Entrevista a Alvaro Siza Vieira

realizada por Marta CERVELLÓ en Oporto el 14 de marzo de 1986

Interview with Alvaro Siza Vieira

SIZA VIEIRA. En este momento tengo trabajo aquí, en Holanda y en Macao, y voy a empezar en Venecia, y tanto trabajo da problemas. Le diré que los trabajos más pequeños son los que más se ven perjudicados porque son, en cierta medida, los más difíciles, pues al no estar sujetos, en general, a tantos condicionamientos o a condicionamientos tan fuertes como los grandes, es más difícil encontrar el camino. Un trabajo pequeño, por su propia dimensión, no admite, normalmente, una gran sistematización, y, cada detalle puede ser un problema.

La verdad es que en Portugal sólo tengo proyectos de pequeña dimensión. Desde que acabaron los proyectos SAAL, he hecho pocas cosas.

S.V. currently I have work here, in Holland and Macao, and I'm about to start in Venice; so much work gives rise to problems. I'd say that the smaller comissions are the ones that suffer most because, in a way, they're the most difficult: in general they aren't subject to so many conditions or, at least, to such heavy conditions. Therefore it isn't so easy to find one's way. A small work, because of its dimensions, does not allow, in general, for great systematisations, and each detail can create a new problem.

The truth is that in Portugal I'm limited to projects of small dimensions, and since the SAAL projects I've done very little.

QUADERNS. **La anterior necesidad de salir para respirar aires nuevos, ahora, quizá se ha convertido en la necesidad opuesta, de querer volver para concentrarse.**

Q.: Your earlier need to travel, to find new experiences, has now perhaps become the opposite a need to return to Portugal in order to be able to concentrate?

Tal vez, pero más por motivos de trabajo, ahora tengo cosas interesantes que hacer aquí, una escuela en Sétubal, también, la facultad de arquitectura, y antes no tenía nada, lo que tenía era para mantener el estudio abierto, era casi inventarme a veces los trabajos que no tenía. Por tanto, ahora, el hecho de tener trabajo aquí me hace considerar de otra manera los trabajos que me llegan de fuera. Respecto al Concurso de Venecia, debo decir que no contaba con ganarlo, ni tan siquiera lo había imaginado; aunque un trabajo de ese orden no puede rechazarse.

My reasons for returning perhaps have to do with work I have here there are some interesting projects, such as the school in Setúbal. Before, I had just enough work to keep the practice going and sometimes I even had to practically invent work. But now, upon undertaking the design for the Architecture Faculty as well, as the time required to seek work here, I have to think in a different way about comissions outside Portugal. Regarding the Venice competition, I must admit I had never dreamed I'd win it, and I couldn't really refuse such an opportunity.

Todavía se hacen más proyectos que obras... Tanta energía gastada en vano...

There are still more projects than buildings. So much energy spent in vain...

Sí, es cierto. Es frustrante y causa un profundo cansancio. Se llega a más de medio proyecto sin poder acreditar que éste vaya a ser realizado. Se gasta, se quema tanto entusiasmo... ¡no hay quien lo resista! Hubo un momento en que hice, por ejemplo, tres casas, tres viviendas, y ninguna se construyó. Ahora, en Evora, la sede de una cooperativa y un motel, proyectos ya listos, que no se han construido por problemas de financiación. Hechos como éste, no sólo producen disgustos sino que representan una pérdida absurda de energía, pero, en este momento, así se trabaja en Portugal.

En España supongo que se desconoce la condición, muy distinta de la española, de que

Yes, you're right; it's frustrating and also exhausting. One can reach half-way through a project and still not know if it'll ever be built. One burns up so much enthusiasm that very few people can stand the strain. Once, for example, I designed three houses not one of which was ever constructed. Just recently, in Évora, projects I'd finished for the headquarters of a cooperative and a motel were never built because of financial problems. It's really maddening, it means an absurd waste of energy, but it's the only way one can work in Portugal at the moment. You may not know, since this is not the case in Spain, that in Portugal only 4 % of projects are carried out by architects, so there is no tradition of prestige and legal rights for

us; what should be the norm for our profession is looked upon as a whim or an exaggeration, the result of «artistic temperament». *People here are not used to* projects being well studied and carefully drawn up, and whoever tries to do it this way ends up totally frustrated because he's considered to be too finical.

Nevertheless, your enthusiasm hasn't *been stifled by this.*

Well, it's my work, so if I can't keep a certain enthusiasm alive, my professional life could become purgatory. On the other hand, it's also true that the variety of working in Holland and Germany has *helped me, since it's given me the opp*ortunity to know other contexts, new people and different forms of architecture.

Does your knowledge of international industry help you in your creative work?

It makes no difference to me whether I work with advanced technological methods or with craftsmen; what's necessary, and what I try to do from the very beginning, is to know what means of production are available and then to use them to the best advantage. In the Berlin project, for example, the windows had to be prefabricated, by the Social Housing Association.

Here in Portugal we're at the point where good craftsmen have nearly disappeared, quality is very low and we lack *the technology* that other European countries possess. Consequently we're in a terrible position but there's no doubt that experiences in other fields will help us find our way out of the present transition period in Portugal.

***«Large scale» architecture is at a far* remove from «small, domestic» architecture, from the concrete, from the unforeseen, from the circumstances of the moment. Perhaps Venice still has something of a movement, or Berlin the curve that generates the project. It seems *to me that your architecture is now* more systematic, or systematised, and more solid.**

The circumstantial aspects of a project are still important for me; they are like a solid prop for the realistic development of a project. For example, the curve in the Berlin project has a very long history. It isn't a whim or a formal reminiscence. I had to add another storey, one more than had been decided upon in the competition. This project was for a private developer and underwent the usual pressure and speculative processes. The curve isn't formal in origin; it's the result of difficulties in carrying out the project. What happens is that large scale work is a lesson for work on a smaller scale. One has to look at the work from a «wider angle», with perspective, and this is an essential exercise when

sólo el 4 % de los proyectos es hecho por arquitectos, por tanto, no hay tradición de prestigio ni de derechos legales por parte de los arquitectos. Cualquier aspecto normal de la profesión es considerado como un capricho, o una exageración, como «cosa de artista». Las personas no están habituadas a que un proyecto esté bien estudiado y desarrollado con cuidado y, quien intenta hacerlo, acaba aburrido y es considerado un exigente.

Y, sin embargo, mantiene vivo el entusiasmo.

Bueno, es mi trabajo, y si no consigo inventarme cierto entusiasmo, entonces, la vida profesional puede ser un infierno. No obstante, el trabajar en Holanda, en Alemania, también me ha ayudado en este sentido, pues me ha proporcionado el conocimiento de otros medios, personas, arquitecturas.

¿Le ayuda en la actividad creativa el conocimiento de la industria internacional?

Para mí es lo mismo trabajar en un medio en el que existe una tecnología adelantada, o en un medio en el que se trabaja con artesanos. Lo que es necesario y lo que procuro hacer es conocer desde el inicio los medios de producción con que cuento y utilizarlos de la mejor manera. *Así, en el proyecto de Berlín, las ventanas que se usaron tenían que ser* prefabricadas, de la Vivienda Social. Aquí, en Portugal, estamos en un punto en el que ya no tenemos demasiados buenos artesanos, ni calidad; y tampoco tenemos la tecnología que tienen otros países europeos. Por tanto, estamos en un término medio terrible y no hay duda de que otras experiencias de trabajo en otros medios ayudan a encontrar la posición justa en este momento de transición para Portugal.

La arquitectura a «gran escala», distinta de la «pequeña, doméstica», de lo concreto, de lo accidental, de la situación, del momento circunstancial. Quizá Venecia tiene todavía algo de movimiento o, en Berlín, la curva que todavía genera el proyecto. En general, ahora, su arquitectura es más sistemática, tal vez más sistematizada, más sólida.

