

Arquitectura y construcción: el paisaje como argumento

Colección: Ensayos para un nuevo hábitat urbano. 1



Ensayos para un nuevo hábitat urbano. I

Arquitectura y construcción: el paisaje como argumento

Amadeo Ramos Carranza y Rosa María Añón Abajas, directores.

Edita Universidad Internacional de Andalucía.

Entidades financiadoras:

Ministerio de Educación y Ciencia. Acción complementaria HUM2007-29129-E, cofinanciada por el FEDER.

Universidad Internacional de Andalucía.

Corrección ortotipográfica y gramatical: Francisco Ros González

Traducciones:

Español-inglés: María Isabel Barrau Fuentes + Deborah Barrau

Francés-español: María Isabel Barrau Fuentes

Italiano-español: María Isabel Barrau Fuentes

Portugués-español: Andrés Barrado Vicente, Aurelio Gómez-Bastero Martín

Diseño gráfico y Maquetación: Víctor M. Montero Fernández y Laura Arroyo García

Portadas interiores: Motivo del cartel anunciador del Seminario Internacional "Arquitectura y construcción: el paisaje como argumento", diseñado por vtrilloarquitectos.es / ilustración: Edward Hopper / Fotografía paisaje: Manu Trillo

© de la edición UNIVERSIDAD INTERNACIONAL DE ANDALUCÍA

© de los textos, sus autores

Procedencia y/o autoría ilustraciones, en el capítulo Créditos Fotográficos.

I.S.B.N (colección "Ensayos para un nuevo hábitat urbano"): 978-84-7993-065-3

I.S.B.N. ("Arquitectura y construcción: el paisaje como argumento): 978-84-7993-066-0

D.L.: SE-2284-2009

Impresión: Tecnographic, S.L.

Seminario Internacional "Arquitectura y construcción: el paisaje como argumento" celebrado del 15 al 20 de octubre de 2007 en Sevilla; impartido por profesores del Aula Taller - F del Departamento de Proyectos Arquitectónicos de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Sevilla, y por los profesores invitados de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Valladolid, de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura del Vallés, de la Facultad de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa, de la Facultad de Arquitectura da Universidade do Porto, de la Facoltà di Architettura di Catania, sede di Siracusa.

Dirección: Amadeo Ramos Carranza y Rosa María Añón Abajas

Coordinación Talleres: Miguel Ángel de la Cova-Morillo Velarde - Germán López Mena

Asistentes de coordinación: Andrés Barrado Vicente, Aurelio Gómez-Bastero Martín, Pablo López Santana,

Organizan Universidad Internacional de Andalucía, Empresa Pública de Suelo de Andalucía. Dirección General de Arquitectura y Vivienda de la Consejería de Obras Públicas y Transportes de la Junta de Andalucía y Grupo de Investigación HUM-632 "proyecto, progreso, arquitectura".

Colaboran: Fundación Caja de Arquitectos, Departamento de Proyectos Arquitectónicos / Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Sevilla, Fundación para la Investigación y Difusión de la Arquitectura Sevilla / Colegio Oficial de Arquitectos de Sevilla, Gerencia Municipal de Urbanismo del Ayuntamiento de Sevilla.

ÍNDICE

“Arquitectura y construcción: el paisaje como argumento”

00 - Introducción.	
Amadeo Ramos Carranza, Rosa María Añón Abajas	p. 9
01 - «Yo no he hecho la casa, yo he hecho el paisaje».	
Manuel Ramos Guerra	p. 10
02 - Proyectar arquitectura es reconocer el lugar.	
Eduardo González Fraile	p. 16
03 - Utopías de arquitectura: paisajes para otra ciudad.	
Amadeo Ramos Carranza	p. 28
04 - Dissensus. Otras miradas, otros paisajes.	
Alberto Altés Arlandis	p. 48
05 - Anatomías del paisaje: Agro y urbe en los “Tres establecimientos humanos”.	
Miguel Ángel de la Cova Morillo-Velarde	p. 56
06 - ‘Las Vegas’. Procesos de re-generación.	
Félix de la Iglesia Salgado	p. 68
07 - Arquitecturas activas.	
Rosa María Añón Abajas	p. 80
08 - El paisaje como construcción mental. Concepción y expresión material del concepto de paisaje interior. A paisagem como construção mental. Concepção e expressão material do conceito de paisagem interior.	
Teresa Pires da Fonseca	p. 94
09 - Patrimonio y Paisaje.	
Valentín Trillo Martínez	p. 112
10 - Lectura del sitio.	
José Altés Bustelo	p. 120
11 - Reprogramación del paisaje y sostenibilidad urbana. Reprogramação da paisagem e sustentabilidade urbana.	
Margarida Louro	p. 130
12 - El caso Temple Bar.	
Pablo López Santana	p. 136
13 - Nuevos paisajes en la arquitectura industrial.	
Andrés Barrado Vicente	p. 146
14 - La ciudad compartida. La ville partagée.	
Olivier Méheux	p. 154
15 - Contextos. Contextualités.	
Thibaud Babled, Babled Nouvet Reynaud Architectes	p. 170
16 - Abstracts	p. 182
17 - Reseñas Autores	p. 208
18 - Créditos, Planos y Fotografías	p. 212

08 - El paisaje como construcción mental.

Concepción y expresión material del concepto de paisaje interior

A paisagem como construção mental. Concepção e expressão material do conceito de paisagem interior

Teresa Pires de Fonseca

1. Introducción

El espacio interior se presenta como un campo de aplicación del concepto de paisaje, que encontramos poco abordado en la crítica actual, atribuible a la falta de interés del crítico o a la falta de evidencia en los casos destacados de la actual producción arquitectónica.

Una breve reflexión se impone sobre la razón primordial de la disciplina, que es la de crear abrigo para el desarrollo conveniente¹ de la vida humana, sea esta privada o colectiva.

Se propone un concepto de densidad arquitectónica del espacio interior, capaz de oponerse a la lectura fácil y erosiva de la esencia de la arquitectura, que apenas observa y reproduce lo obvio, transformando la imagen y otros productos manipulables para los medios, por y para el consumo. Ejemplos de autores de referencia parecen demostrar que una cualidad intemporal de sus obras tiene origen en la posición central que el autor toma en sus proyectos, en el interior de formas mentalmente construidas, lo cual, consecuentemente, determinarán el exterior y no al contrario. Casos de aplicación de estos principios y métodos en proyectos y en obras se nos presentan como pruebas de su actual viabilidad económica y plástica, pero también como testimonio de imitación efectiva —práctica y crítica— de maestros escogidos por criterios exclusivamente éticos y estéticos.

1 A la palabra conveniencia asociamos la economía o «atención a las facultades del dueño de la obra, a la comodidad del lugar y la conducción cuidadosa de una y otra. Éste tiene en cuenta el uso para el que se destina la construcción, la belleza que se le quiere dar, porque son diferentes los diseños de una casa en el campo y la de una casa en la ciudad, sea para gente de negocios o para gente curiosa y magnífica». *Les dix livres d'Architecture de Vitruve, corrigés et traduits en 1684 par Claude Perrault*, Bruxelles, Pierre Mardaga, 1979, lib. I, cap. II.

1. Introdução.

O espaço interior apresenta-se como um âmbito de aplicação do conceito de paisagem, que encontramos menos abordado na crítica ou por falta de interesse do crítico ou de destaque na produção arquitectónica actual.

Uma breve reflexão se impõe, sobre a razão primordial da nossa disciplina, que é criar abrigo para o desenvolvimento conveniente¹ da vida humana, seja ela privada ou colectiva.

Propomos o conceito de densidade arquitectónica do espaço interior, capaz de oferecer resistência àquela leitura fácil e erosiva da essência da Arquitectura que só observa e reproduz o óbvio, transformando-a em imagem e outros produtos manipuláveis para e pelos media, por e para o consumo. Exemplos de autores de referência parecem demonstrar que a qualidade intemporal das suas obras teve origem na colocação do autor no centro dos seus projectos, no interior de formas mentalmente construídas, as quais, consequentemente, determinaram o exterior e não ao contrário. Casos de aplicação destes princípios e métodos em projectos e obras nossos apresentam-se como provas da sua viabilidade económica e plástica na actualidade mas, também, como testemunho de imitação efectiva (prática e crítica) de mestres escolhidos por critérios exclusivamente éticos e estéticos.

1 À palavra *conveniência* associamos a *economia* ou "atenção às facultades do dono da obra e à comodidade do lugar, e a condução cuidadosa de uma e outra. É ter em conta o uso para que se destina a construção, a beleza que se lhe quer dar, porque são diferentes os desenhos de uma casa no campo e de uma casa na cidade, se é para gente de negócios ou para gente curiosa e magnífica". *Les dix livres d'Architecture de Vitruve - corrigés et traduits en 1684 par Claude Perrault*. L.I - cap.II., Pierre Mardaga, Bruxelles, 1979,

El paisaje como argumento
el paisaje como construcción mental - concepción y expresión *material del concepto de*
- paisaje interior.
Teresa Fonseca.
FAUP. Universidade do Porto.
Universidad de Sevilla 2007.



