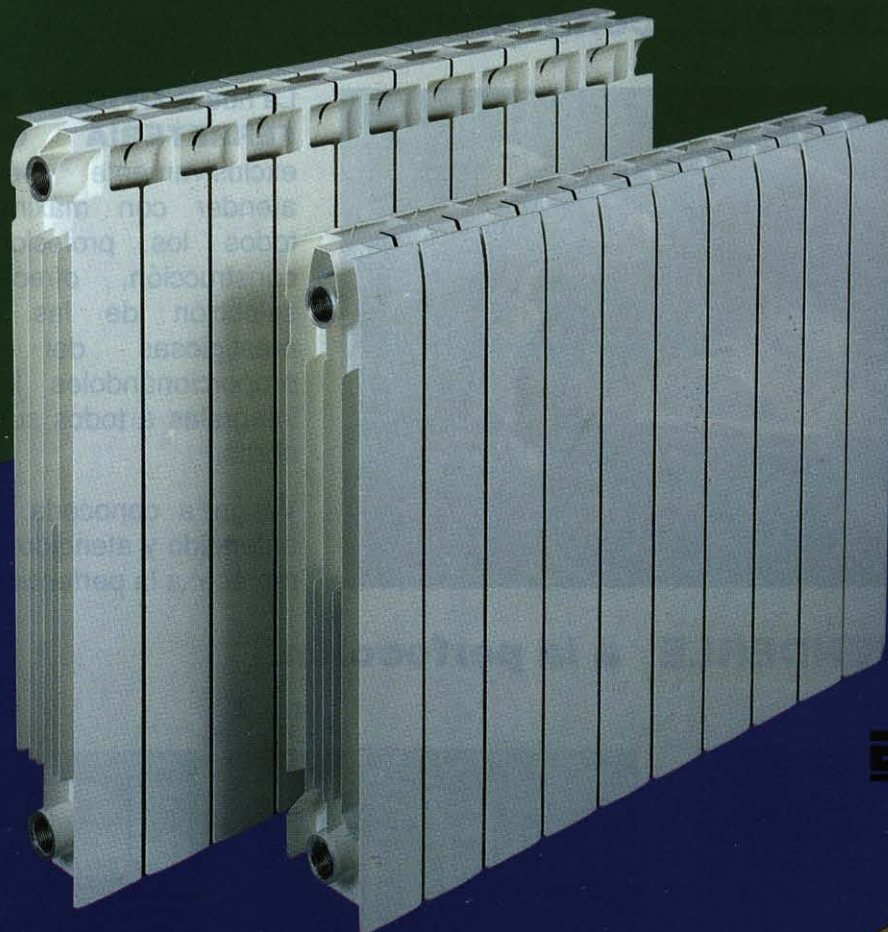
© CODIGO



Radiadores de aluminio



BRIO



- Elevada emisión térmica.

- Sometidos a rigurosos controles de calidad.

- Gran belleza de líneas.



- Estanqueidad total, mediante juntas de silicona.

- Pintados, elemento a elemento, con resinas epoxi.

- Fabricados totalmente en España.



FÉRROLI ESPAÑA, S.A.

Teléf.: (947) 48 32 50 - Fax: (947) 48 56 72 - Burgos

FERROLI

S.p.A.

el calor de tu vida

ENGLISH

English translation by Paula Olmos

Siza. Suggestion or certainty

Miguel Angel Baldellou

This could be a good way to express the many questions raised by the work of the Portuguese architect during the later years.

The initial "uncertainty" present in his first projects disclosed before us a world of suggestions just in a moment when the international "taste masters" imposed their dictatorship. His architecture appeared as unclassifiable and, at the same time, as a mature and personal product. But his rather abundant production during the later years seems to be anchored in an evident formal ability which probably results in a loss of subtlety, once the former indecision overcome, which was precisely the main element of his personal poetic.

Clearly identifiable, his architecture has begun to produce somewhat trivial by-products for mass consumption of which our architect is the unconscious author. What could have been a desirable mannerism, a personal mode born out of the reflection over personal conflicts, a consequence of self-evolution, has resulted in a somewhat redundant sophistication probably due to the way in which the cultural consumption market works. His Santiago building is yet inspiring and even exciting, but we expect Alvaro Siza to express less certainty and take more risks, as his first works seemed to announce.

When, in 1967, the "Hogar y Arquitectura" magazine first published Alvaro Siza's works in Spain (Matosinhos, 1933), he was rapidly the subject of a general admiration which increased with the years and is now a kind of obsession among our country fellow architects.

This "Sizamania" was supported by the feeling that his architecture was something different, which could not be understood as belonging to dominant currents, apparently detached from any speculation, just expressive of its own premises, dissolved into the very site occupied by it and by it made remarkable. It was an exceptional architecture, in the best possible sense.

This first general curiosity (in many cases linked to a certain skepticism) was followed by excursions to the North of Portugal when the images of Siza's work began to be continuously published by the most internationally renowned architectural magazines. The initial confusion resulted in an immediate esteem which provoked the beginning of the students' pilgrimage to our neighbor country. Events went too fast. Siza climbed towards the highest crests and was soon

considered a living master.

His best virtues, those who made of Siza, beyond any doubt, the master of a generation, depended on his isolation, his local character, his connection with a particular time and place, even with a certain historical circumstance. Success and public acknowledgment began to shape his own poetic expression, directing it towards a certain general approach born as a synthesis of his different intentions. Thus, Alvaro Siza could be assimilated and identified as an internationally renowned architect. This process, a current one in the life of the "great masters", is always the beginning of a descent in the artist's creative strain. Attention is diverted from work by the very events, by the necessity to answer the questions of the media. This also implies that the artist must give an account of his works, explain them, and, thus, the particular solutions replace as justifications the more fundamental principles.

The public demands recognizable works by a renowned artist and he answers by imitating himself. Although Siza is always exceptional, even in this kind of commission, there are nevertheless unavoidable concessions and compromises. Our "cultural policies" (this kind of invasion of our cities pretending to enrich their heritage by transforming them into built museums) are mainly interested in architecture signed by a celebrated and, above all, recognizable author, suitable for a timely, politically significant, inauguration. This kind of commission avoids any risk. And the habit to avoid it causes reverie, a relaxed reverie in the best cases. And, in the worst, the triviality of emotions.

In the later years, Siza has been called by enlightened majors and smart public employees in search of a worthwhile political investment. A Pritzker Prize and an Architectural Golden Medal, among other distinctions, are sure guarantees. As names like Gehry, Isozaki or Meier. In the international architectural market, Siza has a high prized quotation. Architecture as a merchandise, object of cult and consumption necessarily loses its values.

Very soon, there will be no Spanish city without its Siza's, as no important museum without its Barcelo's, nor the young generations will resist the temptation of using one of master's recognizable gestures. This mechanism of constantly imitating Siza is common practice in our schools of architecture and a

kind of long term obsession in the Portuguese ones.

Although Siza's is a singular phenomenon, it is not an isolated or a casual one. It is the result of the kind of life typical of a remarkable architect integrated within a particular context prepared by older professionals whose labor made of Siza's case a "natural" one.

Up to the eighties, Siza was a somewhat local phenomenon whose quality enabled his international influence. From then on, continuous international commissions introduced "uncontrolled" elements in his work and attitude which altered his most esteemed virtues. The change in scale, the different relationships between project and site, the new "tempo" in the designing process are clearly visible, in my opinion, even in his drawings, which are more and more "posterior" and less "previous" to the project and works. This implied the growth of his office and a change in its working rhythm. This does not always mean a poorer quality but it is evident that many questions are solved by means of the current repertory.

An extraordinary exhibition of Siza's works recently hung in Santiago de Compostela (from the 4th April (the eve of the anniversary of the mythical Carnations' Revolution) to the 2nd July) became an opportunity to contemplate all his production. The exhibition was showed in his Santiago's building (this was almost the main appeal): The Galizan Center of Contemporary Art. The container was part of the contents and the experience was an exciting one. It was an occasion to reflect upon a long career, an occasion to discover the particularities of the different projects by contemplating a rather complete collection of plans, models, drawings and furniture (very few photographs). This material confirmed the impression produced by the Madrid exhibition of 1993: there is a clear tendency in Siza's work which can be traced up to the Berlin projects. The interesting catalogue published by Electa includes, together with texts by Pedro de Llano, Carlos Castanheira, Francisco Rei and Santiago Seara many of the Portuguese master's ideas, all belonging to the period inaugurated by that "Bonjour Tristesse".

The exhibition reveals how the recent dispersion has resulted in the search of new ways. The formerly so much attended "site's voices" have been replaced in the master's inspiration by a kind of "cultural recollection", even of cultures which are not the master's. From the point of view of the mere form, we can find echoes of the late Le Corbusier or Stuttgart's Stirling. Siza's sensibility, though, seems to integrate shallow influences with deeper experiences.

In terms of light and texture, Siza express himself, as any sculptor, carving the space with a changing dramatic sense. The inner and outer topographies shape an spatial sequence, making of the visit to any of his buildings an amazing rite.

Siza's present reverie contradicts his own previous mode, emerging from a pre-existing landscape, deliberately assumed and interpreted. His own will is now the master of his formal work, once emancipated from previous influences. But this implies a certain amount of arbitrariness and the loss of the liberty acquired in the process of freeing oneself.

This aleatory arbitrariness which has no apparent direction and is so linked to external factors, has been unfortunately transmitted to less skilled followers. The results are not good advertisers of the originals as they reveal their weaker points.

Symptoms of decadence are deplorable in any architect but pathetic in some. We need masters nowadays, not as authors of archetypes but as models of behavior. His "distractions" are, therefore, disturbing. Exigency is related to hope and to a certain role which, once assumed, cannot be abandoned.

I sincerely hope, but I am not very optimistic, a return to the old years in which Siza appeared as an uncontaminated hope, free and rigorous as an example of coherence and serenity.

Because, finally, his lessons are still present behind the fireworks of his most brilliant solutions. After the traces left on the beach (the signs of a certain moment, some even full of nostalgia, I think) it is still possible to notice the effort of one who, not long ago, opened a deep and precise furrow which has not been much trodden since then.

How is it possible to listen with ease the site's voices, which are just heard by a calm listener, when time urges us to return once we have arrived? What is the appropriate answer to an inquirer who does not listen back? How is it possible to transmit what is not even felt? How could indifference make of a trip, an experience?

What Siza created, the uncertainty of suggestion, cannot be upheld with appearances. It requires an inner strain which should not be interrupted by the noise of self-satisfaction, of trivial adulation, of concession.

Perhaps, an inner voyage, a reconstruction of a personal experience, probably a solitary experience, would deprive his architecture of additions, of external images, of hollow and well known clamors, so unnecessary, so inappropriate.

Domestic atmosphere. Oporto. A pre-tragical melancholy.

Manuel Mendes

Today, leaving aside "morriña" (longing) (either nostalgic or sour longing) and making our memory work hard, we will find that there is not much left of what was called "Oporto School". Just an evocation, a pretention, the image of an entity taken for the entity itself. The weak improvisation which gave birth to its disciplinary synthesis, the effort employed in the absorption of Oporto's Aura is now a heedless process in the mediocrity, fatigue or punishment of the "generalizing" breed which has taken the charge of the efficacy, durability, transmission and resisting empiricism. That is, along this period so full of changes and accelerations, the attachment to that Oporto's Aura tries to seek new routes increasing the possibilities while admitting in it some personal contributions. Thus, in this somewhat perverse process it may lose its own character, its own ambitions.

Thus, a vitiated atmosphere replaces a disciplinary corpus and any attempt to go farther falls into vague fissures and singularities, which are more "signs" of a school than "expression" of this school, in an irreversible move which bears no purpose of finding Beauty's absolute and definitive values and whose only premise is that "architecture as a contemporary discipline is characteristically a way of thinking which permits the interpretation of the physical environment (1)".

In Portugal, these later years have been characterized by an industrial and economic development fascinated by success which has dictated an apotheosis of production (2).

Quietness and concern about the future, which are the means of cultural diffusion have been hardly opposed by politics' quick and immediate ways. The national urban life, casual and multi-focal, determines a kind of living outside historical time characterized by "the triviality of the site in relation to Transport, of slow pace in relation to unbounded speed" (2), a kind of uncultivated discernment, uncivilized illiteracy born out of "the progressive and increasing emergency clearly perceived in public speeches, political and cultural expressions of folk and nationalist radicalism (3)".

According to Eduardo Lourenço, the change brought by revolution, which has a clear democratic legitimacy is not so completely legitimate in terms of culture (3).

The real country is rather different nowadays. Its inhabitants dwell near the coast in more or less urban environments, in suffocating streets and constrained by society. There is a kind of "composite" territory in which the opposition between country and city, market and community, school and illiteracy, modernity and archaism, future and past has no longer any sense. It is a real country which, fighting, in fact, against the original one, tries, nevertheless, to incorporate and perpetuate part of it. It distrusts any radicalism, defending even tradition, and tends to reproduce the vicious circle of mediocrity in misery and prosperity. That is why the cultural aristocrats despise it,

its plebeian character, and why the technocrats of progress feel desperate when trying to take the risks and have the initiatives required by their manual books. It is nevertheless our country, in which we have to live and work and which we have to understand (4).

Our tradition (catholic, inquisitorial, nostalgic, isolated by the Salazar's Regime) makes us live with values and mechanisms based on secrecy and the most typical way of transmission is, accordingly, a rudimentary and poor secret procedure of restricted circulation. This culture, ours, has never taken heed of what was going on in this our twentieth century and what made of it what it is now. In this culture of secrecy, ours, we live our everyday life with the conviction that we are destined to resist the images imposed by the others (5). Portugal is a country made of cities where people does not look at nor recognizes the others. There is a kind of self absorption in our society which contradicts its apparent cosmopolitan character. This happens in every social level, and paradoxically, it seems as though, in a time where information and media have achieved ubiquity, we were still determined to be "enthusiastically alone" (3). Ours is a strange society, so warm in everyday life and yet so poor in real collective endeavour, so humiliated, so innocent in front of its own entertainment, with so weak and self-indulging elites, when there is so much to hope, such enormous needs (6). A country made of cities with no rites defining its communities, no rural nor cosmopolitan festivities, "Portuguese cities long for the province, their lost land and Portuguese citizens are ashamed of their provincial origins and traditions" (5). That is why in this country there is always a mute suggestion/revelation of a permanently present past, timeless and anachronistic.