Los aspectos circunstanciales de un proyecto siguen siendo para mí importantes, son como un apoyo sólido para el desarrollo de un proyecto de forma realista. Por ejemplo, la curva del proyecto de Berlín tiene una historia larguísima. No es un capricho ni una reminiscencia formal. Se me obligó a poner un piso más a lo que ya estaba determinado en la solución del concurso. Éste es un proyecto realizado por un promotor privado, por tanto sujeto a presio-

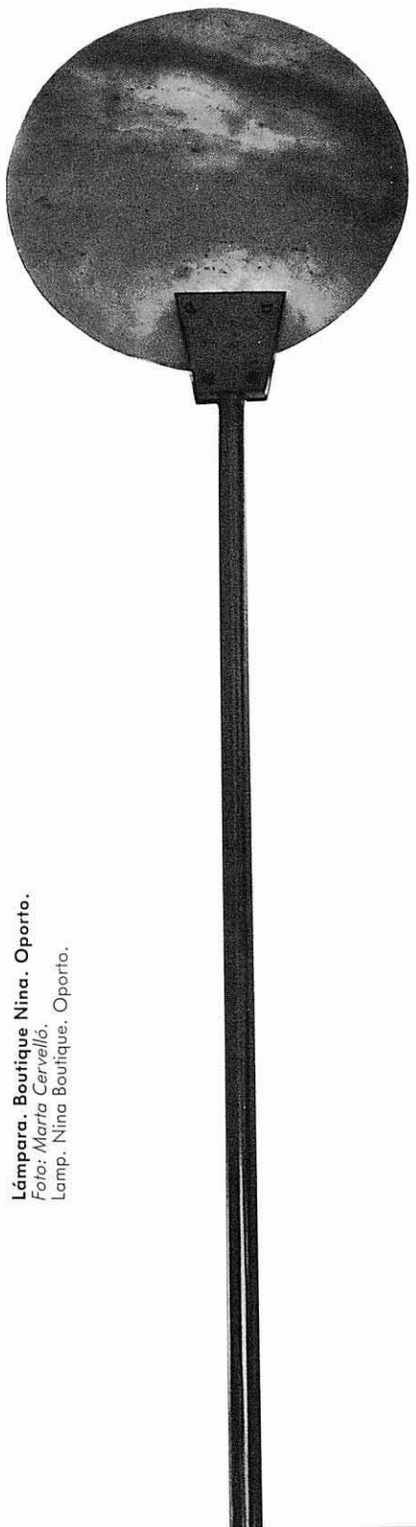
nes y a un proceso especulativo normal. El origen de la curva no es formal; han sido las dificultades de desarrollo del proyecto las que han originado la curva. Sucede que el trabajo de gran escala es una lección para el trabajo de pequeña escala. Se ha de ver el trabajo de una forma «más amplia», con perspectiva, es un ejercicio indispensable para poder hacer el diseño pequeño. Pienso que se aprecia la diferencia entre mis últimos trabajos y los diseños de los años sesenta o setenta.

El trabajo de Macao, por ejemplo, fue para mí una experiencia muy importante, porque allí se debía proyectar en un terreno de gran dimensión, conquistado al mar. Allí, no existía nada, sólo el mar; pero, ¿dónde en este Globo podemos decir que no existe nada? No hay desiertos en la Tierra, siempre existe algo. En Macao, era mar, y, tras él una serie de problemas técnicos. En el «team» que realizó este plan había unos especialistas de Holanda, para problemas de hidráulica. Y, por otra parte, en una ciudad en que la presión de la construcción es muy grande —está muy cercana a Hong Kong—, se ha de poder introducir, de una forma operacional y efectiva, orden delante de este proceso de producción. Existen muchos más condicionamientos, aunque aparentemente sea como construir en un desierto, y aunque el resultado sea una cuadrícula. Pero, por detrás de esta cuadrícula y, sobre todo, de la normativa que acompañaba el plan, está todo este mundo de cosas locales, de realidades, de la producción de la ciudad en esta área.

Venecia es como un esqueleto de proyecto. El problema, tal como se planteaba en las bases del concurso, era un plan, un pequeño plan, para esta área de Giudecca donde había que realojar a la población que vive allí. El programa era muy preciso, de tipos de casa, de número de casas, rigurosísimo. Y, también, había un intento, un objetivo de establecer un eje longitudinal a lo largo de la isla para poner en contacto distintas áreas de habitación que estaban demasiado aisladas, porque esta zona de Giudecca tiene una fachada, y detrás de ella hay jardines, largos jardines. En los años treinta o cuarenta, cuando esta zona fue ocupada, esta utilización del suelo no fue acompañada de una estructura organizativa del espacio y había que solucionarlo. Este plan era para ser desarrollado por cuatro arquitectos seleccionados por el jurado, de entre los invitados, que creo eran quince. Todo lo que aparece aquí como imagen, como arquitectura, es como un esqueleto, como una indicación de objetivos. Por ejemplo, la forma en que están trabajadas las fachadas sobre la Laguna no es realmente una propuesta de arquitectura, pero así se traduce el objetivo que luego podrá ser desarrollado de una forma distinta. Yo diría que se trata de una base de propuesta a los distintos proyectistas, como inicio de trabajo, y que probablemente va a cambiar muchísimo por la incidencia más detallada de los problemas que existen, por todos los problemas burocráticos y, también, por la subjetividad de cada uno de los proyectistas.



Silla. Casa Duarte.
Foto: Marta Cervelló.
Chair. Duarte House.



Lámpara. Boutique Nina. Oporto.
Foto: Marta Cervelló.
Lamp. Nina Boutique. Oporto.

Sobre la dificultad de diseñar un mueble.

1. Arquitectura: un árbol aquí, una casa allá, o un templo; un monte a la derecha, o una llanura; mar, río, un puente; el perfil regular de esta calle o la irregularidad de aquella otra; ritmos; clima; *este* cliente; fotografía amarillenta, pergamino; poder, marginalidad.
No como matriz. Provocación y de ahí, por tanto, distorsión, transformación.
Deseo, lentitud, destrucción, desprendimiento, construcción.

2. El diseño de un mueble no puede ser definitivo. No tiene referencias fijas ni de escala, ni de ambiente, ni de necesidad.
El cuerpo se transforma tan lentamente que todavía cabe usar hoy una silla egipcia.
Si despojamos a los objetos de su ropaje queda tan solo la historia de media docena de formas.
La imaginación vuela entre tales formas a baja altura, siempre que no sea la de un aprendiz impaciente.

3. Es preciso dotar al diseño de íntima seguridad, de serenidad, aunque algún cabo quede suelto, inestable, para que el medio que lo rodea pueda ofrecerle algo, ayudando así a transformarlo.
Que no se deshaga y nada deshaga, inundando súbitamente el espacio para tornar más tarde al anonimato.

4. El objeto perfecto es como un espejo sin marco y sin pulimento, el fragmento de un espejo que vemos en el suelo o apoyado en un muro.
Un miope aprecia en él formas, sombras en movimiento, reflejos de reflejos.
Así se alimenta el diseño.

Alvaro Siza Vieira.

On the difficulty of designing a piece of furniture

1. Architecture: a tree here, a house over there, or a church; a hill on the right, or a plain; sea, river, a bridge; the regular outline of this street or the irregularity of that one; rhythms; climate; *this* client; yellowing photographs, parchment; power, the fringe.
Not as a matrix. Provocation, and arising from this, distortion, transformation.
Desire, slowness, destruction, landslides, construction.

2. The design of a piece of furniture can never be definitive. It lacks fixed references both of scale, of ambience, and of need.
The human body has envolved so little that Egyptian chairs are still perfectly usable today.
If we strip objects of their covering, we are left with the history of half a dozen forms. The imagination flies at low altitude among such forms, except when it is that of an impatient spirit learning.

3. Design must be given an intimate security, serenity, although there may be the occasional loose end so that the surrounding environment may offer it something, thus helping to transform it. It should neither obliterate itself not obliterate others, suddenly inundating space to return later to anonymity.

4. The perfect object is like a mirror without a frame and without polishing; the fragment of a mirror we see on the floor or leaning on a wall. A short-sighted person looks into it and sees forms, shadows in motion, reflections of reflections.
This is what design feeds upon.

Alvaro Siza Vieira

Sobre a dificultade de desenhar um móvel

1. Arquitectura: uma árvore aqui, uma casa acolá, ou um templo, um monte à direita, ou planície, mar, rio, uma ponte, perfil regular desta rua, a irregularidade de outra, cor, ritmos, clima, este cliente, fotografia amaralecida, pergaminho, poder, marginalidad.
Nào como matriz. Provocaçào, logo vocaçào de distorcer, de transformar.
Desejo, lentidào, destruiçào, desprendimiento, construçào.

2. O desenho de um móvel nào pode ser senào definitivo.

Nào hà referèncieas fixas - de escala, de ambiente de necessidade.
Existe o corpo, que se transforma tào lentamente que pode usar cadeira egípcia.
Despidos os objectos, existe a história de meia dúzia de formas.
A imaginaçào voa entre essas formas, a baixa altura, se descontarmos aprendices impacientes.

