

JUAN DOMINGO SANTOS
Oporto, verano/otoño 2007



EL SENTIDO DE LAS COSAS UNA CONVERSACIÓN CON ALVARO SIZA

Conocí la obra de Álvaro Siza ojeando al azar un libro que casualmente cayó en mis manos cuando aún era estudiante en la Escuela de Arquitectura. De aquel encuentro recuerdo especialmente la fascinación que me produjo la imagen de unas piscinas de agua excavadas en la roca, inundadas con agua de mar al subir la marea. Han pasado veinticinco años y hoy aún permanece viva aquella extraña sensación de un lugar sin límites, un territorio difuso invadido por el agua, donde la tierra y el mar adquieren formas diferentes. No he podido evitar este recuerdo al preparar esta entrevista, ni las muchas veces que le he escuchado hablarme de lo presente que están sus primeras ideas en sus últimos trabajos.

Siempre he pensado que la principal inquietud de Álvaro Siza ha sido aventurarse a descubrir los frágiles encuentros donde las cosas se lanzan señales unas a otras. Inducidas a vivir en permanente relación parecen hallar con naturalidad su sentido. Viendo la obra de Álvaro Siza se tiene la sensación de que un proyecto nace de una necesidad, de un desequilibrio o de un vacío por explorar. Seguramente construir sea investigar de manera desinhibida en el campo de las relaciones, de ahí que su obra surja del encuentro y siempre con alguna sorpresa o descubrimiento.

He colaborado con Álvaro Siza y he podido comprobar que cada uno de sus trabajos es una mirada introspectiva que nace desde el interior, una mirada inquieta que saca a la luz relaciones insospechadas, invisibles a simple vista. Sus proyectos son lecturas creativas donde la inventiva procede de la transformación. Me atrae la manera en que hace suyas las cosas hasta volverlas otras. Con un ánimo muy activo, incansable, vuela mentalmente por ellas, las interpreta, las transforma y las orienta en múltiples direcciones. Con la imaginación las reescribe haciéndonos creer que su historia está tejida de casualidades.

El lugar elegido para nuestro encuentro es su actual estudio, un edificio construido por él en 1998 a orillas del río Douro en un barrio muy popular. Situado en una calle estrecha y en pendiente, está rodeado por casas pintadas de colores, jardines y un pequeño espacio religioso al que acuden los vecinos los domingos por la mañana. El edificio se esconde detrás de un grueso muro de piedra gris envejecido, al que se accede a través de una discreta puerta metálica y unas escaleras muy empinadas. En el interior se encuentran los estudios de tres generaciones recientes de arquitectos portugueses —Távora, Siza y Souto de Moura—, que tan significativamente han marcado el rumbo de la arquitectura de este país.

El espacio de trabajo se organiza en una sala diáfana con grandes ventanales de madera y unas vistas fantásticas sobre el río y la ciudad de Oporto. No es demasiado grande, pero está repleto de dibujos colgados en las paredes junto a innumerables maquetas de trabajo, no sólo de arquitectura. Podemos encontrar prototipos industriales, piezas de autor, croquis para una exposición de escultura, ensayos a color de tapices y una enorme pared cubierta con dibujos de figuras para la ampliación del Santuario de Fátima que serán construidas en cerámica, lo que nos lleva a pensar que la actividad artística ocupa gran parte del tiempo actual del estudio.

JUAN DOMINGO SANTOS
Porto, summer/autumn 2007



THE MEANING OF THINGS A CONVERSATION WITH ALVARO SIZA

I learned about the work of Álvaro Siza while leafing through a book that casually fell into my hands when I was still a student at architecture school. What I particularly remember about that encounter was my fascination with the photos of pools of water dug into rock, flooded with seawater when the tide rose. Since then, 25 years have passed and I still have that strange sensation of a limitless place, a blurred territory invaded by water, where sea and land take a different shape. I could not avoid thinking about that memory while I was preparing this interview, or the number of times I heard him speak of the presence of his earliest ideas in his latest work.

I have always thought that Álvaro Siza's main concern was to venture into the discovery of fragile encounters where things send out signals to each other. Encouraged to live in a permanent relationship, they seem to discover their meaning naturally. Looking at Álvaro Siza's work, one feels that a project arises from necessity, from an imbalance or a void yet to be explored. Building probably involves uninhibited research into the field of relations, hence the emergence of his work from an encounter, always containing some sort of surprise or discovery.

I have worked with Álvaro Siza, and I know that every project of his is an introspective observation that arises from within, a restless gaze that brings out unimagined relations that are invisible to the naked eye. His projects are creative interpretations in which invention comes from transformation. I am attracted by the way he adopts things and he turns them into others. With active, tireless energy, he goes over them in his mind, he interprets them, he transforms them and faces them in multiple directions. He rewrites them with his imagination, making us believe that their history has been woven by chance.

The place chosen for our meeting is his current studio, a recently built building on the banks of the Douro River in a popular district. Set on a steep, narrow street, it is surrounded by colourfully painted houses, gardens and a small religious area visited by the neighbours on Sunday mornings. The building is hidden behind a thick, wall of aged grey stone, entered through a discrete metal door and a steep staircase. Inside are the studios of three recent generations of Portuguese architects —Távora, Siza and Souto de Moura—, who have clearly set the direction taken by the country's architecture.

The workspace is organised in an open plan room with large wooden framed windows and fantastic views over the Douro River and the city of Porto. It is not particularly big, but it is full of sketches hanging on the walls, as well as innumerable working models, not only for architecture. One can find industrial prototypes, authored pieces, sketches for a sculpture exhibition, colour tests for tapestries and an enormous wall covered in sketched figures for the annex to the Fátima Sanctuary, which will be in ceramic material, all of which leads one to think that a considerable part of the studio's time is spent on artwork.



Una pequeña sala de paredes blancas —normalmente utilizada como despacho privado—, con una mesa de madera llena de dibujos y numerosos objetos amontonados a su alrededor fue el escenario donde mantuvimos las dos conversaciones. La primera de ellas en verano y la segunda, algo más tarde, en otoño. En ambos casos la conversación se llevó a cabo en domingo lo que nos permitió disponer de más tiempo y tranquilidad, aún a pesar de que el estudio continuaba activo como si se tratara de cualquier otro día de la semana.

Durante las dos entrevistas se dedicó a dibujar sobre un cuaderno figuras enigmáticas, objetos sin aparente sentido ni utilidad y fragmentos de arquitecturas, que en ocasiones interrumpía para hacer croquis aclaratorios sobre el asunto del que estaba hablando. Llegué a pensar que el conjunto de estos dibujos formaba por sí mismo un relato independiente a sus reflexiones y que utilizaba el dibujo como un modo de concentración y también para expresarse. Cada vez estoy más convencido que a Siza le gusta conquistar las ideas y a las personas que le rodean a través de sus dibujos.

Las entrevistas transcurrieron de una manera distendida y abierta, de manera que más bien me dediqué a seguir los caminos que sugerían sus respuestas y que casi siempre tenían que ver con experiencias personales sobre ese horizonte de intereses relacionados con la continuidad de las cosas. Su presencia se deja sentir a cada momento, sorprende la ausencia de parafernalia, y un cierto halo misterioso envuelve cada cosa que hace. Su voz es grave y su manera de hablar pausada y cadenciosa, mostrándose además durante toda la conversación muy preciso a la hora de emplear los términos más adecuados. De sus comentarios se desprende que ama la literatura, el arte —sobre todo Picasso, siempre Picasso—, el jazz, el fútbol —su equipo de toda la vida es el Matosinhos, y después, el Benfica—, y que lee la prensa para estar al día. En ningún momento desvió la contestación a mis preguntas, y siempre se mostró muy sereno y seguro de sus argumentos. Es de ideas claras, pero no inamovibles. Tuve la sensación de que cualquier cuestión que planteara siempre tendría una respuesta, como si con anterioridad ya se la hubiera preguntado él mismo o llevara tiempo dándole vueltas en la cabeza. Fue entonces cuando descubrí que lo que yo ya conocía parecía nuevo a través de sus comentarios, y lo que desconocía se abría al descubrimiento arrojándome nuevas pistas.

No puso límites de tiempo a ninguno de nuestros encuentros, pero quizá el momento más inesperado llegó cuando en la última tarde me invitó a acompañarlo hasta una casa antigua del viejo Oporto. En su interior se almacenaban cientos de objetos —mesas, sillas, butacas, sofás, bancos...— de autores reconocidos del siglo XX. Se amontonaban ocupando todo el espacio, suelo y paredes, sin que pudiera dar crédito a lo que veía. Un estrecho camino abierto entre los muebles nos permitía pasar entre ellos en rigurosa fila india. Las habitaciones de la casa se comunicaban a su vez con estancias de otras casas vecinas a través de huecos —abiertos aparentemente de manera espontánea en las medianeras— que recordaban las acciones artísticas de Gordon Matta Clark. Álvaro Siza se mostraba curioso, extremadamente curioso con todo lo que veía. Le gustaba mirar con atención, pararse y observar con detenimiento todo lo que sucedía a su alrededor para luego llevar al cuaderno de dibujo innumerables detalles atrapados para siempre en su imaginación. Paseamos por aquel laberíntico lugar durante horas probando una silla detrás de otra, hasta que al final eligió un humilde taburete de madera maciza, de diseño anónimo y popular que se llevó a casa.

The scene of our two conversations was a small room with white walls, normally used as a private office, with a wood table covered in drawings and many objects piled up around it. The first one was in summer and the second later, in autumn. Both were held on a Sunday to give us more time and peace, even though the studio was still at work as if it were any other day of the week.

During both interviews, he sketched enigmatic figures in a notebook, objects without any apparent meaning or usefulness, and fragments of architectures, which he occasionally interrupted to produce clarifying sketches for the issue we were discussing. I came to think that together, these drawings formed a story that was independent of his observations, and that he was using the sketch as a way to concentrate and also express himself. I am increasingly convinced that Siza likes to conquer ideas and people around him with his drawings.

The interviews took place in a relaxed, open atmosphere, so I tended to follow the paths suggested by his answers, almost all of which were related to personal experiences in the realm of interests related to the continuity of things. One senses his presence all the time, there is a surprising lack of paraphernalia, and a certain mysterious halo surrounds everything he does. He has a deep voice and a paused, rhythmic way of speaking, as well as an extremely precise, careful use of the right terms throughout the conversation. One gathers from his comments that he loves literature, art —especially Picasso, always Picasso—, jazz, football —his team has always been Matosinhos and afterwards, Benfica—, and he reads the newspapers to keep up to date. He did not avoid answering any of my questions, and he was relaxed and sure of his arguments at all times. He has clear but not fixed ideas. I had the feeling that he would have an answer for any issue I raised, as if he had asked himself the same question beforehand, or had already spent time mulling over it in his head. Then I realised that things that I already knew seemed fresh in the light of his comments, and what I did not know opened up a new line of clues to discover.

He placed no time limit on either of our encounters, but what was possibly the most unexpected moment arose when, on the final afternoon, he invited me to visit a house in the old quarter of Porto with him. Inside, I couldn't believe my eyes. There were hundreds of designs by renowned 20th century authors: tables, chairs, seats, sofas, benches..., all stacked up, covering the whole space, floor and walls. We were able to wend our way in Indian file through a narrow gap amongst the furniture. The rooms in the house were connected to other rooms in adjacent buildings through gaps that seemed to be have been opened spontaneously in the walls, reminding me of Gordon Matta Clark's artwork. Álvaro Siza was curious, extremely curious, about everything he saw. He liked to look closely, stop and carefully observe everything going on around him, then jot down in his sketchbook innumerable details, now trapped forever in his imagination. We wandered through that labyrinthine place for hours, testing one chair after another, until he finally chose a humble stool made of solid wood, an anonymous, popular design he took home.

Tu aspecto físico sigue siendo el de siempre, apenas has cambiado.

No estoy mal, sólo tengo un problema en los párpados que me da siempre un aspecto cansado. A veces es bueno porque al verte así la gente te deja en paz y no te exige tanto.

¿Y la arquitectura, te siguen interesando los temas de siempre o han aparecido otros asuntos nuevos?

La arquitectura me interesa siempre, como me interesan también otras muchas cosas; me gusta dedicar tiempo a la escultura, al dibujo y a los amigos, pero la arquitectura es una de las constantes de mi vida.

¿Cómo ves el panorama actual?

Hoy hay muchas oportunidades para un arquitecto. Aparentemente es un periodo muy glorioso y se percibe un ambiente de permanente cambio, muy dinámico y de mucha movilidad. Pero para realizar arquitectura de calidad es un momento realmente difícil. En mi opinión, hay dos cosas determinantes: la primera es que todo debe hacerse muy deprisa, confiando en que las nuevas tecnologías permiten pensar más rápido. Pero resulta que eso no es cierto. La otra cuestión se refiere al control de la construcción, que es cada vez más limitado, más blando. Ahora sólo se busca del arquitecto un dibujo que cumpla la normativa hasta obtener las aprobaciones correspondientes, y aquí finaliza su trabajo. Es una lucha de cada día controlar este proceso y lo que sucede en la obra. En Portugal se ha aprobado recientemente una normativa que deja a los arquitectos en una situación insostenible. Según la nueva ley, el arquitecto sólo puede hacer edificios, de manera que el espacio público queda fuera de nuestra competencia y lo pone en manos de los paisajistas y otros expertos. Se olvida que la base de la calidad de la arquitectura está en el trabajo interdisciplinar y en la acumulación de conocimientos organizados por el arquitecto, cuyo trabajo consiste precisamente en ordenar la labor de los especialistas.

Eres un arquitecto que se ha mantenido al margen de las modas; tienes una forma personal de trabajar, un estilo propio.

No estoy encerrado en mí mismo. Me siento participe de lo que sucede en el mundo de la arquitectura, donde se detecta una gran diversificación de ideas. Desde los inicios de mi carrera, y sobre todo en los años cincuenta y sesenta, estuve interesado por las mismas cuestiones que preocupaban a un grupo numeroso de arquitectos. La arquitectura vernácula formaba parte del debate en la Escuela de Bellas Artes, y trabajé en colaboración con otros arquitectos. Más tarde participé en acontecimientos que marcaron significativamente las últimas décadas, como el SAAL en Portugal y la IBA en Berlín. Puedo decir que nunca he trabajado aislado, y el lenguaje de mi arquitectura tiene todas las dependencias, más o menos extendidas, de lo que sucede actualmente. Creo que la evolución es tan vertiginosa hoy en día que no tiene sentido hablar de modas, sino más bien de un fluir constante de pensamientos arquitectónicos y de realizaciones diferentes.

¿Cómo ha evolucionado tu obra con los cambios actuales de la arquitectura? ¿Podrías indicar las ideas estéticas que prevalecen a lo largo de tu trayectoria profesional?

Creo que mi labor se basa en la continuidad, una continuidad que naturalmente se mantiene en paralelo a lo que sucede en el mundo de la arquitectura, y a lo que de nuevo hay en ella: nuevos materiales, nuevas posibilidades técnicas y especialmente las numerosas cuestiones que surgen en relación al modo de pensar la ciudad. Ahora, más que nunca, se asiste a una intensa producción de trabajos teóricos y críticos sobre la ciudad contemporánea —con sus rupturas y discontinuidades—, reflexiones que muestran un campo muy amplio de posturas y posiciones, aunque creo que estos estudios van más allá de lo que sucede en realidad, porque no creo que estemos asistiendo a una ruptura absoluta o a un cambio tan drástico. Hay también otras cuestiones que me interesan y que afectan al modo de construir, como sucede con el trabajo artesanal, que está desapareciendo, y eso implica nuevas soluciones y cambios inevitables en la arquitectura.

Quería hablar precisamente de este problema. Tu obra es muy artesanal, te gusta el detalle, el oficio del artesano y, como decías, hoy día es cada vez más difícil conseguir una obra de calidad en la que intervengan oficios comprometidos ¿Cómo ha afectado esta situación a tu trabajo y al modo de abordar el proyecto?

Indudablemente ha condicionado mi manera de construir. Ahora bien, esta falta de calidad se produce no sólo en el trabajo artesanal, sino también en la construcción industrializada, donde el detalle responde exclusivamente a exigencias derivadas del proceso de fabricación. No creo que la construcción industrializada vaya a resolver este problema; de hecho introduce otros nuevos.

You look just the same as ever. You have scarcely changed.

I'm not in bad shape, I just have a problem with my eyelids that makes me always look tired. Sometimes that's helpful, because when people see you like that, they are not so demanding and they leave you alone.

What about your architecture? Are you still interested in the same issues or have new things cropped up?

I am always interested in architecture, just as much as I am interested in many other things as well. I like to spend my time on sculpture, drawing, with my friends, but architecture is one of the constants in my life.

What do you think of the current environment?

An architect has a lot of opportunities nowadays. This seems to be a glorious period with an atmosphere of permanent, extremely dynamic and mobile change. On the other hand, it is a really difficult time for the production of quality architecture. The way I see it, there are two decisive issues: the first one is that everything has to be done incredibly fast, hoping that all this new technology lets you think more quickly. But unfortunately that is not the case. The other issue refers to the control of the building process, which is increasingly limited and soft. Nowadays an architect is only expected to produce a drawing that fulfils the regulations until the corresponding permits are given, and that is where his or her work ends. It is a daily struggle to control the process and what is happening on the building site. In Portugal, a new regulation was passed recently which leaves architects in an unsustainable situation. According to the new law, an architect can only produce buildings, so public space is not our responsibility, but in the hands of landscape designers and other experts. They have not understood that the basis for architectural quality lies in multidisciplinary work and the build-up of knowledge by an architect, whose work consists precisely of organising the tasks done by each specialist.

You are an architect who has been unaffected by trends; you have a personal way of working— a special style.

I am not self-confined. I feel as though I am part of what is going on in the architecture world, where I notice a lot of ideas and diversification. At the start of my career, particularly in the 1950s and 60s, I was interested in the same issues that concerned a large group of architects. Vernacular architecture was part of the debate at the Arts School, and I worked with other architects. Later on, I took part in events that had a big impact on recent decades, like SAAL in Portugal and IBA in Berlin. I must say that I have never worked in isolation, and the language of my architecture has all the dependencies, to varying extents, on what is happening at the moment. I think it is evolving now at such a breakneck speed that there is no sense in talking about trends, but rather a constant flow of different architectural ideas and products.

How has your work evolved with the current changes in architecture? Can you say which aesthetic ideas have prevailed in the course of your career?

I think the basis of my work is continuity— a continuity which naturally has run parallel to the events and novelties in the architectural world: new materials, new technical possibilities and above all, the numerous issues regarding the way we think about cities. Nowadays, more than ever before, we are witnessing an intense output of theoretical and critical work about the modern city, its ruptures and its discontinuities. These ideas are evidence of the extraordinarily broad range of postures and positions, although I think these studies go beyond what is happening on the ground, because I do not think we are witnessing an absolute rupture or such a drastic change. There are also other issues that interest me and affect the way I build, such as craftsmanship, which is disappearing, and that implies the need for new solutions and inevitable changes in architecture.

I wanted to talk about precisely that problem. Your work is extremely hand-crafted, you like details, craftsmanship and, and as you have said, today it is increasingly difficult to produce high quality work that involves committed artisans. How has that affected your work and the way you tackle a project?

There is no doubt that it has affected the way I build. Nevertheless, that lack of quality is not just a phenomena in craftsmanship, but also in industrialised construction, where the details respond exclusively to requirements of the manufacturing process. I don't think industrialised construction is going to resolve that problem. In fact, it is even going to bring on others.

No obstante, lo que más condiciona una obra, incluso más que el problema del trabajo artesanal, es la impaciencia y falta de interés generalizado hacia la arquitectura por parte de los promotores. Cada vez descubro menos interés; es muy difícil encontrar un propietario que busque una buena calidad de ejecución hasta llegar al detalle. La tendencia generalizada en todos los lugares donde he construido ha sido conseguir con el proyecto de arquitectura una imagen exterior lo más brillante posible, olvidando el cuidado de los espacios interiores.