Fig. 1 - Casa Kentuck Knob, Pennsylvania. Frank Lloyd Wright 1956. Fotografía del año 2000.



Fig. 2 - IAREN. Instituto da Água da Região Norte, 2000-2006. Rua General Torres, Matosinhos.

2. Paisajes

La imagen que presenta este trabajo tiene como fondo una foto personal de la casa Kentuck Knob en Pennsylvania, de Frank Lloyd Wright. (figura 1).

Las letras del tema o los nombres e instituciones que aparecen en este proyecto fueron dibujados de varios colores seleccionados, no del color de los árboles ni del cielo gris, ni siquiera del color del terreno, sino de las piedras y de la madera en que está hecha la casa. Dos experiencias se resumen: la visita —o acontecimiento real— de las obras que escogemos para exponer las ideas de arquitectura; y la elaboración propia, construcción crítica y paciente, de discurso, fundamentado en casos concretos, que pueden provenir de la enseñanza o de la investigación en proyectos y obras propias. Una sola imagen puede, entonces, unir tanto un método de trabajo —artístico o científico, pero que es válido tanto para proyecto práctico como teórico— como la elección del camino que mejor expresa la forma gráfica.

Los paisajes son creaciones que se hacen con miradas breves y largas reflexiones de tiempo y de espacio.

La importancia del tiempo en la construcción del paisaje está presente en este trabajo a través de varios artificios que están implícitos en la forma de exposición oral pero que, al escribirse, precisan ser enumerados: evocación de obras de maestros arquitectos visitadas hace algunos años, imágenes de evolución de ciudades donde se sitúan nuestros propios proyectos, exposiciones de instrumentos de trabajo usados por el arquitecto en su investigación disciplinar como, por ejemplo, maquetas, imágenes de fases de construcción de obras, diseños de sistemas constructivos que son ensayados, ejemplos que demuestran los conceptos por criterios de pertinencia, actualidad y generalidad, asociación de preexistencias y reconversiones, por ejemplo, un depósito de agua, una fábrica en una casa en el centro del casco histórico que darán origen, respectivamente, a un laboratorio de investigación, unas viviendas colectivas y una casa moderna de dos plantas.

En el desarrollo del tema se incluyen breves razonamientos que llevarán a considerarlo no sólo actual sino también como algo urgente.

El estilo de comunicación de las ideas de arquitectura practicado por quien aquí escribe, que enseña proyectos y teoría en una escuela pequeña marginal situada en Oporto, es sólo en la apariencia una mirada natural. Es resultado de trabajo y de intenciones. Palabras simples pero apoyadas o defendidas por diseños y fotografías de obras visitadas o propias, indican la primera naturaleza del arquitecto: un cantero que sólo cree lo que ve o hace con sus manos. Preferencia por temas tan obvios que son olvidados por la crítica, muestra la confianza en la capacidad de medir la imaginación.

2. Paisagens

A imagem que apresenta este trabalho tem como fundo uma foto pessoal da casa Kentuck Knob na Pennsylvania, de Frank Lloyd Wright. (figura 1)

As letras do tema ou nomes e instituições envolvidas neste projecto foram pintadas de várias cores seleccionadas, não das árvores nem do céu acinzentado, nem sequer do terreno, mas das pedras e madeiras da casa. Duas experiências estão resumidas, a visita (o conhecimento real) às obras que escolhemos para expor ideias de arquitectura e a elaboração própria, construção crítica e paciente, do discurso, fundamentado em casos concretos, que podem provir do ensino ou da investigação em projectos e obras próprios. Uma imagem apenas, pode, então, unir tanto um método de trabalho (que se chame artístico ou científico, tanto faz, mas que é válido tanto para projecto prático como teórico) como uma escolha da forma que é melhor para o exprimir, a forma gráfica.

Paisagens são criações que se fazem com olhares breves e longas passagens de tempo e espaço.

A importância do Tempo na construção da paisagem está presente, neste trabalho, através de vários artificios que são implícitos na forma de exposição oral mas que, na transmissão através da forma escrita, precisam de ser enunciados: evocação de obras de mestres arquitectos, visitadas há mais ou menos anos; imagens da evolução das cidades onde se situam os nossos casos próprios; exposição de instrumentos de trabalho usados pelo arquitecto na sua investigação disciplinar como, por exemplo, maquetas, imagens de fases de construção da obra, desenhos de sistemas constructivos que são testados; escolha dos casos que demonstram os conceitos por critérios de pertinência, actualidade e generalidade; associação de pré-existências e reconversões, por exemplo, um depósito de água, uma fábrica e uma casa térrea em centro histórico que deram origem, respectivamente, a um laboratório de investigação, um condomínio e uma moradia moderna de dois pisos.

No desenvolvimento do tema incluem-se breves razões que levaram a escolhê-lo e considerá-lo, não só actual mas também urgente.

O estilo de comunicação das ideias de arquitectura practicado por quem aqui escreve, ensina projecto e teoria numa Escola pequena e marginal sediada no Porto é, só em aparência natural. É resultado de trabalho e propósito. Palavras simples mas apoiadas ou defendidas por desenhos e fotos de obras visitadas ou próprias, indicam a primeira natureza do arquitecto, um pedreiro que só acredita no que vê ou faz com as suas mãos. Preferência por temas tão óbvios que são desprezados pela grande crítica, mostra que confia na capacidade de medir a imaginação.

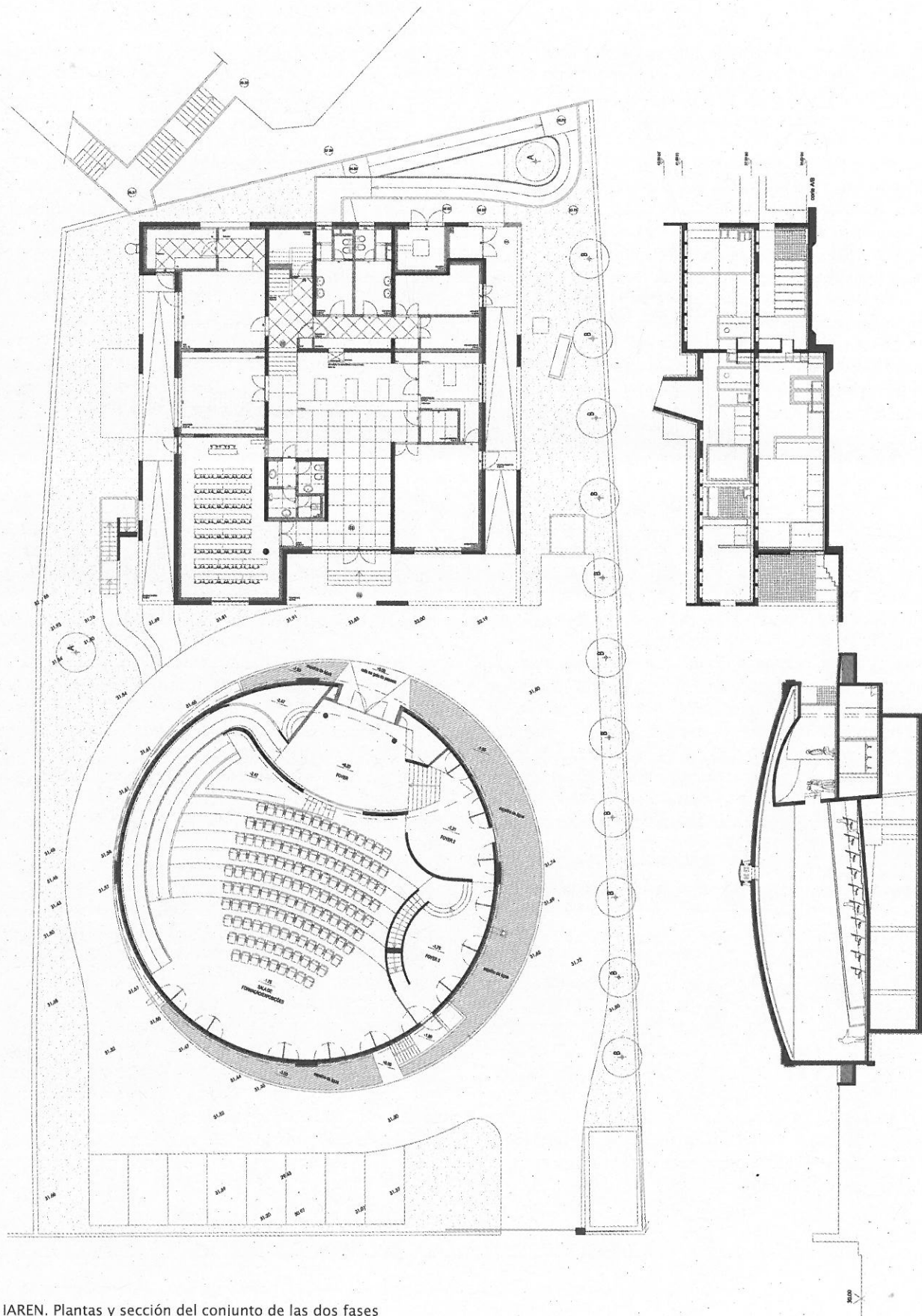


Fig. 3 - IAREN. Plantas y sección del conjunto de las dos fases

3. Formas simples

En primer lugar, es necesario aclarar sobre lo que entendemos aquí por abrigo conveniente. Es aquél que está bien implantado en el terreno, sirve a las funciones prácticas y espirituales debido a sus justas proporciones, su forma es economía porque resiste plástica y físicamente el paso del tiempo².