3. E preciso saturar o desenho de intima segurança, serenidade, alguma coisa do incompleto que è, alguna inestabilidade para que algo receba do que o rodeia - assim se tranformando. Para que nào se desfaça e nada desfaça, súbitamente inundando o espaço, logo tornando ao anonimato.

4. O objecto perfeito serà um espelho sem moldura nem lapidado - o fragmento de um espelho - poisado no chào ou encostado a um muro.
Nele um míope observa formas, sombras em movimento, reflexos de reflexos.
Assim se alimenta o desenho.

Alvaro Siza Vieira

Todo el trabajo colosal de estudio de tipologías, ¿también es esqueleto y sujeto de variaciones?

Para la tipología adoptada lo que yo propongo no es una propuesta obligatoria. Es una propuesta mía, y que voy a desarrollar en la parte que me compete en cuanto a la arquitectura. Pero hay ciertos aspectos que sí son importantes y que deberán ser considerados por todos los proyectistas. Por ejemplo, algo muy normal en Venecia: la distribución continua y regular del acceso a lo largo de la calle. Yo presento una serie de soluciones que son resultado del análisis de algunos de los tipos de Venecia, soluciones condicionadas a un proyecto que no puede ser —ni es legítimo que lo sea— una transformación muy grande en la ciudad de Venecia. Porque, uno de los problemas de este concurso era la tentación de hacer «algo» especial para una ciudad que, prácticamente, no se ha transformado desde hace mucho tiempo y en la que, además, no hay donde construir. Podía haber una gran ansiedad por parte de los arquitectos por tener esa oportunidad única. Y, la dificultad para mí ha sido contener esa ansiedad y no pedir del proyecto más que su realidad, su esencia, lo que significa para Venecia, su razón. Al final, es un pequeño grupo de viviendas en este sector de Guidecca. No es, por su condición, un proyecto profundamente transformador. Debido a ello ha habido muchas críticas a este fallo del Concurso. Me interesa insistir sobre este punto. «Casi no cambia» es la interpretación, y la opinión sobre mi trabajo: un trabajo modesto, cauteloso, en suma. Ahora bien, esto tiene que ver con las posibilidades de trabajo que existen y a mí no me gusta «poner el carro delante de los bueyes». Cada trabajo tiene su capacidad de intervención en la ciudad. Nosotros no podemos ir más lejos, sería ridículo, y perturbador para la ciudad, porque no es correcto con su dinámica de transformación real, que es la que se debe reforzar.

La única propuesta de valor en este trabajo que puede ser algo polémica es la abertura de una plaza hacia el canal, hacia la Laguna. El resto consiste en cumplir un programa muy preciso, estableciendo unas relaciones con el entorno y favoreciendo unos movimientos hacia el interior del barrio, que antes no se realizaban.

La mayoría de los demás proyectos exigían para su ejecución la demolición de algún edificio vecino, lo que los hacía más difíciles. La propuesta debía tener en cuenta las fases del proceso: quitar a las familias de un bloque, demolerlo y, antes de demoler otro, tener la vivienda para las primeras. Por eso el proyecto no podía ser profundamente transformador ya que había de estar sujeto a las familias, a las fases de demolición y a las de ejecución. Se trata de un proyecto mucho más condicionado que el de Macao, o el de Berlín, pero no tanto como los pequeños proyectos.

El proyecto de la Facultad fue muy difícil. Encontrar la «idea» para los proyectos de Venecia

it comes to carrying out smaller designs. I think that this marks the difference between my work now and that of the sixties and seventies.

For example, my work in Macao was a very important experience for me since the site for the project was a large area of land regained from the sea. There was nothing there; just the sea. But where on this planet can we truthfully say that nothing exists? There are no deserts on Earth; something always exists, and behind these apparent deserts lies a whole series of problems. In the case of Macao they were technical problems. Part of the team that carried out the project consisted of specialists from Holland who had been brought in to deal with problems of hydraulics. Also, in a city where the pressure of construction is so great —it's very close to Hong Kong— one has to introduce an effective operating order in the production process. Here, then, there were many more conditioning factors even though I seemed to be building in a desert and though the result was a square, for behind this square, and above all behind all the rules and regulations accompanying the plan, there lay a whole world of local realities peculiar to city building in this area.

Venice is like the skeleton of a project. The competition required us to produce a small plan to rehouse the people living in the Giudecca district. The programme was very precise and rigorous, with determined types and an exact number of houses. Then there was an attempt to establish a longitudinal axis along the island in order to link different inhabited areas that were formerly too isolated from each other. This area of Giudecca has a façade and long gardens behind but, in the 'thirties and 'forties such use of the land was structurally disorganised, and this needed to be solved. The plan was to be carried out by 4 of the architects out of the 15 who I think were invited to participate. Everything that here appears to be image or architecture is a kind of skeleton, a kind of statement of objectives. The way in which the façades are worked, for example, overlooking the lagoon, is not really an architectural proposal but rather an objective which can then be developed in different ways. I'd say it's a set of principles for the different planners and will probaby undergo a lot of changes after closer examination of the existing problems. All the red tape involved and the subjective viewpoint of each of the planners will also lead to modifications.

Is the broad study of typologies also a skeleton and subject to variations?

I don't propose the compulsory adoption of a specific typology; it's a personal proposal which I intend to develop in the part assigned to me as regards the architecture. However there are aspects which *are* important for each planner to consider. For example, circumstances which are very common in Venice: the doors are pla-

ced at equal intervals along the streets. I've presented a series of solutions which are the result of an analysis of Venetian types for a project which cannot —nor should— be an important transformation of the city. In fact, one of the problems defined in the competition was to resist the temptation to do «something» special for a city which has remained practically unchanged for so many years and where there is almost nowhere to build. There could have been great eagerness, on the part of the architects, to take advantage of this unique opportunity. My difficulty was also to contain this eagerness and to ask no more of the project than its own reality, its own essence, and an understanding of its meaning for the city of Venice. Thus it is a small complex of houses in this sector of Giudecca and doesn't have any profound effect on the urban landscape.

There has been a lot of criticism of the jury's decision because of this and I'm interested in emphasising this point. «It hardly changes» is the most frequent interpretation of my work, which is modest and cautious when all's said and done. However this has a lot to do with the existing possibilities of work and I don't like putting «the cart before the horses». Each project has its own capacity of intervention in the city. We cannot go any further; this would be ridiculous and would disturb the city's real transformational dynamics, which are precisely what we should reinforce. The only proposal in the project that could have caused controversy is the opening of a square towards the canal, the lagoon. The others simply fulfil a very precise programme, establish relationships with the surroundings, and favour certain movements towards the centre of the neighbourhood which had not existed before.