¿Crees que hacer arquitectura es algo tan íntimo —y que empieza y acaba en uno mismo— como la literatura, la música o el cine?

Hay una parte, creo yo, muy íntima; pero frente a eso la base del ejercicio de arquitectura es colectivo, interviene mucha gente, cada vez más y procedentes de más disciplinas, así que el trabajo de grupo es la base del desarrollo del proyecto. Incluso el lenguaje arquitectónico surge en cierto modo de la relación con el propietario de la obra. Ahora bien, hay momentos en los que se hace necesario el trabajo propio de cada arquitecto, de donde proviene la actitud que el proyecto adopta respecto a lo que sucede fuera. Esta parte interior determina la autoría de la obra y la hace distinta, diferente a cualquier otra.

Aparentemente te veo muy sereno cuando proyectas, muy claro y directo con los problemas ¿Cómo llevas el desasosiego creativo? ¿Qué riesgos nuevos asumes en cada proyecto?

El 'aparentemente' lo utilizas con mucha exactitud. En mi caso, cada proyecto es un riesgo nuevo, un *risco* (en portugués *risco* significa dibujo a la vez que riesgo). Creo que hacer un proyecto es asumir un riesgo, sobre todo porque hay tanta oportunidad, información e intercambio, que es necesario asumir una posición respecto a los problemas, y esto supone una revisión de todas las posibilidades. Siempre, al inicio de cada proyecto, siento la misma inseguridad que sentía antes, o tal vez incluso más. Una sensación de miedo me envuelve cuando me enfrento a un problema y pienso el gran camino aún por recorrer hasta alcanzar ese momento especial de serenidad tras un proceso tortuoso. Al principio hago muchos croquis en los que se puede percibir la exploración y la inquietud que me asaltan ante ciertos problemas. Una muestra de la dificultad de un proyecto la ofrece el número de croquis preliminares que hago hasta encontrar el camino adecuado. Los dibujos ofrecen posibles vías de trabajo, pero también el desasosiego en la búsqueda de la solución precisa. A veces relleno hojas y hojas de mis cuadernos en busca de alternativas posibles; es un trabajo obsesivo hasta alcanzar un punto de equilibrio. Procuero que esa inquietud interior no se perciba y no se revele a los demás. Para el trabajo en grupo es necesaria cierta serenidad, una concentración y una confianza que han de sobreponerse a esa desazón para alcanzar un clima de trabajo más sereno. Después es como tricotar: si apañas las puntas y enlazas los hilos todo marchará solo.

¿Cuáles son los motivos por los que algunos proyectos han surgido con más facilidad que otros? ¿Es posible que te interesen especialmente aquéllos afectados por problemáticas más amplias que los condicionados exclusivamente por un programa?

Efectivamente es así. Casi siempre surgen más fácilmente aquellos proyectos que cuentan con un numero mayor de puntos de apoyo en el origen, del tipo que sean, y cuantos más mejor. Por ejemplo, trabajar en los cascos históricos, donde hay tantas sugerencias y tantos condicionamientos, es muy cómodo. Los condicionantes son una herramienta fundamental para hacer arquitectura; si no existen estás un poco perdido hasta encontrar el hilo del que hablábamos antes. Cuando trabajé en el **Pabellón de Portugal para la Exposición Universal de 1998 en Lisboa los momentos iniciales fueron muy difíciles porque el planeamiento general era bastante esquemático y dejaba mucho margen para intervenir. Simultáneamente al desarrollo del planeamiento, cada arquitecto trabajaba en proyectos distintos sin conocer la problemática del entorno común, como también sucedía con el programa, que estaba muy poco definido. El Pabellón de Portugal tenía que ser un edificio representativo, pero no se sabía a qué se destinaría después, y lo más triste es que aún hoy sigue sin saberse. Lo peor para la vida normal de un edificio es que no tenga un programa previsto y se construya sin conocer su destino.**

En ocasiones pareces transmitir una visión pesimista sobre tu propia arquitectura. Y no me estoy refiriendo a la dificultad o a las problemáticas que rodean la realización de un proyecto, que sé que te exasperan. ¿Se trata de la decepción del creador, de las limitaciones entre lo que imaginas —el proyecto— y lo finalmente construido?

Más que pesimismo se trata de situaciones irritantes. Por un lado las dificultades son las herramientas más preciosas del proyecto, pero hay escollos que provienen de la mala gestión o de las luchas políticas que tienen una influencia negativa en la arquitectura. Es frecuente que un proyecto se interrumpa o no se realice cuando hay un cambio político, sencillamente porque la arquitectura realmente no interesa a nadie. Estas situaciones son desagradables y desesperantes, pero los verdaderos condicionantes y dificultades me interesan y son la materia con la que construyo el proyecto. Mi pesimismo no se debe tanto a las limitaciones de la creación como

What affects a job most, even more than the problem of craftsmanship, is the widespread impatience of developers and their lack of interest in architecture. I am noticing a constant decline in their interest. It is extremely difficult to find an owner who is looking for high construction quality right down to the details. The general trend everywhere I have built has been to produce the most stunning external image possible for the architectural project, but with no regard for the care of the interior spaces.

Do you think the production of architecture is as intimate an exercise —starting and ending in oneself— as literature, music or cinema?

I think there is an extremely intimate part, although the basis of the architectural exercise is collective. An increasing number of people and disciplines are involved, so groupwork is the basis for the project's development. To some extent, even the architectural language arises from the relationship with the owner. On the other hand, there are times when the individual work of each architect becomes necessary, and that is the source of the project's attitude to what is happening outside. That interior part is what defines the work's authorship and what makes it different from all the rest.

You apparently have an extremely serene, clear and direct approach to problems when you are designing. How do you cope with creative unease and what sorts of risks do you take in each project?

You are quite right when you say 'apparently'. In my case, every project is a new risk— a *risco* (in Portuguese, *risco* means sketch, as well as risk). I think designing a project means accepting risk, especially because there is so much opportunity, information and exchange that you have to adopt an attitude to problems, and that means going over all the possibilities. At the beginning of each project, I always have the same sense of insecurity as before, perhaps even more. I am overcome by a sense of fear when I am faced with a problem, and I think about the long path ahead of me until I get to that special moment of serenity after a torturous process. First I do a lot of sketches that reflect my exploration and unease about certain problems. One indication of the project's difficulty is the number of draft sketches I have to produce until I find the right path. Those drawings suggest possible lines of work, but also my unease in the search for the right solution. I sometimes fill up pages and pages of my notebooks in search of possible alternatives. It becomes an obsession until I reached a balance. I try not to show that inner unease outwardly or let other people notice. Group work requires a degree of serenity, concentration and trust to overcome that despondency and achieve a more serene working environment. Afterwards, it is like knitting: if you work on the ends and crotchet the threads, everything moves ahead of its own accord.

Why do some projects gel more easily than others? Could it be that you find the ones affected by broader issues more interesting than others that are only affected by a programme?

That is quite true. The projects that arise most easily are almost always the ones that have a larger number of support points at source, the more the better and whatever the type. For example, I am quite at ease working in historic districts, where there are so many suggestions and conditions. The conditions are an essential tool when you are producing architecture; if they don't exist, you are somewhat lost until you discover the thread we spoke about before. When I worked on the [Portugal Pavilion for Expo 1998 in Lisbon](#), the initial period was extremely difficult because the master plan was quite schematic, which gave us considerable leeway to work in. While the master plan was being developed, each architect was working on different projects without being aware of the common issue of the setting. That was also the case with the programme, which had very little definition. The Portugal Pavilion had to be a representative building, but we didn't know what it would be used for afterwards, and the sad thing is that we still don't know. The worst thing for the normal life of a building is not having an envisaged program, and building it without knowing its destiny.

You sometimes seem to project a pessimistic view of your own architecture. I am not referring to the difficulties or the issues surrounding the production of a project, which I know exasperate you. Is it something to do with the creator's disappointment, the gap between what you imagine —the project— and what is ultimately built?

More than pessimism, I would say irritating situations. On the one hand, the difficulties are the most valuable tools for a project, but some obstacles that arise from poor management or political bickering have a negative influence on the architecture. Projects are often interrupted or not built when there is a political change, simply because nobody is really interested in architecture. Those sorts of situations are unpleasant and frustrating, however what interests me are the real limitations and difficulties, which is the material I use to build my projects. My pessimism is not due so much to the creative limitations as to everything that is lost along the way because of things that have nothing to do with architecture. Obviously you can design a project in the midst of all these obstacles; the normal creative path always zigzags, and it is full of unexpected things.

a todo lo que se pierde en el camino por motivos ajenos a la arquitectura. Claro que también es posible desarrollar un proyecto en medio de todos esos obstáculos; la vía normal de la creación es siempre zigzagueante, está llena de cosas inesperadas.

Otra cuestión que me gustaría abordar es cómo evolucionan tus ideas sobre un proyecto con el transcurso del tiempo. Me refiero a si es frecuente que vuelvas a *posteriori* sobre un trabajo para cambiar la idea que tienes sobre él. ¿Sueles reconsiderar tus proyectos?

La situación de un proyecto hoy en día es, en la mayoría de los casos, muy atormentada. Incluso el programa cambia durante la ejecución, por eso procuro desde el inicio tener un contacto muy intenso con el promotor, casi semanalmente, y a veces incluso a diario. No hay que hacerse ilusiones. Encontrar una solución no es alcanzar la vía definitiva; eso es algo imposible. Los proyectos se construyen en un proceso largo y cambiante, así que el diálogo es fundamental durante la definición del proyecto, que ha de ser flexible para introducir siempre nuevos datos. Es parecido al trabajo del escultor cuando hace una figura en arcilla y la mantiene húmeda para poder cambiar su expresión en cualquier momento. En la [Fundación Serralves](#) hice hasta cinco anteproyectos porque cambiaba el ministro y éste a su vez modificaba el programa. A veces se trataba de resolver un edificio enorme y muy complejo, en otras ocasiones se reducía el tamaño y así hasta que finalmente se produjo la aprobación definitiva, que fue recibida casi como un milagro.

PAISAJE Y MEDIO AMBIENTE

Hablando de otras cuestiones, parece que el debate de la arquitectura en los años 1970-1980 se centró en torno al crecimiento de la ciudad y la preservación de los centros históricos. En la década siguiente nos preocupó el paisaje, y ahora se trata más bien de cuestiones medioambientales y sociales. ¿Qué opinas del ecologismo y de los argumentos medioambientales tan recurrentes hoy? ¿Crees que se trata de una moda pasajera?

Estos temas han estado siempre presentes en la arquitectura, sólo que se ha sido más o menos sensible respecto a ellos dependiendo del momento histórico. El problema del medioambiente es un asunto central en el planeamiento urbanístico desde siempre, pero la preocupación por estos temas no ha sido la misma en todos los países. A principios del siglo XX ya existía en Holanda un tipo de planeamiento territorial que se convirtió en referente temprano para otros lugares. En Portugal y España la sensibilidad medioambiental ha aflorado más tarde, y dudo que esté realmente planteada con todas sus consecuencias. Es habitual que en determinados momentos exista una cuestión que resulte prioritaria frente a otras, como sucedió con la reconstrucción de las ciudades tras la Segunda Guerra Mundial, pero incluso en aquel proceso tan dramático no llegó a producirse un debate suficientemente serio acerca de la preservación, ya que gran parte de las ciudades habían quedado completamente destruidas. También es cierto que en ocasiones fue más destructivo el planeamiento posterior que la guerra misma. Ahora se habla mucho del tema del medio ambiente y de todo lo que lo rodea, pero creo que no deja de ser un fondo musical carente de verdadero compromiso. El ecologismo está más presente en los discursos políticos que en la acción diaria. Detrás de todas estas declaraciones hay mucho oportunismo e ideas preconcebidas. De cualquier modo, me parece que en el campo de la arquitectura y en el planeamiento es importante poner énfasis en esta problemática que actualmente es tan central y que traspasa la acción de la arquitectura misma.

¿No crees que el problema de la sostenibilidad puede introducir discontinuidades innecesarias en un contexto urbano consolidado?

Creo que a nadie se le ocurriría recuperar la Sagrada Familia y colocarle paneles solares en la cubierta. Es necesario establecer una jerarquía y distinguir entre los edificios que merecen trascender el paso del tiempo y otros que forman parte del entramado continuo de la ciudad. La calidad de un monumento depende bastante de su entorno, por lo que es importante alcanzar un equilibrio entre el tejido de la ciudad —representado principalmente por la vivienda— y la singularidad de los edificios públicos, que tienen un protagonismo diferente. Pero por otra parte hay mucho de experimental en la utilización de las técnicas ambientales, y seguramente la búsqueda de soluciones para la ciudad histórica será menos dramática de lo que en principio se prevé. Hay un desarrollo técnico y una necesidad de tecnología, pero también una conciencia generalizada de la importancia de mantener el funcionamiento y calidad de nuestros cascos antiguos. Me parece que la evolución de la arquitectura es un sucesivo y continuo acercamiento de posturas en la que no podemos perder el fin material de la historia, siempre construida sobre la base de unos acontecimientos. Cuando Jean Nouvel construye la torre Agbar en Barcelona es evidente la influencia y el diálogo que establece con la Sagrada Familia de Gaudí, incluso en las formas; de la misma manera sucede en la propuesta de rascacielos que dibujó Gaudí para Estados Unidos. No creo que se pueda negar la importancia de estos acercamientos continuos, aunque se incorporen tecnologías e intereses diferentes en cada momento.

Another issue I would like to discuss is the way your ideas about a project evolve in the course of time. I am referring to whether you often return to a site afterwards to change your ideas about it. Do you often reconsider your projects?

Nowadays, a project is usually surrounded by a quite turbulent. Even the brief can change during the construction phase, which is why I try to remain in intense contact with the developer, almost weekly and sometimes even daily, right from the outset. All the same, we shouldn't set our hopes too high. Finding a solution is not the same as discovering the perfect path: that is impossible. Projects build up in the course of a long, changing process, so dialogue is essential during the definition stage, which has to be flexible to always allow the input of new information. It's like a sculptor who is shaping a clay figure and keeps it wet so he can change its expression at any time. I designed up to five draft projects for the [Serralves Foundation](#) because the minister changed, and in turn he changed the brief. In some cases it was a question of resolving an enormous, extremely complex building, and in others, the size had to be reduced and so on, until we got the final go-ahead, which was almost a miracle.

LANDSCAPE AND ENVIRONMENT

Turning to other issues, the architectural debate in the 1970's and 1980's seems to have centred on urban growth and the preservation of historic centres. In the next decade, we became concerned about the landscape, and now we're more worried about environmental and social issues. What do you think about environmentalism and the environmentalist arguments that crop up so often now? Do you think it is a passing fad?

Those issues have always been present in architecture, it's just that our sensitivity to them has varied in each period of history. The environment has always been a core issue in town planning, although the concern for the issues has not been the same in every country. In the early 20th century, Holland already had one type of territorial planning that became an early point of reference for other places. In Portugal and Spain, environmental awareness arose later, and I doubt whether it has really been tackled with all its consequences. At certain times, one issue usually takes priority over others. That was the case with the reconstruction of our cities after the Second World War, but even during that dramatic process, there was never a sufficiently serious debate about preservation because much of our cities had been completely destroyed. It is also true that in some cases, the planning done after the war was even more destructive than war itself. Now we talk a lot about the environment and everything to do with it, but I don't think it's much more than background music that lacks any real commitment. There is more environmentalism in political speeches than in everyday action. There is a lot of opportunism and preconceived ideas underlying all those declarations. All the same, I think it is important to emphasise this issue in the architecture and planning field because it is absolutely central and in fact it goes beyond the scope of the action of architecture itself.

Don't you think the problem of sustainability can produce unnecessary discontinuities in a consolidated urban context?

I don't think anybody would suggest restoring the Sagrada Familia with solar panels on the roof. We need to establish a hierarchy and distinguish between buildings that should transcend the passage of time and others that are part of the city's continuous grid. A monument's quality depends to a large extent on its setting, which is why it is important to achieve a balance between the urban fabric —which primarily consists of housing— and the uniqueness of public buildings, which have a different sort of importance. There is also a large experimental component in the use of environmental techniques, and the search for solutions for historic cities will probably be less dramatic than what people envisage. We have technical development and a need for technology, but there is now a widespread awareness that our historic districts and their quality must be kept alive. It seems to me that the evolution of architecture is a successive, ongoing convergence of approaches that must not lose sight of the physical goal of history, which is always based on certain events. The influence and dialogue with Gaudí's Sagrada Familia is obvious in Jean Nouvel's construction of the Agbar Tower in Barcelona, even in its shape. The same is true with the skyscraper that Gaudí sketched for the United States. I don't think we can deny the importance of these ongoing convergences, even when different technologies and interests are fed in all the time.

Otra situación similar se produce con la 'arquitectura efímera'; no sólo en cuanto a la durabilidad de la obra, sino también como concepto asociado a la ligereza y a la transparencia.

Hay una tendencia actual a lo efímero que además tiene unos antecedentes anteriores muy claros. El movimiento futurista reivindicó la renovación constante de la ciudad, y por tanto, la provisionalidad de la arquitectura, pero sus planteamientos no llegaron a triunfar nunca. La idea de lo efímero como mecanismo de renovación de lo urbano no me agrada. Por otra parte, hay otros problemas colaterales, como el desperdicio que supone la destrucción de lo construido, además de la dificultad para cumplir la normativa exigida. Me refiero a cuestiones como el aislamiento térmico y acústico, la protección solar, etcétera, que exigen una solución sólida. No creo que lo efímero pueda producirse de una manera natural por razones de clima, confort y economía energética. Lo efímero está asociado a cuestiones sumamente específicas y a programas concretos.

Paradójicamente, asistimos a una situación extraña, nunca se ha hablado tanto como hoy del paisaje o del patrimonio, y a la vez nunca se ha destruido tanto como ahora.

La destrucción del paisaje nace vinculada a la decadencia de la agricultura. Podemos decir que la actividad agrícola es la generadora del paisaje. El problema radica en el abandono progresivo de esta actividad y la dificultad para mantener el paisaje de una forma natural. En Suiza el gobierno es consciente de esta circunstancia y ha llegado a financiar la explotación agrícola del suelo a fin de garantizar la calidad del medio ambiente. Escenas frecuentes de bosques incendiados en España, Portugal y Grecia son una muestra evidente del abandono del medio y de la pérdida de relación natural del hombre con la tierra, que en definitiva es lo que configura el paisaje.

Parece que hay un desequilibrio entre la identidad del territorio y la forma de crecimiento de la ciudad. En la década de 1990 se hablaba de los límites de la ciudad como lugares de libertad para los arquitectos, donde proponer soluciones innovadoras vinculadas a una idea territorial más amplia que la construcción masiva de arquitecturas autónomas, pero desgraciadamente las periferias han supuesto la destrucción del paisaje existente a cambio de nada. ¿Crees que es posible proyectar sobre la periferia con unas intenciones específicamente asociadas al paisaje? ¿Quizás un tipo de paisaje de transición entre lo agrícola y lo urbano, entre lo industrial y la ciudad?