Therefore, although ignorance, exoticism and cultural autism are signs of a peripheral state, yet a less miserable and more progressive vocation makes us admit that Portugal's specific character achieves "the coexistence within Portuguese society of modern elements together with pre-modern and post-modern features, a dynamic and apparently durable coexistence" (7).

"The North has not only conquered the rest of the country, it also made of Lisbon, a capital city. Without the North, Portugal would have never existed. This is one of the reasons why there is a strong sense of identity in this part of the territory" (3). A discontinuous euphoria about a historical nostalgia, blind and exotic in its ignorance, this Northism/Portism exiles itself from modernity in a kind of everlasting anachronistic passage which entertains its leisure in evaluating and/or annulling its own artists and makers.

Along decades, the City has confirmed its centralism, fixing its bounds and structure, but the economic and demographic growth has not resulted in a theoretical model for the design of its territory and landscape: a

process/project which has been realized according to the variations in artificial time.

"...A healthy crowd conscience, a solid quality in behavior and relations, have made of this human group the basis of a typically ours unique great city. Have resulted in what I call Portuguese Social Classicism" (9).

"This wonderful simplicity, this intrinsic modesty have always presided the most significant events in this land. It is wild, and even brutal, but it is healthy, sincere, and it is our way!"

This particular attitude has provoked a process and determined a certain character: the radius-centralism which, once beyond the centre's perimeter, has concentrated the urban development around foundational axis; shaping the expansion according to the opening of different secondary roads, the development of peripheral rural areas, the consolidation of spontaneous groupings, the division into lots of old manors; the expansion has the character of a "regulation" of various circumstances between the different owners which has achieved the creation of a continuum made of fillings, additions, replacements, expansions and transformations and also marks of the particular breakages; evolution of a tertiary center which shows the periodical effort employed in the speculative appropriation of a land on which to build ambiguous and mixed types according to profitability; preservation of large characteristically rural areas within the city limits; conservation of industrial complexes, now isolated drops within the urban context; the heritage of industrialization (workers housing, the "isles") which can be found within densely occupied blocks, the object of hygienist and philanthropic public programmes; a renovated interest in real estate investment, public and private, in the conclusion of housing programmes directed to the middle and higher sectors of the bourgeoisie: the block of flats, the line block, the band block, the "villa" block and the association of typical units generating the sense of a district in which the streets penetrate the different lots and urban blocks. "Granite is composed of quartz, feldspar and mica but it is always granite. Each component must be pure in order that the resulting stone would have the beauty, hardship and nobleness of the isolated elements" (9).

Oporto's modern style, what was promoted and finally achieved to build its urban landscape, assumed a direct relation with the street, the 19th century types, the conventional rules and traditional construction. In fact it was much more related to a "mundane-ornamental" Rationalism than to "objective" Functionalism. It is not possible to talk about proto-rationalism, and even less of expressionism or purism. Once the charm of aperture surpassed, it should be considered a simplification or muscling of formal construction in strictly functional building programmes. A singular process of composite nature where the composing dynamism derived from a programme organizing discipline is combined with a clear concern about the building's or the complex's urban image (the facade, the dominion of concrete's structural concept. If the combination of arts and crafts, classicism and functionalism has been the fundamental appeal of Oporto's modern masters, this has been more due to the order and the functional and constructive harmony than to the use of

concepts as free design, flowing space or free play of volumes. The purification of form free from ornament, the aridity of the volumes, the significance of corners and planes, the disciplined openings over a neat and homogeneous colored surface, have been the translation of the architect's interpretation of a programme achieved by means of filtering it through the sophisticated knowledge of the architect.

A long period of conservatism and inertia has maintained a sense of permanence in Oporto's form, a sense of preservation or the capacity to integrate urban constructions inherited from the 19th century: a long process, a plot prolonged by the extensive and slow pace of time in a situation of mixed continuities, breakages and imitations. A process which has found the instruments and units of urban form and landscape in the very basis of the project, be it refurbishment or enlargement, renovation of a facade, a floor, a type or a model, alteration of structures or unification of pre-existing constructions. In this artificial heritage conservation, the morphological and architectural stability is not the result of effort, of resistance as there is a kind of agreement on the urban concept or at least on the proper strategies of the contemporary creative movement.

The last years have seen the rejection of any situation of political submission to the nation's whole. The people from Oporto have got rid of time and the city is now a modern town, according to a local politician. But it should be admitted that this development, the strategic autonomy of this urban modernization, so determined by economical or political greed and so keen on mute and deaf mimicry of what is dictated by exterior Empires, has achieved a urban culture with no sense of grandeur. Future is wasted in the happiness of short term: lack of any signs of study and problems imposed by the slow carving of time in the historical city's morphology; study understood as an act of culture a useful delay which will achieve the qualified modification of the urban space; cut down of the scale of a urban scene in a perverse, provincial like, operation against the character of the built city: its light, color, its rhythm and the way it is organized in plan and elevation, the way it occupies and divides the lots; systematic fill-in of empty urban sites by means of operations in which the relationship ground/construction/substructure is considered as a formal synthesis inducing barbarian effects, peripheral transformation of urban structure and landscape, more than experimentation over the unknown, reflection over the sense of community; in the process of urban construction, preeminence of the substructural service for traffic over the morphological significance of the public site.

Today, between the vertigo of periphery and the stability of the historical city, any thought about Oporto must be a disciplined reflection on the morphology of its human, physical, cultural, spatial and architectural landscape; a local and plural thought about the process of making a city, undertaken in the void intervals between continuity and rupture, tradition and modernity, convinced of the fact that its reality is the synthesis of diverse transformations occurred along the years, independently from the particular period; its contemporary quality is not made out of arbitrary historicism nor out of the

autistic representation of a circumstantial and rhetoric liberalism; to sum up, assuming that "its heritage will be just one, from past times up to the future" (10).

That is why the extension and efficacy of the issues "the city as architecture" or "the city as a work of art" place them beyond the reach of urban theory and practice as patent "rejections of easy dichotomies established between arguments pro and against preservation, pro and against respect and continuity of a historic building rule or between historic and modern city, center and periphery, city and country, artificial and natural, function and symbol and the simplification of the projects based on them" (11). A challenge, an appeal for the study of the city plan as a research work and endeavour suitable of being incorporated to the architect's fragmentary vocation and to the project's procedure: the specific character of urban design as the assumption of the dialectic relationship established between the study of the city's built form (relations between city form and architecture) and the action of a project, "presenting a global proposal which would modify the urban space and even the whole citizen, the 'urbes' and the 'civitas' (11). All this from the assumption of the absence or impossibility of homogeneous basis which results in the possibility of working on the legitimacy of the project's process taking in account that, in the city "the crucial problem is how to investigate the ways to articulate so different elements, because a city is today a combination of very different fragments (12); even more if we think that "modernity is a way to shape a sequence of moments in such a way that a high rate of contingency should be accepted" (13).

"We have linked the defamed image of Oporto's Architectural Course to the defamed image of the 25th april and we postpone a public self-criticism in order to undertake more urgent tasks", these are Alexandre Alves Costa's words pronounced in 1980, in a celebration and in the name of all his companions (14). And he added: "We want to combine imagination and Rationality. We affirm that imagination will not destroy rationality. Rationality is a critical faculty for analysis, we will make use of it as the foundation of the new idea, and we will make it grow. We should not just talk about the pleasure it is for us to be rational while at the same time abandoning this same rationality, forsaking ourselves. We, finally, entreat each pupil in this school to make of himself, with or without patience, an irreplaceable human being".

Today, the Faculty of Architecture acknowledges itself a follower of that disciplinary and educational project opened to Beaux Arts methods. Expression of the significance of design (conceived as practical intelligence in the investigation of the possible synthesis of the different building materials); in its course programme it tries to promote an education based in the practice of design: an orientation linked to structural/leveling centralism (matter and time) and connected with the real project's discipline to which, in an effort to condense a considerable quantity of knowledge, historical studies are added (particularly Portuguese) of the process of progressive autonomy of

building technique and urban planning. This first plan, the educational process proposed by it, has been maintained as a reproduction of professional practice which I find limitative for the pedagogic training experience and an obstacle for a balanced comprehension of the different studies/practice which make up our discipline, Architecture. It is a process which lulls the evaluation of the achieved evolution and commitment, particularly of the acquired corpus of knowledge, its translation into objects of study, and its significance, profundity, location and connections within the architect's curriculum; this process provokes the indetermination of the required education for a flexible architect: "to comprehend the diversity, acquire the capacity to act accordingly to the same logic in any circumstance" instead of "a way of thinking clearly identified with a certain language" (1).

Twenty years after the 25th april, now that we have accomplished those urgent tasks, the public self criticism has not yet appeared, it has been replaced by an exercise in drama. the "transformation into an educational project of a common wisdom supposedly present in the architectural world" (15) has been useful in the prolongation of the form and significance of a certain concept; it is, at the same time a romantic approach as it has "considered useless and even well known by everybody all that is suitable for teaching in architecture", specially as it has forsaken the many possible ways of architectural thinking. As we think that, along these years, time has modelled the bounds of the concept and freed the relation between boundary and concept (and as the problem is not exactly artistic imitation or graphic manipulation of languages, but instead the promotion of architectural learning and the general circulation of knowledge and experience), in the present circumstances of complete lack of agreement, the potentiality of the very concept brings us towards a process of revising the programme trying to revitalize its own identity hoping that it would admit something else than mere ornamental gestures. In the sixties and seventies the School's platform (thanks to the continuous connection school/studio and the complicity student-apprentice/master-architect) has probably been the most significant component in the perpetuation of Oporto's way, the clear expression of its tendency. But now, within the Portuguese context, the School has realized that it is not the exclusive agent of architectural education and that it has to share with other agents, platforms, other circuits and personages this task of the promotion of architecture. Therefore, the mentioned process of renovation must: assume the professional character of the school as an educational centre, promote research and services to the community taking in account the operative value of the different components in the architectural discipline, admitting the necessity of research for a correct scientific practice in architecture, and, thus, establish the minimum conditions for the accomplishment of an educational pedagogic and didactic system in which the principles or fragments of theory could be transmitted and assumed as basis, aims and above all as hypothesis; at the same time, the project conceived as the synthesis of research and design, of history and project process, certifies the importance of research which,

detached from the project achieves the completion of a theoretical and critical corpus which is the basis for any argumentation in the architectural discipline.

In this way, a weak present is an opportunity to make a useful approach to the school renovated proposals: the attempt to rebuild the system transforming it into a strong and resisting method that will last for years. Our old well known context, site, history and design preside, as the basis of a method, the mobility of meanings and the complexity of the building materials. How is it possible to cooperate in the creative fate of architecture as a physical imaginative structure without altering the very structure of architecture by the arbitrary and abusive manipulation of the complex materials which built it? How is it possible to support the liberalization of the artistic practice without rejecting one's own freedom in the concrete process of experience?

Contingency or nostalgia would permit the School to insist upon the reproduction of its idea of project as the transmission of a scaled gesture, as the instrumentalization of a certain poetic of formal falsehoods within its process/patrimony?

Circumstance or manifesto would permit the school to promote the basis of its Beaux arts approach, keeping at the same time the mentality of a more general intention which would combine the disciplined citizenship with an autobiographic design?

Not to be too dramatic, we can consider the "School of Oporto" as the work of a group of architects during the transitional 50's and 60', specially these later. These were brave people, resisting, some neighbors and other friends, but all trapped by the same obsessions in the school, in their studios, in their frenetic endeavour. And they were forced to learn with the exterior constraints imposed upon the free expression of citizenship, the free practice of architecture. "In addition to the group's intentions, more or less ideologically approached, there were other liberties, other significant voices which even astonished the "very varied architectural products produced in this period" (16). In this period of forced isolation "in which each one has been his own master, with no greater concern nor ambition than using the most domestic intellectual and material tools" (16). And they did not need a strong image as a signature. Each author's sensibility was enough to be recognized by his scaling and his particular use of certain touches and his appreciation of the diverse crafts.

Now that the tendency' solidarity is annulled, the strength of the school is based on their move in connection with the definition of the architect and the materials of traditional architecture, a definition rather close to "that of Alberti, in which function, construction and form try to be integrated" (17). But in this exposition there is not yet an autobiographical brilliance, nor unexpected subtleness in the conceptual play. It is rather the remembrance of a process/constellation of the ages of time and experience which, in an artisan like move, has concentrated the basic original knowledge in the reservoir of specific contributions, considered as works of "a modern artist, which is a person living under the sign of liberty, that is, under the sign of life" (18).

In the last decade, Oporto's process has insisted upon the attachment to tendency, to artistic or formal gesture, to aesthetic category or sensibility, to quality; attachment which, reflected as the image of a product, confuses the exemplification of the argument, its precepts and deference. Leaving aside the pathetic euphoria with which the centers have, in later years abused the peripheries expecting them to join the heroic cause and contribute to the academicist invocation or suggestion to the citadel, we should make clear that the "school of Oporto", the school of design, site and rigor, is not so youthful as it used to be. Rigor, design, site, construction, detached from their place, their culture and skill, are, in fact, distractions (isolated signs of no freedom), separated from a process of conceptual experience. Perhaps, this is the reason why it is so necessary to break with the cynical conservatism of orthodoxy, the trivial, mystifying and leveling fidelity, and embrace heterodoxy. "In the conviction that what is real is not just the head biting without hesitating, nor just the tail swallowed without resistance but the whole movement of biting and being bit, the circular passion for life in itself" (19).