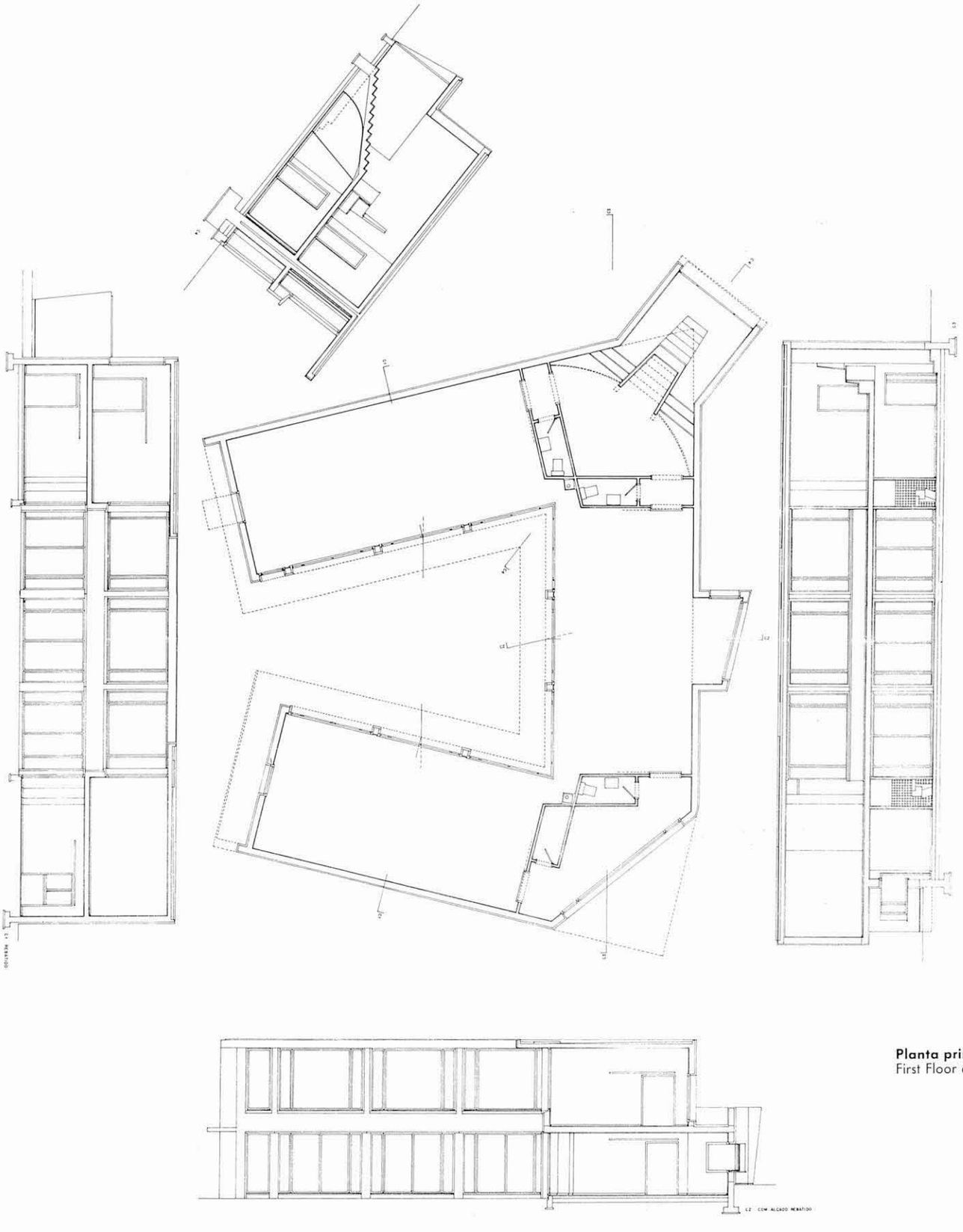
Most of the remaining projects required the demolition of neighbouring buildings, which made them more difficult to carry out. The proposals had to take into account the phases of the process, since families had to be evicted from a block, which was then demolished, and before demolishing another one these families had to be rehoused (for this reason the project could not cause any radical transformation since it was subject to the needs of the families and the phases of demolition and rebuilding). Therefore it is a far more conditioned project than those of Macao or Berlin, but less so than the small projects.

The project for the Faculty was very difficult. For the Venice and Macao projects it was no problem for me to find the «idea» because they were highly conditioned. Very precise and rational reasons cause you to design in a particular direction, although personally I don't believe in this absolute determinism. But your imagination, what you see as the right direction for a project, what interests you at a given moment, is supported by very solid, very concrete facts. On the other hand the small Faculty of Architecture project was

cia o Macao no fue un gran «drama» para mí. Razones muy precisas y racionales te conducían al diseño en una cierta dirección, aunque yo no creo en este determinismo absoluto. Pero tu imaginación, aquello que ves como una dirección buena para un proyecto, aquello que te interesa en ese momento, está apoyado en cosas muy sólidas, concretas. Por el contrario, en el pequeño proyecto de la Facultad de Arquitectura, fue muy difícil para mí fijarme en una idea. Existen croquis y esquemas de una fase inicial con soluciones absolutamente distintas a las definitivas. La primera idea no era la de un edificio con patio, sino un edificio rectangular, un pabellón paralelepípedo, con una fachada que funcionaba delante de la casa antigua, colocado en el mismo sitio que ahora. Ante un jardín no muy grande, con viejos árboles magníficos, sombreado, y una casa con un volumen bastante grande, más unas antiguas caballerizas, que se ha decidido recuperar; a estos dos edificios hay que añadir un tercero. Debía encontrar la escala sin hacer del pabellón una cosa mezquina, pero al mismo tiempo no llenar demasiado el jardín y crear una relación jerarquizable bastante rigurosa entre estos tres edificios. Comprendí que la idea del pabellón no era la indicada, que había que crear una zona de influencia, cierta atmósfera en el jardín, a través de una solución de patio. El edificio en U da un desarrollo menor en superficie pero mayor en volumen que el pabellón.

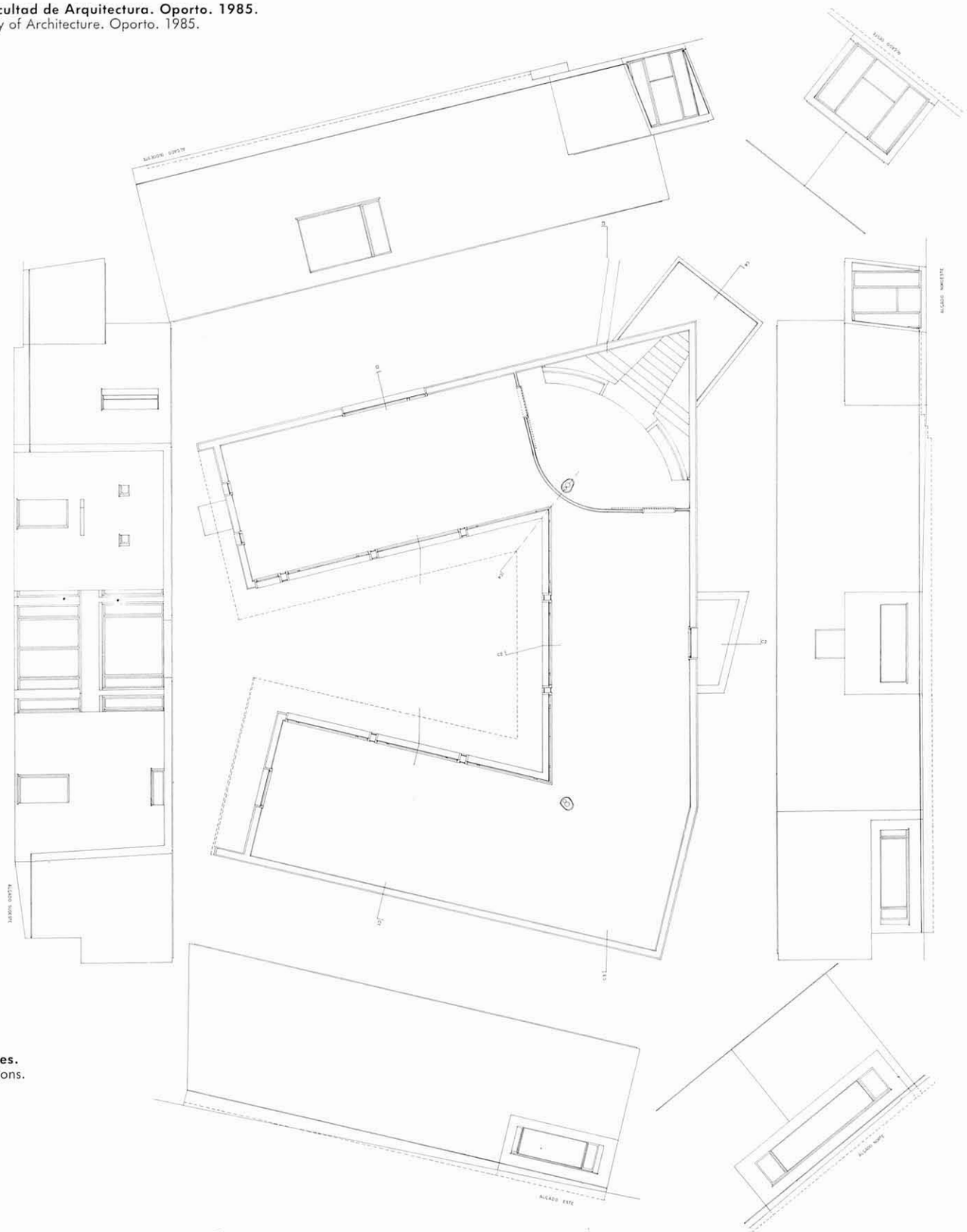
La U se cierra sobre sí misma.