Un depósito de agua, desactivado de su función pero en excelente forma física, se presenta insólitamente instalado en una parte central de la ciudad (figura 2). Su volumen cilíndrico, cuya planta tiene 25 metros de diámetro, fue, con el tiempo, comprimido por el desarrollo urbanístico. Lo que en su tiempo fue una obra de utilidad pública notable es hoy una estructura resistente que, por esa única razón, se decidió tomar como ejemplo, no sólo de reconversión, sino también como concepto y construcción de paisajes interiores.

A este contexto pertenecen hoy edificios de varias alturas, una red viaria actualizada y también una mezcla de clases sociales. El vecino más directo de la obra es un barrio de viviendas sociales, por tanto, de gente pobre. Con la función específica de IAREN (Instituto de Agua de la Región Norte) como laboratorio hemos querido asociar una forma capaz de prolongar los sueños de algún joven vecino con la perspectiva de una carrera científica, abriendo sólo ventanas que mostrasen al exterior las salas de los investigadores, los frascos y los aparatos de su trabajo mágico.

La primera fase de la obra fue la construcción nueva para los laboratorios, que crearon los recursos necesarios para realizar la segunda fase de la obra, un auditorio y otras dependencias dentro del depósito.

Esa primera obra se encerró dentro de una caja de planta cuadrada de 25 metros de lado, que parecía ser más antigua, o simplemente un anexo, y para lograr ese efecto se decidió construirlo en hormigón visto (figura 3).

En el interior, por contraste, se quiso dar a los investigadores no sólo la funcionalidad necesaria para el trabajo silencioso y paciente del laboratorio, sino también el derecho a realizarlas sin sufrimiento y perjuicio para la salud física y psicológica que provocan los espacios artificialmente acondicionados. Para eso se situaron en el piso superior y con la altura mínima los espacios con aire artificial, mientras el resto, los destinados a estudio, reunión, formación y descanso, se ubicaron en la planta baja, ventilados naturalmente y con acceso desde el exterior. Los materiales aplicados en el interior son, en contraste con la dureza del exterior, luminosos y ricos —mármoles y maderas naturales, revoco y cerámica blanca—, que reflejan una permanente variación de luz natural en todos los compartimentos (figura 4).

2 «Quatro critérios para a Arquitectura. Implantação, Distribuição, Proporção, Resistência», en FONSECA, T. (1996), *A construção do Pólo 3 da Universidade do Port. Planos, Projectos, Edifícios*, tesis doctoral, vol.1, FAUP-Universidade do Porto, pp. 13 y 150-154.

3. Formas simples

Em primeiro lugar, um esclarecimento é necessário, sobre o que se entende aqui, por abrigo conveniente. É aquele que está bem implantado no terreno porque o compõe, serve funções práticas e espirituais devido às suas justas proporções, a sua forma é económica porque resiste plástica e fisicamente ao tempo.²

Um depósito de água, desactivado da sua função mas em excelente forma física, apresenta-se insolitamente instalado num lote central da cidade (figura 2). O seu volume cilíndrico, cuja planta tem 25 metros de diâmetro, foi, com o tempo, comprimido pelo desenvolvimento urbanístico da sua área envolvente. Do que em tempos foi uma obra de utilidade pública notável, resta hoje, uma estrutura resistente que, por essa única razão, se decidiu adoptar como oportuno exemplo, não só de reconversão, mas também de concepção e construção de paisagens interiores.

Do contexto, fazem hoje parte, edifícios de mais ou menos pisos, rede viária actualizada e, também, uma mistura de classes sociais. O vizinho mais directo da obra é um bairro de habitação social, portanto, de gente pobre. À função específica do IAREN – Instituto da Água da Região Norte, como laboratório, quisemos associar uma forma capaz de alargar os sonhos de algum jovem morador vizinho com a perspectiva de uma carreira científica e abrimos, simplesmente, janelas para eles, que mostrassem salas, investigadores, frascos e aparelhos na sua actividade mágica.

A primeira fase da obra foi a construção nova para laboratórios, que criarão os recursos para realizar a segunda fase, um auditório ou outras necessidades dentro no depósito.

Essa primeira obra encerrou-se numa caixa de planta quadrada com 25 metros de lado, que parecesse ser mais antiga, ou um anexo apenas, do depósito e para esse efeito ficou de betão cinzento à vista. (figura 3)

O interior, por contraste, quis dar aos investigadores, não só as funcionalidades complexas necessárias ao trabalho silencioso e paciente de laboratório mas, também, o direito a realizá-las sem o sofrimento e prejuízos para a saúde física e psicológica que os ambientes condicionados artificialmente provocam. Para isso, limitaram-se, no piso superior e ao mínimo indispensável, os espaços de ar artificialmente controlado, enquanto todos os outros, de estudo, reunião, formação e descanso ficaram no piso térreo, ventilados naturalmente e com acesso ao exterior. Os materiais aplicados no interior são, em contraste com a rudeza do exterior, luminosos e ricos – mármoles e madeiras naturais, reboco e cerâmica branca, reflectem uma permanente variação da luz natural em todos os compartimentos. (figura 4)

2 Quatro critérios para a Arquitectura - *Implantação, Distribuição, Proporção, Resistência*, em Fonseca, T. (1996), *A construção do Pólo 3 da Universidade do Porto - Planos, Projectos, Edifícios*, tese de doutoramento, vol.1, FAUP - Universidade do Porto, pp. 13 e 150-154



Fig. 4 - IAREN. paisagens interiores / Paisajes interiores



Fig. 5 - Condomínio Atlântico 1998-2003. Matosinhos. Paisagens urbanas / Paisajes urbanos

4. Viviendas colectivas

Si hoy la arquitectura se ha reducido a fenómeno ha sido por la curiosidad de las ciencias humanas y por la renuncia de los arquitectos —salvo en raras excepciones— de su función crítica y, si fuera necesario, de la rectificación de dicho punto de vista. La oportunidad de verse en los medios de comunicación ha hecho de la arquitectura rehén de los circuitos de opinión; algunas opiniones son competentes, pero sólo atienden a los métodos y criterios de las mismas ciencias humanas. Comenzó a escribirse mucho, cada año más. Antes, en las décadas de los 60 a 80 del siglo pasado, ya los economistas y peritos de la optimización funcional, los cuales son sabios de laboratorio, se habían autoproclamado paladines de una nueva moral arquitectónica. Comenzaron a hacer mapas y cálculos cada vez con más variables. Se eliminó de la obra su derecho a tener un carácter, atribuido por la integridad formal y no por las cantidades de sus componentes. Siguiendo hasta nuestros días, las décadas de caída o decadencia del siglo XX en el vértigo del espacio virtual y la idea insidiosa de cuanto mejor queda nuestra obra publicada, predomina sobre cualquier otra consideración del verdadero oficio del arquitecto.

Parecen olvidarse de las palabras «terreno», «dueño de la obra»³, despreciando los problemas reales de la obra. Se trasladó el conocimiento arquitectónico a una abstracción denominada el ámbito global.

Además de los usos y los costes, la cantidad de metros cuadrados construidos, o las fachadas cerradas de vidrio, que se presentan a los ciudadanos y a los críticos, el trabajo sólo podrá integrar arquitectura por su forma cuando la calidad resulta de la integridad física —buena calidad de los materiales y perfecta ejecución del trabajo— y de la justa medida —o proporción como se dijo antes—.