In order to make circulate a useful circumstance we can aerate a similar circumstance, which does not mean that we assume any falsehood when talking about art; it is just a means to localize a territory, a body:

a. Singularities

Fernando Távora and Alvaro Siza are singular points of reference, structural poles in a "body with a non-linear identity", a body which becomes free through experiment and invention in a problematic confrontation between preservation and construction (a design attentive to time but not stuck in local resources and limitations).

"...Most of our architecture is rather plainly fighting to win, but is does not achieve it: it losses its references, it losses gravity, it does not attain the axis of earth, it does not attain the heart of man because it is so much absorbed in the painful and easy adventure of form for form's sake, in the success of images, in an empty eloquence, ornament instead of structure, falsehood instead of intelligence".

For F. Távora there cannot be a building without foundations as there is no tree without root: "but the foundations of a building should be more profound, more significant than its physical foundations; a new building must establish a dialogue with its neighbors, with its environment". That is why the "Portuguese identity and character", the "tradition/transmission of permanent things", "man" and "life" should be the basis of his idea of design and modernity; an idea which unfolds itself in a serene and rigorous reading of reality and its destiny; a reading which is immediately put into practice as method/process of transformation by his old settled culture.

History and design conceive the architectural act as an exercise in which they collaborate with the difficult grammar of preservation which should decide what is out of time and what belongs to it. F. Távora designs according to memory's rhythm: architecture is recovery and construction. In this sense, he designs as if stones were a manufactured object. In the temporal or

symbolic stability of architecture "history is not anymore a learned order but a real knowledge": architecture is conscious of its own age and thus it expresses it.

Convinced of the fact that "it is essential to add reflection and self assurance to design in order that the transformations based on their own environment should be serene, delicate, timeless", Alvaro Siza "does not try to change the world nor the city, not even architecture. He is a citizen of the world and does not acknowledge any title but he 'knows very well the limits of his own game and the uselessness of trying to obtain from today's architecture something else than what it may offer'".

The "circumstance" is the starting point in the designing process: "What should be done? introduce a maximum number of different materials, different forms, everything new around Germany, Holland or China. If one wants to enliven a culture, one should forget the vernacular, the traditional..." "One of the capacities which any architect should have is the capacity to contemplate. Not just what is material; visual perception is most important to architectural practice..." "Light is very important in the design. To offer the experience of light..." "drawing is a tool that works very well. Perhaps just because I like drawing..." "I would define imagination as the capacity to transform things already seen..." "the progressive and controlled development of form in and out of its own context is imagination and not discovering of some nonexistent..." "the essential problem is how to find ways to articulate different elements, because cities are nowadays made of very different fragments" (44).

"Architecture is a mental process" in which "architectural creation is born out of emotion, of emotion provoked by a certain moment and a certain place", and in which "the project and the construction process require from the authors that they would get rid of the emotion by means of progressive detachment but would transmit it complete and concealed" (45). A. Siza has developed works which belong to the present: the freely assumed option of preserving architecture (site, settlement and construction of the volume, interiors, light, time) is not detained by the rhetoric of materials or building details. The sketch is a rather operative tool in the process of exploring/fixing an idea; the idea of settlement, the taming of the site (should not be taken for trivial contextual design), always so significant in Siza's work is the basis on which he also tries the taming of the conceptual impact of the architectural work; the play of built volumes, when it is an inspired play becomes a discipline of formal elements which manages the spatial composition as if it were a formal continuum: complex geometries, perceived in the morphologic structure of the pre-existing elements: paths, voids, constructions, walls, openings.

As long as designing is learning the limits of evasion, "design is intelligence's constant desire", "architecture, the art of taming indecision".

b. Solidarity/Declination

Leaving aside generational associations, a significant part of the architectural works produced in Portugal in the later years have been signed by architects from the group

which we may define as "the movement with the strength of a school": a group which, taking in account the geographical and economic conditions of the region, the specific characteristics of the professional practice and the precepts of their own conceptual arguments, suggests a conscious use of the techniques of form and space modelling; a group of architects who make of the design, of the self assurance about their own tastes the basis of the continuity of their creation. It is an ample group which includes different aesthetic "sensibilities", which have Távora and Siza as close references in their understanding of architecture, but which, in the intimate process of design, generate the project's idea with an aura of tendency based on the recognition of the designing experience as a poetic capacity of the transformation of reality, on the prolongation of the idea of modernity up to an enlarged historical knowledge, conceived as the memory and order of architecture. A group which, in spite of the suggestion about the leveling of the creative system, recognizes the preeminence of design which justifies the artisan like relationship between autobiography and sense of necessity and produces cultural and disciplined links which determine the formal result. The individual synthesis is opened to new levels; new languages, new contents in a kind of agreement unconcerned about ties of continuity, which do not belong to a definite atmosphere or style in the operative process whose conventional rationality should generate the composition, the programme, the construction, and which should express itself in the positive reading of the meaning of "tradition" and "new", for the sake of pluralism in the variegated evolution of contemporary architecture.

With a sensibility more connected to what happens in the world of stones than to the world of formal ideas, its energy is determined by some premises: rejection of any fundamental idea or strict positioning in architecture; their sense of proposal, so present from their origins, is generated from the experience of the architectural act, away from any conceptual theory which could serve as manifesto; the attachment to certain parameters related to old and permanent values regarding form; the pragmatism of their idea of modification based on a domestic logic of composition (more concerned with plan than with volumetry), on the combination of a few technical innovations with artisan tradition, on the formal economy; the progressive reduction of their marginality operated by an also progressive triviality in their resources and formal effects; the respect for the conceptual impact of the architectural operation and its significance with a strategy based on the indifference for the fact that the architectural work is erected in an unfinished context which is the site; a tendency to conventional designing practice with the reproduction of formal procedures which do not belong to their own way of working.

Surprisingly enough, the production of these later years is significant because of its bent towards a local prolongation of architectural citizenship or because of its practical inclination towards the standardization of the architectural profession, without trying to alter the process of differentiation or effective expansion of its vocational discipline; a production of

enduring delay which does not imply exemplary cases but which bases its individuality precisely in this particular quality: we can say that it summarizes the culture of our own epoch, "its practice, its preferences, its taboos, a culture related to the idea of architecture, to the evolution of its professional practice and research "as a collective non heroic activity in which the individual contributions are just useful when there is a broad agreement on basic principles, that is, an ample group of procedures which can be considered universal" (20).

c. Confirmation

The decade has witnessed the confirmation of the normalization in architectural practice, even as an undefined movement, incongruous and perverse in a qualified generalization of the discipline which occupies the complete architectural panorama. A development blessed by the local recognition of architecture in periodical canonizations which acknowledge its corpus and foundation; normalization does not mean at all the end of colloquial automatism in the assumption of a territory or the verification of the results: once the strict resistance overcome by the citizenship of design, the promotion of an ingenuous generalization just results in ignorance and improvisation. Perhaps, that is the reason why the exciting fireworks of fashion are not satisfactory; with all that noise around, this uncomfortable situation is just pleasant to those who do not see or do not want to look at themselves.

Prudent in the rejection of modernity and at the same time not really determined by localism, tradition or style, some authors (Manuel Botelho, José Carvalho Gomes, C. Cortesão/M. Vieira, Eduardo S. Moura, José M. Soares) confirm their positions based on strategies which justify their form by means of the result of an idea in its process of materialization, the revelation of the objective quality, the self-reference of a progressive conceptual process, or the classical conception of architecture as an autonomous discipline ("objects for the creation of silence"). They have something acquired by the strength of a gesture, an artistic procedure, the obstinacy upon the arguments or the programmes, with the intention to rebuild the largest possible system or "archipelago of local rationalisms" (21).

d. Expectations

This geography of Oporto's architectural world should be completed by the yet scarce work of a group of recently graduated architects. And it seems that the general feature is the diffusion of the solidarity more than the opening of new vocational orientations. In the main urban centers, the scarce commissions market just liberates the little operations, the temporal installations and the architectural contests which are the minimum support for the experimentation of scales and categories in the material designing process towards a liberalization/circulation of new procedures free from any constraint or principle as imposed by a group. This narrow vision also seems to reveal a deep concern about the idea beyond the problems of pre-existing elements in the contemporary landscape, that is, there is no apparent courageous

intention to stop the disintegration of the urban buildup nor an absolute value of beauty.

"But remedy will not be found in delirium or fantasy, but in the determined will to reject a culture without subject nor memory. The dead gods will come back, the exigency of intelligibility, of conceptual consistency, the obsession of the Western world, will prevent the world to become nobody's land. And there will be a new century. Perhaps ours, but read backwards by the innocent who have escaped the funeral pleasures of the dominant discourse" (22).

I consider the 25th of April the most important event in my life of social concern. Not as yesterday's ideology or today's nostalgia, just as the possibility of change for change's sake, the right to change. If an hellenic city, the perfect city is probably utopia, that is, nowhere, let us build a place which is not completely opposed to it (23). Deliberately, the signs of the new energy tend to go back to the origins: forget the architecture of the world, except as good in its place and time and just reveal the determination to conceive and build architectures to meet the acknowledged demands, investigating the seeds of the obtained quality, pursuing brevity, accuracy and rigor in the conjunction of a dense and narrow system of materials and substructures which show and point out the primary emotion of building.

Some clues:

* The geographical distribution of the professionals has settled the practice of architecture. This distribution though has not provoked local particularities nor reluctance, concentration/circulation/expansion of the conceptual experience. The presence of artistic or disciplinary schemes should not prevent the relativism applied to design's eloquence, the translation of the individual creative gesture into a critical surveyance of one's heritage and synthesis: the nude quality of one's own conviction should have as main aim learning what is not known or what is thought to be just too well known, in order that an authoritarian and dogmatic good sense should not insist, with a Quixote like, patriot like stubbornness upon the image of any mirror.

* "O Portugal dos pequenitos" Portugal as the country of diminutive is over now. A certain way of inhabiting space and establishing social relations is over. With spatial expansion comes anonymity, and anonymity brings modernity about. Portugal is definitely embracing modernity" (24) and with it "a new scale".

* Alienation of any idea related to contextualism. What is pertinent now, the basic concern is not the particular way to belong to a certain place: "what is really appropriate to generate a project is an idea which works on a certain social or material context, on a specific form, but which is not a simple consequence of the pre existing elements" (1). Because a professional theorization of Oporto's atmosphere which is not just used as a premise or hypothesis is absurd.

* Rejection of any principle related to a particular local generation, school or formal tendency. The legitimacy of an eventual

professional solidarity is accepted not as an indefinite possibility or shapeless freedom but as the sign of vocational plurality in the architectural realm. The principles of design are possibly interchangeable values and norms which should be clarified by means of examining ruptures and agreements which make of individual experience a real collective workshop of timely and localized reason.

As the domestic atmosphere of Oporto is somewhat blurred, invisibility or enlightened blindness, the school goes through a state of "pre-tragic melancholy", tormented by the abandonment of the "work" to the course of the world: the truth is that the problem will not be found in the anxious invocation to past or in the attempt to define a form out of any time; "the question is how to find a concept of time in which there will be no contradiction between going forward and backwards. To conceive an action that would redeem the past; this will just be possible when past would be included within the present, when we would be capable of "presenting" the past" (25).

NOTES

* A title based on the text "Portugal lives in a pre-tragic melancholy", an interview with José Gil, *Expresso* 18/02/1989. We have used fragments of an article published by the BAU magazine.

- (1) Moneo, Rafael, "Conversaciones con Rafael Moneo", in "El Croquis" No. 64, Madrid, 1994.
- (2) Coelho, Eduardo Prado, "La Desorientación", in "Público" 25/04/94.
- (3) Lourenço, Eduardo, "Respuesta a una encuesta", in "Público" 25/04/94.
- (4) Silva, Augusto Santos, "El país Real", part II, in "Público", 17/02/94.
- (5) Ribeiro, António P., "Política de cultura: inversion y gestion", *Debate SEDES*, Oporto, 4/94.

- (6) Gago, J. Mariano, "Respuesta a una encuesta", in "Público" 24/04/94.
- (7) Santos, Boaventura S., "Once tesis por motivo de otro descubrimiento de Portugal", in "Via Latina".
- (8) Gaspar, Jorge, "Las regiones Portuguesas", Lisboa, 1993.
- (9) Torga, Miguel, "Oporto", in "Portugal", Coimbra, 1950.
- (10) Távora, Fernando, "Texto", 12/04/94.
- (11) Secchi, Bernardo, "I Progetti del Piano", in "Casabella" No.563, 12/89.
- (12) Siza, Alvaro, "Entrevista", in *AMC* No.44, 02/1978.
- (13) Jean François Lyotard, quoted by P. Varela Gomes in "Unidad" No.3.
- (14) ESBAP, October, 1980.
- (15) Costa, Alexandre A., "Mostrar la Enseñanza de la Arquitectura", October 91, in "Paginas Blancas II", Oporto, 1992.
- (16) De la Sota, Alejandro, "Sobre la Arquitectura Española", in "Arquitectura No.292", Madrid.
- (17) Mateo, J. Lluís, "Hacia el fin de Siglo", in "Quaderns" No.164, Barcelona.
- (18) Monteiro, Adolfo Casais, "El arte contra el Orden", in "Consideraciones Personales", Coimbra, Imprenta de la Universidad, 1933.
- (19) Lourenço, Eduardo, "Heterodoxo", Coimbra, 1949.
- (20) Secchi, Bernardo, "Urbanística Descriptiva", in "Casabella" No.588, march 1992.
- (21) Santos, Boaventura S., "Cuatro Cuestiones sobre el cambio de Clima", in "Revista crítica de la ciencias sociales" No.24, 1988.
- (22) Lourenço, Eduardo, "Nacionalistas y Extranjerados", in "Portugal y Europa. Identidad y diversidad", Oporto, Ediciones ASA, 1991.
- (23) Coimbra de Matos, quoted by Carlos Amaral Dias.
- (24) Gil, José, "Portugal vive en una melancolía pre-trágica", *Expresso*, 18/02/1989.
- (25) Quetelas, Josep, "Sobre la forma del tiempo en la arquitectura de R. Monóe", in "El Croquis" No.64, Madrid, 1994.