El solar tiene una forma irregular, hay ángulos no rectos. Se procuró que la forma del edificio no fuera sólo por su autonomía como un pabellón, sino también para dar sentido y potenciar los espacios que sobran, residuales. La forma del edificio permite que espacios irregulares, con ángulos diferentes, se transformen en espacios con un cierto orden. Quedan espacios casi triangulares, con partes bastante cerradas que luego se abren y dan sensación de espacio. Después, la forma primaria en U se ha ido modelando por razones un poco especiales, por ejemplo, aquí había un árbol centenario, y una comisión de la Facultad me hizo mil recomendaciones sobre él (son arquitectos a quienes gusta mucho el jardín). Y, al final, resulta una modelación, una indicación del acceso, una facilidad, una fluidez en la sucesión de espacios. Por ejemplo, existe este accidente en el muro y, también, una diferencia de nivel: es un buen sitio para el acceso. En el terreno colindante se construirá la nueva facultad y, este accidente, que es muy extraño, podrá ser transformado en una señal de entrada, en una puerta de acceso entre los dos recintos. Creo que esta manera, este camino que no ignora estos accidentes sino que, por el contrario, los utiliza y les da sentido haciendo bueno lo que era malo es una forma de desarrollar un proyecto. El punto de acceso es muy espectacular porque está muy próximo, y porque introduce una bisectriz. Resulta un buen acceso.



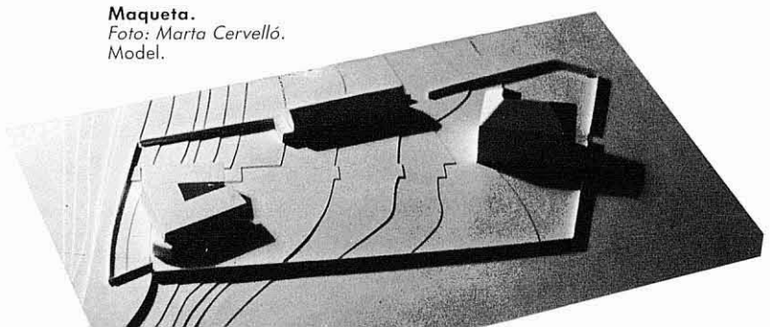
Planta primer piso y secciones.
First Floor and Sections.

Pabellón para la Facultad de Arquitectura. Oporto. 1985.
Pavilion for the Faculty of Architecture. Oporto. 1985.



Planta baja y secciones.
Ground Floor and Sections.

Maqueta.
Foto: Marta Cervelló.
Model.



Encontrar el tipo de volumen, su desarrollo y dimensión, que permitiera establecer una relación correcta entre los tres volúmenes —eran dos y pasa a ser tres— ha sido muy difícil. Después, una vez fijado el edificio en torno a un patio, el proyecto se pudo ir desarrollando con cierta tranquilidad, paciencia, y trabajo atento.

A pesar de la larga trayectoria que sufren los proyectos, estos siguen conservando su frescura inicial. Por ejemplo, el primer proyecto del Banco de Vila do Conde fue hecho en 1972 y hasta ahora no se ha acabado.

Sí, debo decir que se demoró mucho pero no se gastó. Tuve que abandonar, sucesivamente, proyectos ya hechos, por una razón u otra, y tomarlo desde el principio, y esto explica que no sea un proyecto cansado. Pero, la misma construcción del proyecto tuvo que superar muchos obstáculos y, sobre todo, nos obligó a librar un duro combate, algo terrible para la actividad de un estudio. Pero también es estimulante, porque se tiene que sacar adelante con mucha imaginación y se ha de ser muy lúcido. Su proceso comprende desde ataques en los periódicos hasta casi el despido por parte del propietario, que era la Administración del Banco; la no aceptación de muchos de los diseños, en fin, muchos inconvenientes y una serie de grandes humillaciones. Sucede, simplemente, que cuando la demora llega a 6, 7, 8 años, ya no somos capaces de decir: «¡Basta, desisto!», e intentas llevarlo por dentro y acabar el proyecto.

De sus proyectos recientes, éste es, probablemente, el más espectacular.

Este proyecto protagonizó un gran escándalo. No gustó nada. La forma de este edificio se asoció a una nave. En Lisboa, no sé si sabes que hubo una nave que naufragó delante de la plaza principal, y durante años permaneció allí pues no conseguían quitarla —como en Boavista—. Este navío se llamaba «El Tolan». Y entonces la gente adoptó este nombre para el Banco. Todo el mundo hablaba de «El Tolan», pues su forma les parecía horrorosa, caprichosa y, para algunos, probablemente formalista. En realidad, lo que pasa es que ese lugar era difícil para un banco. Tiene un frente muy pequeño y estrecho. En el interior, la organización de un banco, tal como aún hoy se hacen en Portugal, es con un balcón corrido, con el público en una parte y los empleados en otra. Esta curva evita la caja, que sería muy estrecha. Cuando haces una curva hay una continuidad, no se siente la caja porque los lados no están divididos. La curva surge de meditar sobre cómo desarrollar un espacio agradable en un sitio tan limitado y condicionado.

very difficult for me; it was hard to fix an idea. There are sketches of the initial phase with very different solutions. The first idea was not of a building with a courtyard but a rectangular building with a façade in front of the old house, on the same site as now, which was then a pavilion, a parallelepiped. The situation of a smallish garden with lovely old trees, a shady garden and quite a big house with stables that I decided to preserve, posed considerable difficulties. To these two buildings a third had to be added and a scale had to be found that wouldn't overwhelm the pavilion or fill the garden too much. There had to be a rigorous hierarchy established between the three buildings. I eventually realised that the idea of the pavillion was not the ideal one and that an area of influence had to be created, a certain atmosphere in the garden, through the solution of a courtyard. Being a U-shaped building, its surface is less than that of the pavilion, which was longer, smaller in volume but with a greater surface area.

The «U» closes in on itself.

The site is irregular and I tried to prevent the building's appearing to be a pavilion only by its detatchment, but also to give meaning to the remaining areas. The form of the building allows irregular spaces, with different angles, to acquire a certain order. There are almost triangular areas with closed parts which then open out and give a sensation of space. Then the original U-shape began to be modelled for rather special reasons. There was a hundred-year-old tree and a committee from the faculty made thousands of suggestions (they're architects and they are very fond of the garden).

Finally it became a modelling, an indication of access with a fluidity in the succession of spaces. For example, in the wall there is an unevenness and also a difference in level which made it the ideal place to build the access. The neighbouring site is where the new faculty will be built. This unevenness, which is very strange, can be transformed into a signpost from one precinct to the other. This is, I believe, a way of developing a project taking advantage of defects and giving them a meaning; converting negative aspects into positive ones.

Despite the long time your projects often take, they never lose their original freshness. For example, the first project for the Vila do Conde Bank was in 1972 and it still hasn't been finished.

Yes, I must admit it took a very long time but it wasn't tiring in any way. I had to successively abandon finished projects, for one reason or another, and take it from the beginning, and this is why it wasn't an exhausting project. However, the construction itself suffered many obstacles and, above all, it caused a lot of conflicts, which is terrible for the activity of a studio. But it's also stimulating because you have to

carry the project through, with a lot of imagination, and be very lucid. There were attacks in the newspapers and I was almost dismissed by the bank administration. Many of the designs were rejected; there were a lot of problems and the whole process was most humilliating. But after you've been working 6, 7 or 8 years on a project you can't just say, «That it! I give up.»

Of your recent projects this one is probably the most spectacular

It caused a great scandal. People didn't like it at all and compared its form to that of a ship. I don't know if you're aware that a ship was wrecked in Lisbon harbour by the main square and it couldn't be removed for years (like in Boavista). It was called «El Tolan», so they started to call the bank «El Tolan» too, as if it were a monstruosity. In fact, what happened was that the site wasn't suitable for the bank. It has a small, narrow façade and the interior is like a long balcony (in Portugal they still design banks like this) with the customers on one side and the employees on the other. The curve is there to avoid a box-like effect, which would have been very cramped. When you use a curve there's a continuity because the sides are not divided; it's the result of considering how to create a pleasant space in such a limited and condicioned place.

The building has very dynamic appearance and changes as you walk around it. At a certain point the side façades seem to be very solid, like party walls. The idea of a box reappears here. Perhaps the temptation was to construct a wide, rather than a long, building?

First of all, I wanted to mark out very clearly which was the street, even though the façade ends in a peak. Otherwise it would have been very difficult to subject it to the logic of street and division into lots.

The result of this was to maintain the feeling of a party wall. Later, in the municipal plan a street was anticipated which opened into an inner square. Therefore, the direction of the curve also points out the entrance, from a public thoroughfare, while on the other hand it accentuates the effect of a party wall out of respect for the neighbour, whose windows overlook the bank. Returning to what I said about Venice, this is a form of respecting urban typology. The building belongs to the same family as its neighbours and isn't so strong that it breaks the logic of what was already there: in other words, a street with a square and façades. My idea, my objective, was the conservation of the existing buildings. From the architectural point of view they are not very important, but they are well-built and well-proportioned. Therefore they are the antithesis of the current tendency in Vila do Conde, namely to build apartment blocks with views over the sea for tourists.

