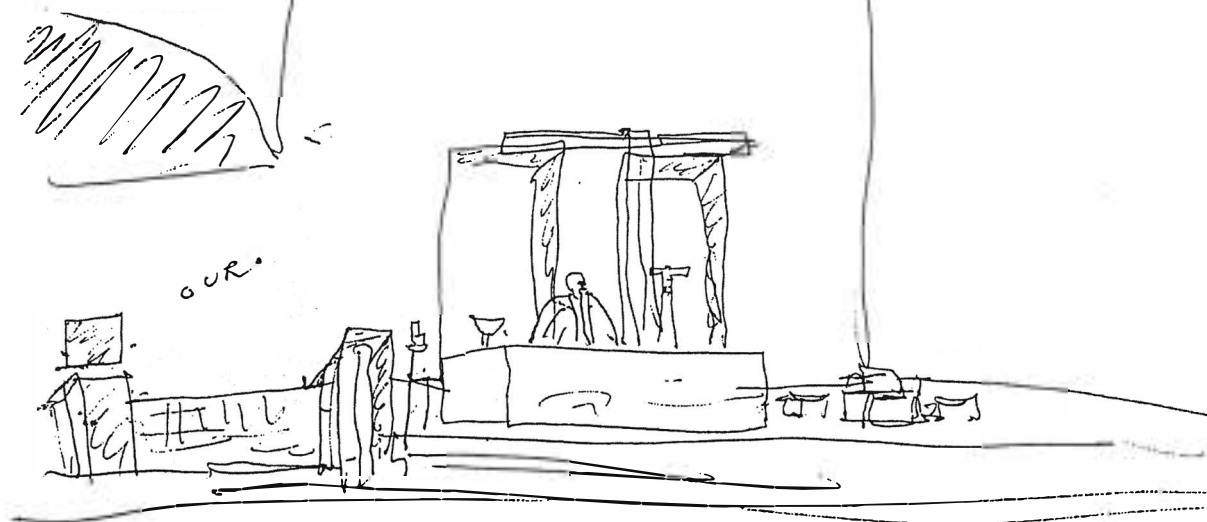


Notas sobre la Invención: ALVARO SIZA

William J.R. Curtis



"Lo viejo nunca renace.
Pero tampoco desaparece completamente.
Y todo lo que alguna vez ha sido emerge en una nueva forma".
Alvar Aalto¹

La arquitectura de Alvaro Siza nunca ha encajado en las categorías que la crítica se ha visto obligada a inventar para simplificar su tarea. Aunque durante mucho tiempo la obra de Siza se ha esforzado por alcanzar un equilibrio adecuado entre lo local y lo general, nunca ha sido 'regionalista'. Aunque ha estado profundamente comprometida con el sentido del lugar, ya sea en el campo o en la ciudad, ha trascendido los tópicos del 'contextualismo'. Durante mucho tiempo ocupada en la fragmentación, no ha tenido nada que ver con las pretensiones filosóficas del 'deconstructivismo'. Siempre confiada en la transformación, incluso en la inversión de modelos anteriores —modernos y pre-modernos—, ha escapado a los peligros inherentes a la fácil manipulación de imágenes. Como ocurre con cualquier arquitecto de interés, de nada sirve encasillar la obra de Siza con criterios históricos o críticos. Es mejor mirar con detenimiento los propios edificios, considerar los problemas a los que se enfrentan, las intenciones y las ideas que hay tras ellos, y el lenguaje formal y los materiales que para perseguir sus objetivos se utilizan.

En estos momentos, Siza tiene una extensa *oeuvre* que cubre más de cuatro décadas. Una mirada retrospectiva sobre este terreno creativo va revelando gradualmente el carácter global, los altibajos, las rupturas y las continuidades. También es posible apreciar su contribución en una perspectiva histórica mucho más larga, que incluye no sólo sus particulares lecturas y transformaciones de la arquitectura moderna, sino también su compromiso con todos los aspectos de la cultura visual, desde la historia de la pintura y la escultura hasta los inagotables recursos que la ciudad, el paisaje y, por supuesto, la historia de la arquitectura a través de los tiempos, ofrecen a la inspiración.

¹ Alvar Aalto, 'Pintores y MASONES', *Jousimies*, 1921, citado en Aarno Ruusuvoori, Juhani Pallasma (eds.) *Alvar Aalto 1898-1976*, Helsinki, 1978, p.69.

Notes on Invention: ALVARO SIZA

William J. R. Curtis

"Nothing old is ever reborn.
But it never completely disappears either.
And everything that ever has been emerges in a new form".
Alvar Aalto¹

The architecture of Alvaro Siza has never fitted into the categories which criticism has felt compelled to invent in order to simplify its task. While Siza's work has for a long time grappled with the appropriate balance between the local and the general, it has never been 'regionalist'. While it has been deeply involved with the sense of place in countryside or city, it has transcended the platitudes of 'contextualism'. For a long time engaged with fragmentation, it has had nothing to do with the philosophical pretensions of 'deconstructivism'. Ever reliant upon the transformation, even inversion, of past models —modern and pre-modern— it has escaped the dangers attached to a facile manipulation of images. As with any architect of interest, it serves little purpose to slot Siza's work into historical or critical pigeonholes. It is better to look closely at the buildings themselves, to consider the problems they address, the intentions and ideas behind them, and the formal language and materials which they use to pursue their aims.

By now, Siza has an extensive *oeuvre* stretching back over four decades. As one looks back over this creative terrain one becomes more and more aware of the overall character, the high and low points, the break-throughs and continuities. One also sees his contribution in a much longer historical perspective, which includes not only his particular readings and transformations of modern architecture, but also his engagement with all aspects of visual culture, from the history of painting and sculpture, to the endless resources for inspiration supplied by the city, the landscape and, of course, the history of architecture over the ages.

¹ Alvar Aalto, 'Painters and Masons', *Jousimies*, 1921, cited in Aarno Ruusuvoori, Juhani Pallasma (eds.) *Alvar Aalto 1898-1976*, Helsinki, 1978, p.69.

También es evidente que hay temas, tipologías y formas recurrentes; que hay una actitud y un lenguaje arquitectónico reconocibles. Pero uno debe ser cauto al catalogar las similitudes entre los edificios terminados, porque ese ejercicio no es capaz de hacer justicia a los procesos de pensamiento que han dado vida a cada invención particular. Con Siza, todo está siendo continuamente transformado en algo diferente —un proceso sugerido en sus croquis, con sus oscilaciones hacia adelante y hacia atrás, entre la observación directa y la abstracción—. Es cierto que algunos de los proyectos más débiles de Siza se apoyan fácilmente en fórmulas establecidas. Pero la mayoría demuestran hasta qué punto la búsqueda de ideas nuevas y adecuadas puede revigorizar las formas y las configuraciones espaciales más comunes, dándoles un nuevo impulso de significado.

En ese sentido, la arquitectura de Siza se asemeja a un cuerpo de investigación en continuo desarrollo, en el que gradualmente se van desenterrando descubrimientos y cristalizando elementos. Esta investigación se realiza en varias escalas, en una gama que oscila entre la escala urbana y el detalle arquitectónico. Hay conceptos recurrentes, como la idea de edificio como secuencia de incidentes topográficos vinculados mediante rampas y niveles; o la imagen de una sociedad viviendo en niveles entrelazados inundados de luz cenital. Siza tiende a considerar las ciudades y los paisajes como palimpsestos, y a las inserciones que hace en ellos como fragmentos interrelacionados que contribuyen a una unidad artística compleja. Sus edificios poseen diversas pautas de superposición, así como múltiples identidades; se leen como piezas de su contexto, pero también como nuevas totalidades. Manifiestan un cierto grado de diferencia a través de la abstracción de sus formas mientras apelean a los sentidos. La arquitectura de Siza conmueve al visitante de formas diversas, y llama a la exploración sensual de la luz, la textura, el movimiento y el espacio. Sus edificios semejan vectores dibujados cruzando sobre sus solares, e intensifican la experiencia de un lugar.