Es interesante pensar la periferia como un lugar de transición, pero realizar un proyecto en estas condiciones es actualmente muy difícil salvo casos excepcionales. El proyecto del que hablas debería abarcar distintas cuestiones relacionadas con el territorio y con los grandes cambios demográficos. Por otra parte, hay problemas administrativos que favorecen una ocupación masiva de la periferia sin atender a los problemas del territorio. El caso de Oporto, por ser un ejemplo próximo que conozco bien, representa una situación paradójica. El casco histórico está despoblándose progresivamente, hay calles enteras con edificios abandonados, inmuebles de mucha calidad que podrían ser utilizados de nuevo, mientras que en la periferia se construye de manera desorbitada. No hay interés por recuperar el casco histórico porque sencillamente hay una inseguridad manifiesta para el promotor, que encuentra más cómodo y sencillo trabajar en la periferia. La cuestión es: ¿por qué sucede esto y no lo contrario?, ¿por qué ese desinterés hacia el centro histórico? En gran parte todo ello está provocado por las administraciones, que favorecen la recalificación de los suelos del extrarradio para generar nuevas tasas, de manera que cuanto mayor sea el edificio permitido, mayores serán los impuestos recaudados. Esta situación es muy difícil de frenar por la facilidad que supone recalificar suelo en unas condiciones cómodas para trabajar, pero dramáticas para el futuro de la ciudad. Creo que la periferia se ha convertido en un medio de subsistencia de los ayuntamientos cuando en realidad deberían ser lugares tratados en paralelo con el centro histórico. Un proyecto para la periferia ha de ser un proyecto urbano que mantenga un equilibrio entre los crecimientos periféricos y el núcleo central de la ciudad. El problema radica en que, simultáneamente al abandono de la agricultura en los bordes de las ciudades, se ha producido un interés especulativo que sólo atiende a cuestiones relacionadas con la explotación inmobiliaria del suelo. En Portugal como en España asistimos en los últimos años a una fuerte especulación en la línea de costa que ha supuesto la destrucción de este paisaje, sin que las administraciones hayan hecho nada por controlarlo.

Ante ese panorama la arquitectura poco tiene que hacer...

Creo que una solución podría ser llevar a cabo un proyecto de reequilibrio del territorio, valorando lo que sucede en los centros históricos y las expectativas de crecimiento exterior. Al sobrevolar en avión España se observa una organización del territorio con núcleos muy definidos y concentrados junto a un paisaje agrícola muy extenso. En Portugal, sin embargo, se produce una dispersión de los núcleos edificados con una ocupación muy fragmentada del territorio, lo que conduce a una mayor destrucción del paisaje. He pensado sobre esto en muchas ocasiones y creo que el proyecto sobre las periferias es un proyecto complejo y encierra siempre una voluntad política acerca de cómo reequilibrar esta situación interior-exterior en beneficio futuro de la ciudad y de su paisaje, que son en definitiva una misma cosa.

'Ephemeral architecture' is a similar case; not only in terms of the durability of the product, but also as a concept associated with lightness and transparency.

Now there is a tendency towards the ephemeral which also has quite clear precedents. The futurist movement defended the constant overhaul of the city, and hence the provisional nature of architecture, however their proposals never took on. I don't like the idea of the ephemeral as an urban renewal mechanism. There are also other collateral problems like the waste involved in the destruction of buildings, and also the difficulty of complying with regulations. I am referring to issues like heat and noise insulation, sun shading, etc., which require a solid solution. I don't think the ephemeral can arise naturally because of climate, comfort and energy efficiency issues. The ephemeral is associated with absolutely specific issues and programmes.

Paradoxically, we are witnessing a strange situation in which we have never talked so much about landscape and heritage, and yet never before has there been so much destruction.

This destruction of the landscape arises hand-in-hand with the decline of agriculture. You could say that farming is the generator of landscape. The problem resides in its increasing abandonment and the difficulty of maintaining the landscape in a natural way. The Swiss government is aware of that, and it has begun to pay for the land to be farmed as a way of ensuring the quality of the environment. The pictures we often see of burning forests in Spain, Portugal and Greece are clear proof of the abandonment of the environment, and the loss of the natural relationship between man and earth, which ultimately is what configures our landscape.

There seems to be an imbalance between the identity of the territory and the way cities grow. In the 1990s, we spoke of the city limits as areas of freedom for architects, where we could propose innovative solutions related to a broader territorial idea than the mass construction of autonomous architecture. Unfortunately, those fringe areas have been the scenario for the destruction of the existing landscape in exchange for nothing. Do you think it is possible to design a project for the periphery using specifically landscape oriented aims? Maybe a sort of transition landscape between agricultural and urban, between industrial and city?

It is interesting to think of the periphery as a transition zone, however right now, it is extremely difficult to imagine a project being designed under those conditions outside exceptional cases. The projects you are talking about should cover a range of issues related to the territory and large-scale demographic changes. There are also administrative problems that facilitate the mass occupation of the periphery without dealing with the territorial problems. The case of Porto, to mention an example close to home that I am familiar with, is a paradoxical situation. The historic quarter is gradually being emptied of people. You can find entire streets with abandoned buildings and quite high quality properties which could be reused, while at the same time in the periphery, construction is going on at a frantic pace. There is no interest in reviving the historic quarter, simply because there is no security for the developers, who find it more comfortable and simpler to work in the outskirts. The question is, why is this the case and not the opposite? Why this lack of interest in the historic quarters? It is largely caused by government administrations, which prefer to rezone outer suburban land and generate fresh income, so the bigger the approved building, the higher the taxes they can charge. That is extremely difficult to slow down because it is so easy to rezone land under conditions that are very comfortable to work in but dramatic for the city's future. The outer suburbs seem to have become a means of subsistence for town councils, when actually they should be treated parallel to the historic centre. A project for the periphery ought to be an urban project that maintains a balance between a city's peripheral growth and its central core. The problem resides in the fact that parallel to the abandonment of agriculture around the fringes of our cities, there has been a rise in property speculation which is only connected to real estate exploitation. In both Portugal and Spain, we have seen a powerful speculation trend along the coastline which has caused its destruction without the government administration doing anything to control it.

Architecture has little say in this scenario ...

I think one solution could be a territorial rebalancing project, reappraising the trends in the historic centres and the growth expectations outside them. When you fly across Spain, you can see that the territory is organised into quite clearly defined and concentrated cores, surrounded by an extensive agricultural landscape. In Portugal, on the other hand, the built-up centres are more scattered, and there is a highly fragmented occupation of the territory, which has led to heavier landscape destruction. I have often thought about that, and I think a project for the periphery is a complex operation which always includes a political desire to rebalance this interior-exterior situation for the future benefit of the city and its landscape, which are ultimately the same thing.

LOS CENTROS HISTÓRICOS

En los centros históricos el problema ha sido justamente el contrario, una excesiva cautela ha acabado por inmovilizar la propia dinámica transformadora que posee la ciudad ¿No crees que el proyecto de arquitectura debería asumir un mayor protagonismo y ofrecer las soluciones que la planificación urbana no pueda alcanzar?

No creo que el problema esté en la responsabilidad que debe asumir el proyecto arquitectónico en la recuperación de los centros históricos. Lo que realmente provoca la crisis es el desequilibrio urbano entre el centro y la periferia, que hace que la vida en los núcleos históricos presente ciertas incomodidades respecto al tráfico, la accesibilidad, etcétera. El origen de esta situación tiene mucho que ver con la preservación turística que se hace de la ciudad antigua y el crecimiento incontrolado de la periferia, lo que conduce a una inestabilidad generalizada en la ciudad. Creo que siempre es posible la recuperación de un centro histórico y que no es incompatible con el confort y con todas las necesidades propias de la vida moderna, sin que esto suponga traicionar la arquitectura y la organización urbana tradicional de calles y manzanas. Es cierto que no se interviene en los cascos históricos con más frecuencia y acierto porque no existe una voluntad política clara y también, en muchas ocasiones, por incompetencia de los propios arquitectos. Pero forzosamente es necesaria la intervención sobre el núcleo de la ciudad histórica para que pueda pervivir.

La intervención arquitectónica en los centros históricos suscita unas expectativas y unas presiones añadidas que suelen desembocar en polémicas absurdas, la mayoría de las veces estériles, mientras que las arquitecturas sin interés pasan desapercibidas y no generan estado de opinión entre los ciudadanos.

Siempre ha sido así, y tiene que ver con los intereses particulares de los que intervienen en el proceso de construcción de la ciudad rechazando todo aquello que presenta más calidad de lo habitual. Y precisamente por eso la arquitectura suscita rechazo, por ser una presencia perturbadora. Me refiero a propuestas que plantean soluciones menos convencionales y que proponen interpretaciones más arriesgadas y mejor construidas. Es absolutamente cierto que las obras mediocres jamás han generado polémica, incluso las muy malas nunca han provocado rechazo. Son, digamos, intereses organizados.

¿Cómo está afectando al [Plan Especial Recoletos-Prado](#) en Madrid la polémica en torno al trazado del bulevar y la tala de árboles?

Creo que por ahora marcha bien. La polémica coincidió con un período preelectoral, con implicación de intereses políticos y de asuntos de otra índole ajenos a la arquitectura. Creo que ese momento está ya superado, y además sería muy extraño volver atrás, como algunos sugirieron entonces. El proyecto fue el resultado de un concurso en el que se eligió esta opción, única en sus planteamientos. Además es una propuesta que después ha sido sancionada en su desarrollo por todas las competencias de la administración y, por tanto, no es un proyecto aventurero, es un trabajo muy sostenido, muy respetuoso con ese ambiente madrileño tan específico; por eso creo que no va a haber más problemas que los habituales.

¿Qué es lo que más te preocupa al trabajar en un centro histórico o sobre el patrimonio?

Por encima de todo me preocupa mantener la continuidad histórica, la continuidad de la ciudad. El centro histórico es algo siempre muy compacto y vivo, registra la historia y los acontecimientos de la ciudad y, por tanto, es muy revelador respecto de lo que hay que hacer ante la construcción de un nuevo edificio o la recuperación de uno existente. La calidad de un centro histórico no está tanto en sus valores arquitectónicos como en la atmósfera que transmite. Respecto a la recuperación arquitectónica de un ámbito, comparto la idea de la integridad; me llama la atención cuando en un edificio antiguo se introducen sin criterio ni justificación fragmentos de un nuevo lenguaje; es como poner el sello de la modernidad. Creo que hay que trabajar con más integridad al enfrentarnos con el patrimonio, lo que no imposibilita la modernización del uso del edificio. La cuestión es cómo adaptar los nuevos programas a los edificios históricos, y esto es un reto para el arquitecto porque el uso no justifica tampoco la transformación de los edificios a cualquier precio. Volviendo sobre la pregunta, creo que lo más importante al intervenir en un centro histórico es mantener la integridad, el carácter, la atmósfera del lugar y la autenticidad de las cosas; y esto sólo se logra valorando el conjunto de relaciones en el que coexisten las arquitecturas de la ciudad de una manera amplia y equilibrada.

Entonces, ¿cuáles son los márgenes de libertad del proyecto?

Intervenir sobre el patrimonio supone asumir que no existen reglas ni soluciones *a priori*, y que no es posible trabajar con ideas preconcebidas; cada caso es diferente. Creo que el margen de libertad del proyecto lo establecen las circunstancias que rodean cada situación, algo que el trabajo del arquitecto debe descubrir. En la ciudad histórica no todo el tejido es igual: puedes encontrar vacíos,

HISTORIC CENTRES

In historic centres, the problem has been exactly the opposite: excessive caution has ultimately blocked the city's transforming dynamics. Don't you think the architectural project should come to the forefront more and provide the solutions that town planning has not been able to achieve?

I don't think the problem lies in the potential responsibility of the architectural project for recovering our historic centres. What really triggers the crisis is the urban imbalance between the centre and the periphery, which makes life in the historic centres somewhat uncomfortable due to problems related to traffic, access, etc. The origins of this situation have a lot to do with the way the old quarters are preserved for tourists and the uncontrolled growth of the periphery, which has led to widespread instability in the city. I think a historic centre can always be recovered in a way that is not incompatible with comfort or the requirements of our modern lifestyle, without betraying the traditional town layout or the architecture of our streets and town blocks. It is true that operations on our historic centres are not more frequent or appropriate because of the lack of clear political willpower, but it is also due to incompetence by the architects themselves. Nevertheless, work has to be done on our historic centres if they are to survive.

Architectural operations on historic centres arouse expectations and added pressure which usually evolves into absurd, usually sterile controversies, while uninteresting architecture goes unnoticed and does not generate states of opinion amongst our fellow citizens.

That has always been the case, and it has to do with the particular interests of the individuals involved in the city's construction process, who tend to dismiss everything that has higher-than-average quality. That is precisely why architecture arouses opposition: because of its disturbing presence. I am referring to proposals for less conventional solutions that are better built and more daring. It is quite true that mediocre work has never generated controversy, and even really bad cases have never aroused outright rejection. They are, shall we say, organised interests.

How is the tree felling and boulevard alignment controversy affecting the [Recoletos-Prado Plan](#) in Madrid?

I think it is now moving ahead quite well. The controversy coincided with a pre-electoral period, which meant political interests and other non-architectural issues became involved. I think that hurdle has been passed now, and anyway, it would be difficult to turn back, which is what some people recommended at the time. The project, which took quite a unique approach, was the option chosen in a competition. Furthermore, it has subsequently been validated by all the authorities, so it cannot be described as a daring project. It has a solid basis and it is extremely respectful for this highly specific environment in Madrid, which is why I don't expect any more than the usual problems.

What concerns you most when you are working on a historic centre or a heritage building?

Above all, I am concerned about maintaining the historic continuity; the continuity of the city. Historic centres are all highly compact and lively. They are a record of the city's history and events, so they are very revealing about what has to be done in the case of the construction of a new building or the renovation of an existing one. The quality of the historic centre does not reside so much in its architectural values as in the atmosphere it projects. I share the idea of integrity when an environment's architectural is being recovered. I am surprised when fragments of a new language are inserted into an old building without any criteria or justification: it is like putting a stamp of modernity on it. I think we should work on our heritage with more integrity, which does not mean that a building's usage cannot be modernised. The question is how to adapt new programs to historic buildings, and that is a challenge for an architect, because not even the new use can justify a building's transformation at any cost. Returning to your question, I think the most important thing when we work on a historic centre is to maintain the integrity, the character, the atmosphere of the place and the authenticity of things, and that can only be achieved by a broad, balanced appreciation of the full range of relations that enable a city's architectures to coexist.

So, is there room for freedom in a project?

Working on a heritage site involves accepting that there are no prior rules or solutions, and that it is impossible to work with preconceived ideas; each case is different. I think the room for freedom in a project is established by the circumstances surrounding each situation, which is what the architect's work should discover. Not all of the historic city's fabric is the same: you can discover voids or gaps where you can work with less inhibition; places where the city has a more open physical aspect and a greater historic diversity of styles.

huecos donde trabajar de una forma más desinhibida, lugares donde la ciudad presenta un aspecto físico más abierto, con una mayor diversidad histórica de estilos. En estos espacios heterogéneos la arquitectura tiene una mayor libertad de expresión que en la ciudad consolidada. Por otra parte, continuar el desarrollo de la arquitectura en la ciudad es algo normal y lógico, aunque este desarrollo haya supuesto en ocasiones el sacrificio y la destrucción del patrimonio existente. Lo más importante es que a pesar de estas transformaciones siempre se ha mantenido el carácter compacto, denso y unitario que caracteriza el centro histórico.

¿Podrías describir una transformación actual de la ciudad histórica que te preocupe especialmente?

Últimamente asistimos a la construcción del miedo y a la pérdida de lo público. Me refiero a un nuevo tipo de agresión urbana consistente en esa tendencia terrible a acotar los espacios, delimitándolos y aislándolos del resto, uno a uno, con el pretexto de la inseguridad de ciertos lugares que la ciudad histórica ha construido a lo largo de su historia. Se cierran parques y jardines, calles de paso y galerías de conexión entre edificaciones y otros lugares no convencionales que siempre han sido de acceso público y que ahora están desapareciendo. La separación de estos espacios conduce a la creación de guetos que ocasionalmente harán felices a sus moradores, pero que son dramáticos para la ciudad. Por ejemplo, la ocupación del interior de las manzanas con almacenes y garajes está destruyendo el equilibrio entre el exterior de la ciudad y su interior, un tránsito que jugaba un papel importante en la continuidad y en la fluidez urbanas. Destruir este tipo de relaciones y pensar que recuperar la ciudad es recuperar exclusivamente sus monumentos es un tremendo error. El problema radica en que no estamos viendo la ciudad histórica como un conjunto de relaciones y de equilibrios, tan sólo prestamos importancia a la recuperación del monumento.

Cito una frase tuya: "La historia aparece siempre como un hilo conductor, aunque sea por oposición. Un hilo conductor de la transformación de la ciudad y de la transformación del hombre". ¿Crees que se podrían llegar a proponer soluciones 'ahistóricas', que no tuvieran relación con la historia?

Sólo ha sido posible en ciertos momentos, pero aun así la historia ha estado siempre presente de una u otra manera en esos momentos. Si analizamos la obra de Le Corbusier, se detecta siempre una cierta ambigüedad detrás de las propuestas más radicales. Es fácil observar en sus construcciones, junto a ideas innovadoras y globales, otros matices que hacen referencia a un contexto más próximo y local. Cuando trabajó en Brasil, por ejemplo, recuperó el uso del azulejo, un material que estaba muy olvidado en ese momento. Es evidente que quedó encantado con este material y ayudó al artista Portinari en la renovación del empleo de la cerámica, cuyo uso se había abandonado debido a la desaparición de las formas tradicionales de construcción de las fachadas. Para el nuevo lenguaje de la arquitectura moderna la fachada clásica no era válida y, por tanto, tampoco lo era el material con el que se construía; fue necesario inventar un nuevo camino y emplear materiales acordes con las nuevas ideas. De ahí la solución sorprendente de Le Corbusier al emplear cerámica en una obra como el Ministerio de Educación Nacional en Río de Janeiro, donde además de continuar planteando los temas habituales de su obra, como las superficies acristaladas, el *brise-soleil*, los *pilotis* y la cubierta-jardín, empleó el granito gris y rosado de Río, y las cerámicas azules y blancas de Lisboa. A pesar de la radicalidad que reflejaba en sus escritos, la historia para Le Corbusier siempre estaba presente, así como también la geografía y el lugar.

¿Crees que la tradición representa siempre un desafío para quien pretende innovar?

Pienso que quien quiera innovar encuentra siempre un desafío en la tradición, y que la innovación pasa inevitablemente por la tradición. Los cinco puntos de Le Corbusier para la nueva arquitectura existían ya de una u otra manera, lo verdaderamente interesante es la fuerza que Le Corbusier trasladaba a todo lo que hacía. Los lucernarios tan expresivos y monumentales de Ronchamp no son inventos suyos: podemos encontrarlos con otra función en las construcciones del norte de África; se trata de conductos de ventilación de las casas de Marruecos, tan esbeltos y escultóricos en Ronchamp aunque proceden del mundo doméstico marroquí. Otros arquitectos han recurrido también a tradiciones muy lejanas que hoy son próximas. Frank Lloyd Wright y la cultura japonesa, Louis Kahn y la India, Le Corbusier y Marruecos, etcétera. Sucede también en el arte, hay un nexo evidente entre Picasso y el arte africano que se refleja en *Las señoritas de Avignon*, donde el interés por el arte primitivo se manifiesta junto a las nuevas teorías científicas de la época. A través de esta obra Picasso muestra estar comprometido con el pasado y con el presente. Por eso no pienso que la obra de todos estos arquitectos y artistas suponga una ruptura; abren caminos para una nueva tradición a partir de otra existente. Alguien sin sentido histórico ni conocimiento de otras culturas no puede llegar a plantear este tipo de cuestiones. Por poner otro ejemplo, los movimientos de vanguardia futuristas pretendían acabar con la ciudad antigua y sustituirla por una ciudad nueva con un carácter efímero, provisional. Paradójicamente, este modo de actuar obligaba a negar continuamente la historia para volver a comenzar de nuevo, y así sucesivamente, una y otra vez, siempre con la historia anterior de fondo. En contraposición hay periodos en los que la historia se recupera como caligrafía, como piel, a la manera posmoderna. En todos los casos y aunque

Architecture has a greater freedom of expression in these heterogeneous spaces than in a consolidated city. Nevertheless, the ongoing architectural development of a city is quite normal and logical, even when that development sometimes involves the sacrifice and the destruction of standing heritage. The most important thing is that in spite all of these transformations, the characteristic compact, dense, unitary nature of the historic centres has always been maintained.

Can you describe a current transformation in a historic city that particularly concerns you?