Sin embargo, ¿qué especialistas enseñan hoy a ver la arquitectura como Zevi y Pevsner, Rasmussen, Cristian Norberg-Schulz, Le Corbusier, Kahn o Fernando Távora? Distantes unos de otros y sin orden cronológico, uno de ellos dice que los libros de arquitectura tienen que tener muchos dibujos (Pevsner), otro que es preciso experimentarla (Rasmussen), los siguientes dijeron que es independiente del sujeto que la experimenta (Schulz), que exige medidas rigurosas y armónicas (Le Corbusier), que es la forma del espacio para la luz, la música y el silencio lo que el hombre necesita (Kahn), y, finalmente, que debe ser siempre moderna (Távora). Proyectar un edificio no es sumar plantas. Construir paisajes urbanos es ver una calle como una sala sin techo. Es construir el espacio público (figuras 5 y 6).

Sin actitud nostálgica, una fábrica da lugar a un conjunto de 104 hogares, 200 garajes, 8 espacios comerciales, en un total de 19.000 m² de construcción. Aparentemente, la planta del lugar era rectangular aunque en la realidad, si la estudiamos con atención, encontramos seis vértices, lo que nos da la

3 «Terreno, Dono da Obra», en FONSECA, T. op. cit., vol. 1, p. 12.

4. Condomínios

Se hoje a arquitectura está reduzida a fenómeno, foi pela curiosidade das ciências humanas e demissão dos arquitectos (salvo raras excepções) da sua função crítica e, se necessário, rectificativa daquele ponto de vista. A oportunidade vista na mediatização da arquitectura, tornou-a refém do circuito das opiniões, algumas competentes mas apenas reguladas pelos métodos e critérios dessas mesmas ciências humanas. Começou a escrever-se imenso, cada ano mais. Antes, nas décadas de 60 a 80 do século passado, já os economistas e peritos da optimização funcional, quais sábios de laboratório, se tinham auto-proclamado paladinos de uma nova moral arquitectónica. Começaram a fazer-se mapas e cálculos cada vez com mais variáveis. Amputou-se da obra o seu direito a ter um carácter, que lhe é atribuído pela integridade formal e não pelas quantidades dos componentes. Seguem até hoje, as décadas da queda ou decadência do século XX na vertigem do espaço virtual e a ideia insidiosa do quanto melhor ficará a nossa obra publicada, predomina sobre qualquer outra consideração do verdadeiro ofício de arquitecto.

Parecem esquecidas as palavras: *terreno, dono da obra*³ e desprezíveis os problemas de obras reais. Transladou-se o conhecimento arquitectónico para uma abstracção designada por esfera global.

Para além de usos e custos, quantidade de metros quadrados de pavimento da construção, ou das fachadas envidraçadas e encerradas que apresenta ao cidadão e aos críticos, a obra só poderá integrar a arquitectura, pela sua forma, quando a qualidade resultar de integridade física (boa qualidade de materiais e perfeita execução de trabalho) e justa medida (ou proporção como se dizia antes).

Entretanto, que especialistas ensinam hoje a ver arquitectura como Zevi e Pevsner, Rasmussen e Cristian Norberg-Schulz, Le Corbusier, Kahn e Fernando Távora? Distantes uns dos outros e sem ordem cronológica, um deles disse que os livros de arquitectura têm que ter muitos desenhos (Pevsner), outro que é preciso experimentá-la (Rasmussen), os seguintes, disseram que ela é independente do sujeito que a experimenta (Schulz), que exige medidas rigorosas e harmónicas (Le Corbusier), que é forma do espaço para a luz, a música e o silêncio — as coisas que o homem necessita (Kahn) e, finalmente, que deve ser sempre moderna (Távora).

Projectar um edifício não é somar plantas. Construir paisagem urbana é ver a rua como uma sala sem tecto. É construir o espaço público (figuras 5 e 6).

Sem nostalgia, uma fábrica deu lugar a um conjunto de 104 fogos, 200 garagens, 8 espaços comerciais, num total de 19.000 m² de construção. Aparentemente, a planta do lugar era rectangular mas, na realidade e se a estudarmos com minúcia, encontramos seis vértices, o que nos dá oportunidade de ser

3 «Terreno, Dono da Obra», em Fonseca, T. op. cit., vol. 1, p. 12.

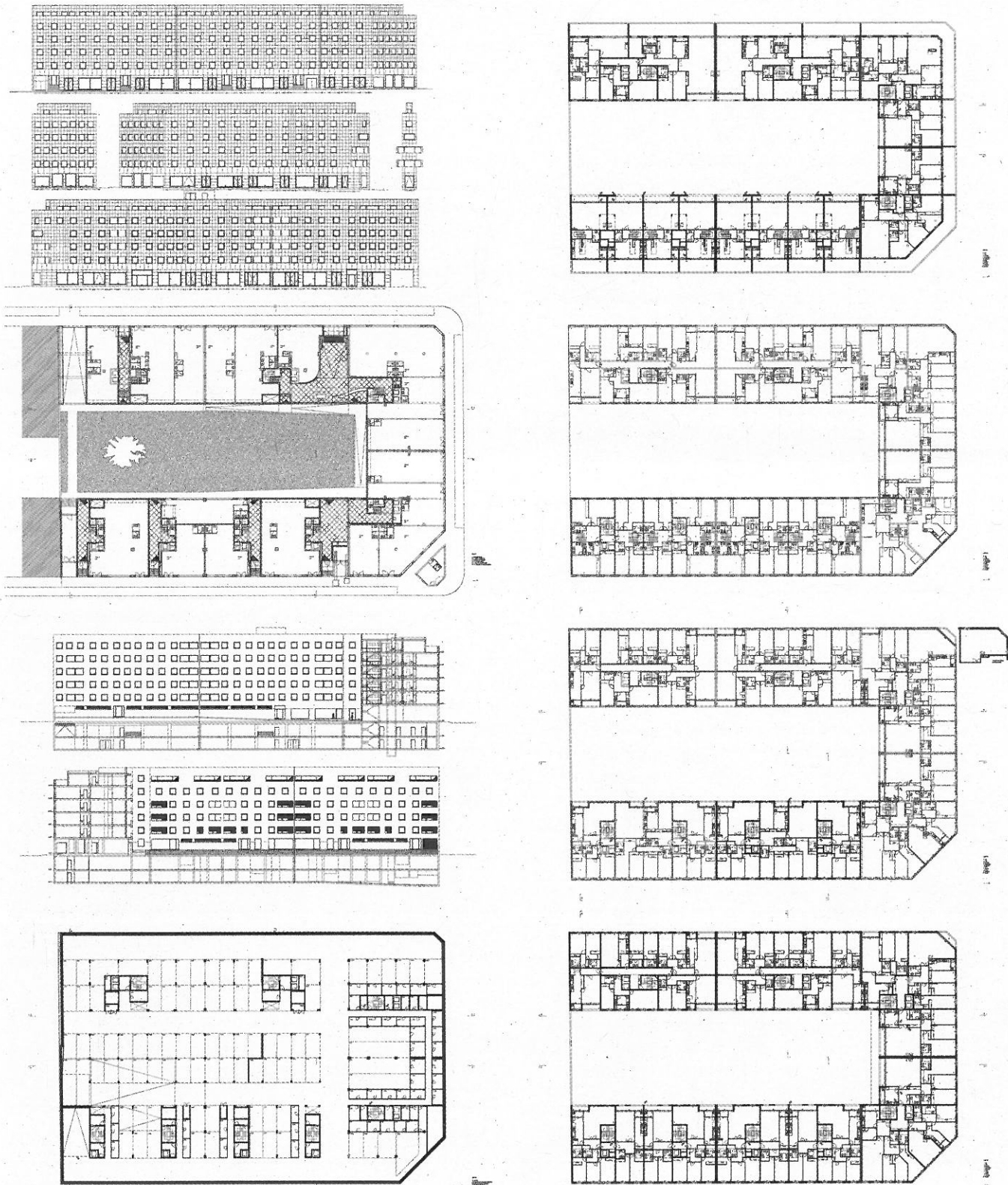


Fig. 6 - Condomínio Atlântico 1998-2003. Matosinhos. Paisagens urbanas / Paisajes urbanos.

oportunidad de ser discretamente originales. Apenas en las dos situaciones de ángulos no rectos, se enfatizó la presencia de la obra en el espacio público, junto con el cruce de los viarios. Pensar en paisaje urbano, en este caso, fue colaborar en la construcción de una calle. A veces nos encargan hacer 250 metros de fachada y un paseo público. Es demasiada extensión para emitir ruido, creemos que el silencio puede ser agradable. Cada ventana, aunque idéntica a las otras, 437 en total, es siempre un hecho único. Es irrepetible su lugar en el mundo y la persona que lo está mirando. Más allá de eso, una misma ventana puede ser un espejo de paisajes interiores y exteriores.

Un jardín puede ser creado en el interior de un bloque y ser una sala colectiva, sin techo, que tiene la formidable capacidad de cambiar como la hora del día. El blanco es el color que favorece ese espectáculo natural.