Los temas conducen a las formas, pero las formas a su vez sugieren temas, y está claro que Siza tiene ciertas preferencias hondamente arraigadas. Por ejemplo, recurre una y otra vez a la idea del edificio como un patio convergente que se abre por su extremo más angosto al paisaje y al espacio que le rodean. Esta especie de enclave social proporciona al proyecto un corazón dinámico, pero también activa las percepciones del entorno, igual que una escultura de Richard Serra acentúa la sensación del cuerpo moviéndose a través del espacio. En algunos de los primeros trabajos de Siza se pueden encontrar variaciones de esta configuración, que también aparecen en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Oporto —especialmente en el Pabellón Carlos Ramos—, y en el edificio reciente del Rectorado de la Universidad de Alicante.

Los 'patios' de Siza transforman una tipología antigua, pero también aluden a intermediarios en la historia de la arquitectura, como a los patios informales de Aalto. Siza está particularmente intrigado por el patio abierto de la Casa Experimental de Aalto en Muuratsalo (1953), que 'pesca' las vistas en uno de los extremos, y 'captura' el lago y sus alrededores. Además le fascina cómo este artista 'nórdico' consiguió 'repensar' un arquetipo mediterráneo en términos modernos, poniéndolo de nuevo a la disposición de los arquitectos que —como él mismo— viven más cerca del mundo mediterráneo. Para entender su propio lugar, el arquitecto a veces tiene que marcharse a otra parte.

Ciertas 'metamorfosis' de Siza demuestran cómo un motivo cargado de profundas resonancias puede asumir múltiples iden-

It is evident too that there are recurrent themes, types, and forms; that there is a recognizable attitude and architectural language. But one should be wary of cataloguing similarities between finished buildings, for such an exercise cannot do justice to the processes of thought which give life to each individual invention. With Siza everything is forever being transformed into something else— a process which is suggested by his sketches with their oscillations back and forth between direct observation and abstraction. Some of Siza's weakest projects, it is true, rely too easily upon established formulae. But the majority demonstrate how the search for appropriate new ideas may reinvigorate customary forms and spatial configurations, giving them a fresh impulse of meaning.

In that sense Siza's architecture resembles an ever-growing body of research in which discoveries are gradually unearthed and elements are crystallized. This research goes on at several scales, all the way from that of the city down to that of the architectural detail. There are recurrent concepts, such as the idea of a building as a sequence of topographical incidents linked by ramps and levels, or the image of a society living on interlocking levels flooded by light from the top. Siza tends to think of both cities and landscapes as palimpsests, and of his insertions as interrelated fragments contributing to a complex artistic unity. His buildings possess several schemes of overlapping order, and multiple identities; they are read as pieces of their context, but also as new totalities. They assert a degree of difference through the abstraction of their forms while appealing to the senses. Siza's architecture touches the visitor in many ways, and appeals to the sensual exploration of light, texture, movement and space. His buildings resemble vectors drawn across their sites, and they heighten the experience of a place.

Themes lead to forms, but forms in turn suggest themes, and Siza clearly has certain deeply embedded preferences. For example, he returns time and again to the idea of a building as a converging patio open at its narrower end towards the surrounding space and landscape. This species of social enclave makes a dynamic heart to a scheme, but it also activates perceptions of the environment, rather in the way that a Richard Serra sculpture heightens the sense of the body moving through space. Variations on this configuration can be found in some of Siza's earliest works, but they also occur in the Architecture School of the University of Porto —especially the Carlos Ramos Pavilion—, and in the recent Rectorate of the University of Alicante.

Siza's 'patios' transform an ancient type, but they also draw upon intermediaries in the history of architecture, such as Aalto's informal courtyards. Siza is particularly intrigued by the open-ended patio in Aalto's 'Experimental House' at Muuratsalo (1953) which 'pinches' the view at one end and so 'captures' the lake and surroundings. In turn he is fascinated by the way that this 'Nordic' artist managed to 'rethink' a Mediterranean archetype in modern terms, thus making it available again for architects —like himself— living closer to the Mediterranean world. To understand his own place the architect sometimes has to go elsewhere.

Certain of Siza's 'metamorphoses' suggest the way in which a motif loaded with deep resonances may take on multiple identities

tidades, según el modo en el que esté siendo reutilizado. Por ejemplo, Siza recurre con frecuencia a la imagen simple de una mesa o un banco con el plano horizontal descansando sobre dos planos perpendiculares situados en ambos extremos. Esta imagen puede convertirse literalmente en una pieza de mobiliario, o bien puede aumentarse en tamaño hasta componer un marco, una puerta, una serie de huecos interiores, o incluso un pórtico monumental —como en el Pabellón de Portugal de la Expo de Lisboa—. O también, hay una ligera variante en la cual un plano horizontal suspendido en el aire hace un giro vertical hacia abajo en uno de sus extremos, pero sin llegar a tocar el suelo. Una versión de este gesto formal —como el de una mano abstracta que recogiese una porción de espacio— puede ya encontrarse en la Piscina de Leça da Palmeira, a principios de los sesenta; otra puede encontrarse un cuarto de siglo después, en la superestructura flotante del Centro Gallego de Arte Contemporáneo de Santiago de Compostela, donde adopta múltiples significados nuevos y desempeña diversos papeles en la relación que se establece entre la institución y la ciudad.

Siza insiste siempre en que él acomete cada problema nuevo con una mirada fresca. Pero como todos los artistas, tiene su propio modo de contemplar la realidad y remodelarla según su propio criterio. Evidentemente no se limita a sacar una solución de su repertorio y aplicarla de forma mecánica. Pero sí que recurre a sus anteriores hallazgos, integrándolos a veces en ideas nuevas. Por ejemplo, uno de sus temas básicos es el concepto de la fachada habitada: un espacio intermedio compuesto por losas voladas apoyadas sobre finos pilares, un cruce entre el armazón 'Dom-ino' de Le Corbusier y la terraza o porche. Esta solución se encuentra en la Escuela de Educación de Setúbal (1986), donde recuerda vagamente a una columnata en torno a un patio. Pero la idea es transformada más tarde en el costado que mira al río del Pabellón de Portugal (1998), donde suscita un complejo debate sobre las alusiones 'irónicas' al clasicismo. Conviene recordar en este punto que el propio patio de Setúbal tiene ecos del proyecto neorracionalista de Giorgio Grassi de los Alojamientos para Estudiantes en Chieti, Italia (1976); e incluso de un ejemplo portugués mucho más temprano, el del Convento de Cabo Espichel.

Por tanto, los procesos de diseño de Siza implican, en gran medida, un replanteamiento de su propio lenguaje y una transformación de 'tipos'. Pero hay muchos otros 'niveles' en su investigación creativa, y ahí la memoria desempeña un papel importante. Los obsesivos croquis de Siza revelan 'un ojo que recuerda', y también sugieren un continuo fluir de conceptos imaginativos interiores que entran y salen de sus deliberaciones conscientes.

A veces, Siza parece estar invitando al observador a compartir el *point de vue* del artista, mostrando en primer plano su propia mano dibujando en un cuaderno. Puede ser la vista a través de una ventana situada tras un montón de libros, o un rostro retorcido que de pronto aparece flotando frente a una vista panorámica. Algunas veces Siza nos acerca al detalle de un edificio del pasado —por ejemplo, el perfil escalonado de una pirámide de Gizeh, o una vista sobre la terraza de la Villa Savoye de Le Corbusier—; otras nos transporta hasta el espacio que hay sobre un lugar concreto, como cuando visualiza el paisaje que rodea Santiago de Compostela, o las arboledas y acueductos que rodean Evora.

Siza se ha referido a la manera en que él 'ronda' en torno a los modelos históricos cuando anda en busca de una nueva idea. Para él, el proceso de invención consiste, en parte, en encontrar vínculos entre los conceptos heredados. Las imágenes parecen

according to the manner of its reuse. For example Siza returns frequently to the simple image of a table or a bench with a horizontal plane resting on two upright planes, one at each end. This image may become literally a piece of furniture, or else it may be increased in size to create a frame, a door, a series of interior openings, even a monumental portico —e.g. the Portuguese Pavilion—. Or again, there is a slight variant in which a hovering horizontal plane turns down vertically at one end, but without quite touching the ground. One version of this gesturing form —like an abstracted hand scooping out space— can be found already in the Swimming Pool at Leça da Palmeira in the early 1960s; another can be found a quarter of a century later in the floating superstructure of the Centro Gallego de Arte Contemporáneo in Santiago da Compostela, where it takes on multiple new meanings and serves several roles in the relationship between institution and city.