El edificio tiene vistas muy dinámicas, va variando a medida que lo vamos recorriendo. Hay un determinado punto en que las fachadas laterales se nos aparecen muy macizas, como medianeras. Se recupera en cierto modo la caja. La tentación era quizá hacer un edificio ancho y no largo.

Primero, yo quise marcar muy bien cuál era la calle, aunque la fachada acabe en pico. Si no, era muy difícil sujetarlo a la lógica de calle y parcelación. Por eso mantuve este espíritu de medianera. Además, en el plan municipal estaba prevista una calle que se abría a una plaza interior. Por tanto, la dirección de esta curva también nos indica el acceso por una vía que es pública. Y, al contrario, del otro lado, para acentuar este carácter de medianera de parcela y, también, por respeto al vecino que tiene ventanas. Es una forma, volviendo a lo que decíamos de Venecia, de no romper el tipo. Pertenece a la misma familia. Éste no es un edificio tan fuerte como para romper la lógica de las preexistencias: una calle con una plaza..., con fachadas. Mi idea, mi objetivo, era la preservación de los edificios que existen. No son de una arquitectura muy importante, pero son edificios bien construidos, que están muy bien de escala y, por tanto, están en contra de la tendencia que existe en Vila do Conde de construir edificios de apartamentos para los turistas desde donde se vea el mar (eso pasa en toda la costa de Portugal).

Mi arquitectura está muy en contraste y muy desmarcada de lo que existe, pero, opera, en su lógica esencial, para fijar un tejido, que en mi opinión, no debe cambiarse ya que no hay razones para ello. Y, sobre todo, porque este edificio no tiene la fuerza de un programa, o una dimensión de programa para proponer una ruptura en una cosa que existe, que está bien, que está equilibrada.

Sin embargo, el edificio es muy sorprendente.

Yo insisto mucho en la preservación de los edificios, en la preservación de los tejidos, en la no-violencia, en no provocar rupturas cuando no hay una razón suficientemente fuerte para ello, pero esta idea, que me parece tan justa, se va degradando cuando se limita tan sólo a no romper el color, a continuar con el ritmo de las ventanas para no trastornar el equilibrio, en estos casos se convierte en una cosa muy pobre, en una receta. Sería un poco como aplicar una fórmula, aunque no puede ser porque nadie la tiene. Una intervención en un contexto, que lo respete o que no sobrepase el margen de transformación justo, debe aparecer como algo nuevo. Mi objetivo, y creo que lo he conseguido bastante bien, es que este edificio juegue con la vieja catedral de granito y con el gran convento barroco que está a su lado. Una ciudad

1. El proyecto intenta dar una respuesta exacta tanto a las bases como a los propósitos del concurso. El proyecto, como propósito, no es una ruptura con el carácter del Campo de Marte, pero sí la consolidación del mismo: fomentando su integración dentro de la Giudecca; estableciendo una firme conexión este-oeste de acuerdo con la situación actual y con los trazos propuestos al respecto por las autoridades; relacionando con el proyecto todo cuanto existía anteriormente y los espacios abiertos con las áreas de construcción, de un modo tal, que, al proceder al ajuste de las fases, estas se puedan fragmentar, definiendo así las unidades del proyecto.

2. Dos vías perpendiculares NS-EO forman la «espina dorsal» de las nuevas alineaciones propuestas.

La primera vía corresponde a la calle Michelangelo que termina en la plaza que nosotros proponemos (y que es ya parte integrante de una tercera etapa). Se encuentra enfrente de la Laguna y de la isla de la Grazie. La segunda vía corresponde a la calle del Asilo Mason. Se extiende al oeste del paraje ensanchándose en el área del LOTE2 y formando una plaza alargada. Los límites de la plaza son, al norte, los edificios ya emplazados y, al sur, los que nosotros proponemos.

El punto en el cual estas vías se cruzan constituye el centro del sector. La articulación de los edificios anteriores con los que proponemos, y que convergen hacia estos puntos, forman una encrucijada. Un punto que tiene a la vez movimiento y tranquilidad. El sistema de ruta alternativa se mantiene, sin una jerarquización excesiva.

3. El desarrollo del plan debe estar estrechamente vinculado a los proyectos de arquitectura. Este es el motivo por el cual hemos decidido no presentar una serie de reglamentos rígidos, sino simples definiciones de intenciones y de principios. La propuesta constituye un «esqueleto» al cual corresponde una expresión aparentemente esquemática. Esta expresión que adoptamos es, también, la que consideramos como el planteamiento correcto. Sin embargo, no excluye unas opciones específicas:

A. La ausencia de variaciones importantes en la altura de los edificios. (3 ó 4 pisos, exceptuando los edificios más pequeños situados en la encrucijada de las calles Michelangelo y Asilo Mason, y en la tercera fase que proponemos, la plaza frente a la Laguna).

B. La «articulación» de partes del proyecto con sus subdivisiones en bloques: las dos servirán como pauta para distintos proyectos.

C. El emplazamiento de tiendas y de servicios públicos con sus características respectivas, incluyendo una galería porticada (bloque D).

D. Los pórticos, porches, y paredes linderas que moldean el espacio interior de la isla, definiendo de nuevo los espacios públicos y el trazado de las vías.

E. Una arquitectura que propone unas superficies planas perforadas sin una predominancia del aventanamiento, pero con un orden geométrico implícito en las proporciones y en las relaciones rítmicas de las aperturas. Sin embargo, hay otros ritmos que también son posibles.

F. Un carácter que no depende de una variación permanente, más bien de una cierta monotonía que prepara episodios de diseños «sin límite». La representación de estos episodios es indicativa de nuestros objetivos.

G. Los colores son predominantemente «venecianos». Proponemos el uso de revoco exterior pintado en rosa o en color teja, y el de unas rayas blancas horizontales en lo alto de algunos edificios, para algunos elementos extraños a la composición, y también para ayudar a modelar el espacio.

4. Proponemos un número reducido de tipos de apartamentos:

A. Los que tienen un acceso en ambos lados de la calle, usando una escalera leonardesca (apartamentos para 2 y 4 personas) en los bloques A y B.

B. Los apartamentos que tienen una escalera común, con un acceso para dos apartamentos por piso, a la izquierda y a la derecha (apartamentos para 3 y 4 personas). El apartamento para 4 personas ha sido el piso-modelo que hemos elegido para su representación con la escala 1/100, expuesta en el dibujo número 7, en dos hipótesis alternativas.

C. Los dúplex (para 3 personas) en los bloques A y B.

D. Los apartamentos que se encuentran en ambos finales de una calle y en las esquinas de los bloques C, D, E, F, G, H, I, y que son unas variantes del piso-modelo que hemos presentado.

E. Los apartamentos autosuficientes para los ancianos, con acceso por ambos lados, usando una serie de escaleras y de rampas, están situados en la planta baja del bloque C, y dan a la calle y al patio ajardinado.

Sin embargo, esta tipología no es obligatoria. La inclusión de variantes puede ser discutida y coordinada durante el desarrollo del plan.

5. El piso-modelo desarrollado con la escala 1/100 se presenta en dos variantes:

Variante A: El sistema de subdivisión normal.

Variante B: Unos paneles corredizos permiten una utilización distinta de las habitaciones y ofrecen la posibilidad de relacionar, de un modo diferente, los dormitorios y la zona de la sala de estar.

1. The project tries to give an accurate answer to both the instructions and aims of the competition and is directed not towards a break with, but rather the consolidation of, the character of Campo di Marte: by furthering its integration within the Giudecca; by adjusting the island's east-west links in accordance with the situation today and the authorities' proposed plans for it; by relating pre-existences with the project and open spaces with built areas fragmented in such a way as to optimize phasing procedures and define elements of the project.

2. Two perpendicular routes —N-S, E-W— from the spine of the proposed realignments.

The first route corresponds to Calle Michelangelo ending in our proposed piazza (belonging, as it does, to a third stage). This faces the lagoon and the Grazie Island. The second route corresponds to the Calle dell Asilo Mason. It is extended to the west of the site, widening in the area of lot 2 and forming an elongated *piazza*. The boundaries of the *piazza* are, to the north, the existing buildings and, to the south, the proposed ones.