Proyectar un atrio puede ser diseñar pavimentos, paredes y techos, aunque es siempre escoger los materiales que deben colorear, del negro al blanco, muchos y diferentes pasajes del espacio público para la intimidad (figura 7).

discretamente originais. Apenas nas duas situações de ângulos não rectos, se enfatizou a presença da obra no espaço público, junto de cruzamentos viários. Pensar em paisagem urbana, neste caso, foi colaborar na construção de uma rua. Algumas, raras, vezes encarregam-nos de fazer duzentos e cinquenta metros de frente e passeio público. É demasiada extensão para emitir ruído, achamos que o silêncio pode ser agradável. Cada janela, ainda que idêntica a outras, 437 no total, é sempre um facto único. É irrepetível o seu lugar no mundo e a pessoa que o está olhando. Além disso, uma mesma janela pode ser um espelho de paisagens interiores e exteriores.

Um jardim pode ser criado no interior do bloco e ser uma sala colectiva, sem tecto, que tem a formidável capacidade de mudar com a hora do dia. O branco é a cor que favorece esse espectáculo natural.

Projectar um átrio, pode ser desenhar pavimentos, paredes e tectos, mas é sempre, escolher os materiais que devem colorir do negro ao branco muitas e diferentes passagens do espaço público para a intimidade (figura 7).



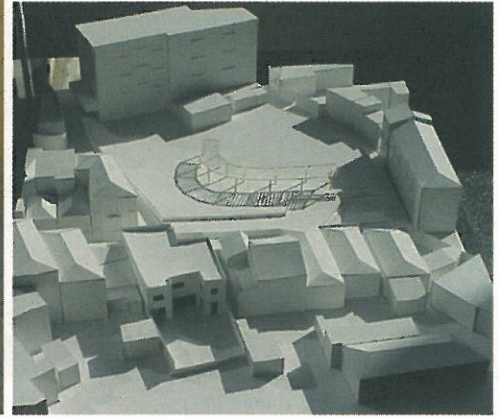
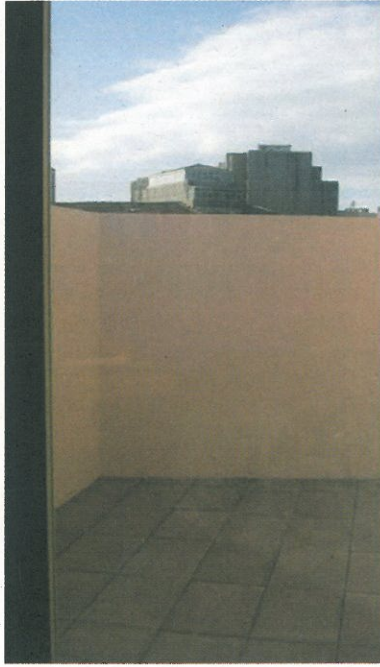
Fig. 7 - Condomínio Atlântico, paisagens interiores / paisajes interiores



Fig. 8 - Casa na Rua de São Roque, Matosinhos.1999-2004, Dona Cristina Justo



Fig. 9 - Casa de São Roque, Plantas



5. Una casa

En los escritos, ¿qué autores, de los que hacen la bibliografía referenciada en centenas de tesis de arquitectura, representan hoy la autoridad disciplinar por la exactitud del vocabulario? De hecho, «con tristeza —observó Barragán— una proporción alarmante de publicaciones dedicadas a la arquitectura eliminaban de sus páginas la palabras belleza, inspiración, magia, sortilegio, encanto, así como los conceptos de silencio, intimidad y espanto, las cuales mantuvo como sus líneas de conducta»⁴. No se trata, por tanto, de simples cuestiones de palabras, sino de su papel esencial en la ética disciplinar.

A veces podemos intervenir en 11,50 metros de una calle, e incluso, esa corta extensión está eventualmente condicionada por extrañas clasificaciones de patrimonio histórico aunque parezca feo, desordenado y con un uso decadente (figura 8).

Una vieja construcción que ocupa la parcela se transforma en una oportunidad para cualificarnos el conjunto. Sea para defender una posición arquitectónica, a veces son necesarios modelos alargados de desarrollo que expliquen la razón y justicia de una postura. Memorias de visita a la casa de Barragán, en 1992, recuerdan que la creación de espacios interiores puede ser tanto o más sorprendente cuanto más sea imperceptible desde el exterior, lo mismo que cuando se trata de una azotea

4 Discurso de Luis Barragán con ocasión del Premio Pritzker en Washington en junio de 1980 en ÁLVAREZ CHECA, J. Y RAMOS GUERRA, M. (1991), *Obra construida, Luis Barragán 1902-1988*, 2ª ed, Sevilla, Consejería de Obras Públicas y Transporte, Dirección General de Arquitectura y Vivienda, p. 13.

5. Uma casa

Na escrita, que autores, dos que enchem a bibliografia referenciada em centenas de teses de arquitectura, representam hoje a autoridade disciplinar pela exactidão do vocabulário? De facto, *com tristeza, observou Barragán, uma proporção alarmante de publicações dedicadas à arquitectura apagou das suas páginas as palavras beleza, inspiração, magia, sortilégio, encanto, assim como os conceitos de silêncio, intimidade e espanto, as quais manteve como suas linhas de conduta*⁴. Não se trata, portanto, de uma simples questão de palavras, mas antes do seu papel essencial na ética disciplinar.

Às vezes podemos intervir em apenas 11,50 metros de uma rua e até, essa curta extensão, está eventualmente condicionada por estranhas classificações de património histórico embora tudo à volta pareça ser feio, desordenado e de uso decadente (figura 8).

Uma velha construção que ocupa a parcela, transforma-se em oportunidade para qualificarmos o conjunto. Para se defender um partido arquitectónico, às vezes são necessários modelos alargados da envolvente que expliquem a razão e justeza desse partido. Memórias de visita à casa de Barragán, em 1992, lembram que a criação de espaços interiores felizes pode ser tanto ou mais surpreendente quanto seja imperceptível do

4 Discurso de Luís Barragán por ocasião do Prémio Pritzker en Washington, Junho de 1980 em Junta de Andalucía, J. Alvarez Checa e M. Ramos Guerra (1991), *Obra construida, Luis Barragán 1902-1988*, 2ªed. Consejería de Obras Públicas y Transporte, Dirección General de Arquitectura y Vivienda, Sevilla, p.13.



Fig. 10 - Casa de São Roque, paisagens interiores / paisajes interiores.

oculta en la fachada de una calle. Todos esos temas estuvieron presentes en este proyecto.

Plantas de una casa en la calle de San Roque muestran que no están en ángulo recto las líneas de las parcelas que nos son dadas aunque sabemos que es preciso crear cuartos para camas que son rectangulares. La geometría se muestra, realmente, como el más fantástico modo de expresar las intenciones de la arquitectura. La distribución de la casa a través de escaleras, pasillos y salas de formas todas irregulares permitió al final la configuración de tres dormitorios convencionales (figura 9).

Esta casa parece hoy más lejana que México, aunque se encuentre en una calle de mi ciudad. Fotografías de la obra, no hechas por profesionales, registran rápidos momentos de placer del arquitecto en los paisajes interiores que inventó aunque ya no le pertenezcan (figura 10).

6. Apertura

Venturi y Siza todavía realizan las antiguas operaciones de componer una fachada y proporcionar un espacio con series de secciones y plantas. Ambos hablan de similares cuestiones jurídicas o administrativas: la falta de tiempo para la ejecución de los proyectos, la precipitación de las fechas de inauguración de las obras. Con todo, en sus cortos textos hablan positivamente del contexto de las obras y del significado de los variados programas⁵, de lo que quieren decir sus formas —como Kahn—, de cómo pueden ser —Siza, sobre el Chiado— y también de cómo tienen que ser —Siza, sobre el CGAC⁶—, en qué lugar y qué material debe ser aplicado.

Me refiero a Venturi porque, más allá del espléndido trabajo académico de los años 60 y de la conferencia magistral en forma de publicación del proyecto para la casa de su madre Vanna, tengo presente su visión a partir de la sala de diseño para *Iconography and cybrenetics*, de 1996. Con la edición, del lado europeo, de *Imaginar la evidencia*, publicado por Siza en 1998, se cerró el siglo XX en términos útiles de teoría de la arquitectura. Nadie produjo después de ellos argumentos materiales que refutasen tales manifiestos de autoridad: no perder el sentido de su propio lugar en el mundo, en el oficio de arquitecto, en la medida de las cosas.

«Ce n'est pas un problème de modestie, c'est une question de mesure: Je pense qu'on peut travailler assez sereinement puisqu'on a des opportunités mais il ne faut pas que le doute, des

exterior, mesmo quando se trata uma açoteia oculta na fachada da rua. Todos esses temas estiveram presentes neste projecto.