Álvaro Siza (1982-1995)

FACULTY OF ARCHITECTURE. Oporto.

The new seat of the Faculty of Architecture in Oporto, with a capacity of 500 students, is located within the University precincts in Campo Alegre, in the sector called Polo 3, on a stepped site between the River Duero estuary, the Panoramica street and the Arrabida Bridge, one of the main accesses to the town. The complex is conceived as a kind of Acropolis whose elements are aligned according to the profiles of the site's topography, enhancing the landscape perspectives. The tiny volume of the new Eastern entrance and the old access located next to the boundary wall of the adjacent Quinta da Póvoa (site of the Carlos Ramos pavilion and the technical and administrative offices) are the vertex of a triangle which defines a double disposition: the line of long service buildings (administration, auditorium, library and semicircular exhibition hall), located to the North, which shelter the site from the traffic noise; and the four classroom buildings, opened to the South. These latter blocks, which include the teacher's offices on their ground floors, are all connected by underground passageways. The triangular platform between the two lines of buildings has, as a third bound, the beautiful stone wall

of the Quinta da Póvoa. On the platform, a half-opened piazzeta faces the surrounding landscape becoming the faculty's social center: the heart of the complex. The gaps between the buildings are controlled spaces and articulate the whole complex by means of platforms and passageways which connect it to previous University buildings and to the delicate surrounding country houses.

UNIVERSITY LIBRARY. Aveiro.

The library acts as the entrance building to the new University located in the city's outskirts (a project in which the main Portuguese architects have collaborated) and its basic lines are determined by the surrounding natural sites and its relation with them. The new block is, on one hand, integrated in a platform of pre-existing University constructions and connected with them by means of two passageways and a bold canopy over the entrance and main facade. But, on the other, it is a building which decidedly faces the Aveiro Lake and its saltworks through the horizontal openings of its inner rooms. The book storage rooms are located in the lower levels, while the large reading halls

occupy the higher ones. They receive natural light from clerestory windows and conic skylights. To the west, the most exposed side, an undulating suspended wall tries to filter the violent sunlight and is, at the same time, a possible innovation within the building system imposed by the University: reinforced concrete frame and brickwork facades.

OFFICES BUILDING. Oliveira do Azemeis.

It is a refurbishment project to renovate a derelict school in the center of Oliveira do Azemeis, near the Bank built by Siza in the late 70's. The school consisted of a single storey building occupying the whole site and a three storey volume emerging from it. The aim was to transform the building into a retail complex located in the ground floor with offices in the higher levels. The project undertakes the necessary transformations to open new inner spaces required by the new use while keeping the basic structure: reinforcement of the concrete frame, demolition of several beams, reconstruction of the staircase, creation of ventilated courts and the enlargement of the second floor. But the complete reorganization of the building also implies the modification of the actual facades which will be clad with granite slabs up to the first floor. Our building will become part of an important sector in the city and, therefore, tries to find some references and contact points with its surrounding streets, but at the same time tries to keep the universal image of tertiary buildings.

LIBRARY OF FRANCE

The international contest for the design of the Library of France included a complex programme, not just because of the concentration of different functions but also due to the desired symbolic appearance of the future building. The location was a privileged one: the bank of River Seine, between the Ministry of Economy and the compact volume of the Sports Palace where an old and abandoned railroad permitted the extension of the city towards the river. The compact and homogeneous appearance of the building is the result as much of a personal decision in the designing process as a proper response to the programme's complexity. The main entrance is located at the head of the center and is an element matching in scale with the river and the new access avenue. Facing the city, a portico occupies the central part of the long facade. The inner orientation is determined by the existence of certain views and by the hierarchy imposed upon the exterior public spaces. The big conference halls can be independently gained from the new avenue and are located by the public terrace over the River Seine and the Library's gardens.

PARISH CHURCH AND CENTER.

Marco de Canaves.

The complex will be erected on a derelict lot in the outskirts of the consolidated city, over a rocky soil visible from the main road leading towards the city. The three blocks (the church with the funeral chapel, the auditorium and Sunday school and the parish priest's residence) are articulated with the pre-existing volumes, in such a way as to create a central court or piazza suitable for outdoors ceremonies. This piazza is perfectly linked to

the also renovated surrounding area and its pedestrian public walks by means of stairs and accesses. The church, the public and sacred building, is clearly identifiable in form (symmetric), height (two more levels than the rest of the complex) and materials (marble slabs, wood, granite and zinc), while the other blocks are much more integrated with the surrounding constructions.

The large and only nave of the church (16 m. high and 30 m. deep) is a long axial space with the entrance on one extreme (southeast) and the altar on the other (northeast). The entrance's opening (3 m. wide and 10 m. high) is placed on a square facade (side: 17,5 m.) divided into three parts by the advancement of the lateral bodies. The inner light is intended to divide the space into separate modules. It comes from three big portholes on the northeastern facade, a narrow opening, 16 m. long, on the southeastern one and a big skylight behind the chorus whose light reaches the funeral chapel under it which has just another opening facing the city road. From this road, the only visible part of the complex in the church's rear end whose wall descends to reach the ground, absorbing the hill's height in relation to the city.

RESTAURANT AND TEA HOUSE IN THE QUINTA DA MALAGUEIRA. Evora.

The restaurant is located on top of a hill within the Quinta da Malagueira; in this way, it is possible to contemplate, from it, the view of the whole district and the celebrated historical center of Evora.

The building takes advantage of the steeped site to create two levels, both accessible from outside: one occupied by the restaurant hall and the other by the kitchen and service rooms. The square restaurant hall (with a capacity of 80 seats) is divided into four different regular spaces whose autonomous character is enhanced by means of the structural and lighting systems. A staircase located in the restaurant's entrance, in the service and kitchen area, descends onto a lower platform (28 additional seats) and climbs up to the roof terrace (100 seats) with panoramic views over the city.

MUSEUM OF CONTEMPORARY ART. Helsinki.

The site reserved for the international restricted contest for the design of the new Museum of Contemporary Art is very near the Parliament House, in an important junction between the city's different districts. The project, made in collaboration with Eduardo Souto de Moura faces the adjacent urban elements, taking in account Alvar Aalto's proposal for the Parliament's district. The building, occupying the complete site, has an organic behavior in front of the natural park and the channel behind it while presenting a urban facade towards the new square with a large portal and entrance. From the atrium, large skylit ramps lead towards the exhibition halls located in the upper levels. They are disposed around a larger central hall with a varying height going from 4m. to 9 m. The fluid spaces and the variations in light are achieved by means of the reproduction of a differently scaled but unique skylight conceived as a mechanism to collect and spread light in various ways, becoming a flexible system to organize different exhibits.

CARGALEIRO FOUNDATION. Lisboa

The project is part of a masterplan (designed by Siza) for the renovation of the area around the Praça de Espanha, one of the most complex and undefined districts within the capital city due to the presence of important substructures and to its being a significant transport junction. The complex will house very different activities. The Foundation is dedicated to one of the most important Portuguese ceramists, Manuel Cargaleiro. The project is conceived as an articulated series of aligned and rather closed blocks which complete a previous sequence of constructions. Our project's most significant feature is the creation of an inner court in the main block, a parallelepiped 31,5 m. high raised over pillars from which it is possible to contemplate the city.

The museum will house the permanent exhibition of the artist's works and can be visited by means of two large skylit ramps from which all the exhibit spaces are perceived. The book-shop and cafeteria are located in the lower levels, near the entrance and the court. The library, auditorium and offices which complete the museum's programme are placed in the vertical block accessible from the court and independently from the street.

LABORATORY, EXHIBITION HALL AND ACCOMMODATION BUILDING.**San Dona de Piave**

In 1992, Siza was commissioned to design an enlargement building for "Dimensione Fuoco Vetroveneto", a company dedicated to the production of artistic glass pieces and distribution of furniture and accessories designed by famous contemporary architects. Siza has solved the whole thing in a small building (around 3000 m²) within a triangular lot of the industrial area. The most characteristic features of the project are: the alignment with previous constructions, the erection of an enclosing wall and the creation of an inner green court. The building, moreover has to be connected with the less artistic spaces owned by the Venetian company. The project will be completed by the erection, in a nearby park, of a 7 m. high sculpture by Siza (his first work of this kind), which will be placed next to a work by Bruno Munari.

The building will also be the headquarters of the Circolo Architettura, a cultural society promoted by the owner of the company whose aims are the local development and diffusion

of architecture and quality design. To this end, it will organize debates, exhibitions and periodical conferences on these issues. Just by the double height, skylit exhibition halls, an architectural library will be located which will include a complete archive of Alvaro Siza's works.

REVIGRES COMMERCIAL BUILDING.**Agueda**

The project, the administrative and exhibition center of a company dedicated to the production of floor tiles, is not very far from the same company's factories, next to a highway between Lisbon and Oporto. The formal significance of the building is based on its being an L-shaped play of basic forms: two parallelepipeds, one of which presents a truncated cone on its top. A square plan block raised over pillars houses the large exhibition hall with an enormous conic skylight over its pitched roof. This block is dedicated to product exhibition. The covered space under it is intended to receive the cars and trucks away from the pedestrian entrance to a double height vestibule with the bar and other services. From here, the visitor may enter the long rectangular building with the workshops on ground floor and the meeting room and offices on the first floor. These rooms are connected with the eastern terrace protected from the traffic noise.

FACULTY OF JOURNALISM.**Santiago de Compostela**

The University of Santiago de Compostela required a new Faculty of Journalism to be built to the North of its district, integrated with the other University buildings.

The main three storey block includes the classrooms and is a long building of 127 m. placed in the same direction as the nearby Faculty of Philology and adapted to the site's topography.

The middle transverse axis of the building bears the entrance, with a visible outside staircase and a large portico under the volume of the library's reading hall.

From the ample, double height vestibule, one may gain the north hallway leading to the new classrooms, the auditorium and, on the highest level, the teacher's offices.

The hallway is also the access to the three perpendicular buildings with the auditorium and the television and film studios.

These surround open courts looking over the rear Castela Avenue.

spaces, just left aside lots with no design.

Our site, adjacent to a small rural nucleus, is surrounded by social housing blocks and agricultural fields.

It is a trying project: it must assume the conditions of this particular area of the city.

The street's alignment and the choice of a volumetry which would match with that of the adjacent buildings are some characteristics which, together with the reduced dimensions of the programme, facilitate a sensible approach to the ground/building relationship. Our project unifies both: the first one becomes significant as the second acquires a neutral quality.

This important role played by the supporting ground is made rather apparent by the position of the building which enhances the site's bounds. That is why the building's design is also born out of the site's (re)design, in the sense that the distances and walking times determine the center's scale.

The organic relationship between the building and its site is mainly defined by the way they interfere in each other's domains. And also by the way in which, in the building's interior, there is a kind of compromise established with the surrounding gardens by means of the general arrangement: the vertical sequence, from the basement floor (a link to the ground), to the elevated rooms (work and service areas) and the upper crowning (roof terrace); and the horizontal

one, which establishes a spatial hierarchy with the best position regarding sunlight and exterior views conferred to the working areas.

This arrangement, visible in the volume's form, does not deny but reinforces the unitary character of the building's concept. The exterior facades are also interior facades. A thin metal membrane conforms them and creates a sense of continuity. The remembrance of the outside is always present while inside, through the vertical and horizontal paths to the different rooms where the cycle comes to an end in the actual visual return to the gardens.

The building's scale transcends the strict sense of its physical dimensions. The idea of a pavilion located in the middle of a garden is present in our modular design which tries to clarify the relationships between space and structure (between the resulting space and the surfaces which conform it).

The image of the building is that of its construction system.

To make a modular space means to sketch the basic lines of a text whose aim is just to inform within the bounds of a strictly architectural language, with no adjectives nor quotations.

The apparent abstract quality is finally dissolved into a compromise with Architecture, an intelligible and disciplined relationship established between, Site, Programme and Construction.

Architectural contest for the refurbishment project of the church and cloister of San Francisco's Convent**Location: Santarem**

Our aim has been to make of the church the main element in the whole group of buildings, by "clearing" up its front facade and creating a new small construction between the cloister and the temple which includes the center's reception area and makes visible the North facade. On the opposite side, a new platform will, in some way, reduce the importance of a small chapel which nowadays is rather an obstacle for fully admiring the monument's main facade.

The new East-West circulation creates a new axis at a lower level leading towards a small court which is a kind of foyer to the auditorium and restaurant and a possible secondary entrance to the church. This newly opened path (established only after the required archaeological research) becomes a kind of symbolic link between the medieval city and the new expansion area, creating an alternative route to the "31 de Janeiro" street just in the junction between the Republic's Garden and Santa Clara's Lane.

The Museum proper is placed in the cloister (to which we should add the temple's space, already a museum in itself) establishing the possibility of a connection with the city's new expansion area.

A new wood and glass tier system supported by a steel structure built over the existing level changes the aspect of the space. A gravel box occupies the cloister's central area and a new staircase simplifies the entrance to the cistern. The same mentioned

tier system is used within the temple to fill the gaps creating the possibility of visiting the church and its chapels while temporary exhibitions are hung.

A new ramp and staircase built in the aisle leads towards the upper platform of the High Chorus where the sepulchers of D. Fernando and Dña. Constancia will be placed, a small staircase/amphitheater projecting itself over the city acts as a veranda. The proposed circulation permits new views of the temple's space and leads the public towards the auditorium flat roof which can be used as an open terrace and another vantage point over the new city and Santa Clara's Church.