The point at which these routes cross each other constitutes the centre of the sector. A crossroads is formed by the articulation of the existing and proposed buildings which converge towards these points. A point which has both movement and stillness. The alternative route system, without excessive hierarchical granding, is maintained.

3. The development of the plan should be closely linked to the development of the projects of architecture. This is why one has chosen not to present a rigid set of rules, but simply definitions of intentions and principles. The proposal constitutes a «skeleton» to which an apparently schematic expression corresponds. This adopted expression is also considered the correct approach. It does not, however, exclude specific opinions:

A. The absence of significant variations in the height of the buildings (3 to 4 floors except the smaller building placed at the crossing between Calle Michelangelo and Calle dell Asilo Mason and, in our proposed 3rd phase, the *piazza* facing the lagoon).

B. The articulation of parts of the project, with its subdivison into blocks —both serving as guidelines to different projects.

C. The location of shops and public facilities with their respective characteristics, including a porticoed gallery (block D).

D. The location of porticos, porches, and boundary walls which model the inner space of the island, redefining public spaces and the linking of routes.

E. An architecture which proposes hollowed out planes, without a predominance of glazing but with a geometrical order implicit in the proportion and rythmic relationships of the openings. Different rhythms are, nevertheless, possible.

F. A characterization which is not dependent upon permanent variation, but rather a certain monotony preparing episodes of design «without limits». The representation of these episodes is, above all, indicative of our objectives.

G. Colours which are predominantely «Venetian». We propose the use of either plaster painted pink or brick. And white horizontal stripes on the top of some buildings, for some elements foreign to the composition also help model the space.

4. We propose the use of a small number of flat types, namely:

A. Those with access from both sides of the street using a Leonardesque staircase (2 people and 4 people), in blocks A and B.

B. Those with a common staircase and access to two flats per floor —left and right— (3 people and 4 people). The 4 people flat was the chosen type to be developed at 1:100 scale, shown in drawing number 7, in two alternative hypothesis.

C. The duplexes (3 people), in blocks A and B.

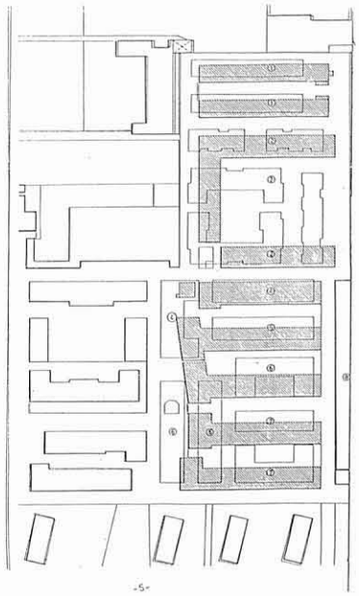
D. Those which are in the end sections and corners of blocks C, D, E, F, G, H, I, which are variants of the flat-type presented.

E. The self-contained units for the elderly with access from both sides, using sets of stairs and ramps, are placed on the ground-floor of block C, facing the street and the courtyard garden. This typology is, however, not obligatory. The inclusion of variants can be discussed and coordinated during the development of the plan.

Concurso para el barrio de Campo di Marte en la isla de la Giudecca en Venecia. 1985.
Competition for the Campo di Marte District on Giudecca Island in Venice. 1985.



Plano de actuación. Planta tipo y alzados.
Intervention Plan. Typical Plan and Elevations.



Plano de la propuesta con el ordenamiento urbano existente.
Proposition Plan and the Present Urban Layout.

puede tener mucha armonía, ser muy rica, con cambios de escala violentos cuando acontecen.

En Porto, el Palacio Episcopal es un edificio de una escala que lo rompe todo, pero ¡cáspita!, ¡es el Palacio del Obispo!, algo importante. Por un lado, hay que poseer el sentido de las proporciones para no romper con casi nada, de forma casi inconsistente; por otro, cuando el programa de transformación es suficientemente fuerte, no tener timidez: la escala se rompe por la fuerza de un edificio en su significado para la ciudad. Entonces sí, hay que encontrar, tener la fortuna de saber dónde se debe romper la escala, o el tejido..., etc. Si estamos embarcados en algo que no tiene suficiente significado, entonces, hemos de ser más respetuosos.

Los bancos y el mármol. En Vila do Conde, el mármol es fantástico, con betas como si fueran pieles de cebra. Es tan fuerte su efecto que, probablemente, el proyecto necesita el mármol y, también, el mármol necesita este proyecto, es una relación biyectiva.

Sí, es verdad. Estuve muy angustiado porque la Administración pasaba, sistemáticamente, de un período de ostentación a un período de austeridad. En un momento dado, no querían poner ese mármol. Y fue una lucha terrible, casi tuve que ir a la Administración y ponerme de rodillas y decir: «Aquí, por los menos aquí». Tuve que negociar; sin embargo, no está todo lo que quería hacer. Esa pieza sobre el ascensor se debía mantener. Está cortada tal como se rompió en la cantera (como en la casa Duarte). Esto corresponde a un interés mío, algo reciente, pero que se ha ido agudizando en los últimos tiempos, por enriquecer, en el sentido de jugar —no en el sentido de opulencia— con más materiales, con distintos materiales, como un pintor que utilizaba tres tintas, tres colores, y, de repente, empieza a utilizar diez, veinte. Además, cuando antes había utilizado mármol, éste era de un sólo color. Ahora me interesa, y tengo ya una cierta dosis de valor para utilizar el dibujo del mármol y jugar con él. Se trata de un intento de desarrollo de las experiencias, para recuperar una serie de elementos que casi se perdieron en la evolución de la arquitectura en Portugal —y no sólo en Portugal—. Es decir, las posibilidades que nos dan los materiales, y que uno limita por razones económicas, o por razones, muchas veces, de cierta comodidad mental, como son: hacer todo en revoco puro; no poner las protecciones; cosas elementales de zócalos, arrimaderos, toda esta complejidad en el uso de los materiales; son elementos necesarios también por razones prácticas, y por la sabiduría de la experiencia. Se quitó todo porque era más puro. Introducir todo esto de nuevo es un trabajo de aprendizaje muy difícil porque lo perdimos. También está a punto de perderse el contacto con los materiales, el contacto con los obreros, toda esta experiencia de saber cómo se debe cortar el mármol para obtener determinados resultados, y cómo componerlo.

My architecture contrasts very much with what is already standing, but its essential logic forms a network which, in my opinion, should not be altered. Above all, I believe the building provides a balance since it does not have the strength of a programme that sets out to create a rupture with what already exists.

Nevertheless, it's an astonishing building.

I insist that buildings and textures must be preserved; I believe in non-violence and ruptures should only take place when there is a strong enough justification for them. But this idea, which strikes me as being so just, becomes degraded when it is reduced to a mere respect for laws, a desire not to break up colours or interrupt the continuity of windows. When this happens the idea becomes impoverished: a mere recipe.

This is a bit like trying to use an abacus when nobody has one. Then a particular intervention in a given context, which respects the context or, at least, does not overstep the margin of suitable transformation, should emerge as something new. The effect that you describe as «astonishing» remains in essence. My objective, and I think I've achieved it, was to create an interplay between this building and the cathedral: the old, granite cathedral with the great baroque monastery beside it. A city can acquire richness and harmony with violent variations in scale.

The Episcopal Palace in Oporto is of a scale that breaks everything but, after all, it *is* the Bishop's Palace; it's an important building. On the one hand one has to have a sense of proportions so as to break practically nothing, almost inconsistently; on the other, when the programme of transformations is sufficiently strong, one has to be daring: scale is broken by the strength of a building in terms of its urban significance. Then one *must* have the good fortune to know where to break the scale or the texture. If we're working on something else that has less significance then we have to be more respectful.

Benches and marble. The marble in Vila do Conde is fantastic, with veins that create the effect of zebra skin. Its effect is so strong that probably the project needed marble and the marble needed the project.

Yes, it's true. There was a time when I was very distressed because the Administration was going through alternate periods of ostentation and austerity and there was a moment when they didn't want to use this marble. I practically had to go down on my knees and say, «At least let me use it here!» I had to negotiate and I haven't been able to do everything I wanted. The piece above the lift is cut exactly as it came out of the quarry (as in the case of the *Duarte House*). This is the result of

a quite recent interest of mine, which has increased lately, in playing with a greater number of different materials, rather like a painter who normally uses two or three shades and then decides to use ten or twenty. Whereas before I used marble of a single colour, now I'm gaining the courage to use the marble grain and play with its effect. This responds to an attempt to broaden my experience and to recover the use of certain elements that architecture in Portugal, and elsewhere, has practically abandoned, above all the use of materials and the possibilities they offer. These are often rejected for economic reasons or, as is more often the case, because of a certain mental laziness, leading architects to avoid complexity in the use of materials. To reintroduce such techniques now is very difficult because we have forgotten how. We are also losing contact with materials and contact with workmen, with all the knowledge of how to cut marble in order to obtain certain results, and how to arrange it.