Plantas de uma Casa na Rua de São Roque, mostram que não estão em ângulo recto as linhas dos terrenos que nos são dados mas sabemos que é preciso criar quartos para camas fatalmente rectangulares. A geometria mostra-se, realmente, o mais fantástico modo de exprimir as intenções da arquitectura. A distribuição da casa através de escadas, patamares e salas de formas todas irregulares resultou, afinal, na configuração de três quartos de dormir convencionais. (figura 9)

Esta casa parece estar hoje mais longínqua do que o México, ainda que situada numa rua da minha cidade. Fotografias breves da obra, não feitas por profissionais, registam rápidos momentos de prazer do arquitecto em paisagens interiores que inventou mas que já não lhe pertencem. (figura 10)

6. Abertura

Venturi e Siza fazem ainda as antiquadas operações de compor uma fachada e proporcionar um espaço com séries de cortes e plantas. Ambos falam de semelhantes questões jurídicas ou administrativas, falta de tempo para execução dos projectos, precipitação de datas para inauguração das obras. Contudo, nos seus curtos textos falam positivamente do contexto das obras e do significado dos vários programas⁵, do que querem dizer as suas formas (como Kahn), como podem ser (Siza, sobre o Chiado) e também como têm que ser (Siza, sobre o CGAC⁶), em que locais e que material deve ser aplicado.

Refiro Venturi porque, além do esplêndido trabalho académico dos anos sessenta e da aula magistral em forma de publicação do longo projecto para a casa da mãe Vanna, tenho presente a sua visão a partir da sala de desenho para *Iconography and cybrenetics*, de 1996. Com a edição, do lado europeu, de *Imaginar a evidência*, publicado por Siza em 1998, encerrou-se o século XX em termos úteis de teoria da arquitectura. Ninguém produziu, depois deles, argumentos materiais que refutassem tais manifiestos de autoridade: Não perder o sentido do lugar próprio no mundo, no ofício de arquitecto, nem a medida das coisas.

Ce n'est pas un problème de modestie, c'est une question de mesure: Je pense qu'on peut travailler assez sereinement puisqu'on a des opportunités mais il ne faut pas que le doute, des

5 SIZA, A., «La chiesa a Marco de Canavezes», en FRAMPTON, K., *Alvaro Siza, tutte le opere*, Electa, 1999, pp. 379-380.

6 «La solución propuesta se traduce, por lo tanto, en el propósito de rehacer el orden preexistente y destruido, utilizando la fuerza transformadora propia de un Centro de Arte Contemporáneo». Siza, A. (1993) *Centro de Arte Contemporánea de Galicia*, Xunta de Galicia, p. 13.

5 Álvaro Siza, «La chiesa a Marco de Canavezes» em Kenneth Frampton, *Alvaro Siza, tutte le opere*, Electa, 1999, pp. 379-380

6 «A solución proposta traduce, polo tanto, o propósito de refacer unha orde preexistente e destruída, utilizando a forza transformadora que xustamente compete a un Centro de Arte Contemporánea de Galicia.» em Xunta de Galicia (ed.) *Álvaro Siza, Centro de Arte Contemporánea de Galicia*, 1993, p.13

raisons d'anxiété personnelle autorisent quiconque à rompre la mesure des choses» (Alvaro Siza)⁷.

Tentada de imitar a éstos que usan con simplicidad la palabra, aquí presento el paisaje como lo pienso. Es diferente de la naturaleza, porque es un concepto cultural y eminentemente artístico presuponer que un sujeto disfruta —observa, contempla— el espacio o su representación. Se trata siempre de una propuesta de construcción mental y de relación, más o menos, pero siempre activa con el contexto.

La humanización del planeta es una larga historia de esa interacción con el espacio natural, sobre todo es la historia del pensamiento la que integra a las del arte y la arquitectura. Al final, son las artes visuales y la arquitectura, con sus medios específicos de expresión, las que se materializan en cuadros y películas, fachadas, escaleras, muros, jardines, aunque también en vestuarios, muebles, electrodomésticos y automóviles, las ideas del ser en el mundo natural y social. La fuerza de este concepto de paisaje es tal que ya se desvinculó de los límites dimensionales y materiales del espacio físico, teniéndolo adaptado a la literatura para engendrar o retratar personas y grupos como paisajes humanos y a los músicos para ofrecernos paisajes sonoros.

Para nosotros, los arquitectos, organizadores del espacio por definición y no santos, sin derecho ni tampoco la capacidad de apenas contemplar, vamos pensando la naturaleza enmarcada, ahora como fondo, ahora como figura, en múltiples modalidades de paisaje, todas ellas como cuadros de género. Todo el pensamiento arquitectónico es geométrico⁸.

De fuera hacia dentro de una construcción, a través de un vano, imaginamos una secuencia de paisajes hechos de paredes, techos y suelos aunque, a la inversa, cuando concebimos una sala, un cuarto o un corredor proyectamos la carpintería que mejor encuadre horizontalmente o verticalmente un árbol, una catedral, un puente o un río que siempre pertenecen al lado de afuera.

7. Composición

Limitado en tiempo y circunstancias materiales y espirituales, el destino del arquitecto es componer espacios desde hace ya mucho tiempo. La formidable originalidad de nuestro tiempo es admitir que esos espacios son constituidos por formas organizadas en un sistema unitario de fuerzas y fenómenos naturales, que desautoriza la distinción entre lo humano, las piedras y los árboles y, por tanto, despenalizando lo positivo o negativo de cualquiera de ellas —formas, fuerzas o fenómenos—.

7 BEAUDOIN, L. (1991), «Alvaro Siza, Mesure d'un parcours», *Architecture d'Aujourd'hui* 278, p. 56.

8 SIZA, A. (1998), *Imaginar a evidência*, Porto, Edições 70.

raisons d'anxiété personnelle autorisent quiconque à rompre la mesure des choses. Alvaro Siza⁷

Tentando imitar estes que usam com simplicidade a palavra, aqui apresento a paisagem como a penso. É diferente de natureza, porque é um conceito cultural e eminentemente artístico, pressupõe um sujeito que desfruta (observa, contempla) o espaço ou a sua representação. Trata-se sempre de uma proposta de construção mental e de relação, mais ou menos, mas sempre activa com o contexto.

A humanização do planeta é uma longa história dessa interação com o espaço natural, sobretudo é a história do pensamento que integra as da arte e arquitetura. Afinal, são as artes visuais e a arquitetura, com os seus meios específicos de expressão, que materializaram em quadros e filmes, fachadas, escadas, muros, jardins, mas também em vestuário, móveis, electrodomésticos e automóveis as ideias do ser no mundo natural e social. A força deste conceito de paisagem é tal que já se desafectou dos limites dimensionais e materiais do espaço físico, tendo-os adoptado a literatura para engendrar ou retratar pessoas e grupos como paisagens humanas e os músicos para nos oferecerem paisagens sonoras.

Para nós arquitectos, organizadores do espaço por definição e não santos, sem directo nem capacidade de apenas contemplar, vemos pensando a natureza enquadrada, ora como fundo, ora como figura, em múltiplas modalidades de paisagem, todas elas como quadros de género. Todo o pensamento arquitectónico é geométrico.⁸

De fora para dentro de uma construção, através de um vão, imaginamos uma sequência de paisagens feitas de paredes, tectos e chãos mas, inversamente, quando concebemos uma sala, um quarto ou um corredor, projectamos a caixilharia que melhor enquadrará horizontal ou verticalmente a árvore, uma catedral, a ponte ou um rio que sempre estiveram do lado de fora.

7. Composição

Limitado em tempo e circunstâncias materiais e espirituais, o destino do arquitecto é compor espaços já há muito tempo começados. A formidável originalidade do nosso tempo é admitir que esses espaços são constituídos por formas organizadas num sistema de tal modo unitário de forças e fenómenos naturais que desautoriza valoração entre humano, pedra e árvore e, portanto, descriminação positiva ou negativa de qualquer deles (formas, forças ou fenómenos).

7 Laurent Beaudoin, «Alvaro Siza, Mesure d'un parcours», *Architecture d'Aujourd'hui* 278, 1991, p.56

8 Álvaro Siza, *Imaginar a evidência*, Edições 70, Porto, 1998

El escrito de Frank Lloyd Wright sobre todo esto continúa siendo instructivo. En una de sus cartas al querido Bob⁹ muestra la autoridad del proyecto en relación al contexto, desde la lectura inicial del terreno hasta la equilibrada conversación en el lugar. Dice así: «Descendemos por ese valle estrecho hasta encontrar una relación directa con el río y la casa, que fue proyectada para encontrar esa asociación. Previ rebajar el río (...). La obra de piedra deberá fundirse con el suelo aunque sin llegar a construir muros hasta él. El acabado de la pared de la chimenea tratará de eso. Es preciso hacer alguna cosa en el puente y en los muros laterales para alterarles la escala. Cuando vaya ahí quitaré pedazos de mortero hasta conseguir el efecto y también acrecentaré otros.»