Siza is always insisting that he comes to each new problem with a fresh eye. But like every artist he has his own way of looking at reality and recasting it in his own terms. Evidently he does not just pull a solution out of his repertoire and apply it mechanically. But he does draw upon his earlier discoveries, sometimes integrating them into new ideas. For example one of his basic themes is the notion of the inhabited facade, an intermediary space of extending slabs on slender columns, a cross between Le Corbusier's 'Dom-ino' skeleton and a terrace or veranda. One finds this solution in the Teachers' Training College at Setubal (1986), where it recalls, vaguely, a colonnade around a court; but the idea is later transformed on the riverside of the Portuguese Pavilion (1998) where it enters a complex debate to do with 'ironical' allusions to classicism. It is worth recalling at this point that the Setubal patio itself contains echoes of Giorgio Grassi's Neo-rationalist project for Student Housing in Chieti, Italy (1976); even of a much earlier Portuguese example, the Convent of Cabo Espichel.

To a degree, then, Siza's design processes imply a rethinking of his own language and a transformation of 'types'. But there are many other 'levels' to his creative search, and memory plays an important role. Siza's obsessive sketches reveal 'an eye which remembers', they also suggest a continuous flux of interior, imaginative concepts which wind their way in and out of his conscious deliberations.

At times, Siza seems to invite the observer to share the *point de vue* of the artist by showing his own hand drawing in a sketchbook in the foreground. It may be a view out of a window past a pile of books, or a gnarled face which suddenly floats into place in front of a panorama. Sometimes Siza takes us close to the detail of a past building —e.g. the stepped profile of a pyramid at Giza; a view onto the terrace of Le Corbusier's Villa Savoye—; sometimes he carries us into space above an entire terrain, as when visualizing the landscape around Santiago de Compostela, or the groves of trees and aqueducts around Evora.

Siza has referred to the way in which he 'walks around' historical models when coming up with a new idea. For him the process of invention consists, in part, in finding links between inherited concepts. Images seem to float in his mind establishing a web of rela-

flotar en su mente, estableciendo una red de relaciones con el nuevo problema.² La libre asociación de imágenes, ideas y formas recuerda a la interpretación de los sueños de Freud: "Aquellos elementos que permiten cualquier punto de contacto entre ellos se condensan en nuevas unidades. En el proceso de transformación de los pensamientos en imágenes se otorga preferencia, sin duda, a hacer posible esta fusión, esta condensación. Es como si estuviera en marcha una fuerza dedicada a someter al material a un proceso de compresión y concentración... un elemento del sueño manifiesto puede corresponder a numerosos elementos de los pensamientos oníricos latentes".³

Cuando está buscando la identidad y la dirección de un nuevo proyecto, Siza entrelaza diversos 'contextos' sobre el sitio a considerar. Tiende a mirar cada lugar como una serie incompleta de superposiciones en las que los estratos y los fragmentos —tanto históricos como geográficos— se juntan en múltiples pautas de 'orden' y 'desorden'. Insertar un edificio es reordenar esas fuerzas preexistentes, y posiblemente clarificarlas. Pero más allá del terreno en sí y su *genius loci*, puede haber paralelismos y analogías que hacen al caso y que entran en juego mediante piruetas mentales laterales. Por ejemplo, cuando diseñó el Pabellón de Portugal en Lisboa, situado al borde del agua, Siza se dejó llevar por sus recuerdos de la atmósfera y la luz de Venecia —ciudad que él conoce bien—, o incluso por la imagen de los porches a la orilla del agua de las casas de madera que miran al Bósforo —que él nunca ha visto en realidad, pero que conoce a través de fotografías y dibujos—.

Para Alvaro Siza no hay, por tanto, un camino recto hacia la invención. Más bien parece suceder una fase de movimientos hacia adelante y hacia atrás que oscilan entre las intuiciones y las imágenes vagas de orden espacial y otras consideraciones de carácter más concreto, como las de estructura, uso o situación. Siza nunca ha dudado en afirmar que los arquitectos 'no inventan nada', lo que hacen es 'transformar' lo existente.⁴ En ese caso, la inventiva se apoya en la capacidad de síntesis, algo que a su vez sugiere una tensión interior, una lucha por reconciliar polaridades en la tarea que se tiene entre manos o incluso en el propio proyecto. Siza no necesitaría escribir un manifiesto sobre 'complejidad y contradicción', ya que desde su punto de vista éstas se encuentran por todas partes en el arte y en la vida. La esperanza es juntar los diversos elementos en una totalidad impregnada de un cierto carácter y de claridad de ideas: "un punto de estabilidad y una especie de silencio; el territorio atemporal, universal, del orden".⁵

Muchos de los conceptos arquitectónicos de Siza se apoyan en las ambigüedades entre figura y suelo. Los espacios situados en el interior, y entre los edificios, son tratados como vacíos positivos y activos. Los edificios son experimentados mediante un intenso 'recorrido arquitectónico'. El visitante es guiado mediante compresiones y expansiones, vistas controladas, recesiones de la perspectiva o variaciones en la intensidad de la luz. La sensación de peso —y su opuesta, la sensación de ingravidez— contribuye a la dinámica de la experiencia archi-

tionships to the new problem.² The free association of images, ideas, forms, recalls Freud's analysis of dreams: "Such of those elements as allow any point of contact between them are condensed into new unities. In the process of transforming the thoughts into pictures preference is unmistakably given to such as permit this putting together, this condensation. It is as though a force were at work which was submitting the material to compression and concentration one element in the manifest dream may correspond to numerous elements in the latent dream thoughts".³

When searching for the identity and direction of a new project, Siza interlaces several 'contexts' in addition to the site under consideration. He tends to look at each place as an incomplete set of overlays in which strata and fragments —historical as well as geographical— come together in multiple schemes of 'order' and 'disorder'. To insert a building is to reorder these preexisting forces and possibly to clarify them. But beyond the particular terrain and its *genius loci* there may be relevant parallels and analogies elsewhere. These are brought into play by lateral leaps of thought. For example, when designing the Portuguese Pavilion on the waters' edge in Lisbon, Siza was stirred by memories of the mood and light of Venice (which he knows well); even by the image of water-side verandahs of wooden houses overlooking the Bosphorus (which he has never seen in reality, but knows from photographs and drawings).

There is, then, no straight road to invention for Alvaro Siza. There rather seems to be a phase of moving back and forth between vague images and intuitions of spatial order, and more concrete considerations such as structure, use or situation. Siza has never hesitated to assert that architects 'invent nothing', that they 'transform' the existing.⁴ In that case the inventiveness relies on the power to synthesize, something which in turn suggests an inner tension, a struggle to reconcile polarities in the task or even in the project itself. Siza would not need to write a manifesto about 'complexity and contradiction', since in his view these are to be found everywhere in art and in life. The hope is to pull the diverse elements together in a totality pervaded by a certain character and clarity of idea: "a point of stability and a kind of silence, the atemporal, universal territory of order".⁵

Many of Siza's architectural concepts rely upon ambiguities between figure and ground. The spaces inside and between buildings are treated as positive, active voids. Buildings are experienced over time by means of an 'architectural promenade'. One is guided by means of compressions and expansions, controlled views, perspectival recessions, varying intensities of light. The sense of weight —and its opposite, the sense of weightlessness— contribute to the dynamics of architectural experience. Likewise Siza's buildings make much of transparency and of the unfolding of implied layers.

² Para 'modelos' ver, 'Una Conversación con Alvaro Siza'; para fragmentos de consciencia ver Alvaro Siza, 'La Mayor Parte', en Pedro de Llano, Carlos Castanheira (eds.), *Alvaro Siza, Obras y Proyectos* CGAC, Santiago de Compostela, Electa, 1995, (catálogo de la exposición), p.59: "Almacenamos fragmentos y piezas aquí y allá, dentro de nosotros, que quizá más tarde alguien recogerá; y éstos dejan señales en el espacio y en la gente que se funden en un proceso de transformación. Entonces juntamos estas piezas creando un espacio intermedio y convirtiéndolo en imagen, y las dotamos de significado para que cada pieza signifique algo a la luz de las demás".