Lately we have noticed a build-up of fear and a loss of the public realm. I am referring to a new type of urban aggression, which consists of a terrible tendency to close off spaces, limit them and isolate them from the rest, one by one, on the pretext of insecurity in certain places that have been created in old cities in the course of its their history. We are closing up parks and gardens, through streets and connecting lanes between buildings and other non-conventional places which have always been open to the public, but are now disappearing. The separation of these spaces is leading to the creation of ghettos, which occasionally will make their inhabitants happier, although it is a dramatic loss for the city as a whole. The occupation of the inner core of street blocks by warehouses and garages, for example, is destroying the balance between the city's exterior and interior; a transit that played an important role in the continuity and fluidity of the inner city. It is a tremendous mistake to destroy this type of relationship and think that the city's recovery only involves the recovery of its monuments. The problem resides in the fact that we are not regarding the historic city as an ensemble of relationships and balances, and we are only focusing on the restoration of the monument.

To quote one of your statements, "history always appears to be a guideline, even if it is by opposition. Guideline for the transformation of the city and the transformation of man". Do you think we will ever manage to propose ‘anhistoric’ solutions that have no relationship with history?

That has only been possible at certain times, but all the same, history has always been present in one way or another in those moments. If you analyse Le Corbusier's work, you can always detect a degree of underlying ambiguity in his most radical proposals. Alongside the innovative and global ideas contained in his buildings, it is easy to detect other nuances that refer to closer, local context. When he worked in Brazil, for example, he revived the use of the tile, a material that was almost forgotten at the time. He was obviously delighted with the material, and he helped the artist Portinari to revive the use of ceramics, which had been lost due to the abandonment of traditional wall building methods. The classic façade was no longer valid in the new language of modern architecture, nor was the material used to build it. A new path had to be invented and materials in keeping with the new ideas had to be used. Hence Le Corbusier's surprising solution of ceramics for a project like the National Education Ministry in Río de Janeiro, where he not only continued to propose the usual themes from his projects like glazed surfaces, *brise-soleil*, *pilotis* and roof gardens, but he also used grey and pink Río granite and white and blue tiles from Lisbon. In spite of the radicalism that we find in his texts, history was always present for Le Corbusier, as was geography and place.

Is tradition always a challenge for somebody who is striving to innovate?

I think anybody who wants to innovate will always find that tradition is a challenge, and that innovation inevitably has to go through tradition. Le Corbusier's five points for a new architecture already existed in one way or another. The really interesting aspect is the power that Le Corbusier transmitted through everything that he did. The incredibly expressive, monumental skylights in Ronchamp are not his own inventions: you can find them used for a different purpose in buildings in North Africa, where they are ventilation ducts in Moroccan houses, just as slender and sculptural as Ronchamp, although they are part of the Moroccan domestic genre. Other architects have also borrowed from distant traditions and made them much more local. Frank Lloyd Wright and the Japanese, Louis Kahn and India, Le Corbusier and Morocco, etc. The same thing happens in art: there is an obvious connection between Picasso and African art, which is reflected in *The ladies of Avignon*, where you can see his interest in primitive art alongside the new scientific theories of his time. Picasso uses this work to show that he is committed to both the past and the present. That is why I don't regard the work of all those architects and artists as a rupture; they opened the door to a new tradition on the basis of a pre-existing one. Somebody who has no sense of history or knowledge of other cultures cannot begin to propose those sorts of issues. To use another example, the futurist avant-garde movements wanted to do away with the old city and replace it with a new city that had an ephemeral, provisional character. Paradoxically, this *modus operandi* forced them to continuously negate history in order to begin anew, and so on, time after time, using history as a background.

de manera diferente, retomar el hilo de la historia es una necesidad humana. No se puede ir contra la historia y todo tiene inevitablemente un sentido histórico.

La arquitectura es una actividad en continua transformación y sólo en épocas excepcionales de la historia aparecen obras que pueden introducir un nuevo giro en los acontecimientos, que pueden llegar a producir rupturas. Percibo que tu obra no muestra interés por estos asuntos. Se mueve dentro de una línea de transformación continua, sin sobresaltos; siempre hay algo que se deja atrás, pero a su vez siempre hay algo que se recupera.

Sí, así es, aunque lo que aparece como ruptura, o al menos surge con voluntad de ruptura, tiene también sus antecedentes. Aceptamos que Le Corbusier estableció un lenguaje propio para la arquitectura moderna aun a pesar de que todos esos elementos pueden encontrarse en obras anteriores. Pero lo más interesante es que en ese momento existe una convicción muy fuerte respecto a ciertas cuestiones que estaban en el ambiente. Ése es precisamente el gran talento de Le Corbusier: ser el hombre adecuado en el momento y el lugar adecuados. Ahora bien, en la actividad de cualquier arquitecto hay momentos especialmente estimulantes y otros más sostenidos, en los que el lenguaje que habitualmente utiliza se suelta más y adquiere un mayor protagonismo, incorporando algo nuevo ocasionalmente y nunca con voluntad de invención o de afirmación personal: es algo que nace y emerge de una situación concreta y, por tanto, depende del momento. La invención no radica sólo en la voluntad del arquitecto de hacer algo verdaderamente nuevo, diferente; es el contexto el que demanda una voluntad distinta, algo imperioso que se manifiesta como alimento del proyecto. Por otra parte, hay momentos de nuestra práctica que son, podríamos decir, serenos, casi repetitivos, y eso se produce habitualmente al intervenir en la ciudad histórica. La ciudad es un tejido repetitivo que fluye en la historia y sólo en ciertos momentos de interés colectivo se alcanzan situaciones de ruptura. Pero cuando ese momento se provoca forzosamente a través de un gran gesto sin aceptación colectiva normalmente desemboca en el fracaso, pues carece de la naturalidad que poseen las cosas que cambian inevitablemente.

EL SENTIDO DEL TIEMPO

Al hablar del tejido histórico de la ciudad utilizas siempre el término 'recuperar', pero nunca otros como restauración, rehabilitación, reconstrucción e incluso renovación. El uso que haces del término 'recuperar' es más amplio y diferente, tiene un sentido que no es material ni físico; más bien hace referencia a la atmósfera, al ambiente que envuelve lo patrimonial.

Recuperar es algo que va más allá de lo físico y de lo material. Nunca he trabajado en la restauración de un edificio, algo que por otra parte sólo podría hacer con un equipo muy capaz. Mi idea de 'restauración' tiene que ver con la consolidación de la parte material de un edificio importante, independientemente de su función. El Partenón ha sido utilizado de diferentes formas a lo largo de la historia; en un momento dado se usó incluso como almacén de pólvora. Sin embargo, actualmente nadie pensaría en recuperarlo para una función específica, se trataría más bien de recuperar la materialidad del edificio por encima de cualquier cosa. Sin duda son casos muy significativos de monumentos cuyo valor y representatividad es universal y libre del problema de la función. Normalmente he trabajado sobre edificios o conjuntos arquitectónicos que han cambiado de uso en numerosas ocasiones y en los que por razones de calidad, de memoria o de representatividad hay que intervenir para mantener su integridad. Trabajé en la recuperación del barrio del Chiado en Lisboa tras el incendio, y fue una recuperación muy polémica porque me resistí, frente a la opinión de muchos, a cambiar la arquitectura de un lugar tan emblemático. El proyecto consistió en incorporar soluciones de confort y de organización funcional para un programa actual, manteniendo en lo posible la integridad del lugar. Es cierto que empleo el término 'recuperar' con mucha frecuencia; para mí tiene mucho que ver con cosas muy diferentes, incluso culturales, y no sólo con la arquitectura o la construcción, sino que está relacionado con una lectura funcional de la ciudad. Es un término asociado a problemas urbanos muy dispares, y por tanto, incluye asuntos más amplios que la propia disciplina arquitectónica.

No creo que tu forma de abordar el problema del patrimonio radique en el tipo de encargo que recibes. No restauras, pero no porque no tengas un encargo de este tipo, sino porque tu visión es otra. Un especialista que restaurara la *Venus de Milo* posiblemente no vacilaría a la hora de ponerle el brazo que le falta si supiera cómo era originalmente; sin embargo, creo que tú no lo harías.

Nunca se lo pondría, me horrorizaría por varias razones. En primer lugar porque sería incapaz de hacer el brazo con la misma calidad material que el original, y además por otros motivos que nos conducen a hablar del tema de la ruina. Recuerdo un escritor que decía que "nada es más bello que la ruina de una cosa bella"; por eso la cicatriz de la historia en cierta medida enriquece y da una densidad distinta a las cosas haciendo desaparecer lo que no es esencial, lo que no es verdaderamente sólido, y ésa es la belleza de la ruina porque también hace referencia a lo que ya no existe pero se percibe por ausencia.

On the other hand, there have been periods when history has been revived like calligraphy, like skin, in the post-modern way. Returning to the thread of history is a human necessity in every case, although in different ways. We cannot go against history; everything inevitably has a historical sense.

Architecture is in constant flux, and there are only exceptional periods in history when certain works appear that can produce a rift or a new twist in events. Your work doesn't seem to be concerned with these issues. It takes the line of constant transformation, without upheavals. There is always something left behind, but at the same time there is always something that is recovered.

Yes, that is true, although what seems to be a rift or at least arises with the aim of triggering a rift, also has its precedents. We accept that Le Corbusier established a particular language for modern architecture, even though all those aspects can be found in previous works. However, the most interesting thing is that at the time, people had very strong convictions about certain issues that were in the air. That is precisely Le Corbusier's great talent: he was the right man for the right time. All the same, there are particularly stimulating periods in every architect's professional lifetime, and also other more sustained periods when the language they normally use becomes freer and comes more to the forefront, sometimes bringing in something new, but never with a desire for invention or personal affirmation: it is something that emerges from a particular situation, so it depends on the moment. You cannot say that intervention resides solely in the architect's desire to do something really new and different; it is the context that requires a different sort of willpower, something imperious that is manifested as the fuel for the project. There are also times in our careers which are, shall we say, serene, almost repetitive, and that usually happens when we are working on the historic city. The city is a repetitive fabric that flows through history, and it only arrives at rift situations when there are certain points of common interest. However, when that moment arises by force through a large-scale gesture without the community's acceptance, it is usually bound to fail because it lacks the sense of naturalness we find in things that have changed inevitably.

THE SENSE OF TIME

When you talk about the historic fabric of the city, you always use the term 'recover', never restore, revive, reconstruct or even renovate. You use 'recover' in a broader, different way; it has a sense that is not material or physical, and instead, seems to refer to the atmosphere, the environment that surrounds our heritage.

Recovery is something that goes beyond the purely physical and material aspects. I have never worked to restore a building, which in any case is something that I could only do with a team of top experts. My idea of 'restoration' has to do with the consolidation of the material part of an important building, regardless of its purpose. The Parthenon has been used in many different ways in the course of its history. At one point it was even used as a gunpowder magazine. Yet today, nobody would think of recovering it for a specific purpose: instead it would rather be a question of recovering the materiality of the building above all else. That is obviously an important case of a representative monument with universal values which is free of the problem of function. I have often worked on buildings and architectural ensembles whose use has changed many times which, due to quality, memory or representation-related issues, require operations to maintain their integrity. I worked on the recovery of Lisbon's Chiado district after the fire. It was an extremely controversial recovery because in spite of many people's opinion, I refused to change the architecture of such a symbolic area. The project consisted of incorporating solutions involving comfort and functional organisation into a contemporary programme, while maintaining the area's integrity to the greatest possible extent. It is true that I often use the term 'recover'. For me, it has a lot to do with many different things, even cultural aspects, and not just architecture or construction. It is related to a functional interpretation of the city. The term is associated with a wide diversity of urban problems, so that includes aspects that are much broader than the discipline of architecture as such.

I don't think the way you tackle the heritage issue relies entirely on the type of commission. You don't restore, not because you are not given that sort of commission, but because you have a different outlook. A specialist working on the restoration of Venus de Milo might not hesitate to put back on her missing arm if he or she knew what it was like originally, whereas I don't think you would do that.

I would never put it back on. I would be horrified by the idea for several reasons. In the first place, because I would be incapable of producing the arm with the same material quality as the original, and also for other reasons that lead us to talk about the issue of ruins. I remember a sculptor who once said that, ' nothing is more beautiful than the ruins of a thing of beauty'. That is why the scar of history is to a certain extent enriching, and give things a different density by deleting what is not essential, what is not really solid, and that is the beauty of the ruin, because it also refers to things that can be perceived through their absence although they no longer exist.

Y en el caso de la arquitectura...

Siempre que he recuperado un edificio al final tengo cierta sensación de insatisfacción porque sé que algo se ha perdido con la intervención. Cuando tienes un muro en el que has de cambiar alguna piedra o algún elemento por razones de consolidación sabes que esa piedra nueva no va a tener jamás la densidad de aquéllas por las que ha pasado el tiempo, la historia y muchos acontecimientos. De inmediato, un edificio recuperado tiene algo decepcionante, carece de lo que sólo el tiempo puede hacer y que nosotros, a pesar de toda la tecnología a nuestro alcance, no conseguimos. Hay un cierto desencanto en la recuperación de un edificio porque al recuperar hay siempre, lo queramos o no, algo que se pierde, que desaparece. Por otra parte está la inquietud y la impaciencia del hombre moderno, al que le cuesta esperar la acción del tiempo sobre las cosas. Un jardín precisa muchos años para crecer, y hace falta también mucha paciencia y una gran sabiduría para construir con el tiempo. Construir un paisaje no es elaborar una imagen; requiere tiempo y la participación de otros factores. Defiendo el paso del tiempo como fenómeno irrepetible e irrecuperable, y la necesidad de mostrar la autenticidad de los materiales, la vitalidad de los objetos que ya no sirven, la energía con la que se relacionan unos con otros y la necesidad de contacto inmediato con ellos. Éste es el significado del paso del tiempo.

Hay un estado de belleza que te atrae especialmente. Me refiero al estado incompleto e inacabado que tienen las cosas que se transforman y que te resistes a completar y llevar a su fin; prefieres que las cosas formen parte de un proceso abierto, que fluyan con un curso propio.

En parte porque las cosas realmente siempre están inacabadas. Nunca podemos decir que algo ha concluido, de la misma manera que los arquitectos nunca acabamos un edificio. Veo cada obra terminada como una primera piedra; el resto lo hace la historia, que es la mejor arquitectura, la más paciente, la más sólida en sus opciones y en la que interviene un numeroso conjunto de elementos, empezando por el primer habitante. Si se pretende conseguir una forma completamente acabada de lo que se construye, lo que se obtiene es un barniz perjudicial, de ciudad inmovilizada. Me gusta el aspecto que toman las cosas cuando por ellas pasa el tiempo, porque ganan en profundidad, se enriquecen aunque sea a través de los errores. El concepto de obra inacabada ha sido un tema habitual entre los creadores y está presente en muchos artistas. El más grande de todos probablemente sea Miguel Ángel, que tenía esa necesidad de no acabar sus obras, la conciencia siempre presente de la imposibilidad de finalizarlas. Es fascinante hasta qué punto sus esculturas, que nacen una y otra vez de la piedra, adquieren forma pero casi nunca quedan completadas. Hay una parte dramática en todo esto que se hace presente cuando Miguel Ángel decide volver atrás y reanudar el proceso creativo, como sucede en la *La Piedad*, que para mí es la obra mayor, la más impresionante. Su historia es muy conocida, la obra nunca se acababa porque Miguel Ángel siempre la destruía parcialmente para empezar de nuevo a esculpir otra figura a partir de los restos de la anterior, transmitiendo la idea de que nada está nunca terminado, que hay que volver a empezar siempre en busca de la perfección. Los poetas actúan de la misma manera, viven siempre rehaciendo cada poema, una y otra vez, hasta que finalmente lo abandonan, lo apartan aunque sea por un tiempo. Y ésa es la vida de la obra.

Llama la atención la capacidad que posees para recuperar un ambiente sin necesidad de caer en la trampa de la copia mimética. Sin duda tienes una sensibilidad especial para captar las tensiones que rodean una situación y para detectar la dinámica transformadora de la ciudad. Me parece que ésta es una de las cuestiones más difíciles para un arquitecto.

No creo que tenga una sensibilidad especial. La sensibilidad para un arquitecto consiste en entrenar la forma de ver las cosas, la profundidad al mirar y observar; y eso se logra a través del trabajo continuo. Admito que los arquitectos reciben una formación específica para tener eso que llamamos sensibilidad, que tiene que ver con la técnica en la forma de mirar; pero se trata de una capacidad que también se desarrolla en otras disciplinas creativas. Por ejemplo la habilidad de los fotógrafos para captar un instante, o la inmovilidad de una forma, de manera magistral. En mi caso estoy interesado en hacer incursiones y penetrar específicamente en la realidad de cada situación, y ésas son las herramientas que me ayudan a decidir qué es lo que debo hacer y el rumbo que debo tomar en cada momento. Es como buscar un punto de partida que me permita enlazar con otras cuestiones; es también una labor de análisis para no olvidar ciertos aspectos importantes, pero sobre todo es algo más amplio, más libre: se trata de dejarse impregnar por lo que no es visible pero está en el ambiente. Captar la atmósfera de una ciudad, por ejemplo, consiste en percibir qué es lo que nos impresiona de ella, lo que le da carácter e identidad.

Convertir lo cotidiano en inédito...

En la ciudad las arquitecturas parecen ayudarse unas a otras para sobrevivir a la incomprensión y soledad del edificio único e irrepetible. Por separado no son nada si no se atiende a su mutua compañía. Las proporciones, los materiales y los colores se lanzan señales, entablan un diálogo. Es el conjunto de estas relaciones el que tiende la mano hacia algo que falta y proporciona la atmósfera y el ambiente que percibimos en cada ciudad.

And in the case of architecture...

Whenever I recover a building, I end up with a sense of dissatisfaction because I know something has been lost in the course of the operation. When you have a wall where you have to change a stone or something else to consolidate it, you know that new stone is never going to have the density of the ones that have withstood the passage of time, history and events. In an immediate sense, there is something disappointing about a recovered building. It lacks everything that only time can achieve, and what we cannot reproduce, in spite of all the technology at hand. There is a certain disenchantment involved in the recovery of a building, because when it has been revived, something is always lost, something disappears, whether we want it or not. On the other hand, we have the unease and impatience of modern man, who finds it difficult to wait for the action of time on things. Gardens need many years to grow, and a lot of patience and wisdom is also needed to build with time. Building a landscape does not mean shaping an image: it needs time and the involvement of other factors. I defend the passage of time as an unrepeatable and irretrievable phenomenon, as well as the need to display the authenticity of the material, the vitality of the things that now have no use, the energy that relates them to each other and the need for direct contact with them. That is the meaning of the passage of time.

There is a state of beauty that you find particularly attractive. I am referring to the incomplete, unfinished state of things that transform, which you are reluctant to complete or conclude. You prefer things to be part of an open process that flows along a path of its own.

That is partly because things are really always unfinished. There is never anything that you can say is really concluded, in the same way that architects never finish a building. I regard every completed building as a first stone: the rest has to be done by history, which is the best, the most patient and the most solid architecture in terms of its options, in which a large number of elements are involved, starting with the first inhabitant. If you try to produce a completely finished form with what you are building, what you get is a harmful varnish, an immobilised city. I like the aspect that things have when the passage of time works on them, because they gain depth, they are enriched, even if it is through mistakes. The concept of the unfinished work is often used by creators, and you can find it in many artists. Michelangelo was probably the greatest of them all, because he sensed that need to not finish his work— an ever present awareness of the impossibility of finishing them. It is fascinating to see the extent to which his sculptures, which he created over and over again from stone, take shape but are almost never completed. There is a dramatic aspect in all of that which makes its presence felt when Michelangelo decides to retrace his steps and renew the creative process, like his Pietà, which for me is his greatest, most impressive work. We all know the story about the work never being finished because Michelangelo always partly destroyed it so he could begin again with a sculpture of a different figure based on what was left of the one before, which projects the idea that nothing is ever finished and that you always have to start over again in search of perfection. Poets work in the same way, always rewriting every poem time after time until they finally give up and set it aside, even for a short while. So that is the life of a creative work.

You have a curious ability to recover an environment without falling into the trap of the mimetic copy. There is no question that you have a special sensitivity that lets you capture the tension of a situation and detect a city's transforming dynamics. I think that is one of the most difficult issues for an architect.