Al mismo tiempo, sustenta los argumentos formales con raciocinio poético aunque también práctico: «La vista de nuestra construcción y del valle con que está asociada, juega con el río natural; sería bueno represar el propio río de una forma natural relacionada con los peñascos vecinos. Justo arriba de las caídas hasta crear una o dos pequeñas ondulaciones antes de la caída más profunda y bajar el propio río para que se sumerja sobre la casa. (...). El hecho de que ya haya tres o cuatro pies de profundidad cerca de los escalones es porque el lecho ahora se inclina en esa dirección (...) puede realizarse una explosión por alguien que sepa, para tener una piscina lo bastante profunda (...) con cinco pies libres de altura de agua o tal vez cuatro.»

De aquí obtenemos, por lo menos como hipótesis de trabajo, la evidencia de que todos los movimientos practicados en el contexto tienen su origen en pensamientos primordiales, en actos y gestos del habitar: «El piso principal también es un balcón sobre el río y unas escaleras hacia el suelo le roban todo el romance.» «En cuanto a la taza de piedra en la entrada, sugiero que sea exterior aunque próxima, donde se tiren flores que se mantengan frescas y nuestros clientes puedan mojar los pies sin mojarse el suelo de la entrada.»

8. Geometría

Álvaro Siza ha confirmado cómo la relación entre naturaleza y construcción es determinante en arquitectura. Con la piscina de Leça da Palmeira evidencia esta idea: el proyecto quiere valorar la posición de las condiciones generadas por lo natural, optimizándolas. Entre el elemento natural y el construido procura delinear una imagen orgánica, una geometría. Defiende una idea de continuidad, los elementos naturales se tornan extensiones del propio proyecto, minimizan la construcción y, consecuentemente, su impacto. Parece que la arquitectura de Siza se construye siguiendo los principios griegos¹⁰: aprovechamiento de la naturaleza existente aunque tornándola artificial, en el sentido de continuidad, reiterándola aunque afirmando algo más. También en el Restaurante de Boa Nova los elementos de la existencia

9 WRIGHT, F. L. (1982), *Letters do Apprentices*, London, The Architectural Press, pp. 134-135.

10 Tomado de NORTON, M. I. (2007), *Sobre Imaginar a Evidência, resumo crítico*, Curso de Espaço Público e Formas dos Equipamentos, FAUP.

A escrita de Frank Lloyd Wright sobre tudo isto continua a ser instrutiva. Numa das suas cartas, ao caro Bob⁹, mostra a autoridade do projecto em relação ao contexto, desde a leitura inicial do terreno até à equilibrada conversão em lugar. Diz assim: «Descemos por esse vale estreito até encontrar uma relação directa com o rio e a casa foi projectada para essa associação. Previ rebaixar o rio (...). A obra de pedra deverá fundir-se com a do sítio mas não ao ponto de se construírem muros até ele. O acabamento da parede da chaminé tratará disso. É preciso fazer alguma coisa na ponte e nos muros laterais para lhes alterar a escala. Quando aí for, tirarei pedaços de massa até conseguir o efeito e também terei que acrescentar outros.»

Ao mesmo tempo, sustenta os argumentos formais com raciocínio poético mas também práctico: «A vista da nossa construção e do vale com que se associa joga com o rio natural; seria bom represar o próprio rio de uma forma natural relacionada com os rochedos vizinhos. Mesmo acima das quedas até criar uma ou duas pequenas ondulações antes da queda mais funda e refundar o próprio rio para que mergulhe sob a casa.(...) Acho que já há três ou quatro pés de profundidade perto dos degraus porque o leito agora inclina nessa direcção. Se não, pode ser feita uma explosão por alguém que saiba, para termos uma piscina bastante funda (...) com cinco pés limpos de altura de água ou talvez quatro.»

Daqui retemos, pelo menos como hipótese de trabalho, a evidência de que todos os movimentos practicados no contexto têm origem em pensamentos primordiais nos actos e gestos do habitar: «O piso principal também é um balcão sobre o rio, escadas para o chão roubar-lhe-iam todo o romance.» « Quanto à tina de pedra na entrada, sugiro que seja exterior mas próxima, onde se atirem flores que se mantenham frescas e os nossos clientes possam molhar os pés sem molharem o chão da entrada.»

8. Geometria

Álvaro Siza tem reafirmado, como a relação entre natureza e construção é determinante na arquitectura. Com a Piscina de Leça da Palmeira evidencia esta ideia: o projecto quis valorizar o partido das condições geradas pelo natural, optimizando-o. Entre o elemento natural e o construído, procurar delinear uma imagem orgânica, uma geometria. Defende uma ideia de continuidade, os elementos naturais tornam-se extensões do próprio projecto, minimizam a construção e, consecuentemente, o seu impacto. Parece que a arquitectura de Siza se constrói segundo os princípios gregos¹⁰: aproveitamento da natureza existente mas tornando-a artificial, no sentido da continuidade, reiterando-a mas afirmando algo mais. Também no Restaurante

9 Frank Lloyd Wright, *Letters do Apprentices*, The Architectural Press, London 1982, pp. 134-135

10 Adaptado de M. Isabel Norton, *Sobre Imaginar a Evidência - resumo crítico*, Curso de Espaço Público e Formas dos Equipamentos, FAUP, 2007.

natural —agua y afloramientos rocosos—, los de existencia construida —capilla y faro— y los del nuevo artificio son ponderados sin miedo de romper la belleza del lugar sino con el deseo de tornarlo bello con la obra —y la comodidad aumentada—. El insistente empleo de la palabra geometría, en sus textos, advierte la necesidad de formular una intención.

Hace años que yo utilizo una expresión cuyo origen olvidé por la distancia y por la cantidad del uso en las aulas: «Las intenciones en arquitectura se expresan en geometría». Tal vez por eso, este autor escribe como dibuja, sintética e intencionalmente.

Uso, muchas veces, las máximas de Wright, autor que empecé a estudiar hace ya treinta años con Távora, profesor emérito a quien dedico una clase anual sobre el maestro americano. El aviso de que «los pecados del arquitecto son permanentes en el tiempo» frenó mis entusiasmos juveniles, me hizo vieja precocemente, volviéndome dura en la crítica a mi propia obra y exigente en la lectura de la obra de los demás. Después encontré «los

da Boa Nova, os elementos de existência natural (água e afloramentos rochosos), os de existência construída (capela e farol) e os do novo artificio são ponderados sem medo de romper a beleza do lugar mas antes com o desejo de torná-lo belo com a obra (e a comodidade acrescentada). O insistente emprego da palavra geometria, nos seus textos, adverte para a necessidade de formular uma intenção.

Há anos que venho utilizando uma expressão sua cuja origem esqueço por distante e muito uso nas aulas – *as intenções em arquitetura exprimem-se em geometria*. Talvez por isso, este autor escreve como desenha, sintética e intencionalmente.

Uso, muitas vezes, as máximas de Wright, autor que comecei a estudar há trinta anos com Távora, professor em honra de quem dou uma aula anual sobre o mestre americano. O aviso de que os pecados do arquitecto são permanentes temperou os meus entusiasmos juvenis, envelheceu-me precocemente, tornando-me dura na crítica à obra própria e exigente na leitura da dos outros. Depois encontrei “os dedos da minha mão” e



Fig. 11 - Arranjo da Marginal de Leça da Palmeira, 1966-2006 Álvaro Siza.

dedos de la propia mano» y «escogí los mentores con cuidado»¹¹, dos principios que organizan el libro de cartas a los aprendices citado antes. En el primero veo la imagen de lo que pueden ser los límites de nuestra ambición —lo que conseguimos con garantía no debe exceder la medida de nuestra mano aunque también se debe a cada uno el desarrollo de sus capacidades—. En cuanto a los maestros, sólo con el tiempo nos damos cuenta de que sólo algunos son nuestros, aquéllos de quienes hablan nuestras obras, cuyo estilo encuentra resonancia en lo nuestro.

Mi afiliación, por así decir, artística con los maestros del silencio es antigua.

La eventual timidez de formas que ayudé a construir es debida a una deliberada estrategia de inclusión en el proyecto urbano, que es obra colectiva y de mucha edad, como ya dije. Siempre practiqué la circunspección formal de la obra. El mirar para los otros no puede ser estridente, se precisa más continuidad a nivel de planta baja. Antiguamente se pensaba que la fuerza de la homogeneidad resultaba de la obediencia y de la repetición asociada a las formas de residencia y que, para un equipamiento, la forma exigiría excepcionalidad y elocuencia. Cuando tuve esa experiencia descubrí que no es obligatorio ser diferente. Al final no es el programa el que determina los grados de expresión de las formas arquitectónicas. «Rosas o legumbres»,¹² que Mies van der Rohe encontró igualmente buenas, no corresponden a programas, sino a estilos y carácter del artista y de la obra.