The Auditorium, located in the position of the old Main Chapel can be used independently. It has three levels: the lower floor, linked to the described circulation and the court, includes the entrance area (vestibule, ticket counter, cloakroom and small bar) and has a glass pavement supported by a steel structure which permits the vision of the archaeological remains under the building; the middle level accommodates the toilets and services; the upper floor includes the auditorium hall, whose box, orientated to the West according to the new axis, is located in the junction between the nave and the transept, with the High Chorus as a backdrop. The restaurant/cafe can also be used independently from the museum facilities and is located in the old kitchen and part of the Chapter Hall connected with the court from

Portugal's communications institute (I.C.P.) North I.C.P. Delegation

Architects: José Manuel Gigante/ João Alvaro Rocha with Francisco Portugal y Gomes

Collaborators: Ana Sousa da Costa, Manuel Fernando Santos y Jorge Esteves

Location: Oporto

Project Date: 1993/94

The site is located in a peripheral area which is nowadays growing very quickly. The frail quality of the urban grid in this area is a consequence of the conflict between heterogeneous elements occupying it (agriculture, industry, services, housing). The lack of architectural value is also due to the poor quality of the intermediate

which the auditorium can be gained through a building including, in the lower level, the toilets and storage rooms and, in the upper floor, the manager's office and employers'

toilets and cloak rooms. The bookshop is also an information and complementary activities area and becomes a significant space being located in the center of the proposed complex.

Refurbishment and enlargement project for the museum of the "abate de Baçal"

Architects: Antonio Portugal and Manuel Maria Reis.

Location: Braganza

Collaborators: Paulo Freitas and Paula Ribas.

Construction Date: 1992/1994

The building of the old Bishop's Palace, after suffering various, not very successful, transformations to become a museum, remained a strange combination of heterogeneous elements. Since 1910 it had been used as headquarters for the National Republican Guard, as an archive for the Register Office, as local Archive and as a Library. Of the whole 18th century original building only the main facade, the staircase leading to the main floor and some wooden ceilings over the largest halls were left.

The new works are based on a two phases project including the rearrangement of the programme and spatial use and the restoration of the building's construction.

The first phase is intended to clarify the general distribution of the complex clearing up what will be free spaces for exhibition and making a foremost use of the original structural and partition elements in the building which should be the basis of the exhibition surface. With a clearly contemporary approach, we have tried to uncover and expose the intrinsic quality of the old elements and establish a harmonious relationship between them and the new pieces, the new forms and materials which are

the expression of the new uses and spatial conceptions.

The second phase includes the construction of a group of spaces around the new main entrance including a reception area and visitor's facilities, a gallery for temporary exhibits, a multi-functional hall and service areas related to technical aspects of the museum's operation. Although we have tried to make a design composed of very few elements, there is nevertheless a clear architectural intention in each space: the entrance, a triple height hall from which the existing facade is contemplated as a scenery; the bar, opened over the court which surrounds an existing tree or the skylit temporary exhibitions gallery.

As the museum's collection is also of an heterogeneous character the permanent exhibition's display system is intended to create by itself a coherent formal and material composition by means of a basic module and various basic structures which, by building up the exhibit's space, leave the existing walls as an abstract background which can be considered as part of the show. An independent vertical element is the basic cell which supports horizontal and vertical showcases of different sizes and proportions adapted to their location and the objects they are to contain; the basic slate panels and steel structure are combined with glass or black aluminum sheets and lighting when necessary.

reflect the capacity of certain elements to create a general rule which can be subsequently followed (repetition) or transgressed (exception).

To repeat means to better identify a unit, revealing its changing capacity always within the bounds of a certain rule which should include all allowed variations.

The other principle applied in their design is born out of the necessity to "carve" the territory. Thus, each element's design is part of the landscape's design and the expression of a relationship between the scale of the particular site and the scale of the whole territory. The exceptions confirm the basic identity of the unit, establishing the center's scale by creating references which should guide the approach to the site.

This basic elements of the design just described should account for the buildings spatial arrangement. To condense a complex structural and substructural programme means to build a space whose design is based on the intersection of the different data levels. Space is the main aim when its significance transcends that of the elements which create it. Our formal approach to the

project far from detaining us from further research by placing ourselves in front of pre-configured images, has afforded us the opportunity to achieve a formal synthesis which is the creative result of a balanced manipulation of the specific elements of our working programme.

Form is finally just the architectural expression of the project's conditions.

What is most precious for us in this project is the formal discourse presented by it, the idea which conforms it, its proposed interpretation of the bunch of conditions affecting it.

That is why the artistic quality of the project is mainly based on the possible route it suggests between idea and form.

This route can just be materialized when "the artist and man gets closer to himself, his own world, his reality, which is also the reality of the world discovered by him". (1)

(1) Antonio Ramos Rosa

NOTE: The pictures were taken from the scale model realized when we were working on the first scheme; they do not correspond with the final project.

Mechanical Engineering Department. University of Aveiro

Architect: Adalberto Dias.

Location: Aveiro

Collaborators: Arménio Teixeira, Carlos Veloso, Jaime Eusébio, Vítor Gama, José Miguelote.

Project date: 1992

Construction date: april 1995

The form, (a parallelepiped), the required alignments (those of the University Area), the material (earth) and the programme have all been dictated by the client: the University; the relationships established between these elements and the steel structure which materializes them have been chosen by us.

All the dependencies, labs and

classrooms face Northwest through a completely glazed facade which should not be attained by the sun rays. The block is rather closed to the Southeast, where the access to these rooms has been necessarily located due to their important size. The other two perpendicular facades of the parallelepiped bear the entrances, related in some way to the different accesses to the University District.

We have tried to give some significance to the meeting space, the bar, located on one of the extremes, next to the main entrance, exactly in the center of the future complex made up by our department and its expansion area to the Southeast.

National laboratory for veterinary research

Architects: João Alvaro Rocha/José Manuel Gigante with Francisco Portugal e Gomes

Location: Vairão/Vila do Conde

Collaborators: Manuel Fernando Santos, Ana Sousa da Costa, Maria João Lima, Jorge Esteves, Luís Tavares Pereira, Pedro Ruano de Castro, Roberta Albiero

Project Date: 1991/1993

Located in an open landscape surrounded by grown fields with scarce and dispersed groups of buildings, the present project, a large and complex programme, tries to approximate itself to this agrarian quality becoming one among the scattered constructions within the scenery.

Midway between spot and landscape the project tries to establish relationships with the different scales: unit, system, territory.

The different built elements which form it are intended to express a kind of permeability which balances the opposition between building and landscape (the way they meet, their respective nature and, at the same time the way they are perceived and interpreted).

This equilibrium which does not try to avoid the building's real dimensions, should also be the basis for the particular design of each piece whose formal expression must be coherent with the meaning of the whole complex.

The way each piece is conceived must

Santo Tirso's Municipal Library

Architects: Maria Manuel Pinto de Oliveira, Pedro Manuel Soares Mendo.

Location: Santo Tirso

Project Date: from May 1993 to October 1994

The site selected by Santo Tirso's Town Hall for the construction of its Library is located at the bottom of a small valley which is planned to become a urban park which will make part of a new expansion area.

The basic aim of the project is to built a volume which would be a backdrop to the green

extension, which could be connected with the more consolidated urban area and which would keep and enhance the land's profile.

To this purpose, we have designed a single storey building whose orientation corresponds to that of the site's carving and which is settled over the valley's slope. It consists of two different volumes in which the required programme is accommodated taking in account the possible views. The access, a path along a slate wall, recovers, in some way, a traditional local image.

Reconstruction of the fortress at "Praia de Paçô and surrounding area

Architect: Luis Teles.

Location: Viana do Castelo

Previous Sketches: 1995

These first sketches for the Reconstruction of the Fortress at "Praia de Paçô" and its surrounding area are the result of a series of conversations held with various institutions which are the lawful curators of the zone.

The masterplan includes the recovery of the fortress to be transformed into an open bar, the organization of a parking lot and the crossroads over the dunes and the construction of the auxiliary facilities required for the concession of the European "Blue Flag".

Our proposal for the Fortress is to build an terrace on the top part of the old construction creating the necessary conditions of privacy and wind protection.

To the arid quality of this space, due to the rough climate of the area, we add the image of a "wall" which is the source of protection and privacy. To the court, a

"trench" space rather depressing and with no relation with the exterior, we have added the image of a "tower" (which is opposed to the very nature of the site) connecting it with the terrace.

The exterior details, the walls and the new facilities building, aim at diminishing the negative visual impact of the parking lot.

New accesses to the beach have been added to those which already existed and which were natural paths carved by the rain water drainage systems.

The new building will accommodate the toilets and showers, first aid facilities, the environmental information bureau, a sheltered space for sportive anglers and the warden house. A better integration in the landscape is achieved by its being an underground structure. Just the rooms which cannot, lawfully, be located in a basement, as the warden's house and the center for environmental information emerge from this buried construction.

Project for the new library at the superior school of technology and management of Viana do Castelo's Polytechnic institute

Architect: José Bernardo Távora

Collaborators: Eliana Castro, Paulo Lousinha, Pilar Paiva de Sousa, Nuno Monteiro, Desirée Pedro, and all students of architecture.

Project for a Library attached to a recently built School (anonymous project) which is placed in a perpendicular position to the main street. It refuses to assume its environment.

The now proposed building, 120 m. long, faces the Western beach and ocean, trying to

conceal the mentioned school and is limited to the East by the beautiful profile of Santa Lucia's Mountain. It comprises three linked volumes. The first one includes the triple height reading hall and deposit; the second one, the main entrance and research rooms; and the third one, the offices, management bureau and other service areas. It is, therefore, a new building which tries to avoid any contact with neighboring structures and conditions, up to concealing other architectural works.

Reabilitação Teatro Nacional Sao Joao

Architect: Joao Carrera

Location: Oporto

Project date: 1993

We congratulate the Cultural Secretariat of State for its happy decision to give back to the country such a beloved building as it is the S.João Theatre.

We also congratulate the institutions for this long deserved "rentree" of Master Marquês da Silva into public recognition (...)

This theatre, one of the last ones to present a proscenium box (commonly called Italian box), in a time when Tessenow and Appia

were already exploring other designs in Dresde, displayed in a rather expressive way previous traditions and experiences which made of it a qualified example of a certain "type" in dimensions, arrangement and design (...)

As most theatrical projects, it is an imitation. As any other good project it is just concerned with being a tool, a machine, a useful enclosure in which may take place the required and decisive activity (Aldo Rossi, Scientific Auto-biography). A theatre is, nevertheless, also an opportunity for spectacularity and its architectural and

constructive materiality is something unavoidably linked to its image.

S.João Theatre is a project developed according to the Romantic taste of the beginning of the century and clearly shows some ambiguities in the use of the new, then revolutionary, building techniques.

In a period we could even call heroic, the necessity of self reassurance results in an ambiguous combination of materials under a powerful mask which equivocally conceals the doubts as well as the convictions (concrete replacing stone in ornamental elements, stone used as a tensile material as if it were concrete...)

The hall and the box might well be imitations, but it is the building's public image, its dignified presence as a definite urban element which determines its own environment, what

has afforded its designer, Marques da Silva, his fame as a "spatial organizer". We could also mention, in this respect, some parts within the building, profusely and imaginatively decorated halls in which the critics have just seen the contradiction with the international modernity of the time (...) To work upon old buildings, correcting and adapting them to new demands with the utmost respect is nowadays a favorite commission among architects. To work in S.João Theatre is not very different from working with any other historical building even more if we think that the project just consists of recovering the space for its original function, that is, the basic lines are already established. Apparently (just apparently, as it is not the real case) there is not much to do to achieve it.

Faculty of engineering. University of Oporto

Architects: Carlos Prata and José Carlos Portugal, architects with Antonio Portugal, Laura Tavares and Francisco Cunha.

Location: Oporto

Date: 1988/1989

75000 m2. A building area of seven and a half hectares. A very complex and strictly detailed programme. Twenty-one differentiated areas. Six engineering departments, a big auditorium, a big library and an area dedicated to social activities, everything within a unique structure. A complete territory changing rapidly, an extension with no urban character yet acquired.

These were the circumstances in which we had to show ourselves ambitious (or at least brave) enough to find a solution and submit it to the jury of an architectural contest. The enormous bulk of the project's complexity (its being, moreover, a rather uncommon programme) determined our basic approach to the design: "this is a building for a plan solution". We had never been so disciplined in following a certain design procedure; in fact, we did not work on any idea (partial or structural) which could not be interpreted as a strictly functional solution to our problem. The most significant clue was the assumption of the possibility to build a

synthesis starting with a simple addition. We had acquired a kind of methodical culture, a design tool, but, in this case, we realized for the first time that it was impossible to have an overall approach: the site, the programme, the idea. Pure alchemy. None of us was ever able to synthesize the Golden Three into a Holy Trinity. We just decided to begin by strictly complying with the programme, the needs (the aims?), and the giant began to acquire a form. We even assumed that we had to comply with the programme, even in a contest situation. We think, even now and specially in contests, that to avoid some problematic aspect pretending to find a satisfactory solution is cheating. We were, therefore, prisoners of our maxims and we had to assume the impossibility to "sketch" a conceptual solution, we had to solve every piece in our plan; and we finally felt comfortable in this kind of labor, it was for us a new infancy, another kind of freedom. We had never felt so necessarily confident in the well known motto: "a good plan always results in a good elevation". But we were sensible enough to replace the "results in" with a more prudent "permits" and worked on it. This is what we have done and have done well. Self abuse? No; just follow the imperative of our conscience.

Oporto's superior engineering institute (I.S.E.P.)