³ Sigmund Freud, 'Revisión de la Teoría de los Sueños', *Nuevas Conferencias Introdutorias sobre el Psicoanálisis*, trad. J. Strachey, Norton, 1965, p.20.

⁴ Alvaro Siza, 'Entrevista', *Plan Construction PAN*, 11 Mayo, 1980.

⁵ Alvaro Siza, 'Chiado', 25 May, 1989, en *Alvaro Siza, Obras y Proyectos*, p.82.

² For 'models' see below, 'A Conversation with Alvaro Siza'; for fragments of consciousness see Alvaro Siza, 'The Greater Part', in Pedro de Llano, Carlos Castanheira (eds.), *Alvaro Siza, Works and Projects* CGAC, Santiago de Compostela, Electa, 1995, (exhibition catalogue), p.59: "We store bits and pieces here and there inside us that perhaps, later, someone will collect; and they leave signs in space and in people that fuse together in a process of transformation. We then put these pieces together creating an intermediate space and converting it into image, and we invest them with meaning so that each piece means something in light of the others."

³ Sigmund Freud, 'Revision of Dream Theory', *New Introductory Lectures on Psychoanalysis*, trans. J. Strachey, Norton, 1965, p.20.

⁴ Alvaro Siza, 'Interview', *Plan Construction PAN*, May 11, 1980.

⁵ Alvaro Siza, 'Chiado', May 25, 1989, in *Alvaro Siza, Works and Projects*, p.82.

tectónica. Asimismo, los edificios de Siza sacan un gran partido de la transparencia y del desplegamiento de las capas implicadas. Siza le debe a los primeros arquitectos modernos —a Wright, a Le Corbusier y a Aalto en particular— ese interés por los matices psicológicos del espacio. También admite su fascinación por el 'espacio profundo' de la Alhambra, donde el visitante es guiado a lo largo de un camino serpenteante de diferentes intensidades mentales. Pero más allá de la arquitectura está la continua influencia de la pintura y la escultura cubista. Para Siza —como para Frank Gehry— el Cubismo es todavía una fuerza viva. Está encajado en su mente, e influye en su forma de percibir y concebir la arquitectura. Contribuye a la lectura que Siza hace del mundo y de sus múltiples identidades, pero también influye en el modo en que él genera ideas arquitectónicas hechas de fragmentos que mantienen una tensa relación entre sí.

En los últimos años ha aparecido un volumen considerable de escritos que sostienen que la fragmentación es propiedad exclusiva de la filosofía postmodernista, tan cargada de dudas —y tan dudosa—. La verdad es que la fragmentación ha permitido la coexistencia de diversos tipos de significado, desde el discurso sobre la alienación y la 'carencia de lugar', hasta una serie de temas totalmente opuestos y que tienen que ver con la respuesta ante una topografía irregular y con la forma de guiar la figura humana a través del espacio. Siza es perfectamente consciente de los distintos temblores que se producen bajo la superficie de la sociedad moderna, y sus propias erosiones posiblemente reflejan una actitud básica de duda, pero no debemos olvidar que él cree que la arquitectura debe mejorar la vida humana y responder a la historia de un lugar.⁶ Ni tampoco debemos olvidar que la fragmentación ha formado parte de su arquitectura durante más de cuatro décadas. Siza ha lidiado con la fractura de la forma desde los días de sus primeros cuadros y edificios, y entre sus filtros se incluyen Picasso, Braque y Alvar Aalto. Al fin y al cabo, en obras como la Villa Mairea (1938-1940), Aalto ya incorporó la idea del *collage* cubista con objeto de manejar una diversidad de intenciones contradictorias, que tenían que ver con la reconciliación entre lo natural y lo artificial, entre el edificio y el lugar que ocupa; además, sugirió los modos posibles de combinar los fragmentos manteniendo una sensación global de orden.⁷

Parece que el lenguaje formal de Siza le permite pensar en varios niveles al mismo tiempo. Algo que podríamos llamar su 'mapa cubista' se hace ya visible en la Piscina en Leça da Palmeira (1960-1963), en el fluir del espacio entre los planos de los muros, pero también en el modo en que los *objets trouvés* de las rocas, las pozas, el litoral y el océano quedan implicados en el 'campo' de la obra de arte. En muchos de sus edificios posteriores, Siza trabaja con la ambigüedad que existe entre el orden de lo nuevo y el de lo preexistente. Una técnica de fragmentación puede permitir que el edificio reaccione (adecuadamente) ante las diversas características que presentan el paisaje y la ciudad, o incluso que revele las posibilidades latentes que hay en el interior y en los alrededores de un lugar. El Centro Gallego de Arte Contemporáneo en Compostela, por ejemplo, consigue trabar el borde fracturado del casco antiguo, al mismo tiempo que inaugura un espacio cívico moderno y crea un jardín público en la parte trasera.⁸

In this concern for the psychological nuances of space Siza is indebted to earlier modern architecture —to Wright, Le Corbusier and Aalto in particular—. He also admits to his fascination with the 'deep space' of the Alhambra, in which the visitor is guided along a meandering path of different mental intensities. But beyond architecture there is the continuing influence of Cubist painting and sculpture. For Siza —as for Frank Gehry—, Cubism is still a living force. It is embedded in his mind, and influences the ways that he perceives and conceives architecture. It contributes to the manner, in which he reads the world for its multiple identities, but it also influences the way in which he generates architectural ideas made up from tensely related fragments.

In recent years a considerable volume of writing has emerged claiming 'fragmentation' as the exclusive property of doubt-laden —and dubious— post-modernist philosophy. Actually fragmentation has permitted several kinds of meaning, all the way from a discourse on alienation and 'placelessness', to an entirely contrasting set of themes to do with reacting to uneven topography and guiding the human figure through space. Siza is acutely aware of the changing tremors beneath the surface of modern society, and his own erosions possibly mirror a basic attitude of doubt, but it must not be forgotten that he believes that architecture should enhance human life and respond to the history of a place.⁶ Nor should it be forgotten that fragmentation has been part of his architecture for more than four decades. He has grappled with the fracturing of form since the days of his earliest paintings and buildings, and his filters have included Picasso, Braque and Alvar Aalto. After all, in works like the Villa Mairea (1938-1940), Aalto already absorbed the idea of Cubist collage in order to handle a multiplicity of contrasting intentions to do with reconciling the natural and the artificial, the building and the setting; in turn he suggested ways for combining fragments within an overall sense of order.⁷

Siza's formal language seems to allow him to think on several levels at once. What might be called his 'Cubist map' is already visible in the Swimming Pool at Leça da Palmeira (1960-1963) in the flux of space between wall planes, but also in the way that the *objets trouvés* of rocks, pools, coast-line and ocean are implicated in the 'field' of the work of art. In many of his ensuing buildings Siza works upon the ambiguity between the order of the new and the preexisting. A technique of fragmentation may allow the building to react to several given features of landscape and city, even to reveal latent possibilities in and around a site. The Centro Gallego de Arte Contemporáneo in Compostela, for example, succeeds in knitting together the fractured edge of the historic city, while also opening up a modern civic space and creating a public garden to the rear.⁸

⁶ Para aspectos topográficos de Siza ver William J. R. Curtis, 'Alvaro Siza, Una Arquitectura de Bordes', *El Croquis* 68/69, 1994, 'Alvaro Siza'.

⁷ Ver William J. R. Curtis 'Modernism, Nature, Tradition: Aalto's Mythical Landscapes', en *Alvar Aalto in Seven Buildings*, Museo de Arquitectura Finlandesa, Helsinki, 1998, pp. 130-141.

⁸ Ver William J. R. Curtis, 'Alvaro Siza: Paisajes Urbanos', en *Alvaro Siza, Obras y Proyectos*, p. 19 ff.

⁶ For topographical aspects of Siza see William J. R. Curtis, 'Alvaro Siza, An Architecture of Edges', *El Croquis* 68/69, 1994, 'Alvaro Siza'.

⁷ See William J. R. Curtis 'Modernism, Nature, Tradition: Aalto's Mythical Landscapes', in *Alvar Aalto in Seven Buildings*, Museum of Finnish Architecture, Helsinki, 1998, pp. 130-141.