I don't think I have a special sensitivity. For an architect, sensitivity consists of training the way you look at things, the depth of your gaze and your observation, and you get that from constant work. I accept that architects are given specific training in what we call sensitivity, which is related to the technique of looking, but it is a capacity that is also developed in other creative disciplines, like a photographer's majestic ability to capture an instant or the immobility of a form. In my case, I am interested in making incursions and in particular, penetrating the reality of each situation, which are tools that help me to decide what I should do and the direction I should take at each moment. It's like looking for a starting point that lets you link up with other issues. It is also a question of analysis to ensure that you don't overlook certain important aspects, but above all it is something broader and freer: it is a question of letting yourself become impregnated with things that are invisible but are in the air. Capturing the city's atmosphere, for example, involves noticing what impresses you most about it, and what gives it its character and identity.

Making the ordinary extraordinary...

A city's architectures seem to help each other to survive the incomprehension and solitude of the unique, unrepeatable building. Individually, they amount to nothing if their mutual company is ignored. Proportions, materials and colours send out signals and strike up conversations. Together, these relationships stretch out a hand to what is missing and provide the atmosphere and the ambience that we find in every city.

Habitualmente sus habitantes identifican la atmósfera de la ciudad con las formas miméticas de la ciudad tradicional. ¿Hasta qué punto se puede mantener ese ambiente, ese equilibrio del que hablas, sin necesidad de caer en la retórica de las formas históricas?

Las referencias son importantes pero no pueden ser utilizadas sin sentido y de manera descontextualizada. El encuentro con un ambiente tiene mucho de componente emotivo, de impresión y de emoción. Creo que todo lo que se hace debe estar impregnado visiblemente de esa emoción, pero a su vez no debe traducirla. En el desarrollo de un proyecto emoción y función son cuestiones que han de estar presentes pero a la vez liberadas; por un lado está la obligación de cumplir la función específica, pero a su vez la necesidad de liberar de la función aquello que construimos. Lo que llamamos abstracción creo que se refiere al resultado normal del desarrollo de un proyecto; es la liberación de cosas fundamentales que no son la esencia de la arquitectura, como puede ser por ejemplo la emoción. Creo que la continuidad en la ciudad es un proceso complejo que en ocasiones se ha confundido con la reproducción literal de las formas. Para que exista continuidad es necesaria la transformación; más que necesaria yo diría-incluso que inevitable.

Cuando trabajas en otras ciudades seguramente estás mucho más atento, más predispuesto a captar sensaciones. Te he visto pasear y te detienes con frecuencia para observar los detalles de un suelo, una ventana o un árbol. En cierta ocasión has comentado que la intuición es la capacidad para prestar atención a las cosas. ¿Cómo influye el viaje en tu trabajo?

En el viaje los estímulos que percibes son más intensos porque estás más disponible; además sientes una cierta soledad que te lleva a captar las cosas con más intensidad. Trabajar en tu medio habitual es difícil porque la experiencia del conocimiento cotidiano agota en cierto modo la posibilidad de sorpresa. Ese cansancio se transforma, sin embargo, cuando trabajas en un sitio distinto, lo que te permite percibir las cosas mucho más intensamente. La observación es un ejercicio de aprendizaje importante, proporciona muchos placeres: es como escapar de la rutina diaria. La profesión de arquitecto tiene una componente de rutina muy fuerte; y es necesario liberarse de esa rutina para ver las cosas de otra manera. Siempre me ha parecido fascinante viajar; hay tantas historias de lo que ha supuesto el viaje para artistas y arquitectos, que se convierte en una forma diferente de conocimiento. Viajar en soledad es la mejor manera de sentir curiosidad.

El escritor Milan Kundera, en su libro *La ignorancia*, describe el término ignorar como no tener o estar desposeído; y distingue a su vez entre la nostalgia y la melancolía, asociando la nostalgia a la pérdida del territorio, del suelo, mientras que identifica la melancolía como una carencia en el sentimiento afectivo de alguien.

La melancolía hace referencia más bien a un estado de ánimo. Una persona está melancólica por distintas razones, es un sentimiento; pero la nostalgia es diferente, remite a la pérdida del lugar. Me sucedió algo estos días que me llevó a pensar en lo que nunca antes había pensado; creo que fue algo que escuché en relación con una palabra que sólo existe en portugués, *saudade*, muy parecida a ‘soledad’. *Saudade* es una palabra única y misteriosa que encierra la nostalgia y tiene que ver también con sentirse solo —la falta de un lugar con todo lo humano que hay ahí— y con lo físico en cuanto sentimientos de alguien, la melancolía.

En cierta ocasión comentaste "no soy contextualista, me horroriza este término". ¿Podrías precisar ese comentario?

No es peyorativo. Para mí el contexto físico es muy importante, pero no es exclusivo o prioritario; hay otras muchas cosas que forman parte del proceso de proyectar. Reducir mi obra a esta cuestión del contexto proviene de un momento en el que los críticos, que siempre están encasillando todo lo que sucede, emplearon ese término para clasificar mi trabajo. Reconozco que la clasificación me horroriza; son formas de estructurar los acontecimientos pero no sirven para conocer lo que inevitablemente es mucho más complejo. La clasificación es una manera reductiva del conocimiento, y si hay convicción y confianza en ella puede derivar en una limitación para la práctica de la arquitectura, o al menos en la forma de entenderla. Por otra parte, no creo que mi obra esté conscientemente intentando escapar de la clasificación. Lo que me llama la atención es la tendencia generalizada de la crítica a aislar aspectos de la realidad cuando ésta es mucho más rica y compleja. Recurrir a clasificar una obra me parece un enorme error porque si alguien hiciera una obra verdaderamente contextual, por ejemplo, estaría concibiendo una mala obra de arquitectura, sin interés, puesto que entonces las ideas se concentrarían exclusivamente en un aspecto.

Al observar cualquiera de tus obras tenemos la sensación de contemplar un Siza que pertenece a cada uno de nosotros; parece que has perdido la condición específica del lugar y que todos los lugares te pertenecen. Tengo la sensación de que para ti todas las ciudades están encerradas en una única ciudad, aunque particularizadas con sus problemas específicos. "Todas las ciudades son mi ciudad, a la que siempre regreso", has comentado en más de una ocasión. ¿Cómo ha influido en tu trabajo el hecho de intervenir simultáneamente en ciudades distintas? ¿Quizás se trate de resolver los mismos problemas aunque de diferente manera?

The inhabitants usually identify the city's atmosphere with the mimetic forms of the traditional city. To what extent can we maintain that atmosphere, the balance you mention, without falling into the trap of the rhetoric of historic forms?

References are important, but they cannot be used without meaning or context. Discovering an atmosphere has a large emotional component; it is about emotions and impressions. I think everything you do should be visibly impregnated with those emotions, although at the same time, they should not be translated. Emotion and function are issues that should be present but at the same time free when you are drafting a project. On the one hand there is an obligation to fulfil the specific function, but at the same time we have to release what we build from its function. I think what we call abstraction refers to the usual outcome of a project's development; it is the release of basic things like emotions which are not the essence of the architecture. I believe that continuity in the city is a complex process which has sometimes been confused with the literal reproduction of forms. Transformation is necessary for continuity to exist; more than necessary, I would say even inevitable.

When you work in other cities, you are unquestionably more alert, more ready to capture sensations. I have seen you stroll around, and you often stop to inspect the details on the ground, a window or a tree. You once mentioned that intuition is the ability to pay attention to things. How has travelling influenced your work?

When you travel, the stimuli you receive are more intense because you are more open to them. You also feel a sense of solitude that leads you to capture things more intensely. It is hard to work in your usual environment because your experience of your everyday knowledge somehow exhausts the surprise factor. When you work somewhere different, however, that tiredness is transformed, which lets you perceive things much more intensely. Observation is an important learning exercise, and it is also a source of great pleasure: it is like escaping from your daily routine. An architect's job has a particularly powerful routine component, and you need to be released from that routine to see things differently. Travel has always been a fascinating experience for me. There are so many stories about what travel has meant for artists and architects, and how it becomes a different form of learning. Travelling alone is the best way to awaken your curiosity.

In Ignorance, Milan Kundera describes the term 'ignore' as not having, or being dispossessed, and he also distinguishes between nostalgia and melancholy, associating nostalgia with the loss of territory or land, while he identifies melancholy with a shortfall in somebody's affection-related emotions.

Melancholy is more of an emotional state. Someone can be melancholic for different reasons; it is a feeling, whereas nostalgia is different, it refers to the loss of place. A recent experience made me think of something that has never occurred to me before; I think it was something I heard about a word that only exists in Portuguese, *saudade*, which is quite similar to 'solitude'. *Saudade* is a unique, mysterious word that deals with nostalgia, but it is also related to feeling lonely —the lack of a place and everything human that goes with it— and the physical aspect of what we feel about someone, melancholy.

You once said, "I am not a contextualist, I am horrified by that term". Can you explain that comment?

It is not derogatory. For me, the physical context is very important, but it is not exclusive or priority. There are many other things that are part of the design process. The reduction of my work to the issue of context has come from a time when critics, who always pigeonhole everything, used the term to classify my work. It is true that I am horrified by classification. Events are ways of structuring, but they are of no use for understanding something that is inevitably much more complex. Classification is a reductive form of knowledge, and if it is accompanied by conviction and faith in it, it can lead to a limitation on architectural practice, or at least the way of understanding it. I don't think that my work deliberately tries to avoid classification. What I find surprising is the widespread tendency of critics to isolate aspects of reality when in fact it is much more complex and richer. I think classifying a work of architecture is an enormous mistake. If somebody was to design a truly contextual work, for example, they would be producing a poor, uninteresting work of architecture, because in that case, the ideas would be focused on just one aspect.

Looking at any of your buildings, we feel as though we are looking at a Siza who belongs to each one of us; you seem to have lost the specific condition of the place, as if every place belonged to you. I have the feeling that for you, all the cities are enclosed in a single city, although they are particularised with their specific problems. More than once you have said, "All the cities are my city, the one I always return to". How has your work been influenced by the fact that you are involved with several different cities at the same time? Could it be a question of resolving the same problems in different ways?

La cita que comentas era un pequeño texto que escribí hace años con el título 'Todas las ciudades son mi ciudad'. No me gusta la arquitectura exótica y ése es el espíritu que transmite el texto, la idea de que las cosas surgen desde la naturalidad con la que se descubre la ciudad y, a su vez, te descubres a ti mismo en ella. Tanto al trabajar en Berlín como en Granada —dos ciudades con un fuerte carácter— me sumergí en sus atmósferas dejándome influir por ellas. En Granada hay una claridad especial en el ambiente, en la luz, en su tejido histórico tan denso y en su maravilloso paisaje que inevitablemente me influyeron, como me influye lo peculiar de cada ciudad. Al intervenir en un contexto urbano no trato de actuar con decisiones propias y voluntarias, sino que intento percibir algo irresistible que está ahí, que es del lugar y de la ciudad y que hay que expresar de nuevo. En Berlín hubo críticas tremendas en los periódicos por parte de ciertos arquitectos, que calificaban mi proyecto como el más estúpido de la ciudad. También fue criticado porque carecía de los delicados detalles que habitualmente solía hacer en Portugal. La cuestión era qué sentido tenía hacer los detalles de obra y ventanas de Oporto en un clima completamente distinto, con una normativa diferente y en un contexto social también diferente. Actualmente todo está más próximo y globalizado que antes, pero entonces era absurdo plantearse trabajar en Berlín como en Portugal, con unos presupuestos de obra que no permitían recurrir a la artesanía. El carácter de Berlín me obligó a cambiar el modo de actuar y me dediqué a captar con el proyecto la atmósfera tan especial de Kreuzberg; pero no fue sólo eso, estaba también mi voluntad de no crear un cuerpo extraño, exótico en la ciudad. Creo que cada situación es distinta; es posible que a una obra singular en Berlín, construida por un arquitecto de prestigio, se le deba exigir, y se le pueda permitir, algo universal, un edificio de trascendencia histórica como sucede por ejemplo con la intervención de Norman Foster en el Reichstag. En esas condiciones singulares el arquitecto goza de una libertad que no ofrece la vivienda social, como fue mi caso.

¿Qué te pareció la pintada sobre la fachada, el famoso '*bonjour tristesse*'?

De entrada no me gustó. En una de las visitas de obra el arquitecto Peter Brinkert, que colaboraba conmigo en el proyecto, me esperaba en el aeropuerto preocupado. Le dije que fuéramos a ver la obra y él me respondió que mejor al día siguiente. Yo le insistí porque tenía interés en ver cómo iban los trabajos, pero lo notaba muy reticente y al final me confesó que había algunos problemas, razón por la cual decidí acercarme rápidamente por allí. Al llegar vi la pintada mientras él esperaba atento mi reacción. Estuve largo tiempo mirándola y claro que me irrité. Sabía que formaba parte de una campaña muy dura por parte de grupos minoritarios de extrema derecha.

Pero no contra el proyecto.

Era en contra de todos los proyectos que estaba desarrollando la IBA, organismo que fomentaba el diálogo con los inmigrantes turcos. Había grupos extremistas que luchaban en la calle contra la policía, todo muy duro. Me irrité porque era absolutamente imposible hacer la pintada a aquella altura; cada obra tenía un guardia armado con un perro y, por tanto, era imposible subir y pintar sin la connivencia previa con el guardia. También estaba esa cosa ridícula de escribir la 'S' y la 'J' al revés para sugerir que el pueblo era inculto y no sabía escribir. Quedé muy irritado al principio con todo eso. Después pensé qué hacer, porque el color del edificio formaba parte del revoco y si picábamos el trozo afectado se notaría, ya que surgiría una discontinuidad con el resto de la fachada. Por otra parte, la solución de pintar todo el edificio de nuevo era impensable económicamente. Entonces decidí dejarlo tal y como estaba; y así se quedó. Más tarde el edificio fue portada de la revista *Lotus* y la pintada se convirtió en un símbolo. En algún momento se llegó a decir que yo había mandado colocar allí aquel *graffiti* para llamar la atención; nunca fue así.

'*Bonjour tristesse*' acabaría por formar parte del edificio.

Mucha gente en Berlín lo conoce ahora por ese nombre. Hay cosas que evolucionan de manera insospechada; en principio van en contra, pero con el tiempo forman parte de la memoria y la historia de los lugares.

Hablemos de dos proyectos recientes que has construido en ciudades históricas diferentes, pero que encierran esencias comunes, como Lisboa y Granada. Me refiero a los [Terraços de Bragança](#) y al [Edificio Zaida](#). En ambos propones hacer convivir la nueva arquitectura con las preexistencias, ¿Cuáles han sido las influencias en cada caso, y qué temas comunes existen entre ellos?

Los condicionantes principales en Lisboa venían determinados por un frente de arquitectura pombalina existente en toda la calle y, por tanto, era un problema que ya conocía por mi intervención anterior en la recuperación del Chiado. La dificultad en este caso era que no existían edificios a recuperar; tan sólo un solar en pendiente con restos arqueológicos, por lo que tuve que reconducir el lenguaje arquitectónico del proyecto pensando que debería formar parte de una gran fachada pombalina a la calle. El edificio situado en la parte posterior presenta problemas similares, aunque no tan significativos. Por otra parte, había cuestiones como las vistas fantásticas hacia el río Tajo, que favorecían la disposición de terrazas, y en medio de todo esto, restos arqueológicos que

That quote is from a short essay I wrote years ago, entitled, 'All cities are my city'. I don't like exotic architecture, and that is the spirit transmitted by the text— the idea that things arise from the naturalness with which you discover a city, and in turn, you discover yourself in it. Working in both Berlin and Granada —two cities with a powerful character—, I became submerged in their atmospheres and allowed myself to be influenced by them. In Granada there is a special clarity in the air, in the light, in its incredibly dense historic fabric and its marvellous landscape which inevitably influenced me, just as I am influenced by the particular character of every city. When I work on an urban context, I don't try to act on the basis of voluntary decisions of my own, but instead I try to perceive something irresistible that is out there, which belongs to the place and the city, and which has to be expressed anew. In Berlin, there was tremendous criticism in newspapers by certain architects who called my project the stupidest thing in the city. It was also criticised because it lacked the delicate details that I normally used in Portugal. The question was, what sense was there in producing the working details and the windows from Porto in a completely different climate, with completely different by-laws and also a completely different social context. Nowadays, everything is closer and more globalised than before, but back then, it was absurd to think of working in Berlin in the same way as Portugal, with works budgets that had no scope for craftsmanship. Berlin's character forced me to change my modus operandi, and I focused on capturing Kreuzberg's very special atmosphere with the project. But it was not just that; my intention was also not to erect a strange, exotic building in the city. I think every situation is different, and perhaps an outstanding work in Berlin, built by a prestigious architect, should be required or allowed to produce something universal, a building with historic transcendence like Norman Foster's work on the Reichstag. Under those unique conditions, the architect has a degree of freedom that does not exist in social housing, which was my case.

How do you feel about the graffiti on the wall, the famous 'bonjour tristesse'?

At first I didn't like it. On one of my works inspections, the architect Peter Brinkert, who was working with me on the project, met me at the airport with a worried look on his face. I asked to go to the site, and he replied that it would be better to go the next day. I insisted, because I was interested in seeing how work was progressing, but I noticed he was extremely reticent, and finally he confessed that some problems had arisen, which made me decide to go there quickly. When we arrived, he watched my reaction attentively as I looked at the graffiti. I spent a long time looking at it, and obviously it irritated me. I knew it was part of an extremely harsh campaign by extreme right-wing minority groups.

But not against the project.

It was against all the projects that were being developed by the IBA, the body that fosters dialogue with Turkish immigrants. They were extremist groups which were fighting the police in the streets, it was all extremely harsh. It irritated me because it was absolutely impossible to paint the graffiti at that height. Every site had an armed guard with a dog, so it would have been impossible to climb up and do the painting without the guard's complicity. There was also that ridiculous thing about writing the 'S' and the 'J' backwards, to suggest that the people were ignorant and didn't know how to write. Initially, I was really irritated by the whole thing. Then I thought, what are we going to do? Because the building's colour was part of the rough coat, so if we chipped off the affected section, people would notice the discontinuity from the rest of the façade. The other solution involved painting the whole building again, which was not feasible for financial reasons. So I decided to leave it just the way it was, which is why it stayed there. Later on, the building was featured on the cover of *Lotus* magazine, and the graffiti became a symbol. At one point it was said that I had ordered that graffiti to be done to attract people's attention, but that was never the case.

'Bonjour tristesse' ended up being part of the building.

Many people in Berlin know it now by that name. Some things evolve in unexpected ways; initially they run against the tide, but in the course of time, they become part of the memory and the history of the place.

Let us talk about two recent projects you have built in quite different historic cities, but which have a common essence, Lisbon and Granada. I am referring to [Terraços de Bragança](#) and the [Zaida building](#). In both of them, you propose the coexistence of new and pre-existing architecture. What influences have there been in each case, and what are the common issues?

The initial influences in Lisbon were shaped by a Pomba architectural frontage that ran along the whole street, which was therefore a problem I was familiar with from my previous work on the Chiado recovery project. The difficulty in this case was that there were no buildings to recover; just a sloping site that contained archaeological remains, so I had to redirect the project's architectural language while bearing in mind that it had to become part of a large Pomba street frontage. The building at the rear has similar problems, although they are not so important.

condicionaban la implantación arquitectónica y que han sido tratados como un jardín interior de la ciudad. En el **Pabellón de Portugal para la Expo de Lisboa** hacía referencia a las casas de Turquía situadas junto al mar, construidas en madera, con barandas y terrazas. Esta influencia proviene del desarrollo del frente hacia el río, que me recordaba las casas junto al mar, y también algunas referencias a la Lisboa urbana de los años cuarenta, con algunos trazos de arquitectura de época fascista de gran calidad. El proyecto de Granada es más complejo y difícil. Hubo muchas variaciones de programa a lo largo de su desarrollo porque había que responder a las necesidades de los distintos propietarios. Pero la forma final del edificio tiene una referencia muy clara a la Fundación Rodríguez Acosta, una arquitectura que me impresionó mucho, además de ciertas referencias a los volúmenes del tejido islámico de la ciudad y a la secuencia visual de la Alhambra. Y había que recuperar una hermosa casa-patio del siglo XIX que fue determinante en la configuración de los volúmenes del edificio. En ningún caso estas influencias han supuesto una trasposición directa de las formas, pero sí del espíritu del lugar. Viendo las dos intervenciones hay aspectos idénticos en ambos casos, pero no en lo fundamental. Se pueden encontrar sin duda cuestiones similares, aunque las bases para el arranque del proyecto sean muy distintas. Sobre todo hacen referencia a problemas específicos de cada una de estas ciudades.