Architect: Virginio Moutinho

The new building will house the Administrative services, Management Bureau, Public Sessions Hall, Social Areas, Museum,

General auxiliary Services and the Documentary Center, all belonging to Oporto's Superior Engineering Institute. It is located, together with a group of new buildings, within a lot which is planned to

become an expansion area (to the South) in order to improve the Institute's facilities. The proximity of the street and the necessity to build a formal entrance determines the broken form of the building and the creation of a concavity in the access area. It comprises two interconnected volumes which are different in form and size and which try to establish some kind of connection with previous adjacent constructions. It has a somewhat double orientation due to the fact that it is accessible either from outside or inside the Institute's precincts. It is not easy, therefore, to know which is the front

facade and which is the rear one. Moreover, the building presents a rather transparent Atrium level which is a visual and functional connection between the exterior and interior areas. The programme is very complete and includes very different functions. The public and representative spaces are located in the round block which has an evident architectural significance appropriate for these functions; services are located in the rectangular block. The Documentary Center is somewhat individualized in construction technique and image due to its two-fold character.

Faculty of engineering, University of Oporto

Architects: Carlos Prata and José Carlos Portugal, with Antonio Portugal, Laura Tavares and Francisco Cunha.

Project date: 1988/89

75000 m². A building area of seven and a half hectares. A very complex and strictly detailed programme. Twenty-one differentiated areas. Six engineering departments, a big auditorium, a big library and an area dedicated to social activities, everything within a unique structure. A complete territory changing rapidly, an extension with no urban character yet acquired.

These were the circumstances in which we had to show ourselves ambitious (or at least brave) enough to find a solution and submit it to the jury of an architectural contest. The enormous bulk of the project's complexity (its being, moreover, a rather uncommon programme) determined our basic approach to the design: "this is a building for a plan solution". We had never been so disciplined in following a certain design procedure; in fact, we did not work on any idea (partial or structural) which could not be interpreted as a strictly functional solution to our problem. The most significant clue was the assumption of the possibility to build a synthesis starting with a simple addition. We had acquired a

kind of methodical culture, a design tool, but, in this case, we realized for the first time that it was impossible to have an overall approach: the site, the programme, the idea. Pure alchemy. None of us was ever able to synthesize the Golden Three into a Holy Trinity. We just decided to begin by strictly complying with the programme, the needs (the aims?), and the giant began to acquire a form. We even assumed that we had to comply with the programme, even in a contest situation. We think, even now and specially in contests, that to avoid some problematic aspect pretending to find a satisfactory solution is cheating. We were, therefore, prisoners of our maxims and we had to assume the impossibility to "sketch" a conceptual solution, we had to solve every piece in our plan; and we finally felt comfortable in this kind of labor, it was for us a new infancy, another kind of freedom. We had never felt so necessarily confident in the well known motto: "a good plan always results in a good elevation". But we were sensible enough to replace the "results in" with a more prudent "permits" and worked on it. This is what we have done and have done well. Self abuse? No; just follow the imperative of our conscience.

Library and exhibition hall in the Crystal Palace's gardens.

Architect: Jorge Carvalho Oporto, 1994
Project date: 1994

The Crystal Palace's gardens are integrated within a green area spreading over a hill by the River Duero. The main part of the gardens occupies the highest part directly connected with the city. The gardens' marginal areas populate the slope of the hill towards the river. Outside the gardens proper, the green area spreads itself down the slope in the so

called Quinta da Macleirinha and Casa Tait gardens and continues down to the lower level forming empty terraces.

To the west, the higher plateau is bounded by the Tilias Avenue. The specific site designed for the project is located just by this side, at the beginning of the western slope. Our buildings will be, therefore, transitional elements between the urban character of the top gardens and the country like features of the hill where one may find the

Calle de Entre quintas, a narrow and winding street limited by the high stone walls of domestic gardens.

Our proposal is intended to establish a continuous sequence of green areas by building some low volumes under the level of the top of the trees. The height of the buildings and their location, away from the Calle de Entre quintas create a gradual transition between the plateau and the slope. On the other hand, this transition is defined by the different relationships established with each of the mentioned zones. The buildings' form and location determine the character of the exterior space next to the Tilias Avenue, connected with the public access and create a small garden to the west, next to the bar's open terrace over the grove.

The new buildings' programme is basically concerned with cultural diffusion and public education. According to these principles, we have made a symbolic proposal in which the serene character, the open and flexible relationship with the outside and the apparent accessibility of the construction means intellectual accessibility of the institution proper.

From the Tilias Avenue it is possible to perceive the western trees through the transparent buildings. The interior design tries to achieve a peaceful, almost domestic, atmosphere.

The required spaces have been distributed according to the desired interrelationships with the outside areas and natural lighting criteria.

The children's section occupies two blocks surrounding the children's garden, as if the little readers were using a bookshelf placed in their play rooms, thus relating book reading to play time.

In the main building, the adult readers' section is located at the same level as the Tilias Avenue permitting the view over the western woods through its transparent facades. In a traditional library light usually comes from above and there are no supposedly disturbing views of the outside, in order that the users would concentrate on

reading. In our case, the readers' desks are placed just by the windows and can be even brought out to the terrace in summer days.

The bar and the toilets are in a lower floor (the building's intermediate level) and can be used by the auditorium and exhibition hall public as well as by the library users. The bar takes advantage of an existing garden to the west to create an open terrace.

The exhibition halls, located in the basement, occupy structural modules which go through the whole height of the building to receive light from the roof skylights. The ceiling height in the center of these modules is therefore enormous in a most unexpected degree.

The entrance is located in a protruding volume of the main building looking over the most urban area of the Crystal Palace's gardens. From the vestibule, an horizontal axis leads to the library's main building while the vertical conveyors bring you to the lower levels. Just in front of the entrance there is a balcony over the western woods and the river. From this point it is possible to understand the spatial arrangement of the whole building as the library is fully visible as well as the bar and the gateway to the exhibition halls. The light coming from the roof skylights and the openings of the intermediate level, as well as the bar's open terrace and the didactic workshops visible from this point create an atmosphere of accessibility and participation which leads the visitor towards the exhibition halls.

The exterior finish chosen for the building is a high quality system of colored concrete slabs. It creates a perfectly smooth surface with large panels. The children's library basically consists of a very light steel structure supporting the large glazing and other light panels. The roof, visible from the highest platforms of the Palace's gardens, is Zinc.

Interior finishes: the corridors and exhibition halls are paved with the same concrete panels that cover the external facade. In the reading rooms, pavement is wood for a better acoustical performance.

Systems and Computers Engineering Institute. University of Aveiro

Architect: Bernardo Ferrão

Location: Aveiro

Collaborator: Miguel Pires Marques

Project's finishing date: October, 1992

Construction's finishing date: February, 1994

The buildings belonging to the INESC/Aveiro are located within the precincts of the University of Aveiro, in an area destined to the future extensions to the Departments of Electronics, Telecommunications and Biology. Ours is an ample lot located to the west of these buildings with a certain pitch in a east-west direction, lately used as an agricultural field and with an interesting view over the estuary and the saltworks. The orthogonal position of our building in relation

to the other department buildings and its rather low height (three storey), which takes advantage of the land's pitch, are the result not just of the desired connection with the Electronics and Telecommunications Department but also a way to preserve the actual view of the mentioned department from the estuary, to clear the designed expansion area for future constructions and to respect the landscape and environment.

The volume, the form and the location of the proposed building have determined, to a great extent, the organization of the programme, as the entrance is necessarily placed by the street and parking lot. Moreover, the two larger facades are completely different regarding solar exposure and lighting. The plan is, therefore, rather simple: while the

south facade bears all the working areas which will be more permanently occupied, the north part of the building accommodates the nucleus of facilities, staircases and elevators, which do not have special lighting needs. The West end of the long building, with views over the estuary is occupied by spaces dedicated

to cultural (auditorium) and social (bar) interchange.

The facades are all solid brick masonry save for the bottom and top parts with a limestone plinth and coping. Windows, doors and large openings have varnished aluminum frames.

building and erecting another one with the same function and in the same place. This kind of approach, present in similar projects have helped us to take the basic decisions and establish the fundamental criteria when

choosing among the many architectural possibilities allowed by the initial conditions and coordinating the different aspects and many trades and crafts involved in our project.

Recovery and restoration of the "Esther de Carvalho" theater

Architect: José António Oliveira Bandeirinha

Collaborators: Fernando Fonseca, training architect and José Manuel Oliveira, student of architecture.

The building of the "Esther de Carvalho" theatre is the property of a cultural society devoted to the promotion and diffusion of drama not just within the village of Montemor-o-Velho but also around the whole region: the "Esther de Carvalho" Center for Theatrical initiation. The building, an old chapel, was converted into a theater in the second half of the 19th century. The lot occupied by it is located in the José Galvão street, which is the main street in Montemor-o-Velho's historical center. This area has grown around the castle's hill covering its western, eastern and southern slopes. The José Galvão street is the East-West axis of the district just at the bottom of the slope. Our building is therefore situated in a rather urban area. Its main facade is on the mentioned José Galvão street, its lateral limits are party walls and the rear elevation looks over a secondary lane which was, in older times, a parallel path to one of the channels traversing the River Mondego's valley and which used to drain its North bank (nowadays the channel is empty).

The bearing walls (the facades) are supported by old limestone foundations. But the building's most significant element is undoubtedly the ornamental woodwork covered by paintings.

The final image of the building is related to the neo-classical influence present in the strangely ambiguous theatrical architecture of the late century. It is, in fact, a building based on the canon of the so called Italian theaters, with a pit, a mezzanine level and a frieze of boxes surrounding the auditorium. The stage volume is not a visible element in the building's general form and this fact creates some problems in the adaptation of the scene to contemporary drama.

The building has, nevertheless, two interesting particularities: first of all the masterly play of scales, which makes you feel in a great 19th century theatre, when it is in fact a small building of just 200 m²; and secondly the incorporation of the vestibule to the spaces dedicated to social relations, a possible contradiction with the followed bourgeois model but a sensible adaptation to the rural atmosphere of this provincial theatre.

Project's general features

In this kind of project, the important thing is

not to comply with the particular commission but to provide the client with a possible model for the future use of the building. This model, obviously based on the real possibilities of the building and its owners, will be the primary criterion in taking the basic project decisions regarding the building's character as well as its constructive solution.

The "Esther de Carvalho" Theatre, due to its own characteristics cannot be understood as a contemporary theater capable of answering the complex demands of modern drama, neither is that the reason why their owners want to recover it. Its urban location and its being a fill-in building also prevents or at least makes very difficult any kind of enlargement. That is why we have chosen to give it almost a "museum" character, in order to make of it something like the official seat or headquarters of its owners' multiple theatrical activities and also a cultural center for the village of Montemor-o-Velho.

Thus, our work is reduced to a strict restoration which would preserve the building's artistic value with just the minimum modifications to adapt it to modern requirements in relation to comfort and security. We have studied different possibilities as the elevation of the stage or the complete occupation of the space under the pit. We have even considered the modification of the structural system of the boxes but we have always been in favor of diminishing the impact of our work and of conceiving the project as the result of a complex system of particular solutions to the customary problems of conservation and security.

Spatial modifications are concentrated on the outside of the theater's hall: the upper and lower foyers and the space under the pit. But we have had to admit two major transformations: the replacement of the actual staircase leading towards the second floor with another one which discreetly includes the access to the new public toilets and the renovation of the wing in order that it may incorporate the required technical devices for the theater's future use. These two modifications can be easily justified due to the little work involved and the improvement achieved.

Therefore, we can affirm that our project tries to give a strict solution to the necessity of preserving the "Esther de Carvalho" Theater, taking advantage of the works to provide it with the required security facilities. The project should, thus, be based on a sensible and prudent approach to the problematic border between preserving an old

Nespereira's firemen voluntary brigade headquarters

Architect: Manuel Botelho and Maria José Casanova

Location: Nespereira-Cinfães

Collaborators: Jane Considine, Manuel Roque, Rui Jorge, Antonio Simões, José Cunha.

Refurbishment project: 1993

Construction begun: 1995

We have decided to carve the mountain in order to erect the new volumes placing them on two platforms. Our aim has been to make clear how this carving/remodelling has been artificially accomplished to create the entrance's STREET (fissure) with a Tower which marks the particular site and increases its significance.

"Da Foz" Market

Architect: Graça Nieto Guimarães

Location: Rua de Diu, Oporto.

Collaborators: Julieta Oliveira and Pedro Gadanho, architects.

Project date: 1994

The character of its environment, the present remembrance of the old residential area and spa, and its intermediate position between the center's natural urban growth and the orthogonal grid of the "Foz Nova" and even the "de Diu" street (the area's main walk and axis) have determined the basic lines of our proposal, integrated in a definite but somewhat discontinuous urban context.

Its particular location in a completely defined corner lot with its mandatory chamfer, and the public character of the commission were also important factors. We assumed from the beginning that the exterior space should be integrated within the market and shopping mall through its two main axis and entrances.

The building or group of buildings create a sequence of different volumes and different

architectural languages which are not easily identifiable but whose main aim is to establish a strongly marked relationship between the outer and inner spaces, the traffic street and the pedestrian's path. The Market occupies a two-storey building with a covered walkway. Its inner space is conceived as an open, almost exterior marketplace. The shopping mall is located along the "Corte Real" street and just by a pedestrian's footpath created within the lot. A passageway located in the prolongation of the present building of the local community offices acts as a transversal connection for these galleries.

The extensive programme and the mentioned basic decisions have convinced us of the necessity to take down all the present buildings. We have tried, though, to make use of a similar architectural language taking in account the most current chamfer solutions found along the "de Diu" street. The necessity to occupy the whole lot and other considerations about the best possible system of accesses have persuaded us of the virtues of this kind of site's occupation.

Architectural contest for the reformation of the Municipal Museum

Our proposal tries to take advantage of the particularities of the existing construction with the recovery of the main building for the most public functions included in the programme: reception area, shop, cafeteria, toilets,

secretarial and staff offices, reading hall and historical archive. This option permits the modification of the interior without taking down too many partitions what could deprive the old building of its character.

Thus, the main building creates a kind of transition between the public street and the rest of the dependencies. It is organized in the following way: Ground floor: Reception and shopping areas and cafeteria; First floor: offices, administrative staff and reading hall. The cafeteria and the reading hall look over court located to the South.