⁸ See William J. R. Curtis, 'Alvaro Siza: Urban Landscapes', in *Alvaro Siza, Works and Projects*, p. 19 ff.

El resultado es un orden arquitectónico que funciona a diversas escalas, que utiliza capas y superposiciones en planta, sección y en tres dimensiones. De hecho, el factor tiempo, de secuencia, es también crítico: el orden global de una obra es comprendido de manera gradual, y los momentos fragmentarios de la experiencia se van sumando hasta llegar a la comprensión. Pero la intención todavía es la de que las piezas encuentren su lugar en una estructura expresiva más amplia; y esto es lo que distingue a Siza de tantos otros que han convertido la fragmentación en un dogma de aleatoriedad. Siza ha afirmado: "Por encima de todo, valoro y persigo la claridad en arquitectura... cuanto más fuerte es el carácter de un edificio, y más clara su forma, más clara es su vocación. Desde el momento en que toman vida, la forma y la sensibilidad de un edificio deben ser coherentes y precisas, y en todos y cada uno de los momentos de su historia y uso, deben permanecer como tales..."⁹

Cualesquiera que sean las fuentes de inspiración de Siza y sus diversas procedencias, todas terminan formando parte de unidades imaginativas con jerarquía y sistema propios. Las estructuras internas del estilo del arquitecto funcionan como filtros en el proceso de transformación y contribuyen a la sugestiva abstracción del resultado. Cuando decimos 'estilo' no nos referimos sólo a una serie de formas recurrentes o de acentos característicos, sino a todo un modo de pensar, sentir y ver: una especie de orden esquemático interior, que sigue desarrollándose a medida que se van formando nuevas ideas y asumiendo nuevas influencias, pero que conserva características propias. Finalmente, el 'estilo' está enraizado en la visión del mundo del artista: en su 'mito'.

Esto en cuanto al lado privado del proceso creativo, pero la arquitectura de Siza también se apoya en su lectura de las aspiraciones culturales —a veces, contradictorias— que están implícitas en el programa y en la tarea constructiva. Siza busca una forma apropiada en la escala de valores, y esto a veces supone crear un retrato idealizado de una institución social. Recurrir a los modelos históricos —algo que resulta enriquecedor en un sentido poético y formal— puede también intensificar la presencia de una obra y su capacidad de comunicar con el público.

Durante la fase de proyecto de la Iglesia de Santa María en Marco de Canavezes (1990-1993), Siza se preocupó mucho por la reestructuración y reconsolidación de un paisaje urbano situado en el corazón de esta pequeña población rural, construyendo plataformas, niveles, pequeñas plazas y áreas donde la gente pudiera reunirse. En realidad, lo que él y su cliente pretendían fue crear un 'Centro Parroquial' abierto y accesible —que aún no ha sido terminado—, en el que se reconoce, una vez más, la idea secuencial de rampas y el patio fracturado. El objetivo fue también reconciliar las estridentes escalas del contexto; los croquis y las maquetas de Siza revelan un proceso en el que ciertas particularidades del lugar fueron puestas de relieve, y otras ignoradas.

Pero a Siza también le interesaba reinterpretar el concepto mismo de iglesia en el contexto cultural de la sociedad de finales del siglo veinte. Aquí las señales que recibió fueron confusas, porque en este momento dentro de la Iglesia Católica existe un gran debate sobre la liturgia y el simbolismo. Como mucho, el programa sugería vagamente la idea de lugar de encuentro: una concepción democrática de iglesia casi desprovista de todo carácter sagrado. Fue el propio Siza el que impulsó el proceso en la dirección del ritual y la idealización espiritual. Se abrió camino a lo largo del filo de cuchillo que hay entre la abstracción y la repre-

The result is an architectural order which works at several scales and which uses layers and overlays in plan, section and three dimensions. In fact the element of time, of sequence, is also critical: one grasps the overall order of a work gradually, and fragmentary moments of experience add to one's comprehension. But the intention is still that the pieces find their place in a larger expressive structure, and it is this that distinguishes Siza from so many others who have made fragmentation into a dogma of randomness. Siza has stated: "Above all else I value and pursue clarity in architecture the stronger the character of a building, and the clearer its form, the clearer its calling. From the moment they come into being a building's form and feeling must be coherent and precise, and in each and every moment of its history and use, they must remain so ..."⁹

Whatever Siza's far-ranging sources of inspiration, they are brought together in imaginative unities with a hierarchy and a system of their own. The inner structures of the architect's style act as filters in the process of transformation and contribute to the evocative abstraction of the results. When one refers to a 'style', one does not mean just a set of recurrent forms or characteristic accents; but a whole way of thinking, feeling and seeing— a sort of interior schematic order. This continues to develop as new ideas are formed, and as new influences are absorbed, but it retains distinct characteristics of its own. Ultimately the 'style' is rooted in the artist's view of the world: in his 'myth'.

This is to speak of the private side of the creative process but Siza's architecture also relies upon his reading of the cultural aspirations —sometimes contradictory— implicit in the programme and in the building task. He searches for an appropriate form in the scale of values and this sometimes involves making an idealized portrait of a social institution. The recourse to historical models, —enriching in a poetic and formal sense— may also enhance the presence of a work and its capacity to communicate to the public.

When designing the Church of Santa Maria in Marco de Canavezes (1990-1993), Siza was certainly preoccupied with restructuring and reconsolidating the urban landscape at the heart of a small rural town by establishing platforms, levels, small plazas, and areas where people could gather. In effect he and his client were trying to create an open and available 'Parish Center' (which still awaits completion) and one recognizes, once again, the idea of a sequence of ramps, and a fractured patio. The aim was also to reconcile the clashing scales in the context, and Siza's sketches and models reveal a process in which some features of the setting were played up, and others denied.

But Siza was also interested in reinterpreting the very idea of a church in the cultural context of late twentieth century society. Here the signals he received were mixed. For this is a historical moment in which there is much debate within the Catholic Church over liturgy and symbolism. If anything the programme suggested a vague place of meeting, a democratic conception of a church almost devoid of the Sacral. It was Siza himself who pushed the process in the direction of ritual and spiritual idealization. He worked his way along a knife-edge between abstraction and representation, being acutely aware that both were necessary. He wished to

⁹ Alvaro Siza, 'Fragmentos de un Discurso', en *Alvaro Siza, Obras y Proyectos*, p. 92.

⁹ Alvaro Siza, 'Fragments of a Discourse', in *Alvaro Siza, Works and Projects*, p. 92.

sentación, siendo absolutamente consciente de que ambas eran necesarias. Pretendía transformar algunos de los símbolos religiosos tradicionales, manteniendo un cierto grado de ambigüedad para no caer en lo meramente anecdótico.

Éstos han sido problemas recurrentes para los diseñadores de iglesias del siglo veinte, y desde luego Siza era consciente de que existía un pedigrí de respetables predecesores, entre los que se incluían Le Corbusier, Aalto y Barragán. Pero, tal como revela la entrevista que acompaña a este artículo, su mente 'rondó' en torno a muchos otros recuerdos que podían ser aplicables, como la experiencia de asistir a una misa en la Catedral de Cartagena (Colombia) donde la gente podía sentir la vida que se desarrollaba en el exterior —un patio a un lado, y una calle al otro— a través de unas ventanas y unas rejas laterales. En Canavezes, la ventana horizontal de la parte inferior del muro de la derecha resulta crucial para la interpretación que Siza hace del espacio religioso y su conexión con el mundo exterior. Y es que este recurso deja volar la mente de los fieles hacia la sociedad que les rodea y hacia el paisaje que hay más allá del pueblo. Por supuesto también proporciona una fuente baja de luz, y una sensación de que el muro sobre ella flota en el espacio. En resumidas cuentas, supone una ingeniosa transformación de las tiras de alargadas ventanas horizontales que recorren el costado de los corredores situados en la parte superior del Monasterio de La Tourette, de Le Corbusier; también hay reminiscencias del severo volumen rectangular de la Iglesia de La Tourette, con sus cortes horizontales en la parte inferior que dejan filtrar la luz.