Al visitar las dos obras se puede observar que te interesa especialmente la relación que estableces con la ciudad.

En ambos casos trabajé en un tejido muy bien definido y por tanto debía tener en cuenta la importancia de incorporar la nueva propuesta a una estructura urbana ya consolidada. En Granada la posición del edificio Zaida al fondo de un gran espacio público obligaba a una presencia arquitectónica más protagonista, y al tratarse de un lugar que ha experimentado numerosas transformaciones a lo largo de su historia pude incorporar una arquitectura moderna sin problemas. El proyecto de los Terraços de Bragança en Lisboa es diferente. Por un lado está la fachada nueva, una excepción en los edificios históricos de la calle, pero que por su situación pasa a un segundo plano, ya que no se llega a visualizar con facilidad al estar muy escondida en la perspectiva de la calle. Se trata de una situación menos expuesta y menos protagonista.

Tu obra se produce en la intersección de cuestiones muy diversas: el lugar, la historia, el paisaje, la tradición, las innovaciones, la técnica, etcétera. Eres como un viajero que transporta cosas de un lugar a otro. ¿Sientes haber perdido con el tiempo referencias al lugar para incorporar otras cuestiones más universales provocadas al trabajar en sitios diferentes?

Seguramente sea así. La formación profesional y humana de un arquitecto significa exactamente estar abierto y no limitarse a ciertos aspectos que en un determinado momento te han impresionado o atrapado. Cuando un estudiante de arquitectura empieza a trabajar es normal que tenga una admiración especial por una figura de la arquitectura en particular, aunque hoy es posible que suceda cada vez menos. En mi caso la tuve por aquellos arquitectos interesados en la nueva arquitectura del momento, entre ellos Le Corbusier; aunque también hubo muchos otros. Recuerdo haber encontrado casualmente en un número de *L'Architecture d'Aujourd'hui* la obra de Alvar Aalto, y quedarme completamente fascinado, como me sucedió más tarde también con la arquitectura vernácula. Fueron momentos importantes que tuvieron influencia en mi formación inicial, pero la formación nunca se acaba y adquieres con el tiempo una naturalidad progresiva en lo que haces, con menos obsesiones, hasta el punto de trabajar con influencias que estaban almacenadas en el subconsciente. Recuerdo oír hablar a un crítico acerca de algo que hice en un determinado momento y que aludía a trabajos de otros arquitectos. Me detuve a pensar y percibí que era cierto, aunque no intencionado. Nuestra mente se va cargando de información de forma natural e inadvertida y, cuando es necesario, el subconsciente viene a ayudarnos, aparece y lo hace desde cualquier sitio.

Quizás hayas logrado que la arquitectura vernácula y la universal sean una misma cosa, una simple cuestión de mestizaje.

De la arquitectura vernácula hay menos información, es más local y por tanto más reducida su capacidad de intercambio. La arquitectura noruega de los siglos XVIII y XIX era muy integradora y estaba íntimamente unida a la forma de vida de cada uno de sus habitantes, lo que la hace muy auténtica, muy real. La arquitectura de hoy en día es el resultado de algo que procede de atrás pero que se intensificó con la movilidad de la información y, por tanto, difícilmente posee esa integridad absoluta. Mientras que la arquitectura vernácula tiene el interés y el atractivo de la espontaneidad y la naturalidad de las construcciones anónimas, las construcciones actuales que intentan imitarla se han visto afectadas por la dificultad que supone emplear estas soluciones en unas nuevas condiciones. En Oporto se publicó un estudio muy interesante sobre la arquitectura vernácula que tuvo una influencia enorme para el conocimiento y difusión de las tipologías rurales. El libro pasó de inmediato a ser la biblia para los conjuntos turísticos. Cuando fue publicada la primera edición se agotaron los libros que hacían referencia al Sur de Portugal, mientras que aún quedan sin vender muchos ejemplares del Norte, y es así porque por entonces empezaba el *boom* del turismo, lo que provocó que se agotaran rápidamente. De ser un documento de indudable valor cultural, el estudio pasó a representar la quiebra de un concepto utilizado turísticamente.

There were also issues like the fantastic views of the Tagus River, which encouraged a terrace layout, and in the middle of it all, archaeological remains affecting the architecture's insertion, which have been treated like an interior urban garden. The [Portuguese Pavilion for Expo Lisboa](#) contained references to those wooden Turkish seafront houses with their verandas and terraces. That influence derived from the development of the river-facing frontage, which reminded me of the seaside houses, and also references to urban Lisbon from the 1940s, which contains traces of the high-quality fascist architecture of the time. The Granada project is more complex and difficult. The brief underwent several variations in the course of its development because we had to respond to the requirements of different owners. The building's final shape, however, contains a very clear reference to the Rodríguez Acosta Foundation, an architecture which impressed me a lot, along with several references to the volumes in the Islamic part of the city and the visual sequence of the Alhambra. We also had to recover a beautiful 19th century courtyard-house which was decisive in the configurations of the building's volumes. These influences have never involved a direct transposition of forms, although they have with the spirit of the place. When you look at the two operations, you can see identical aspects, although in essence they are not the same. There is no doubt that you can find similar issues, even though the projects' starting points were quite different. Above all, they refer to specific problems in each of the two cities.

A visitor to the two work sites notices that you are particularly interested in the relationship that you forge with the city.

In both cases I had to work in a quite well-defined urban fabric, so I had to take into account the importance of incorporating the new proposal into a consolidated urban structure. In Granada, the Zaida building's position at the end of a large public space forced it to have a more prominent architectural presence, and being a place that has undergone numerous transformations in the course of its history, the use of modern architecture was not a problem for me. The Terraços de Bragança project in Lisbon is different. On the one hand we have the new frontage, an exception in the historic buildings along the street, although its situation is less prominent because it is hard to see from the street perspective. It has a less exposed, less prominent aspect.

Your work lies at the intersection of highly diverse issues: place, history, landscape, tradition, innovation, technology, etc. You are like a traveller who takes things from one place to another. Do you ever feel that in the course of time, you have lost your references to the place by feeding in other more universal issues that arise from your work in different places?

That is probably true. An architect's professional and human leaning process involves being open and not limiting oneself to certain aspects which at any given moment have captivated or made an impact on you. When architecture students begin to work, it is quite normal for them to be particularly fond of one of the leading lights of our profession, although that may be less so nowadays. In my case, I admired the architects who were interested in the new architecture of the time, Le Corbusier amongst them, although there were many others. I remember discovering Alvar Aalto's work by chance in an issue of *L'Architecture d'Aujourd'hui*, and being utterly fascinated, which also happened to me later on with vernacular architecture. They were important moments that influenced my early training, but you never stop learning, and with time you gradually build up a natural style in what you do, to the point where you work with influences that were stored away in your subconscious. I remember hearing a critic speak about something that I did at some point, and how it referred to work by other architects. I stopped to think, and I realised it was true, although it was unintentional. Our minds fill up with information naturally, unwittingly, and when necessary, our subconscious comes to our rescue; it appears and works from any direction.

You may well have managed to make vernacular and universal architecture the same thing, a simple question of cross-breeding.

There is less information about vernacular architecture; it is more local, so it has less potential for exchange. Norwegian architecture in the 18th and 19th centuries was highly integrated and intimately connected to the lifestyle of each of its inhabitants, which makes it very authentic, very real. Today's architecture is the result of something that has come from the past, but it has intensified with the mobility of information, which makes it hard to give it that absolute integrity. Vernacular architecture has the interest and attractiveness of an anonymous building's spontaneity and naturalness, whereas today, the buildings that try to copy it are affected by the difficulty of using those same solutions under new conditions. A very interesting study published in Porto about vernacular architecture had an enormous impact on the awareness and dissemination of rural typologies. It quickly became a bible for tourist homes. When the first edition was published, the volumes about southern Portugal ran out, whereas many copies of the volume on the north are still on sale, and that is because the tourist boom was starting at the time, which led it to be sold out quickly. The study, a document of an unquestionable cultural value, became a symbol of the breakdown of a concept due to its tourist exploitation.

MOVIMIENTO, FORMA Y GEOMETRÍA

En tu obra das una especial importancia a los recorridos, pero a su vez existe la necesidad de distanciarse de la evidencia de estos movimientos para anular su presencia, diluyéndola con otros asuntos que le dan una mayor naturalidad.

Como todos los medios para hacer arquitectura, el recorrido puede ser una obsesión, una especie de vicio. El movimiento es una forma más de ordenar el espacio, de hacerlo legible y de establecer relaciones, pero la arquitectura no puede reducirse exclusivamente a la organización de recorridos, sencillamente porque no estás siempre caminando, paseando y contemplando. Recuerdo la crítica que me hizo un arquitecto, Pedro Viera de Almeida, hace muchos años, cuando construí las Piscinas de Leça de Palmeira. Hacía un análisis de mi obra basado en los recorridos, un aspecto que en Leça era muy evidente, y cómo el paseo y el empleo de la luz daban profundidad al proyecto. En las piscinas hay secuencias de apertura, luz y vistas hasta llegar al mar, y luego penumbra en los vestuarios, y de nuevo luz controlada para pasar a un espacio abierto. Esta manera de definir el espacio a través del paseo arquitectónico y materializar todo lo que sucede en torno a esta secuencia de movimiento es una forma de hacer arquitectura. Pero valorando todo esto, hacia a su vez una crítica a mis primeras casas en Matosinhos, donde el espacio, aunque con un carácter escultórico, estaba excesivamente recargado y faltó de esos momentos de pausa y reposo tan necesarios en la arquitectura. Aquella crítica me ayudó bastante para tomar conciencia de la necesidad de no favorecer en exclusiva determinados aspectos del ejercicio de la arquitectura en perjuicio de otros.

En las plantas de tus primeros trabajos se perciben efectivamente unas intenciones más evidentes, pero con el tiempo aparecen otras cuestiones superpuestas. ¿Qué importancia das al dibujo de la planta para plasmar las cosas que te interesan?

La planta es una representación, un fragmento de lo que será la arquitectura y, por tanto, por mucho grafismo que utilices es imposible abarcarlo todo. Un edificio magnífico no puede nacer nunca de la composición de una planta; generalmente los buenos edificios no tienen una planta bella. Cuando estudié por primera vez los proyectos de las casas de Adolf Loos, la reacción que tuve fue de rechazo porque no me gustaban los dibujos ni los trazados de sus plantas. Ahora lo vemos de una forma distinta por el conocimiento que tenemos de la historia. También sucede con Gaudí; sus dibujos no son bellos en sí mismos y no tienen nada que ver con lo que encuentras al visitar las obras. Una casa de Adolf Loos es de una riqueza espacial y de una complejidad increíble; pero en los dibujos no aparece nada de esto, son muy esquemáticos. Esta forma de trabajar puede ser un obstáculo hoy día para hacer un concurso. Paradójicamente un dibujo aparentemente esquemático puede ser el resultado de una idea muy elaborada que muestre a través de una representación reducida y parcial la belleza de una idea o la complejidad de un edificio. Realmente al dibujar trabajas representando elementos que son reducciones de la arquitectura. Me repugna de los concursos esa voluntad por hacer una planta que parezca algo muy complejo, muy elaborado, pero que en realidad no lo sea. Normalmente utilizo los medios necesarios para la comprensión y comunicación del proyecto, aunque esto no sea ahora lo habitual. Las actuales posibilidades de representación han dado lugar a cierto artificio, han propiciado esa tendencia a que lo más importante en los concursos sea hacer atractivas las imágenes. Ése es un camino que a mí no me interesa nada. Cuando haces un dibujo debe estar asociado a un cierto esquematismo porque la complejidad de la arquitectura es algo que se elabora con otras cosas, radica en otras cuestiones. Con un dibujo sólo puede ofrecerse una idea de lo que se quiere hacer; y eso es siempre una duda, un interrogante.

Pero tus dibujos de planta me parecen muy bellos, se producen con libertad y naturalidad, y además son muy dinámicos porque recogen los conflictos del entorno. Y luego, al visitar la obra, se descubren momentos emocionantes que en el dibujo habían pasado inadvertidos.

Esta misma sensación es la que tengo cuando paseo por las obras de Barragán. Sus plantas son muy sencillas, muy esquemáticas, traducciones al dibujo de un paisaje previamente imaginado. Son secuencias de espacios yuxtapuestos que guardan paisajes independientes, espacios cerrados conectados entre sí y con la naturaleza. Cada estancia es una escena completa que procura una sensación diferente. Creo que la forma aparentemente poco articulada de las plantas de Barragán obedece a un contexto arquitectónico concreto y a un modo de concebir la arquitectura que no procede del dibujo, sino de las sensaciones. Es una arquitectura que nos envuelve, imposible de describir y de imitar, construida con agua, naturaleza, color y luz, donde todo es único y nada es perenne. Por otra parte está la transformación que la arquitectura experimenta por efecto de la naturaleza y el tiempo, una degradación que reconstruye el recuerdo de la ruina y de la memoria, un reencuentro con la tradición colonial y mediterránea. Las formas cúbicas y la sencillez esquemática de sus plantas son como los muros pintados con vivos colores junto a la irrupción de la naturaleza, y estos encuentros son una fuente de inspiración difícil de trasladar al dibujo.

En tu obra no recurres a la composición, la geometría surge como resultado natural de una serie de interpretaciones, una corriente de energías invisibles que se entrelazan, relacionando cosas o situaciones diferentes y en desequilibrio hasta alcanzar sorprendentemente la forma final del proyecto.

MOVEMENT, FORM AND GEOMETRY

Your work places particular importance on itineraries, but the same time it shows the need to distance oneself from the evidence of these movements in order to cancel out their presence, diluting them with other issues that make them more natural.

Like all the means we can use to produce architecture, the itinerary can become an obsession; a sort of addiction. Movement is just another way of organising space, of making it legible and establishing relations, but architecture cannot be reduced to just the organisation of paths, simply because you are not always walking, strolling and looking. I remember the criticism by an architect, Pedro Viera de Almeida, many years ago, when I built the Leça de Palmeira swimming pools. He produced an analysis of my work based on the itineraries, an aspect which was quite obvious in Leça, and how the boulevard and the use of light gave the project depth. In the pools, there are sequences of openings, light and views of the sea, and then shadows in the changing rooms, and then once again controlled light when you move into an open space. That way of defining space with an architectural itinerary and materialising everything that happens around a sequence of movements is one way of producing architecture. While he appreciated all of that, he also criticised my first houses in Matosinhos where, although the space had a sculptural character, it was overloaded and lacked those pause or rest points that are so necessary in architecture. That criticism was very helpful to make me aware of the need to not just favour certain aspects of the architectural exercise in detriment of others.

The plans for your earliest projects certainly show some more obvious intentions, but as time went on, you superimposed other issues on them. How important is the plan drawing for you in terms of putting the things that interest you into effect?

The plan is a representation, a fragment of what the architecture will be like, so no matter how much graphic material you use, it is impossible to cover everything. A magnificent building can never arise from the plan's composition; good buildings generally do not have a beautiful plan. When I studied Adolf Loos' house projects, my initial reaction was negative because I didn't like the drawings or the lines of his plans. Now we see them differently thanks to our understanding of history. The same is true for Gaudí. His sketches are not beautiful on their own, and they are nothing in comparison with what you discover when you visit the real thing. An Adolf Loos house has an incredible spatial richness and complexity; but nothing of that appears in his sketches, which are extremely schematic. That sort of working method can be a hindrance today when you enter a competition. Paradoxically, an apparently schematic sketch may be the result of a highly elaborate idea which displays its beauty or the building's complexity in a small, partial representation. When you draw, you are actually working by representing components that are reductions of the architecture. One aspect of competitions I find repugnant is the desire to produce a plan which seems incredibly complex, incredibly elaborate when in fact it is not. Normally I just use just the tools that are necessary to communicate the project and make it comprehensible, although nowadays that has become uncommon. Today, the vast potential for representation has led to a degree of artifice, and that has encouraged the tendency to make attractive images the most important thing in competitions. I have absolutely no interest in taking that path. When you produce a drawing, it should be associated with a degree of schematism, because complexity in architecture arises from other things— it resides in other issues. A sketch only lets you provide an idea of what you want to do, and that is always a doubt, a question mark.

Nevertheless, I find your plan sketches extremely beautiful. They are free and natural, and they are also extremely dynamic because they reflect the conflicts of the surroundings. And then later, when you visit the site, you discover emotional points that you missed in the sketch.

I have that very same feeling when I stroll around Barragán's buildings. His plans are very simple, very schematic; they are translations of a previously imagined landscape into sketches. They are sequences of juxtaposed spaces which shelter independent landscapes, enclosed spaces that are connected to each other and connected to the environment. Each room is a complete scene that triggers a different sensation. I think the apparently unarticulated shape of Barragán's plans is a response to a specific architectural context and an approach to architecture that arises from sensations rather than from the sketch. It is architecture that wraps around us in a way that is impossible to describe or imitate; it is made of water, nature, colour and light, where everything is unique and nothing is permanent. Then there is the transformation of architecture under the effect of nature and time, a degradation that rebuilds our recollection of the ruin and memory, a re-encounter with the colonial and Mediterranean tradition. The cubic shapes and the schematic simplicity of his plans are like walls painted with lively colours and the outburst of nature. These encounters are a source of inspiration that is difficult to express in a drawing.

You don't use composition in your work. Its geometry is the natural outcome of a series of interpretations, a current of invisible energies that are intertwined and interrelate different unbalanced things or situations until surprisingly, you arrive at the final shape of the project.

Generalmente los arquitectos utilizan la geometría para controlar las formas del proyecto, lo que ha dado lugar a arquitecturas muy autónomas y con problemas de escala. En otras épocas no había arquitectos y, como consecuencia, no había casi dibujos. En Portugal utilizamos la expresión '*arquitectura de bengala*' (arquitectura de bastón) para describir el modo de dibujar con un bastón sobre el suelo líneas que aclaran algo. Esta práctica se hacía antes con frecuencia, incluso yo mismo he llegado a utilizarla para hacerme entender en la obra. Por un lado veo la geometría como una forma de comunicación entre lo que proyectas y lo que construyes; pero la forma como resultado final de un proceso es otra cosa. Es posible que en ocasiones haya utilizado la geometría como referencia a los modelos tipológicos, o incluso directamente a las formas de la naturaleza, pero sólo a través de la interpretación se produce y adquiere sentido la forma. Recuerdo cuando trabajaba en el proyecto del [Museo Ibero Camargo](#) y al llegar ese momento de control de la idea, las formas curvas del edificio surgieron como respuesta a la escarpada montaña próxima, con la que son ligeramente simétricas. Cuando fui a corregir esa curvatura en mis dibujos pensé que su forma venía sugerida por la presencia del plano escarpado casi vertical que quería preservar, y de ahí que el lado del edificio hacia el río sea ortogonal, mientras que cuando avanza hacia la montaña toma esa forma curva aparentemente tan extraña. Tengo que reconocer que soy contrario a sistematizar el modo de proyectar. En Brasil había un estímulo evidente entre el río y la montaña, por lo que el control de la forma arquitectónica dependía de la relación que estableciera con ese paisaje, mientras que en otras situaciones, como en la ciudad histórica, el control procede de cuestiones de escalas y continuidad con lo existente. Al utilizar el término control me estoy refiriendo a la manera de producir una forma, una geometría asociada a estímulos diferentes.