The larger spaces (permanent and temporary exhibition halls) are located in new constructions placed to the South and accessible through the main building's vestibule.

Project

The atrium connected with the public areas is the entrance to the whole complex: the two levels in the old building, the exhibition halls and the auditorium. Thus, the reception and shop are located in front of the staircase; the cafeteria and toilets are placed between the stairs and the gallery, and through the gallery the exhibition halls, open court and auditorium are attained.

The cafeteria is a transitional area between the outside and inside and can be opened in fair days towards the court. In fact, the cafeteria can be used independently form the museum. A secondary entrance will be located by the Julio María de Sousa street.

The reading room can be gained from the vestibule and up the staircase. This room is connected with the exterior by means of a terrace facing South. The historical archive might as well make use of the building's roof as a terrace.

This coincidence of functions within the same building permits its autonomous use once organized the 90 m² exhibition hall on

the first floor. When the whole complex should be built, the new wings and dependencies of the museum will be connected by means of the old building.

The temporary and permanent exhibition halls will be located in a new building erected to the east of the old one. It is a two-storey building whose ground floor will be occupied by the temporary exhibition hall opened to the court under the ramp leading towards the permanent exhibition rooms. Thus, the court can be integrated and used as part of a temporary exhibit.

The permanent exhibition hall is located on the first floor and is accessible from the gallery by means of a ramp. It has two different zones: a skylit area of important height and the main and larger hall (crossing over the gallery) which is much more related to the urban surroundings of them museum by means of its views through the atrium and the main staircase.

The meeting rooms, inventory, janitor's dependencies and additional exhibit rooms are placed behind the permanent and temporary exhibition galleries. In order to obtain a more flexible use of these additional rooms we propose the division of the area for temporary exhibits, connecting one of the parts with this auxiliary spaces. This segregated areas can be independently gained from the entrance at the Luis De Camões Avenue and also from the inside through the Meeting room and Inventory area. These additional rooms, whose floor level is 80 cm. under the street's level occupy the space under the open air platform of the auditorium; the roof height does not exceed that of the wall built by the Luis de Camões Avenue.

ÁLVARO SIZA IN GRANADA In favor of modern architecture in historical cities

*Juan Domingo Santos

There are some cities which, wrongly advised by an estimation of their architectural past, take a rigid stand in order to save the inherited image that, in a certain moment, made them famous and renowned. In this way, they just complicate their future, going beyond times, tendencies and styles and destroying with their fossil appearance any progressive notion of history.

Others, on the contrary, chose transformation, and adapt themselves to the new times, new uses and the new habits of their inhabitants; they add, to the old image, original quarters, incorporate certain designs, altering bit by bit their characteristic profiles.

In Granada's case, these two positions, permanently confronted, ("radical conservatism" against "planned evolution"), have determined (in some case obstructed) the city's natural development.

This situation is not a singular one. It happens in most cities (of course in all historic ones), as there is a general lack of agreement concerning urban planning and a similarly general alarm about these issues. Nobody seems to be certain about the means to preserve cities while, at the same time,

renovating them according to the new urban demands.

For the citizens, this conflict is rather evident: the mentioned instability can be appreciated in the apparent indecision, the lack of agreement about what should be built, preserved or transformed and the best way to undertake these operations. Distrust and skepticism before any transformation, any change undertaken in a historic district are the most usual attitudes among citizens.

This permanent rejection of modern things make us think that any work of this kind implies something else than mere architectural design and demands from the architect a humanistic approach: "Men remain tied to the buildings, streets and squares, and they preserve, once they have been pulled down, memories of their beloved places and fabrics".

This nostalgic position before the transformations undertaken in the city becomes a real conflict when the relationship between the old and modern city is considered, that is, when a decision must be taken about what should be preserved and what criterion should be followed in the election.

The widespread belief about the aesthetics of the city being based on architectural homogeneity, on the continuity of ornamental style or the strict use of a certain formalistic rhetoric is contradicted by the fragmentary and variegated reality of our cities. An enormous number of operations have completely transformed, mutilated and compounded our cities for centuries. Different cultures have worked with the remains of the others and a healthy mix has been the basis of the supposedly definite character for which historical cities are celebrated and by which they captivate us.

We should recall as an example the urban design and architecture of the Venetian Piazza San Marcos: its marvelous design is not the result of a unitary style (there are many different ones represented in it), but the consequence of the sensible work of many people throughout history, all of them following the dictates of their own epoch. In fact, if the successive modifications of the city's architectural profile are undertaken with an intent sensibility, evaluating the environment, respecting the existing heritage and always with a proper sense of equilibrium between the different elements within the city, the new architectural works will soon be incorporated to the citizens' sentimental patrimony; because cities are built by time and the circumstances of each particular moment.

"I affirm...", wrote Borges in his notes to the story Palermo de Buenos Aires "...that new countries are the only ones to have a past; that is, an autobiographic remembrance of a past time; that is, they have living history. If time is succession, we must assume that a higher density of events means more time passed, and the most incredible number corresponds to this inconsequential part of the world... Why recover already dead destinies? I have not felt the light weight of time in Granada, under the shadow of its towers, hundreds of years older than fig trees, and I have, in Pampa and Triunvirato: insipid spot with its new anglo-saxon tiles and steaming furnaces".

Recently, a discussion has been raised in Granada about the work undertaken in its historic center by the celebrated Portuguese architect Álvaro Siza Vieira, winner of the architectural Pritzker Prize.

The event has been, due to the singularity of the spot, an occasion to discuss very different issues: landscaping questions, urban and architectural design, "nostalgia" and even politics. In any case, the different ideas about possible solutions to the architectural problems of the city have been exposed in an highly qualified architectural debate.

It is evident that cities, when facing such an important operation, usually suffer a vivid controversy between those supporting a misunderstood tradition and those in favor of renovation, the old and the new. The process, if badly opened, can result in a never ending discussion complicated by previous conflicts and misunderstandings which just obscure the situation without establishing any criterion for a rational aesthetic judgment. In our case, what seemed to began as pure demagoguery has been happily altered into a deeper and more valuable cultural debate. This will benefit the city as it presently has no solutions for its

historic center nor a specific policy regarding contemporary architecture.

Siza's work tries to give a solution to an uncompleted block facing a large square in which contemporary buildings are erected next to others from the 19th century, in a somewhat unfinished urban context. Siza's architectural proposal intends to weave a disjoined city, working with three pre-existing but completely different constructions.

The first one is a beautiful patio house of the late century, the second one, in the center, a recent, four storey building. Finally, the most significant of all three and the only one with a facade over the public space, is a 19th century house, several times refurbished in this century and known as Hotel Zaida.

Among other important questions, Siza had to confront three specific problems in this project, which were precisely those more disturbing and worrying for the population: first of all the appropriateness of preserving the old fabrics; secondly the kind of connection established between the city and the new Siza's building and finally the risk of concealing with the new construction the views of the Sierra Nevada.

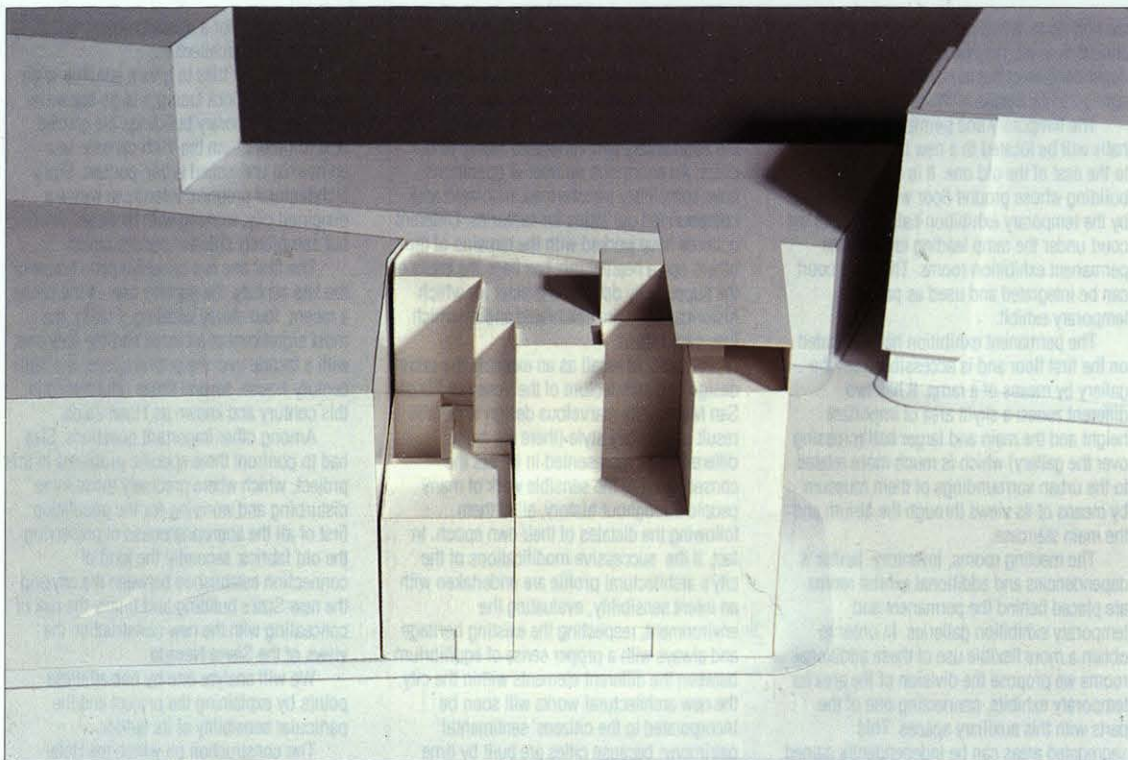
We will analyze one by one all these points by explaining the project and the particular sensibility of its author.

The construction on which the Hotel Zaida stands is a 19th century fabric located in the "Barrio de la Virgen", at the end of a long and narrow urban block developed between the Walk built by the French troops and the River Darro. This part of the city, according to historical research works and the remaining images from the late century, was mainly occupied by residential buildings (traditional patio houses, two or three storey high, with a little turret on top, tiled pitched roof and the commonest materials...). Just a few buildings (as the Virgin's Church) stood out against an homogeneous scene.

This was the context in which the Zaida building stood, its only particularity consisting of its privileged position by the river bank, next to the Castañeda bridge. The remains from the 19th century are but the relics of a shipwreck, just memories of an old lost period. Continuous transformations have been undertaken during the last three decades and the now altered appearance of the district bears different scales, proportions and dimensions. New times, new habits incorporated by the city at the end of the 20th century. Not just new architectures (replacement of the traditional patio house with six, seven and even eight storey high blocks) but also new urban schemes with recent operations as the renovation of a nearby square.

The final result is what we have now: a building which is out of context and consequently out of the only environment in which it could be considered significant. Because the virtues of the old Hotel Zaida are not in its architecture but in its insertion within a characteristic urban area now destroyed. In this sense, the preservation of such a fabric with its walls, roofing and windows would be just an incoherent accumulation of old fragments, a kind of archaeological display with not the least intention. It would be the conscious preservation of an anecdote.

It is evident that a historical city and the parts which compose it may enter into a crisis. Because the changing environment



provokes some particular situations, as Zaida's, which cannot be preserved: "The history of our cities show us how these are permanently changing; if the process gets quicker or rather too slow, the consequence is disaster. We must respect the changing capacity of the city, because it is usually a most coherent and logical process. We shouldn't, on any account, try to give more than what is demanded by the circumstances." With these words, Siza reveals us his basic attitude before the city's dynamic capacity. The new changes should be imposed by the exigencies of the site's particular story: "My work is never capricious. You will just find sacrifice and a critical spirit in it".

The complex urban environment of this project has made possible, once more, Siza's compromise with ambiguity, transition and boundary problems, giving him the opportunity to display his sensibility for the site's particular traits and quality. Subsequently, Siza's building is a response to the problems of the city materialized in this particular point, demonstrating how the project's virtues are not based on its autonomy but on its incorporating certain elements connected to the site's attributes. "The project has different aims, as it usually happens in architecture. First of all, we must establish a dialogue with the surrounding modern constructions by introducing contemporary proportions and scaling; on the other side, we have tried to make out of the three buildings, a single traditional patio house and finally, recover the splendid view over the "Carmen de la Fundación Rodríguez-Acosta". This are the architect's commentaries on certain principles followed in the operation.

The new building is, moreover, a construction with a similar programme (Banks and shops on ground floor and housing in upper levels) to that of other surrounding buildings. It is a large volume

with the same height as the adjacent constructions except on the corner, with a broken skyline as that of other corner buildings in the area. It establishes a kind of dialogue with the adjacent, 19th century, building, with some details in strategic points. The large triple height opening, recessed in relation to the magnificent facade over the square makes of this later a kind of stage for the contemplation of the city, its fabric and the people passing by it.

The other two lateral facades have a different meaning and a different way to meet the surrounding constructions. For example, the boulevard's facade is a fragmentary design related to the orderly forms of the "Carmen de la Fundación Rodríguez-Acosta", visible from it. It also incorporates a magnificent 19th century house with two inner courts which is placed just by it. The building has a stone plinth following the street's alignment. The upper floors are recessed creating a ground floor access terrace from which the magnificent scene of the southern slope of the Alhambra can be contemplated.

The other lateral facade over the Carrera del Darro, is a more urban design with the same monotonous rhythm as the rest of the street. Its only singularity, a break in the rhythm, marks the old situation of the River, now an underground channelled stream.

Siza's reading of this environment takes also in account the streets' texture, proportion and scaling in relation to the built masses and the landscaping character of the city, combining old elements with a kind of nostalgia of the changing city. Today, we will just find fragments of past times.