Las pinturas cubistas combinan fragmentos de una 'realidad' entrecomillada con la abstracción y la ambigüedad. La arquitectura moderna, a través de su historia, ha absorbido algunas técnicas análogas, haciendo posible, entre otras cosas, la combinación de objetos reconocibles con formas abstractas. En Canavezes, Siza quiso preservar parte del mobiliario y de la imaginería tradicional, aunque dotándoles de una nueva dimensión de significado. Hay rasgos reconocibles de 'iglesia', desde el altar, la 'nave' y la pila bautismal hasta la cruz independiente. Pero todo ello ha sido elaborado tratando de evitar la religiosidad de tipo *kitsch*. Siza sufrió lo indecible con el diseño de la cruz —de nuevo, con la mirada puesta en ciertos prototipos que tenían un adecuado nivel de abstracción, como por ejemplo, la esbelta cruz de acero que se alza sobre la plataforma del altar en La Tourette, o la cruz roja de geometría plana que hay en la Capilla de las Capuchinas de Barragán (1957), al sur de la ciudad de México—. Evidentemente, algunas de las claves para conseguir la forma apropiada residen en el control de la luz, la modulación del espacio, y la condensación de las memorias de edificios religiosos del pasado. El Padre Alain Couturier, el monje dominico que instrumentó la contratación de Le Corbusier para el diseño de Ronchamp y de La Tourette, sugirió que: "un edificio sagrado lo es por la propia calidad de sus formas".¹⁰

El Pabellón de Portugal para la Expo de Lisboa (1998) también exigió una prudente atención al simbolismo y una búsqueda del carácter apropiado; pero aquí hubo muy pocos precedentes obvios que pudieran servir de guía. Entraron en juego muchas consideraciones (ver entrevista): desde la situación del solar a la orilla del agua, hasta la pretensión de una monumentalidad democrática, la 'irónica' referencia al clasicismo, o la investigación sobre la construcción de un espacio protegido al aire libre. La sugerente cubierta suspendida —que combina una

transformar algunos de los tradicionales símbolos religiosos, yet guard a degree of ambiguity so that there would not be a descent into the merely anecdotal.

These have been recurrent questions for designers of Churches in the 20th century, and Siza was certainly aware of a pedigree of worthy ancestors including Le Corbusier, Aalto and Barragan. But as the Interview reveals, his mind 'walked around' numerous other relevant memories, such as the experience of seeing a mass in the Cathedral in Cartagena (Colombia) during which people could sense exterior life in a patio on one side and a city street on the other, through lateral grilles and windows. At Canavezes the low horizontal window along the right hand side of the church is crucial to Siza's interpretation of a religious space and its connection to the outside world. For this device releases the mind of the worshipper towards the surrounding society and towards the landscape beyond the town. Of course it also introduces a low source of light and a feeling that the wall above it is hovering in space. All in all it suggests an ingenious transformation of the long horizontal ribbon windows which run the entire length of the upper corridors of Le Corbusier's monastery of La Tourette; equally there is a reminiscence of the stark rectangular volume of the Church at La Tourette, with its low horizontal cuts letting the light filter in.

Cubist pictures combine fragments of quoted 'reality' with abstraction and ambiguity. Analogous techniques have been absorbed throughout the history of modern architecture permitting, among other things, the combination of recognizable objects with abstract forms. At Canavezes, Siza wished to preserve some of the traditional furniture and imagery, but to give them a new dimension of meaning. There are recognizable features of a 'church', all the way from an altar, a 'nave' and a baptismal font, to a free-standing cross. But all has been done to avoid kitsch religiosity. Siza agonized over the design of the cross— again with one eye on relevant prototypes with the right degree of abstraction, for example the slender steel cross rising out of the altar platform at La Tourette, or the red cross with plain geometry in Barragan's Chapel for the Capuchin Nuns south of Mexico City (1957). Evidently some of the keys to an appropriate form lay in the control of light, the modulation of space, and the compression of memories of past religious buildings. Father Alain Couturier, the Dominican monk who was instrumental in Le Corbusier being employed to design both Ronchamp and La Tourette, suggested that: "a sacred building is sacred by the very quality of its forms".¹⁰

The Portuguese Pavilion at the Expo (1998) in Lisbon also required a judicious attention to symbolism and a search for appropriate character. Here though there were few obvious precedents that could act as a guide. Many considerations came into play (see the Interview), all the way from a waterside site, to a search for a democratic monumentality, to the 'ironical' reference to classicism, to the research into a sheltered open-air space. The evocative suspended roof (combining a cable structure and a thin concrete surface) may suggest a sail, but there was never a *direct* intention to

¹⁰ Alain Couturier, 'Le Corbusier, Ronchamp', *L'Art Sacré*, 11/12, July-August, 1953, p.31

¹⁰ Alain Couturier, 'Le Corbusier, Ronchamp', *L'Art Sacré*, 11/12, July-August, 1953, p.31

estructura de cables y una fina superficie de hormigón— puede recordar la vela de un barco, aunque nunca hubo intención 'directa' de ilustrar un tema marítimo u oceánico. Las sensaciones de ese tipo se abrieron paso en una forma y en un espacio que surgían, de manera gradual, a partir de diversas conexiones laterales de ideas, que oscilan entre la búsqueda de una estructura sin apoyos intermedios y la memoria de otros espacios sacados de la historia de la arquitectura — como la Plaza Cubierta en la Ciudad Universitaria de Caracas, de Villanueva, diseñada en los años cincuenta— o la necesidad de evocar la idea de un lugar de asamblea.

El otro elemento principal del Pabellón de Portugal es el volumen adyacente, con su contraste de lenguaje entre pilastras rectangulares, pórticos, muros y porches con columnas 'abstractas'. También era necesario que este bloque desempeñara una función en cierto modo 'representativa' o 'consular', al pretender ser un símbolo del lugar que ocupa Portugal en la 'Europa moderna', aunque sin perder de vista el hecho de que, después de su función original como parte de la exposición, se destinaría a otros usos. En el interior, se reconocen también alguno de los temas genéricos de Siza, como las paredes de un blanco impoluto, los perfiles en forma de mesa, o los techos estratificados. Se puede objetar que los recursos usuales no han sido suficientemente transformados en este caso; y que también hay una cierta vacilación en la articulación de la piedra en el exterior. El pórtico a modo de porche que hay en la orilla del agua supone un intento de alusión no autoritaria al clasicismo. La retórica de la columnata tradicional queda socavada por la ironía y por la erosión real de alguna de las columnas. La monumentalidad del Pabellón es una monumentalidad 'entre comillas'; la intención es la de una monumentalidad sin trasfondo autoritario.

Muchos de los últimos proyectos de Siza implican una polaridad y un contraste entre las funciones 'ceremoniales' y otras más tipificadas. El Rectorado de la Universidad de Alicante (1995-1998) trabaja con un vocabulario de una neutralidad contenida, llevando a cabo una moderada transición entre algunos de los edificios nuevos del campus —de una escala excesiva— y una serie de estructuras ya existentes, como la vieja torre de control aéreo —el lugar fue antes un aeródromo—. La solución de Siza también responde al clima, a la intensa luz, a las altas temperaturas estivales, a la exuberante vegetación del campus y a las ocasionales vistas de las lejanas montañas. El edificio se configura como un patio alargado en forma de U, con unos largos brazos que contienen las oficinas, un cuerpo central que acoge los despachos del Rector y un pequeño auditorio que recuerda a un antiguo teatro griego. Unos corredores altos, sombreados, recorren las caras interiores de los brazos. Globalmente, la configuración evoca los patios con galerías de la Escuela de Educación de Setúbal, de varios años atrás, aunque Siza también recuerda su interés por los introvertidos patios andaluces. De hecho, el patio del Rectorado tiene una curiosa doble identidad: por un lado, introvertido y protegido del sol, por otro, abierto hacia el paisaje distante, que es atraído a la experiencia interior mediante una perspectiva convergente. Siza intensifica aún más la tensión visual del espacio utilizando un sistema de alternancia de columnas donde, mientras que un soporte se lee paralelo al canto del forjado situado encima, el siguiente presenta un ángulo y un corte de sombra. Este ritmo alternativo añade una vibración extra al espacio mientras impulsa al plano horizontal del nivel superior hacia el paisaje. Uno de los detalles recurrentes de Siza —un sistema análogo se empleó en Setúbal— recibe un nuevo impulso al responder a la forma y al concepto global de un nuevo proyecto.

illustrate a maritime or oceanic theme. Rather the feeling for such things come through in a form and a space that emerged gradually from several lateral connections of ideas, all the way from the search for a structure without intermediary supports, to memories of other spaces in the history of architecture (such as Villanueva's Plaza Cubierta in the Ciudad Universitaria, Caracas, designed in the 1950s), to the need to evoke a place of assembly.