A esto me refería cuando le hablé de los productos, de la industria.

No se debe limitar aquello que usamos por comodidad, por rutina. Se debe introducir todo lo que es posible económicamente, y cuando existan los medios de producirlo. El mármol, en Portugal, no es tan caro, es un material caro, sí, pero no lo es tanto como en Alemania, allí poner mármol es el lujo máximo. Por ejemplo, la casa de Ovar tiene mucho mármol, pero no fue una casa cara.

This is what I was referring to when I mentioned products and industry.

W should not limit what we use because of convenience or routine. Everything economically possible should be introduced when the means exist to produce it. Marble is not so expensive in Portugal, especially if you think of Germany, where it is a prime luxury. I used a lot of marble for the *Ovar House*, for example, and yet it wasn't an expensive project.

Este aspecto es muy importante, yo creo que, en parte, este cierto empobrecimiento de la arquitectura contemporánea viene de esta distancia entre el dibujo y el proyecto, entre éste y los materiales, entre el dibujo y la ejecución de los obreros, gente, no sólo prefabricados que se colocan, gente que sabe de otras cosas más de lo que nosotros sabemos. Yo creo que el arquitecto no tiene por qué saber, prácticamente, mucho de nada. Pero tiene que estar rodeado y dialogar y estar interesado verdaderamente por trabajar con otros.

This aspect is very important and I believe that, in part, the relative impoverishment we are witnessing in contemporary architecture arises from an estrangement between design, the project and materials; between design and the workmen; people who know more than we do about certain things. I believe that the architect cannot know about everything, so he needs to be surrounded by people with whom he can converse and to be interested in working with others.

En parte, ¿este interés por los materiales se explicaría en un proceso de aprendizaje personal?

Sí, y en una necesidad de arquitectura, porque es esto lo que te impide crear, la rutina, y esta idea de que existe —como decíamos hace un momento— un código, una fórmula. Son cosas que están a punto de morir puesto que no tienen una existencia real. ¿Qué hacer?, introducir lo máximo, materiales distintos, formas de hacer distintas, aquello nuevo que ves en Alemania, en Holanda o en China. Para vivificar una cultura para que no muera, no sólo existe lo local, lo tradicional.

In part, this interest in materials could be explained in terms of a personal apprenticeship?

Yes, and in terms of a need to create architecture, because routine and the idea that strict codes exist (the abacus we were talking about a moment ago) are what kills the creative urge. They are on the point of dying out because they lack a real existence. Different materials, different methodologies, new ways of working that you see in Germany, Holland or China. In order for a culture not to perish, local or traditional factors are not enough.

Gostaria de construir no deserto do Sahara.
Provavelmente, ao abrir fundações, alguma coisa iria aparecer, adiando a prova da Grande Liberdade: cacos, uma moeda de oiro, o turbante de um nómada, desenhos indecifráveis gravados em rocha.
Nesta Terra não há desertos. E se houvesse?
Provavelmente estaria condenado a construir um barco carregado de Memórias, próximas ou distantes até à inconsciência: invenções.
E se o barco poisasse no fundo do mar estaria rodeado de ânforas, esqueletos, âncoras irreconhecíveis sob a ferrugem.
Experimentaria o desgosto de ser chamado, ainda no Sahara, ou no fundo do mar, contextualista.
Também esta casa caíu em Vila do Conde como um barco —entre detritos; para não incomodar ganhou o nome de Tolan[1].
Gostaria de construir em terreno aberto, nas Pampas, ou em Macau, sobre aterros: onde não se fale ainda de Centro e de Periferia; ou já ou nunca.
Mas há uma só gaveta para cada um, nestes móveis prudentes, de gavetas rigorosamente dimensionadas, onde mal cabe un paralelipípedo de cimento.
Então e às vezes forma e medida obrigam a quebrar arestas, como se fosse a invenção de um *coup de poing*, e logo a pulir superfícies, afiá-las para escavar espaço.
Todas estas operações de paciência são arriscadas.
Quase sempre condenam o objecto à montra de um museu; ou a perder-se num canto, confundido com o paralelipípedo de cimento que é; ou a ser reutilizado, outra pedra encontrada, na construção de um muro; ou aïnda (reencontrado) à montra de um museu, entre ânforas, sarcófagos esvaziados, uma âncora inrreconhecível, sob a ferrugem.

Porto, 25 de Abril de 1986.



Me gustaría construir en el desierto del Sáhara.
Probablemente, al hacer los cimientos, algo aparecería, aplazando la prueba de la Gran Libertad: trozos de cerámica, una moneda de oro, el turbante de un nómada, diseños indescifrables grabados en la roca.
En esta Tierra, no hay desiertos. ¿Y si los hubiera?
Probablemente, estaría condenado a construir un barco, cargado de Memorias, próximas o distantes hasta la inconsciencia: invenciones.
Y si un barco se posara en el fondo del mar, estaría rodeado de ánforas, esqueletos, áncoras, irreconocibles bajo el óxido.
Experimentaría el disgusto de que me llamaran, incluso en el Sáhara, contextualista.
También esta casa cayó en Vila do Conde como un barco entre detritus; para no incomodar se ganó el nombre de Tolan[1].
Me gustaría construir en terreno abierto, en las Pampas, o en Macao, sobre terreno ganado al mar, donde no se hable de Centro ni de Periferia; o ahora o nunca.
Mas hay un sólo cajón para cada uno, en los muebles discretos, de formas rigurosamente dimensionadas, dónde mal cabe un paralelepípedo de hormigón.
Entonces, a veces forma y medida obligan a quebrar las aristas, como si fuese el invento de un *«coup de poing»*, y después de pulir las superficies, afilarlas para excavar espacio.
Todas estas operaciones pacientes son arriesgadas...
Casi siempre condenan el objeto a muestra de museo; o a perderse en una esquina, confundido con el paralelepípedo de hormigón que es; o a ser reutilizado, otra piedra encontrada, la construcción de un muro; o incluso (reencontrado) como muestra de museo, entre ánforas, sarcófagos vacíos, una áncora irreconocible bajo el óxido.

Oporto, 25 de Abril de 1986

1. Nombre del Barco, naufragado en el Tajo, cuyo armazón estuvo presente varios años en el frente de Terreiro de Paço. Nombre escogido para que todos entiendan el significado despreciativo. Y que me gusta.

I should like to build in the Sahara Desert.
Probably, on laying the foundations, something would appear to obstruct such an attempt to achieve Ultimate Freedom: ceramic fragments, a gold coin, a nomad's turban, undecipherable designs engraved upon a rock.
There are no deserts on this Earth; but if there were?
I would probably be forced to build a boat laden with recent or distant memories that would carry me into unconsciousness: inventions.
And if the boat sank to the bottom of the sea, it would be lie among amphorae, skeletons, or anchors made unrecognisable by their covering of rust.
I should feel the displeasure of being called a contextualist, even in the Sahara Desert or at the bottom of the sea.
The effect this house created in Vila do Conde was also like that of a boat, between detritus; and in order not to upset anyone it earned the name of *Tolan*[1].
I should like to build on open terrain, in the Pampas, or in Macao on land won back from the sea, where no one yet talks, or ever will, about Centre or Periphery.
However, everyone has his own slot, in discreet furniture with its rigorous dimensions where a concrete paralellepiped would create a bad effect.
Then sometimes form and measurements force one to cut edges, as if this were the invention of a *coup de poing*, and then to polish surfaces, sharpen them in order to gain space.
All these operations involving patience are risky.
They almost invariably result in the object becoming a museum piece or being lost in a corner and mistaken for the concrete parallelepiped which it is, or being re-used, as another piece of discovered stone, in the building of a wall, or even (rediscovered) to being a museum exhibit among amphorae, empty sarcophagi, or an anchor made unrecognisable by its covering of rust.

Oporto, April 25 1986.

1 The name of the ship which was wrecked in the Tagus and whose hull remained embedded in the harbour off the Terreiro do Paço for several years. The name was chosen to express peoples' feeling of scorn for my house. But I like it.