Creo percibir en tus últimos proyectos un mayor empleo de formas orgánicas, más libres, que encierran a su vez otras formas. Una arquitectura más elaborada y compleja. Entiendo que hay decisiones que no son racionales y se producen instintivamente, y otras que obedecen al deseo de experimentar con otras cosas.

Las razones que me han llevado a trabajar de esa manera son diferentes. Por un lado están los programas, cada vez más complejos y variados en sus contenidos, lo que conduce a una mayor libertad de formas y alternativas a explorar, como sucede en el [Centro Deportivo de Cornellá](#), formado por una serie de espacios que se abren al exterior de diferente manera, con usos muy distintos, lo que ofrece nuevas posibilidades que no existen en otros programas, como por ejemplo la vivienda social, donde el espacio es mínimo y sin capacidad de variación. El acceso a estas formas más complejas, como sucede en Cornellá, en el [Museo Ibero Camargo](#) o en el [Pabellón Anyang](#) de Corea, tiene que ver con las posibilidades de un programa amplio y mixto, pero también con otras razones como el perfil de los promotores, el estímulo que te ofrece el país en el que trabajas, etcétera.

VENTANAS Y PAISAJE

¿En qué modo las obsesiones personales influyen en tu modo de hacer arquitectura? Veo que no te gustan los espacios cerrados y en tus proyectos todo tiende a ser fluido; siempre hay un lugar para escapar. He observado tu dedicación minuciosa para situar un hueco en una fachada, de tal modo que establezca una relación precisa con el exterior. Hacer una ventana.

Hacer una ventana bien es muy difícil. Frank Lloyd Wright decía que la arquitectura sería más bella si no tuviera ventanas o no hubiera que hacer ventanas. Siempre me ha llamado la atención la manera en que Adolf Loos concibe las ventanas en sus proyectos. Al contemplar sus fachadas parece todo muy casual, sin lujos, hay un cierto enigma en la manera en que aparecen los distintos llenos y vacíos, tan perfectos que es difícil comprender cómo pueden resultar así, definitivos, cuando tampoco tienen un orden o unas alineaciones. En las fachadas de Loos existe un inexplicable orden que resulta maravilloso, los huecos nacen de dentro, del interior, y por tanto el orden y la armonía entre el hecho real de lo que es la casa y cómo se vive en ella determinan esa posición y forma de las ventanas.

He percibido en tus proyectos que siempre hay una ventana estratégicamente situada que coloca al observador ante un momento emocionante. Es una obsesión que puede detectarse ya desde tus primeros trabajos.

Creo que los límites del edificio se encuentran en el modo de controlar las relaciones entre el exterior y el interior. Nunca estuve interesado en hacer una fachada de vidrio porque esa cuestión del equilibrio desaparece; siempre he rechazado la posibilidad de construir cierres acristalados porque me parece que algo se pierde. Tiendo más a pensar las aberturas de un edificio por razones específicas de su interior que por la composición y la imagen exterior que puedan ofrecer. Se trata de descubrir una relación en la que es determinante el paisaje y el control de la luz natural. Con frecuencia se produce un exceso de luz en los edificios construidos en vidrio o con grandes ventanales, que no deja de ser un derroche innecesario. Creo que la ventana es una dificultad añadida a un proyecto y produce una complejidad estructural enorme que lleva a reducir y a plantear la comunicación con el exterior de una

Architects generally use geometry to control form in their projects, which has given rise to architecture that is extremely independent and has problems of scale. In the old days there were no architects and as a result, there were almost no sketches. In Portugal we use the expression, '*arquitectura de bengala*? (*walking stick architecture*) to describe the habit of drawing lines on the ground with a walking stick to clarify something. That used to be done quite often, and even I have done it to make myself understood on a works site. On the one hand, I regard geometry as a form of communication between what you design and what you build; but form as the end result of a process is something different. I might have occasionally used geometry as a reference to typological models, or even as a direct reference to forms in nature, but form only arises and acquires meaning through interpretation. I remember once when I was working on the [Ibero Camargo Museum](#) project, I reached the point where the idea had to be controlled, and the curved shapes of the building appeared in response to the mountain slope nearby, which made them slightly symmetrical. When I started to correct that curvature in my sketches, I thought the shape had been suggested by the presence of the near-vertical plane of the cliff that I wanted to preserve, which is why the side of the building facing the river is orthogonal, while as it advances towards the mountain, it adopts that apparently strange curved form. I must admit I am against systematizing the way we design. In Brazil there was an obvious stimulus by the river and the mountain, which is why the architectural form depended on its relationship with the landscape, while elsewhere, in an historic city for example, control arises from issues regarding scale and continuity from the existing context. When I use the term control, I am referring to the way I produce a form, a geometry associated with different stimuli.

In your most recent projects, I think I can detect a greater use of freer, organic forms which in turn contain other forms. It is more elaborate, more complex architecture. There seem to be instinctive decisions that are not rational, while others seem to be triggered by a desire to experiment with different things.

There are several reasons that have led me to work that way. On the one hand you have the increasingly complex and varied content of briefs, which leads to a greater freedom of forms and alternatives to explore. That is the case with the [Cornellá Sports Centre](#), which consists of a series of spaces that open outwards in different ways, with quite different uses. That provides new opportunities that do not exist in other briefs, such as social housing, where there is minimal space and no margin for variation. Arriving at these more complex forms, like Cornellá, the [Ibero Camargo Museum](#) and the [Anyang Pavilion](#) in Korea, is related to the potential large, mixed briefs, but also to other causes such as the type of developer, the stimulus provided by the country you are working in, etc.

WINDOWS AND LANDSCAPE

How do your personal obsessions affect the way you design architecture? I notice you don't like closed spaces, and in your projects, everything tends to be fluid; there is always somewhere to escape to. I have noticed you detailed concern for the placement of a gap in a wall to establish a precise relationship with the exterior. The making of a window.

It is very hard to make a window properly. Frank Lloyd Wright said that architecture would be more beautiful if it didn't have windows or we didn't have to make windows. I have always been attracted by the way Adolf Loos designs the windows in his projects. When you look at his façades, everything seems to be casual, there is no luxury, there is something enigmatic about the way the various full and empty spaces appear— they are so perfect it is hard to understand how they have ended up like that, definitive when there is no order or alignments, either. There is an inexplicable, marvellous order in Loos' walls. His voids arise from within, from the interior, which is why the order and harmony between the real fact of the house and the way it is experienced determine the position and shape of the windows.

In your projects I have noticed there is always a strategically placed window that sets the viewer before an emotional moment. It seems to be an obsession that I can detect since your first projects.

I think the limits of a building can be found in the way the relations between exterior and interior are controlled. I have never been interested in making a glass wall because that issue of balance disappears; I have always discounted the possibility of building glazed enclosures because to me, they seem to be missing something. I tend to think about the apertures in a building for specific interior reasons rather than the composition and the outer image that they can project. It is a question of discovering a relationship in which the landscape and the control of natural light is decisive. There is often too much light in buildings made of glass or with huge picture windows, which is also an unnecessary waste.

manera muy precisa y selectiva. Una repetición sistemática se hace aburrida y cansada porque limita el edificio y no creo que sea en absoluto necesaria. Por ello prefiero descubrir esos otros momentos singulares para abrir los espacios del edificio al exterior. La posición y forma de una ventana tiene que ver con el uso interior del edificio, pero en un contexto histórico también está relacionada con las proporciones de la fachada y con los ritmos de la ciudad. En la arquitectura clásica las dimensiones de los huecos varían dependiendo del estudio de las proporciones del edificio. Si observamos los edificios antiguos, en las plantas superiores, donde habitualmente vivía el servicio de la casa, las ventanas son más pequeñas, de manera que se produce una jerarquía dependiendo de la actividad. No hay por tanto una proporción establecida ni un criterio determinado *a priori*, sino un cúmulo de circunstancias que determinan su posición y forma. Cuando era niño mi padre alquiló una casa magnífica con vistas a un valle en Famação para curarme una enfermedad respiratoria. Recuerdo que no tenía autorización del médico para moverme, no podía pasear y debía quedarme en reposo el mayor tiempo posible. Sólo podía acercarme hasta la baranda de una terraza grande para divisar aquel fabuloso paisaje. Los primeros días me gustaba contemplar la magnitud de aquellos valles que se abrían a mi vista, pero al final, después de diez días, detestaba el momento de acercarme a la baranda, un acto rutinario carente de sorpresa que se tornó tedioso. Seguramente debido a aquella experiencia tiendo a no exagerar la exposición de los espacios al exterior, y de ahí la importancia que doy a la ventana como modo selectivo de capturar el paisaje.

Siempre has dicho que "un proyecto solamente está acabado cuando puedo recorrer todos y cada uno de los rincones con la imaginación".

Creo que es fundamental imaginar hasta el último rincón, porque sólo de esa manera, cuando dibujas un pequeño detalle, puedes hacerlo correctamente, ya que tienes presente todo el edificio con todos sus movimientos y acabados. De lo contrario corres el riesgo de dibujar algo que no es apropiado, y de ahí la necesidad de recorrerlo a fondo mentalmente. Me gusta hacer ese recorrido progresivamente, como si se tratara de una película. Siempre hay un momento en que es necesario hacer ese ejercicio mental, resulta indispensable, y entonces el proyecto se va llenando de cosas muy diferentes como el color, el material, las vivencias de las estancias... Me imagino sentado en una silla, viendo la televisión, o asomado a una ventana. Claro que este ejercicio no lo realizo en soledad; me gusta hacer participar también al propietario porque no se trata sólo de conquistar la comodidad de la casa, tienen que incidir otras cuestiones con las que las personas se han de identificar de inmediato o más tarde. Hay una belleza especial en lo oculto que sólo se descubre cuando recorres todos y cada uno de los rincones del proyecto.

En determinados momentos, ¿te gusta provocar situaciones críticas con las decisiones de proyecto?

No me gusta provocar, pero me doy cuenta que provooco. Es algo absolutamente involuntario y contrario a lo que pretendo hacer. Creo que a veces se torna provocativo lo que a mi juicio resulta evidente: se puede ser provocativo sencillamente por ser distinto y no seguir la corriente del momento. En mis trabajos siempre procuro buscar una lógica, una naturalidad; pero veo que, aun a mi pesar, acaban por convertirse en un instrumento de debate y controversia.

LA INDUSTRIALIZACIÓN

¿Cuál ha sido tu experiencia con la industrialización?

Tuve una experiencia con elementos prefabricados en los años ochenta, cuando trabajé en Holanda haciendo viviendas sociales muy económicas para cooperativas. En aquel entonces ya era impensable hacer un detalle especial, con lo cual todos los elementos debían ser normalizados. Esta situación era nueva para mi modo de trabajar y me ayudaron bastante las posibilidades que ofrecía utilizar elementos producidos industrialmente en Alemania, Dinamarca o Suecia. Así que para trabajar en Holanda cambié el modo de proyectar y me dediqué a pasear por las calles, seleccionando el tipo de ladrillo o ventana que quería utilizar, igual que con el color, que pude descubrir en aquellos paseos. Desde entonces me gusta recorrer las calles de una ciudad, observar con curiosidad todo lo que sucede. Me parece más adecuada esta posibilidad que dedicarme a consultar los catálogos de materiales o las estanterías de los almacenes. Es muy diferente ver una muestra por la que ha pasado el tiempo a consultar un impersonal catálogo de materiales. Y ese modo de trabajar que aprendí en Holanda me ha ayudado mucho. Además, quedé muy contento con el resultado de la obra respecto al tiempo de ejecución empleado. La planificación también estuvo muy estudiada desde el principio, con un calendario en el que se recogían con exactitud las fases de la obra y la colocación de las diferentes partidas, etc. En Holanda todo es muy preciso y pude comprobar que la forma de organización del trabajo tiene que ver también con la calidad final, porque está todo pensado desde el principio, hay una gran exigencia en lo que se hace aunque ello suponga sacrificar algunas cosas. Ahora estoy trabajando en un proyecto para Holanda y veo con decepción que se está produciendo una reducción en la exigencia de calidad que había

I think the window is an added difficulty for a project, and it produces an enormous structural complexity which leads to reduction and a very precise, selective approach to communication with the exterior. Systematic repetition becomes boring and tiring because it limits the building, and I don't think that is necessary at all. That is why I prefer to discover those other special points where the spaces in the building can be opened up to the outside world. A window's position and shape is related to the interior use of the building, although in a historic context, it is also related to the proportions of the façade and the city's rhythms. In classical architecture, the dimensions of a void are varied, depending on the study of the building's proportions. If you look at old buildings, the windows are smaller on the top floor, which is where the home service normally lived, so there is a hierarchy that depends on the activity. There is no established proportion or previously determined criteria, but rather a sum of circumstances that decide their position and form. When I was a child, my father rented a magnificent house with views across a valley in Famação to cure me of a respiratory ailment. I remember that the doctor didn't allow me to move, I couldn't walk around and I had to rest as long as possible. I could only go out as far as the railing around a large terrace and look out across that fabulous landscape. On the first few days, I enjoyed looking at the magnificence of those valleys that opened up in front of me, but in the end, after 10 days I detested the moment I went out to the balcony, which had become a routine, an unsurprising act that had become tedious. That experience is probably why I tend not to exaggerate the exposure of the interior spaces to the exterior, and hence the importance I place on the window as a selective way of capturing the landscape.

You have always said that, "A project is only finished what I can visit each and every corner in my imagination".

I think it is essential to stretch your imagination out to the furthest corner, because when you are drawing a small detail, that is the only way to do it properly, bearing in mind the whole building, all its movements and all its finishes. Otherwise, you run the risk of drawing something that is inappropriate, hence the need to go through it in fine detail in your mind. I like to take that tour gradually, as if it were a film. There is always a moment when you have to do that mental exercise, it is indispensable, and at that point the project starts filling up with different things like colour, material, experiences of the rooms and so on. I imagine myself sitting in a chair, watching TV or looking out the window. Of course I don't do that exercise alone; I like the owner to join me, because it is not just a question of making the house comfortable. There has to be an influence by other issues that people can identify with sooner or later. There is a special sort of beauty in things that are hidden. You only discover them when you wander through every nook and cranny of the project.

Do you sometimes like to provoke critical situations with your decisions about your projects?

I don't like to provoke, but I am aware that I do. It is utterly involuntary and contrary to what I try to do. Things that I believe are obvious sometimes become provocative: you can be provocative simply by being different and not following the trend. In my work, I always strive to seek logic or naturalness; but to my dismay, it ends up becoming an instrument for debate and controversy.

INDUSTRIALIZATION

What experience have you had with industrialization?

I had an experience with prefab components in the 1980s when I worked in Holland on very economical social housing for cooperatives. At the time, it was unthinkable to design special details, so all the components had to be standardised. That was a new situation for my usually working method, and I was helped a lot by the possibilities of industrially manufactured components from Germany, Denmark or Sweden. So I changed my design method to work in Holland, and I began to stroll around the streets, choosing the sorts of bricks and windows and colours I wanted to use, on the basis of what I had discovered on those walks. Since then, I have enjoyed walking round the streets of a city and looking curiously at everything that is going on. I think that option is more appropriate than browsing through catalogues of materials or shelves in warehouses. Looking at a sample that has been weathered by time is completely different from looking through an impersonal catalogue of materials. So the working method I learned in Holland has helped me a lot. I was also very happy with the outcome in terms of the construction timetable. I studied the planning schedule very carefully from the outset, with a calendar that described each works stage precisely, the delivery of each lot, etc. In Holland, everything is extremely accurate and I discovered that the way you organise your work is related to the final quality, because everything is thought out from the beginning, there are high demands about what is done, even though that can require the sacrifice of certain things.

conocido. España y Portugal no escapan tampoco a este problema. Desde que empecé a trabajar en España, hace ya bastantes años, noto una diferencia tremenda, cada vez más acusada. El promotor es menos exigente con las cosas, lo que irremediamente conduce a una alianza de intereses entre el propietario y el constructor, dejando de lado al arquitecto. Al principio los propósitos son buenos, pero luego llega un momento en que se decide abandonar el rigor y la exigencia de calidad para dar por válido lo que se está haciendo, a pesar de que el arquitecto no esté de acuerdo con el resultado.

El proyecto de **Novartis** en Suiza es un caso insólito en tu obra al tratarse de un edificio construido enteramente con fachada de vidrio. ¿Qué significa haberte introducido en los procesos de prefabricación fuera de obra?

La decisión de trabajar con muros de vidrio por primera vez no fue una idea mía, vino impuesta por el propietario. La primera condición es que fuera un edificio de vidrio, con una planta libre destinada a laboratorios que albergara algunas zonas más privadas, pero siempre con la exigencia de que fuera transparente. En realidad nunca me gustó hacer muros cortina porque tienen numerosos problemas, como pérdidas de energía, exceso de luz, etc. De otro lado está la fachada acristalada que resuelve de una forma global el problema de abrir huecos y que puede ser una solución muy bella, pero que también resta interés a la arquitectura. En las fachadas acristaladas no existe la tensión entre las necesidades exteriores y las del interior ni las complejidades arquitectónicas de las que habla Venturi, y se produce, en mi opinión, un empobrecimiento. Acepté el trabajo porque es una experiencia nueva, aunque sea un tipo de obra que no suelo hacer.

A estas alturas de tu carrera profesional eso supone plantearse nuevos retos. ¿Qué crees que has podido aportar a la solución del muro cortina?

Creo que difícilmente podré aportar algo porque nada es nuevo en la aplicación de un muro cortina, aunque al menos intentaré lograr una cierta calidad en el detalle. La solución que estoy contemplando consiste en un doble muro de cristal con una cámara interior de 60 cms de anchura que permite crear una galería en cada piso para la limpieza y mantenimiento del vidrio y, a su vez, regular el control de paso del aire. La cortina de aire que recorre esta cámara en todo el perímetro del edificio se cierra en invierno y se abre en verano para aliviar con la corriente de aire el efecto del sol. Además, dispone de un sistema de oscurecimiento situado en el vidrio interior para controlar la radiación solar. Creo que es una solución interesante porque el oscurecedor se abre independientemente, mitad hacia arriba mitad hacia abajo, lo que permite que la cámara preserve el interior del edificio de la entrada de luz. Se puede dejar, por ejemplo, la parte de arriba fija y desplazar la de abajo para tener vistas al paisaje desde las mesas de trabajo; o al revés, dejar fija la mitad inferior y abrir la superior para que ilumine. Los vidrios interiores se pueden abrir, mientras que el vidrio exterior está completamente cerrado, y es fijo. Esta idea no es nueva, ha sido utilizada en uno de los edificios vecinos de los arquitectos Diener & Diener, que también emplean doble vidrio, aunque hemos incorporado algunos cambios a la solución final. Además he podido intervenir en la solución constructiva de los vidrios, diseñando unos perfiles especiales en acero inoxidable para la sujeción. Hubo un momento en el que pensé hacer un único vidrio para cada módulo del edificio, pero por sus grandes dimensiones sólo podía ser fabricado en EEUU o en China. Al estar situado el edificio delante del río podríamos subir los cristales con una grúa desde el barco, pero finalmente no fue posible porque en Suiza exigen una certificado de calidad que era imposible conseguir con el tiempo del que se disponía, por lo que tuve que desistir y dividir el vidrio para hacerlo de menor tamaño.

EL MATERIAL Y EL COLOR

Veo que después de un tiempo has vuelto a emplear el hormigón visto. En tus primeras obras lo utilizabas con frecuencia, después lo abandonaste y ahora aparece de nuevo. ¿A qué es debido?