The other main element in the Portuguese Pavilion was the adjoining block with its contrasting language of rectangular piers, porticoes, walls and verandas with 'abstracted' columns. This block also needed to have a certain 'representative' or 'ambassadorial' function in symbolizing the place of Portugal in 'modern Europe', but it was always seen as serving other purposes after its original exhibition function. On the interiors too one recognizes some of the generic Siza themes from chaste white walls, to table-like frames, to stratified ceilings. Arguably the usual devices have not been sufficiently transformed in this case; there is also some hesitation in the articulation of stonework on the exterior. The veranda-like portico on the water's edge, represents an attempt at making a non-authoritarian allusion to classicism. The rhetoric of the usual colonnade is undermined by irony and by the actual erosion of some of the columns. There is monumentality in the Pavilion, but it is in 'quotation marks'; the intention is a monumentality without authoritarian overtones.

Several of Siza's recent projects imply a polarity and contrast between 'ceremonial' functions and more standardized ones. The Rectorate of the University of Alicante (1995-1998) works with a vocabulary of restrained neutrality, establishing a low-key transition between some of the overscaled recent buildings and preexisting structures such as the old aviation control tower (the site was once an aerodrome). Siza's solution also responds to the climate, the strong light, the high summer temperatures, the lush greenery of the campus, and the occasional views towards the distant mountains. The building is arranged as an elongated 'U' shaped patio with extensive arms containing offices and a central body containing the Rector's offices and a small auditorium evoking an ancient Greek theatre. The inner faces of the arms are supplied with shaded walkways. Overall the arrangement is reminiscent of the patios with verandahs at the College of Education in Setúbal several years earlier, although Siza also recalls his interest in the inward-turning patios of Andalusia. In fact, the patio in the Rectorate has a curious double identity— on the one hand introverted and shaded, on the other hand opening towards the distant landscape which is pulled into the inner experience by means of the converging perspective. Siza dramatizes the visual tension of the space still further by using an alternating column system in which one support reads parallel to the parapet above it, while the next presents an angle and a cut of shadow. The alternating rhythm adds an extra vibration to the space while launching the horizontal upper level towards the landscape view. One of Siza's recurrent details —an analogous system was used at Setúbal— is thus given a new impulse to fit the overall idea and form of a new scheme.

El Centro Municipal para el Distrito Sur de Rosario (1997), en Argentina —un proyecto reciente, y que por el momento sólo existe en maqueta y planos—, reinterpreta el patio de forma ligeramente distinta, creando un ribete interior de espacios protegidos donde el visitante puede detenerse antes de incorporarse a la calle interior, camino de las oficinas de la gente a la que ha venido a ver. Aunque se trata de otro proyecto de baja altura, el Centro Municipal supone un equivalente moderno, en hormigón y yeso, a la 'sencillez' y neutralidad de la arquitectura vernácula. En la fachada que da a la calle, el edificio crea un perímetro sosegado. En la cara interior del patio, hay algo equivalente a un claustro. Las franjas administrativas se amalgaman con el bloque del auditorio y con otras zonas públicas, que presentan, en contraste, una expresión curva. Entre estos dos elementos se intercalan los espacios de manera ingeniosa. La configuración global recuerda el modo en que Aalto combinaba las franjas de oficinas con los auditorios en forma de cuña —por ejemplo, Jyvaskyla, Otaniemi—, pero estas soluciones a su vez recuerdan al prototipo de algunos de los grandes proyectos de Le Corbusier de los años veinte —como la Liga de las Naciones de 1927, sin construir—. Sean cuales fueran los precedentes tipológicos de este proyecto de Siza, la forma resultante no es meramente 'aditiva'. Las piezas rectangulares y los fragmentos curvos están soldados en torno a una *gestalt* dominante, a un decisivo esquema de orden y a una imagen determinante.

Siza es perfectamente consciente del impacto que la industria de la construcción —de carácter tan mutable— tiene sobre el arte y el oficio de la arquitectura, y de la necesidad de armonizar la tecnología poniéndola al servicio de la forma. La mayor parte de su obra se basa en técnicas de construcción relativamente modestas, como el esqueleto de hormigón, el armazón de acero, el muro de albañilería enyesado y el aplacado de piedra. Sin duda, su uso de los materiales está lejos del *high tech* en cuanto a intenciones y expresión visual; pero al mismo tiempo, está cada vez más alejado del mundo de la artesanía que aún existía en Portugal en la época de su juventud. Se puede objetar que Siza pone más énfasis en la articulación del espacio y la luz que en la 'materialidad'; en 1988 escribió con melancolía: "Nunca sé qué materiales elegir. Las ideas que vienen a mí son inmateriales; líneas sobre un papel en blanco; y cuando tengo que agarrarlas, dudo, y se me escapan y esperan, lejanas".¹¹

Aunque esto sugiera que se otorga primacía a las ideas arquitectónicas, hay que decir que los conceptos de Siza están arraigados en las formas de construir. Le interesa utilizar los elementos de la construcción "de modo que el todo y las partes se generen a sí mismos y se influyan mutuamente".¹² Presta gran atención a los encuentros y las conexiones, y a la pequeña escala, donde el mobiliario de madera, las barandillas, los tiradores, los suelos de madera y los zócalos están en el primer plano de atención. Su propia oficina trabaja mucho con grandes maquetas para traducir los conceptos dibujados, y utiliza los ordenadores para estudiar y almacenar los planos de trabajo. Pero Siza todavía conserva la esperanza de mantener la frescura de la idea inicial —la fugacidad de la imagen y su sensación— en la obra terminada. Esto no es algo fácil, y cuando la ejecución material se queda corta con respecto a la intención ideal, él es el primero en admitirlo.

La arquitectura de Siza sigue desarrollándose con espíritu de libertad e ingenio, pero sin necesidad de racionalización teórica.

The Municipal Centre for the Southern District of Rosario (1997) in Argentina —recently designed and existing, for the moment, only as a model and drawings—, reinterprets the patio in a slightly different way, so as to provide an inner fringe of shaded spaces where people can wait before filtering into the inner street towards the offices of the people they have come to see. Yet another low-rise scheme the Municipal Centre suggests a letter-day equivalent in concrete and plaster to the 'ordinariness' and neutrality of the urban vernacular. On the outer-street edge the building establishes a quiet perimeter. On the inside edge of the patio, there is something equivalent to a cloister. The office strips coalesce with the auditorium block and other public areas in which a contrasting, curved expression is introduced. Between the two, spaces are interlocked in ingenious ways. The overall disposition recall Aalto's way of combining office strips with wedge-shaped auditoria (e.g. Jyvaskyla, Otaniemi), but Aalto's solutions in turn recall the prototype of some of Le Corbusier's large projects of the 1920s. (e.g. the unbuilt League of Nations of 1927). Whatever the typological ancestors of Siza's project, its resulting form is not merely 'additive'. The rectangular pieces and curved fragments are welded together around a dominant *gestalt*, a controlling image and over-riding scheme of order.

Siza is acutely aware of the impact of the changing construction industry on the art and craft of architecture and of the need to harmonize technology by making it subservient to form. Most of his work relies upon relatively modest construction techniques such as the concrete skeleton, the steel frame, the plastered masonry wall and the stone veneer. His use of materials is far away indeed from 'high tech' in its intentions and its visual expression; at the same time it is increasingly distant from the world of handicraft which was just still existing during Siza's youth in Portugal. One might argue that Siza puts more emphasis on the articulation of light and space, than he does on 'materiality', and in 1988 he even wrote wistfully: "I hardly know which materials to choose. Ideas that come to me are immaterial; lines on blank paper; and when I have to get hold of them, I hesitate, and they escape from me and wait, distant".¹¹

If this suggests that primacy is given to architectural ideas, it still needs saying that Siza's concepts are rooted in ways of building. He is interested in using the elements of construction "so that the whole and the parts generate themselves and mutually influence each other".¹² Great attention is given to joints and connections, and to the smaller scale where wooden furnishings, railings, handles, floorboards and plinths are in the foreground of attention. His own office makes extensive use of large models when translating from drawn concepts, and computers are used to study and store working drawings. But Siza still hopes to retain the freshness of the initial idea, the fleetingness of the image and its sensation, in the finished work. This is not easy, and he is the first to admit when the material realization falls short of the ideal intention.