9. Densidad

Las obras de Kahn, Barragán o Siza no trabajan rosas porque en ningún caso muestran espinas defensivas de los contextos. Descansan o encajan en el terreno, son prácticas, son pacíficas, naturalizadas por los gestos tan elementales como ancestrales, de la apertura de puertas y ventanas, de la colocación de un banco donde todos se pueden sentar.

Para ordenar la orilla marítima en la que construyó la casa de Chá de Boa Nova, de 1958-1963, y la Piscina del Mar, de 1961-1966, fue llamado el mismo arquitecto, Alvaro Siza. Ahora la envolvente está totalmente urbanizada.

La geometría compleja de aquellas primeras obras, nacida de las líneas orgánicas del mar y de las rocas naturales, ahora han sufrido no sólo la total regularidad sino también la reducción absoluta de forma a un único elemento arquitectónico: un banco continuo que materializa la línea recta del borde entre la ciudad y el mar.

De todas las obras, deseos y proyectos en las que el autor exprimí su pensamiento sobre el mundo, ésta parece ser la primera en la que está presente la idea de autoridad de la arqui-

“escolhei os vossos mentores com cuidado”¹¹, dois princípios que organizam o livro de cartas aos aprendizes que citei atrás. No primeiro, vejo a imagem do que podem ser os limites da nossa ambição —o que conseguimos garantir não deve exceder a medida da nossa mão mas também cabe a cada um desenvolver as suas capacidades. Quanto aos mestres, só com o tempo damos conta de apenas alguns são, de verdade, nossos— aqueles de que falam as nossas obras, cujo estilo encontra ressonância no nosso.

A minha filiação, por assim dizer, artística, junto dos mestres do silêncio é antiga.

A eventual timidez de formas, que ajudei a construir, é devida a uma deliberada estratégia de inclusão no projecto urbano que é obra colectiva e de muita idade, como já disse. Sempre pratiquei a circunspeção formal da obra. O olhar para os outros não pede estridência, precisa mais de baixos contínuos. Antigamente pensava que a força da homogeneidade resultava de obediência e repetição associadas às formas de residência e que, para um equipamento, a forma exigiria excepcionalidade e elocência. Quando tive essa experiência descobri que não é forçoso ser diferente. Afinal, não é o programa que determina os graus de expressão das formas arquitectónicas. *Rosas ou legumes*¹² que Mies van der Rohe achou igualmente bons, não correspondem a programas mas a estilos e carácter do artista e da obra.

9. Densidade

Obras de Kahn, Barragán ou Siza não serão rosas porque, em nenhum caso mostram espinhos defensivos dos contextos. Repousam ou encaixam no terreno, são pacíficas, naturalizadas pelos gestos tão elementares quanto ancestrais, da abertura de portas e janelas, da colocação de um banco onde todos se podem sentar.

Para arranjar a orla marítima em que construiu a Casa de Chá da Boa Nova de 1958-1963 e a Piscina de Marés de 1961-1966, foi chamado o mesmo arquitecto, Álvaro Siza. Agora a envolvente está totalmente urbanizada.

A geometria complexa daquelas primeiras obras, nascida das linhas orgánicas do mar e das rochas naturais deu agora lugar a uma outra, não apenas de total regularidade mas de redução absoluta da forma a um único elemento arquitectónico: um banco contínuo que materializa a linha recta do bordo entre cidade e mar.

De todas as obras, desenhos e projectos em que o autor exprimiu o seu pensamento sobre o mundo, esta parece ser a primeira em que está presente a ideia da autoridade da arquitectura na

11 Los dos títulos deben ser atribuidos a Bruce Brooks Pfeiffer, que seleccionó y comentó la edición de Frank Lloyd Wright, *op. cit.*, pp. 80 y 123.

12 FRAMPTON, K. (1985), «Preface: The Unknown Mies van der Rohe», en SPAETH, D., *Mies van der Rohe*, New York, Rizzoli, p. 7.

11 Os dois títulos devem ser atribuídos a Bruce Brooks Pfeiffer, que seleccionou e comentou a edição de Frank Lloyd Wright, *op. cit.* pp. 80 e 123

12 K. Frampton, «Preface: The Unknown Mies van der Rohe» em D.Spaeth, *Mies van der Rohe*, Rizzoli, N.Y., 1985, p.7

tectura en la defensa de la naturaleza amenazada y del derecho a la paz de contemplar una puesta de sol (figura 11).

La sencillez, o la aparente simplicidad exterior de las formas de los maestros que fueron citados, contrasta con la complejidad de sus interiores. El aparato conceptual de sus construcciones se encuentra sistemática y estratégicamente inscrito en el interior de los lugares, sean valles, bordes de mar, calles sin valor o, como a veces sucede, terrenos que parecen ser sobrantes de planos urbanísticos¹³ perdidos en cruces de autopistas. Conocemos sus primeros deseos hechos de curvas y líneas, ángulos que pronuncian divisiones, escaleras, estanterías de libros, los siempre atentos árboles y figuras humanas que han aprendido a diseñar en las escuelas de bellas artes. También hay escritos, como el famoso «oír un sonido es ver su espacio», y relatos de presentación de la primeras ideas sobre la biblioteca de Exeter, por Louis Kahn, así como los más abstractos sobre la luz y el silencio, que son la prueba de que la concentración conceptual y consecuentemente el origen compositivo de las obras se sitúan dentro de las formas.

No veo esto como una gimnasia de funcionamientos sino como una búsqueda de los temas formales que han de generar formas especiales volviéndolas centrípetas al punto de apenas encerrarse en sí mismas.

El mítico, o mejor dicho, el místico espacio de Barragán es incontestablemente el que radicaliza este concepto de interioridad, tal vez porque a la aparente elementalidad del vocabulario de formas en el proyecto —sólo cuadrados y rectángulos llenan sus plantas y secciones— ha sumado, además de masa en espesura y color, el tiempo ilimitado de las artes técnicas de la producción material de la obra.

Los mismos ingredientes se encuentran en la obra de los otros dos maestros, tanto por sus fuertes alianzas con los especialistas de las diferentes disciplinas como con los operarios.

¿Qué une, al final, esta tríada? La construcción de paisajes interiores aunque el proyecto sea al aire libre con la misma finalidad de elevar las necesidades de la naturaleza humana a los términos más universales —luz, silencio, paz— aprovechando los medios y oportunidades que se encuentran en los encargos y en los lugares.

13 FONSECA, T. *op. cit.*, p. 208.

defesa da natureza ameaçada e do direito à paz de contemplar um pôr-do-sol (fig. 11).

A singelez, ou aparente simplicidade exterior das formas dos mestres que fui convocando, contrasta em absoluto com a complexidade dos seus interiores. O aparato conceptual das suas construções, encontro-o sistemática e estrategicamente inscrito no interior dos locais – sejam vales, orlas de mar, lotes de ruas banais ou, como às vezes acontece, terrenos que parecem ser sobrantes de planos urbanísticos¹³ por estarem perdidos entre cruzamentos de auto-estradas. Conhecemos os seus primeiros desenhos feitos de linhas livres e outras rectas, ângulos que pronunciam divisões, escadas, estantes de livros, as sempre atentas árvores e figuras humanas que aprenderam a desenhar nas suas escolas de belas artes. Também há escritos, como o famoso “ouvir um som é ver o seu espaço”, e relatos de apresentação das primeiras ideias sobre a biblioteca em Exeter, por Louis Kahn, assim como os mais abstractos sobre luz e silêncio, que são a prova de que a concentração conceptual e consequente origem compositiva das obras se situa dentro das formas.

Não vejo isto como uma ginástica de funcionamentos mas antes como uma busca dos temas formais que não-de gerar formas espaciais e as tornam centrípetas ao ponto de apenas se encerrarem a si mesmas.

O mítico, ou melhor, místico espaço de Barragán é incontestavelmente o que radicaliza este conceito de interioridade, talvez porque à aparente elementalidade do vocabulário de formas em projecto (só quadrados e rectângulos enchem as suas plantas e cortes) se somou, para além de massa em espessura e cor, o tempo ilimitado das artes técnicas da produção material da obra.

Os mesmos ingredientes se encontram nas obras dos outros dois mestres, tanto pelas suas fortes alianças com os especialistas das diferentes especialidades, como com os operários.

O que une, afinal, esta trindade? A construção de paisagens interiores mesmo que o projecto seja ao ar livre, um mesma finalidade, elevar as necessidades da natureza humana aos termos mais universais – luz, silêncio, paz – aproveitando os meios e oportunidades que encontram nas encomendas e sítios.

13 T. Fonseca, *op. cit.*, p. 208