According to Siza, the problem of incorporating modern architecture within this context consists of establishing a system of relations. His proposal tries to become a synthesis of compromises, of related interests in such a way that the new construction should find a proper

equilibrium. It is, therefore, a question of balance and restraint: "the architect must find the proper approach in each operation, which is a most difficult thing to do. I cannot make my buildings more significant that what their particular situation and urban context demands. I think that we must work peacefully... it is insane to permit personal ambition to destroy the balance of things."

Finally about the controversy of the new building concealing the views over the Sierra Nevada, Alvaro Siza affirms that the interesting thing about the view is that it is not always available... "it suddenly appears, in strategic points, and that is the reason of its strength. If we should permanently see the flowers and the mass of the woods, nature would be a bore. Each city has its own windows looking over the natural scene.

The vision of the city proposed by our architect is not a static perspective. This is a common feature, moreover, to the most enriching architectures of Granada. Who hasn't been amazed by the undulating design of the Albaicín discovering after an innocent corner the incredible panorama of the Alhambra, of the rich valley or just a snug spot?

In this part of the city, the view over the Sierra Nevada will be just possible from the highest point, the junction between the Recogidas Street and the "El Suizo" building. The vision disappears progressively while we enter the urban turmoil. The city is not made for static contemplation but for aesthetic and mobile observation. Siza's project does not conceal the view: it organizes, composes and surrounds a piece of landscape with the Sierra as a backdrop. The rest is just the combination of the city's images as seen by a contemporary look. The architecture of a city has the right to be completed with the utmost sensibility. That, we affirm.

* Alvaro Siza's collaborator in the Granada project.

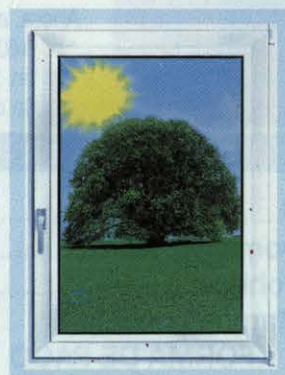
UNA VENTANA ABIERTA AL MUNDO

La Revista VIAJAR le muestra cada mes los mejores destinos, las mejores ofertas y los reportajes más espectaculares. Acompañada siempre de fabulosos desplegables y de la información más completa.

*** Mejor con VEKA**



VENTANAS (PVC)



* Estamos convencidos

THORR

DISEÑO IMPECABLE, PRECISIÓN ABSOLUTA, TOTALMENTE DEDICADO AL USO ELEGANTE Y DEPORTIVO. SUS SEIS PATENTES INTERNACIONALES DE UTILIZACIÓN ESTÁN AHORA ENRIQUECIDAS CON LA LORICA, MATERIAL ALTAMENTE TECNOLÓGICO QUE AÑADE A LA AGRESIVIDAD DEL DISEÑO LA CALIDEZ DE ESTE SUAVE MATERIAL. LUMINOSIDAD ABSOLUTA, PULSERA AUTORREGULABLE, ESTANQUEIDAD A 100 M. ESTRUCTURA EN KEVLAR, PULSADORES OCULTOS PROTEGIDOS, SUAVIDAD.



CONCESIONARIOS OFICIALES: ALICANTE: J. Amaya. BADALONA: Rabat J. BARCELONA: Bagués J. - Puig Doria J. - Roca J. - J. Tressor Mesara J. BILBAO: Perodri J. CADIZ: J. Gordillo. CEUTA: J. Mari Carmen. CORDOBA: Juan Isidro J. GERONA: Pedro Quera J. GRANADA: Juan Manuel J. IBIZA: Viñets J. LA CORUÑA: J. Romeu. LERIDA: J. Tous. LEON: Balta J. LOGROÑO: J. Alvarez. MADRID: Janes J. - Suarez J. Aldao J. - Kay J. LA MORALEJA: Marjó J. MALAGA: J. Aurelio Marcos. MANRESA: J. Tous. MARBELLA: Gómez Molina J. MURCIA: J. Tressor. OVIEDO: J. Nicol's. PALMA DE MALLORCA: Relojería Alemana. PAMPLONA: Montiel J. PINEDA DE MAR: Portet Joiers. REUS: Pamies J. SALAMANCA: J. América. SANTANDER: J. Presmanes. SEVILLA: J. Shaw. TARRAGONA: Pamies J. TENERIFE: J. Maya. VALLADOLID: Ambrosio Pérez J. VALENCIA: Montiel J. VIGO: J. Suiza. VITORIA: J. Jolben. ZARAGOZA: Monsant J. ANDORRA LA VELLA: J. Cellini.



THORR

Para más información dirigirse a IOI/ARSA Avda. América, 37. Edificio «Torres Blancas». 28002 MADRID. Teléfs.: (91) 519 56 83/72/24



La más amplia cobertura



MoviLine

Esté donde esté

MoviLine ofrece en toda España una gran cobertura: el 90% del territorio, lo que representa un 98% de la población. Esta cobertura continuará mejorando hasta alcanzar la práctica totalidad del territorio.

Más de 620.000 personas disfrutan actualmente de las ventajas de este servicio y se prevén cerca de 800.000 clientes de MoviLine antes de finalizar este año.

La calidad del servicio MoviLine es altamente competitiva, siendo su tecnología plenamente vigente, como lo demuestra el ser la que sigue

atrayendo más clientes en Estados Unidos, Inglaterra y otros países a la vanguardia de la telefonía móvil mundial.

Además, a las ya actuales prestaciones que MoviLine ofrece a sus clientes, van a seguir incorporándose otras, configurando así un servicio dinámico y en continua mejora.

Como ventaja adicional, MoviLine seguirá contando con mayor variedad de nuevos teléfonos móviles de los mejores fabricantes a los precios más ventajosos y unas tarifas del servicio adaptadas a todas las necesidades.



MoviLine
*¿Qué s
de telefonía*

Elija el sistema
que mejor se adapte a sus n



Telefónica

Damos Cobertura a sus Ne

Infórmese en

o MoviStar

istema móvil prefiere?

de telefonía móvil
necesidades de comunicación.



La nueva generación



MoviStar es el nuevo servicio de telefonía móvil digital GSM en España. Un servicio que cuenta con toda la experiencia que sólo los especialistas de Telefónica Móviles pueden ofrecer, garantizando, en los próximos años, una calidad de cobertura para teléfonos móviles de bolsillo, superior a cualquier otra opción GSM.



Además, Telefónica Móviles ya ha establecido los acuerdos de itinerancia apropiados con 35 operadores de telefonía móvil digital en numerosos países para que sus clientes puedan utilizar MoviStar en Europa y otras áreas GSM. Gracias a su nueva tecnología digital, MoviStar asegura mayor confidencialidad en sus comunicaciones, al tiempo que puede incorporar servicios de transmisión de datos, fax portátil, conexión a ordenadores, etc.

Las tarifas de MoviStar permiten disfrutar de sus numerosas ventajas a unos precios muy competitivos. En definitiva, MoviStar es un servicio idóneo para hombres de negocios y profesionales que necesitan permanecer en contacto incluso en el extranjero y para empresas que exigen a la telefonía móvil las máximas prestaciones.

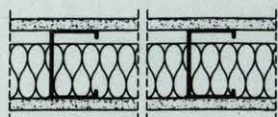
Móviles

necesidades de Comunicación

el 900 108 108.

The photograph captures a modern architectural interior. Two prominent, thick, white cylindrical columns stand in the foreground, supporting the upper levels. A curved balcony with a glass railing is visible on the left. The floor is highly reflective, mirroring the columns and the balcony. Large windows on the right side offer a view of the exterior buildings. The overall design is clean and minimalist, with a focus on geometric forms and light. The text is overlaid on the upper left portion of the image.

Centro Löwentor de Stuttgart: Tabiques funcionales con FERMACELL®.



Construcciones acreditadas

Existen construcciones con FERMACELL para techos, paredes y suelos en múltiples variantes para las más diversas aplicaciones y con certificados oficiales de ensayo.



A partir de ahora mismo podrá encontrar también en España los paneles FERMACELL conocidos en toda Europa: para construcción interior en seco desde el sótano hasta el tejado, para tabiques de separación

FERMACELL®: un nuevo material para construcción interior

- extremadamente sólido
- aislante térmico y acústico
- adecuado para zonas húmedas

y trasdosados, techos suspendidos y como solado seco. Este material innovador se fabrica mediante un procedimiento especial partiendo de fibra de papel reciclado, yeso y agua, sin otros aglutinantes, y presenta unas propiedades únicas: FERMACELL es un panel de construcción apto para instalación en zonas húmedas, resistente al fuego y de aplicación universal. De forma económica con un solo panel por cada cara, se logran soluciones normalizadas que ofrecen excelentes valores de insonorización y protección contra incendios, y con dos paneles por cada cara niveles de 60 dB y RF 90. Infórmese detalladamente, exija las acreditadas construcciones FERMACELL.



Resistente al fuego

Con un panel FERMACELL de sólo 10 mm de espesor pueden conseguirse construcciones ignífugas de F 30 a F 90.



Adecuado para ambientes húmedos

FERMACELL resulta ideal para recintos de humedad variable, como p. ej. cocinas o baños. Los paneles FERMACELL mantienen sus propiedades.



Extremadamente resistentes a la carga

FERMACELL va totalmente reforzado y resiste cargas enormes: un tornillo con taco en FERMACELL de 12,5 mm aguanta 50 Kg, un clavo corriente 17 Kg.



Por un buen clima ambiental

FERMACELL se fabrica de yeso, fibra de papel reciclado y agua. Sin otros aglutinantes. Biológicamente sin reservas.



Fácil aplicación

FERMACELL es fácil de cortar, aserrar, atornillar, clavar. Pintura, empapelado y solado sin base previa.

Fax: 91/651 50 20

- ☐ Ruego me envíen catálogos e información sobre FERMACELL.
- ☐ Deseo asesoramiento personalizado.

AA 25 Nombre: _____

Dirección: _____

Tfno.: _____



FELS-WERKE, S.A.

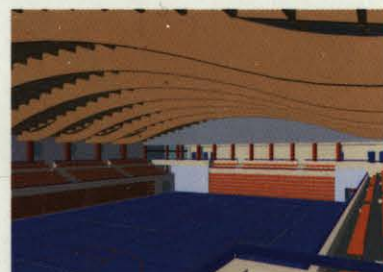
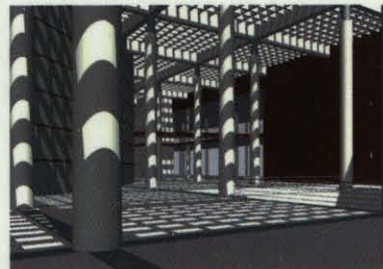
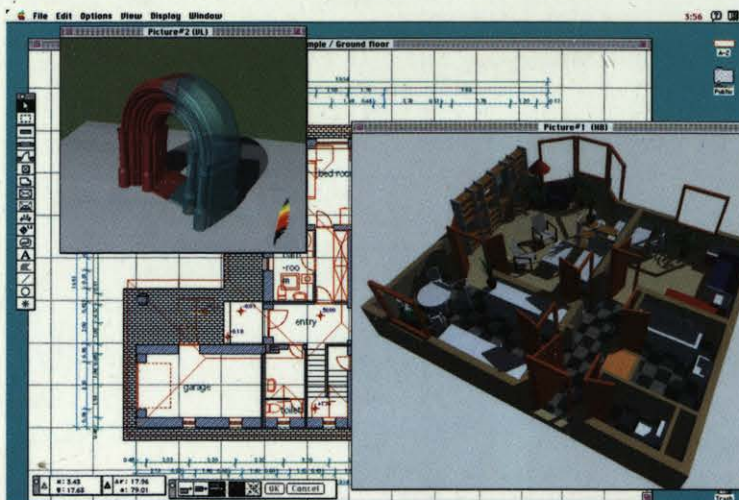
Avda. de la Fuente Nueva, 6 - Pol. Ind. SUR
28700 San Sebastián de los Reyes (MADRID)
Tfno.: (91) 651 51 00 - Fax: (91) 651 50 20

Una empresa
del Grupo Preussag



ArchiCAD®

¡ LA SOLUCION COMPLETA PARA ARQUITECTURA !



ArchiCAD es el CAD específico para Arquitectura. Ofrece resultados profesionales acabados con la máxima calidad sin necesidad de otros programas y, gracias a su facilidad de manejo, optimiza los tiempos de elaboración y aprendizaje, aumentando la productividad.

- Diseño en 2D y cálculo automático de vistas 3D, proyecciones, y secciones; acotación automática, cuantificación de materiales...

- Permite retocar alzados y secciones en 3D, así como definir materiales y diseñar cualquier pieza, detalle constructivo u objeto de biblioteca.

- Acabados fotorealistas con sombras y luz natural y artificial.

- Animaciones con salida directa a video estándar.

- Distintos formatos de salida a plotter, incluyendo en los planos fotografías en color del acabado final y detalles de construcción.

- Compatible con los formatos de todos los programas de CAD, multimedia, tratamiento de imágenes, mediciones, etc.

- Funciona en Apple Macintosh, PowerMac y en PC's 486 y Pentium bajo MS Windows y Windows NT.

- Líder en Europa y USA con más del 50% de las ventas de CAD.

NMI le ofrece servicios de asesoría, formación, soporte técnico, post-producción, club de usuarios...

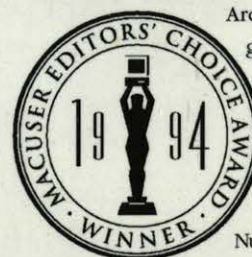
Compruébelo usted mismo reservando una demostración personalizada y gratuita, sin ningún compromiso por su parte.

SOLICITE INFORMACIÓN Y DEMOSTRACIONES A:



Arturo Soria, 187
28043 • Madrid

Tel.: (91) 413 82 32
Fax: (91) 413 82 21



ArchiCAD 4.5 ha sido galardonado con el premio Eddy 1994 (1994 MacUser Editors' Choice Award), para la categoría de "Mejor Nuevo Software de CAD".