Siza's architecture continues to develop with a spirit of freedom and inventiveness, but without the need for theoretical rationalization. At a time when innovations are sometimes promoted through

¹¹ Alvaro Siza, 'Materiales', February 1988, en *Alvaro Siza, Obras y Proyectos*, p. 71.

¹² Alvaro Siza, 'Frank Lloyd Wright', en *Alvaro Siza, Obras y Proyectos*, p. 88.

¹¹ Alvaro Siza, 'Materials', February 1988, in *Alvaro Siza, Works and Projects*, p. 71.

¹² Alvaro Siza, 'Frank Lloyd Wright', in *Alvaro Siza, Works and Projects*, p. 88.

En una época en la que las innovaciones son a veces impulsadas por engañosas referencias a la filosofía o a la ciencia, Siza es un arquitecto que se alimenta de la interpretación poética de la experiencia y de los enormes recursos de la tradición. Si los edificios de Siza expresan algo sobre nuestra época, es porque surgen de una reacción sincera ante el estado de las cosas, expresada en el medio que el artista mejor conoce —su propio medio—, el de la arquitectura.

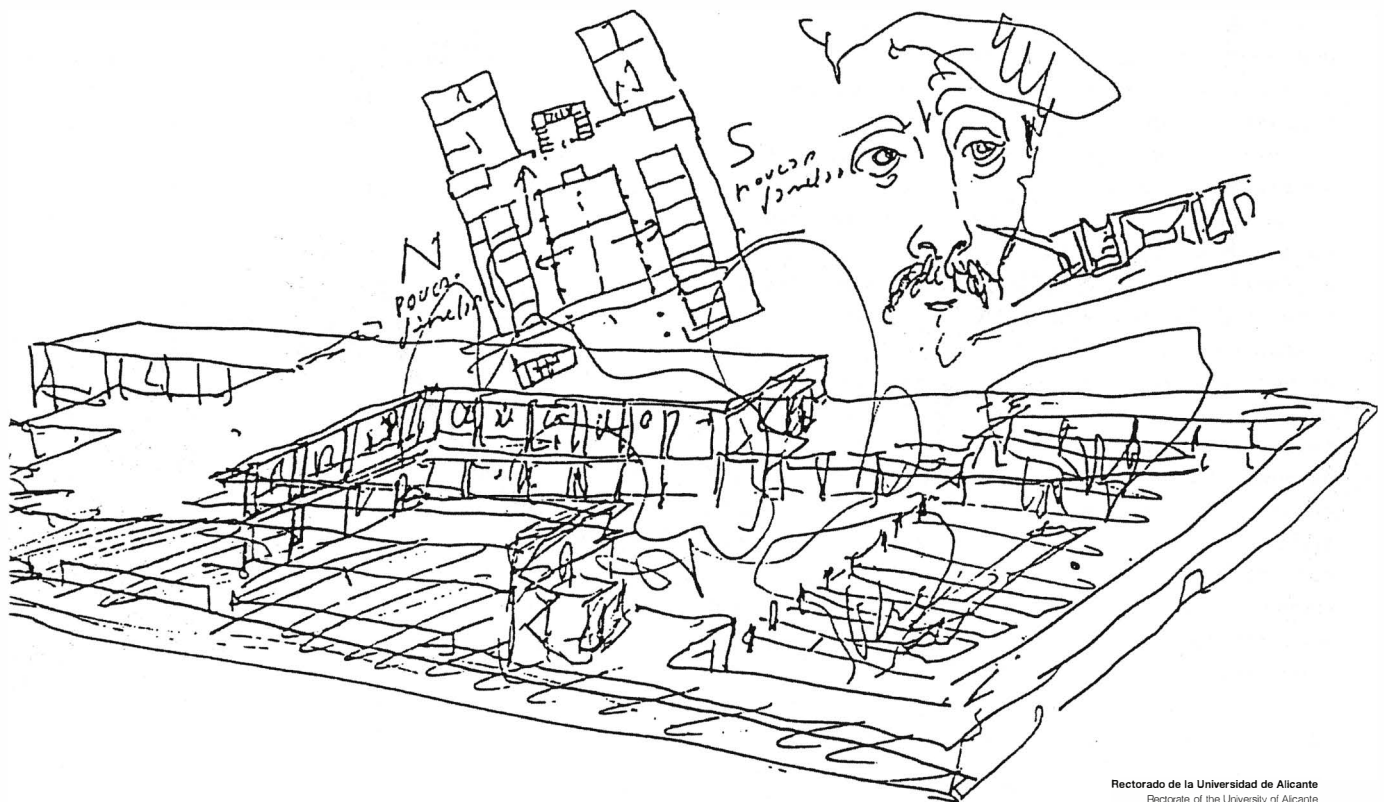
La obra reciente de Siza contribuye a una cultura arquitectónica contemporánea diversa, en la que coexisten numerosas direcciones vitales, y en la que los mejores edificios se resisten a encajar en categorías críticas de carácter simplista. Los escritos sobre arquitectura a veces no consiguen distinguir entre las ideas teóricas y el tipo de ideas imaginativas que están en el origen de un proyecto y que dan vida a su forma definitiva. Los edificios de Siza desafían a esta excesiva intelectualización y escapan al reduccionismo ideológico. De modo similar, su forma de transformar el pasado y el presente, convirtiéndolos en alimento de la imaginación y en material para la invención, dificulta las explicaciones fáciles del proceso de diseño. El turbador espacio situado bajo el toldo del Pabellón de Portugal, la Iglesia de Canavezes y el nuevo proyecto de Rosario nos recuerdan que, al final, la arquitectura debe hablar su propio lenguaje, conmoviendo al observador a unos niveles más profundos que los propios del pensamiento racional.

Abril 1999

specious references to philosophy or science, this is an architect who finds nourishment in the poetic interpretation of experience and in the vast resources of tradition. If Siza's buildings express something about our times, it is because they arise from an authentic reaction to the state of things expressed in the medium that the artist knows best —his own—, that of architecture.

Siza's recent work contributes to a diverse contemporary architectural culture in which there are several vital directions and in which the best buildings refuse to fit simplistic critical categories. Writing on architecture sometimes fails to make a distinction between theoretical ideas and the sort of imaginative ideas which give birth to a project and give life to its eventual form. Siza's buildings defy this sort of over intellectualization and escape ideological reductionism. Similarly his way of transforming past and present into the stuff of imagination and the material of invention defies facile explanations of the design process. The haunting space under the awning of the Portuguese Pavilion, the Church at Canavezes and the new project for Rosario remind us that, in the end, architecture has to speak its own language, touching the observer at levels far deeper than those of rational thought.

Abril 1999



Rectorado de la Universidad de Alicante
Rectorate of the University of Alicante

William J.R. Curtis es historiador y crítico. Ha enseñado en numerosas universidades de todo el mundo y ha colaborado en diversas publicaciones internacionales, incluyendo *El Croquis*. Sus libros más conocidos son: *Le Corbusier: Ideas y Formas* (1986); *Balkrishna Doshi: Una Arquitectura para la India* (1989); *Denys Lasdun: Arquitectura, Ciudad, Paisaje* (1994); y *Arquitectura Moderna desde 1900* (1996). Recientemente ha recibido la Medalla de Oro 1999 en Arquitectura y Artes Afines de la Tau Sigma Delta National Honor Society.

William J.R. Curtis is a historian and critic who has taught at numerous universities around the world and who has contributed to many international journals, including *El Croquis*. His better known books include *Le Corbusier: Ideas and Forms* (1986); *Balkrishna Doshi: An Architecture for India* (1989); *Denys Lasdun: Architecture, City, Landscape* (1994); and *Modern Architecture since 1900* (1996). He recently received the Tau Sigma Delta National Honor Society's 1999 Gold Medal in Architecture and Allied Arts.