Es el resultado de los cambios. En mis primeras obras empleaba el hormigón con encofrado de tablas de madera, me gustaba la textura que dejaba con los nudos impresos; sin embargo, no conseguía la expresión brutal y delicadísima de las obras de Le Corbusier, a mi entender el máximo constructor que ha existido en hormigón. Además tampoco llegaba a conseguir buenos acabados, por razones económicas y de control de ejecución, ya que los medios con los que contaba eran muy reducidos. Dejé de utilizarlo por insatisfacción, pues no conseguía esa plasticidad que andaba buscando ni la perfección deseada. Me parecían muy interesantes los trabajos de Le Corbusier, Louis Kahn y más tarde Tadao Ando, arquitectos que utilizaban el hormigón con un gran rigor y perfección logrando un nuevo tipo de lenguaje arquitectónico. Actualmente tengo la posibilidad de construir con mayor calidad, aunque casi siempre a un elevado coste y gracias al trabajo del ingeniero Jorge Silva. Conseguir una correcta ejecución en hormigón es muy difícil; suele haber una tendencia muy frecuente a retocar su acabado, y eso es lo peor que se puede hacer. Por eso sólo lo utilizo donde se puedan dar las condiciones adecuadas para conseguir la calidad que busco, como pasó en Cornellá y de una forma extraordinaria en Brasil, donde existía una importante tradición de construcciones en hormigón.

Right now I am working on a project for Holland, and I am discovering with disappointment that the quality standards I once took for granted are being reduced. Spain and Portugal are not unaffected by that problem, either. Since I began to work in Spain quite a few years ago, I have noticed a tremendous difference. Developers are becoming less demanding, which is irremediably leading to an alliance of interests between the developer and the builder, while the architect is left to one side. Initially they have good intentions, but then the time comes when they decide to ratify what is being done and forget about strictness and quality requirements, even though the architect does not agree with the outcome.

*The **Novartis** project in Switzerland is an unusual case in your career because it is built entirely in glass walls. What does this use of off-site prefabrication processes mean?*

The decision to work with glass walls for the first time was not my idea. It was decided by the owner. The first condition was that it would be a glass building, on a free plan used for laboratories, which would also hold several more private areas, but always with the proviso that they would be transparent. Actually I have never liked to do curtain walls, because they pose problems such as the loss of energy, excess lighting, etc. On the other hand, there is the glass wall that provides an overall solution for the problem of opening voids, and it may be a quite beautiful solution, although it also detracts from the interest of the architecture. Glazed walls lack the tension between the exterior and interior requirements, as well as the architectural complexities mentioned by Venturi, and in my opinion, they produce an impoverishment. I accepted the commission because it was a new experience, although it is a type of building that I do not usually take on.

It has meant tackling new challenges at this point in your career. What do you think you have contributed to the curtain wall solution?

I think it would be hard for me to contribute anything, because there is nothing new about the application of the curtain wall, although I will at least try to achieve a degree of quality in the details. The solution I am mulling over consists of a double glass wall with a 60 cm pocket to produce a gallery on each floor for cleaning and maintenance of the glass, as well as regulating the air flow. The air curtain that flows through this pocket around the whole perimeter of the building is closed in winter and opened in summer to mitigate the sun's effect. It also has a dimming system on the interior glass panels to control the effect of the solar radiation. I think it is a useful solution, because the dimmer opens independently, half upwards and half downwards, which allows that air pocket to shelter the interior from excess sunlight. The top half can be left in place while the bottom half is moved to provide views of the landscape from the office desks; or vice versa, leaving the bottom half in place and opening the top part for more light. The interior windows can be opened, while the exterior glazing is completely closed, fixed. The idea isn't new; it has been used in one of the neighbouring buildings by the architects Diener & Diener, who also used glazing, although we have made a few changes to the final solution. I have also been able to work on the construction solution for the glazing with a design for special stainless steel frames to hold them. At one point I thought of using a single pane of glass for each module of the building, but the large dimensions meant it could only be manufactured in the US or China. Because the building is beside the river, we could have raised the glass on a crane from a boat, but finally that wasn't possible because Switzerland requires a quality certificate that would have been impossible to obtain on time, so I had to desist and divide up the glass into smaller formats.

MATERIAL AND COLOUR

I notice that you have begun to use face concrete again after some time. In your early work, you often use it, then you stopped, and now you have come back to it. Why is that?

It is the result of changes. In my early work, I used wooden planks as formwork on my concrete. I liked the texture with the imprint of the knots that it left, but I couldn't achieve the brute, delicate expression of Le Corbusier, who to my mind is the greatest builder in concrete there has ever been. I was also unable to produce quality finishes for quality-control and financial reasons, because of the smaller amount of resources available. I stopped using it because I was dissatisfied: I couldn't achieve the plasticity or perfection I was looking for. I was very interested in the work of Le Corbusier, Louis Kahn and later Tadao Ando, all of them architects who used concrete in a very strict and perfect way that produced a new type of architectural language. Thanks to the work of my engineer, Jorge Silva, I can now build with better quality, although it is almost always at a higher cost. It is very hard to achieve the right sort of execution in concrete; people often tend to retouch the finish, which is the worst thing you can do. That is why I only use it when the right conditions are possible for the quality I am seeking, which was the case in Cornellá and extraordinarily, in Brazil, where there is a long tradition of building with concrete.

En general en tus obras el material aparece como reflejo de lo que sucede en el lugar, más que como una investigación o exploración autónoma. Te gusta utilizar los materiales de los lugares interpretándolos, volver a trabajar con ellos pero de diferente manera. Llama también la atención el empleo que haces del color, aunque aparentemente no le dediques mucha atención. Recuerdo obras como el Chiado o las viviendas de Bouça, en las que aparece vinculado a cuestiones muy diferentes y no sólo relativas al lugar.

Me preocupa el asunto del color mucho más de lo que parece. No creo que la elección del color sea una decisión que proceda de un catálogo, ya que implica cuestiones mucho más complejas y abiertas. Hablar del color es hablar de la luz, del clima, del contexto y de la atmósfera del lugar, y también de las personas. El color puede encontrarse en todas estas cosas físicas y en otras menos tangibles que están en el ambiente. No me gusta la arquitectura exótica ni extravagante, como tampoco me gusta emplear el color caprichosamente, de forma extraña y chocante, de manera autónoma. Si voy a construir en Évora utilizo el color blanco porque la ciudad es blanca, y también porque la nueva arquitectura que propongo se entiende como una prolongación de la ciudad antigua. Pero por otra parte el blanco en Évora aparece también como respuesta al clima y a la solución mediterránea del patio, un espacio mítico que actúa como un microclima entre el interior de la casa y la calle, con sus pérgolas como filtros de luz y sombra. Para entender el empleo del color en las viviendas de Bouça hay que referirse al origen del proyecto, una cooperativa de viviendas para una comunidad de habitantes procedentes de las 'islas' de Bouça. En el interior de las 'islas' se percibe un ambiente de un gran colorido, no sólo en los edificios, incluso en las mismas personas que los habitan; todo aparece envuelto en una atmósfera cargada de color. Podríamos decir que el color empleado en las viviendas de Bouça es una referencia directa al espíritu de las 'islas', pero también hay otros motivos. Recuerdo que me interesaba especialmente la obra de Bruno Taut, que trabajó también con cooperativas y construyó en pocos años más viviendas que toda la vanguardia junta. Estuve en Berlín visitando sus construcciones, y el viaje coincidió con los ataques a mi trabajo en Bouça, que culminaron con la suspensión de las obras durante treinta años. Recuerdo que un grupo de técnicos del Ayuntamiento se reunió con los representantes de la cooperativa de viviendas, intentando predisponerlos contra aquella arquitectura. Durante una de las reuniones los técnicos preguntaron a los cooperativistas cómo era posible vivir en un lugar con un color tan horrible, a lo que uno de ellos respondió: "Miren ustedes, este color es un homenaje a Bruno Taut". El técnico quedó muy sorprendido con la respuesta, sobre todo porque desconocía quién era ese tal Bruno Taut al que se rendía homenaje a través del color. El caso es que en algunas sesiones de trabajo con los cooperativistas había hecho referencia a la historia y a la biografía de Bruno Taut, y a la relación del color de las nuevas viviendas con el color de las islas.

Respecto a estas [Viviendas sociales en Bouça](#), recientemente has finalizado la construcción de la última fase. Creo recordar que el proyecto es de 1975 y que fueron ocupadas al año siguiente. Había una pequeña parte realizada y ahora, treinta años después, has podido completar su construcción. La cuestión es si al volver al proyecto años más tarde has considerado acertados ciertos planteamientos originales, como la calle-corredor o las terrazas abiertas. ¿En algún momento has sentido la necesidad de modificar con la ampliación el proyecto original?

Con el tiempo he confirmado que los planteamientos con los que trabajé eran correctos. No obstante, hay algunas alteraciones que ha sido necesario incorporar por diferentes motivos, aunque no modifican la esencia del proyecto. Aunque aproximadamente la mitad del conjunto fue ocupado por la población originaria de la isla de Bouça, mi intención era que la ampliación no lo convirtiera en un gueto. Hay una serie de cuestiones que han afectado de distinta manera a la ampliación, como cierta normativa que en aquel momento no existía. También hubo una posición de rechazo por parte de los cooperativistas a negociar para restituir a su estado original ciertos elementos, como las terrazas descubiertas, muy alteradas y ocupadas con cubriciones nuevas que desvirtuaban el proyecto original. Lo intenté pero fue imposible, así que tuve que dibujar nuevos cerramientos acristalados para cubrir las terrazas, lo que ha supuesto cierta traición a la idea original. La construcción ha sido muy económica, ya que la arquitectura se pensó para realizarse a un coste muy bajo. Pero los cooperativistas se quejaban de que era una construcción muy pobre y querían sustituir el cemento de las fachadas por cerámica y poner también rodapiés en algunos lugares. Fue muy difícil conciliar estas reivindicaciones con el mantenimiento del proyecto y, a su vez, con su expresión arquitectónica. Algunas contradicciones finales de la ampliación se deben a esta necesidad de mejorar materialmente ciertas cosas y también a los prejuicios por parte de una población entonces muy pobre y ahora, por suerte, bastante más desahogada económicamente. Después ha sucedido algo sorprendente, y es que aunque inicialmente fueron pensadas para cooperativistas, con el tiempo no han sido bien acogidas por no corresponder con el ideal de casa que se tiene en la actualidad. Lo que se había hecho a partir de una preocupación común, en continuidad con las 'islas' de las que procedían, ahora estaba paradójicamente en el extremo opuesto a sus deseos. La intención de las cooperativas era recurrir al modelo que las inmobiliarias comercializan para la clase media, sin importar quién, dónde y cómo. Creo que la invención tipológica para la sociedad actual está de momento aparcada y bloqueada, no es como en otras épocas. Por suerte aparecieron nuevos vecinos que se interesaron por las viviendas, parejas y gente que

In your work, the material generally seems to be a reflection of what is happening in the place instead of being independent research or exploration. You like using local materials, interpreting them, going back to work with them in a different way. Your use of colour is also curious, although you do not seem to pay much attention to it. Works like Chiado and the Bouça housing comes to mind, where it is related to a wide range of issues apart from the site.

I am a lot more concerned about the issue of colour than it seems. I don't think the choice of colour should be a decision that is based on a catalogue, because it involves much more complex, open issues. When you speak of colour you are talking about the light, the climate, the context and the atmosphere of a place, and its people as well. Colour can be found in all of those physical things, and also in less tangible things that are in the environment. I don't like exotic or extravagant architecture, nor do I like to use colour in a capricious, strange, startling or independent way. If I build in Évora, I use white because the city is white, and also because the new architecture I propose is should be regarded as a prolongation of the old city. On the other hand, the use of white in Évora also seems to be a response to the climate and the Mediterranean courtyard solution, a legendary space that acts as a microclimate between the interior of the house and the street, with its pergolas used as filters for light and shade. To understand the use of colour in the Bouça houses, we have to refer back to the origins of the project, a housing cooperative for a community of inhabitants from Bouça 'islands'. When you are on the 'islands', you notice a highly colourful atmosphere, not just the buildings but also the people who inhabit them; everything seems to be steeped in a colour-laden atmosphere. You could say that the colour used on the houses on Bouça is a direct reference to the 'islands' spirit, but there are also other reasons. I remember being especially interested in the work by Bruno Taut, who also worked with cooperatives and build more houses than the whole of the avant-garde put together in just a few years. My trip to visit his buildings in Berlin coincided with the attacks on my work in Bouça, which culminated in the 30 year halt. I remember a group of technicians from the city council meeting representatives of the housing cooperative, trying to persuade them to oppose that architecture. During one of the meetings, the technicians asked the cooperative members how they could possibly live in a place with such a horrible colour, to which one of the members replied, "Look, that colour is a tribute to Bruno Taut". The technician was astonished by the reply, especially because he had no idea who this Bruno Taut was, who had been honoured with colour. What happened was that during some of the work sessions with the cooperative members, I had mentioned the story and biography of Bruno Taut and the relationship between the colour of the new houses and the colour of the islands.

You have recently completed work on the final stage of the [Social housing in Bouça](#). I seem to remember that the project dates back to 1975, and the houses were occupied the following year. A small part was done then, and now, 30 years later, you have been able to complete it. The question is, on returning to the project so many years later, do you think some of the original ideas like the street-corridor or the open terraces were right? At some point have you felt the need to use this extension to change the original project?

Time has confirmed that the ideas I used were right. Nevertheless, I have had to include a few alterations for various reasons, although they don't change the essence of the project. Although roughly half of the complex was occupied by the original population of Bouça Island, I did not want the extension to turn it into a ghetto. Several issues have affected the extension in different ways, like a regulation that didn't exist at the time. Also, the cooperative members did not want to negotiate the restoration of certain elements to their original state, like the open terraces which were completely changed with new colours that detracted from the original project. I tried, but it was impossible, so I had to design new glazed enclosures to cover the terraces, which has meant a degree of betrayal of the original idea. The construction budget was very economical, because the architecture was designed to be produced at a very low cost. However, the cooperative members complained that it was very poor construction, and they wanted to replace the cement rendering on the walls with ceramics and also put skirting boards in some areas. It was extremely difficult to reconcile these demands with the maintenance of the project and its architectural expression. Some of the final contradictions in the extension project are due to this need to physically improve certain things, and also because of reticence by the population, which was extremely poor back then but is fortunately more financially secure now. Then something surprising happened, which is that although they were originally designed for cooperative members, they have been rejected by the inhabitants because they don't match their idea of a home any more. What was produced on the basis of a common concern, in continuity with the 'islands' they came from, was now paradoxically at the opposite extreme from their wishes. The cooperatives wanted to use the model being marketed by property developers for the middle class, regardless of who, where or how. I think the typological invention for today's society has been set to one side and blocked for the time being; it is not like in other periods.

vive sola, pero sobre todo jóvenes, estudiantes y algunos arquitectos. Estoy muy contento porque estos nuevos habitantes han sabido valorar la propuesta urbana y doméstica del proyecto; de hecho, uno de los espacios de equipamiento del conjunto ha sido ocupado por un estudio de arquitectura.

LA CASA

Siempre te he visto muy cómodo pensando en los espacios domésticos y en los objetos cotidianos. Recuerdo haberte oído decir que un arquitecto no se puede considerar tal hasta que no haya construido una casa.

Sí, para mí es muy importante. Siempre tuve presente que para abordar la gran escala hay que llegar a comprender la pequeña; y al revés también, para hacer una casa hay que conocer la gran escala. En la ciudad se dan estas dos situaciones simultáneamente: por un lado está el tejido urbano con su desarrollo y densidades diferentes, y por otro está la casa. Una ciudad es el equilibrio entre estos dos extremos, que son complementarios y necesarios para establecer decisiones arquitectónicas de distinto orden.

Tengo la sensación, cuando veo tus proyectos, de que siempre estás haciendo una casa. Gran parte de lo que haces proviene de lo doméstico, incluso cuando se trata de edificios públicos. ¿Lo sientes así?

Me alegra esta interpretación que haces. Efectivamente existe esa intención detrás de todo lo que hago porque me impresiona negativamente la sacralización con la que se trata habitualmente el edificio público, y en particular el museo. Lo que me interesa sobre todo es plantear una continuidad con lo que existe, con el tejido de la ciudad, y la casa es un asunto prioritario para entender la ciudad.

A veces a los arquitectos nos asaltan dudas, cuando lo que creemos como ideal de casa no se ajusta al deseo de los clientes. Digamos que se produce una disociación entre la casa proyectada por el arquitecto y la casa vivida o habitada por el cliente; entre la casa como lugar de exploración para el arquitecto y el espacio de los recuerdos, del tiempo. Parece que hacer una casa es resolver esta dualidad, solventar esas discrepancias. ¿Cómo estableces la relación entre tus ideas y los deseos del cliente?

Es una situación natural; no obstante, en la actualidad hay una fragmentación cultural evidente entre la arquitectura y el interés por lo privado. Percibo un gran respeto por la expresión de la arquitectura, por la arquitectura misma, pero no percibo lo mismo respecto a la realidad arquitectónica de la casa. Todos los clientes de mis casas han quedado contentos con el trabajo que he realizado, incluso muestran sus casas con orgullo a otras personas porque se sienten bien viviendo en ellas. Hay una cuestión esencial al hacer una casa, y esa cuestión es cómo se va a vivir. A mí me gusta mucho hablar con el propietario desde el principio, tener un diálogo fluido durante toda la obra para darme cuenta cómo debo hacer esto o aquello, incluso planteando soluciones que nunca haría para mí. Entiendo y respeto la gran diversidad de opiniones y formas de vida que pueden darse hoy entre las familias. Pero respecto a la expresión de la arquitectura tengo que reconocer que hay un desplazamiento evidente de intereses y que las cosas no son tratadas por igual. Hoy la arquitectura se ha vuelto muy popular, pero realmente no creo que sea comprendida. Su especificidad es diferente en cada caso y ahí radica la dificultad para no caer en generalizaciones. Con la arquitectura de la casa sucede igual. Para empezar hay muchísimas dificultades que sólo se superan a través del diálogo y el esfuerzo por intentar descubrir lo que significa realmente habitar una casa en unas condiciones determinadas y no siempre iguales. Una casa no es un dibujo sino un cúmulo de experiencias sobre cuestiones muy diferentes en las que interviene incluso la tradición. Más tarde aparecen los dibujos y las maquetas con las que reflexionar y debatir con el cliente. Creo que después de llegar a este proceso de intercambio las personas se sienten mucho mejor, quizás porque participan en la construcción de su casa y son protagonistas del proceso.

Te gusta entonces que el cliente participe en tus decisiones.

Es fundamental. Lo más difícil es trabajar cuando no hay interlocutor, hacer un edificio de viviendas sin conocer a sus futuros moradores. Trabajar de este modo es muy complicado porque la reacción de rechazo del habitante hacia la vivienda es inmediata. En los Terraços de Bragança casi todos los apartamentos han sido modificados. Los habitantes accedieron a las viviendas y antes de vivirlas y comprender por qué tenían esa organización concreta comenzaron a cambiarlas. Creo que la que queda aún sin intervenir está situada en una de las esquinas, con unas vistas increíbles. Es de una señora que me llamó y mantuvimos una conversación en la que le expliqué los motivos que me habían llevado a esa solución, y creo que por eso ha decidido mantenerla tal y como era. Estoy seguro que todas esas reformas no se habrían producido si hubiera existido un diálogo previo con los inquilinos.

Fortunately, new neighbours arrived who were interested in the dwellings: young couples and single people who, particularly young people, students and a few architects. I am very pleased because these new inhabitants appreciate the urban and domestic proposal underlying the project; in fact, one of the facility spaces in the complex has been taken up by an architecture studio.

THE HOUSE

You have always seemed quite comfortable thinking about domestic spaces and everyday objects. I remember having heard you say that an architect cannot consider himself an architect until he has built a house.

Yes, that is very important for me. I have always borne in mind the idea that in order to tackle a large scale, you have to understand the small scale, and vice-versa as well. To do a house, you have to understand the large scale. These two situations arise simultaneously in the city: on the one hand you have the urban fabric with its development and different densities, and on the other hand, you have the house. The city is a balance between these two extremes, which are complementary and necessary to arrive at architectural decisions of different orders.

When I look at your projects, I get the feeling that you are always building a house. A lot of what you do seems to come from the domestic sphere, even in the case of public buildings. Do you feel that?

I am delighted by that interpretation of yours. In effect, that purpose underlies everything I do, because I get a negative impression of the usual treatment of public buildings, particularly museums. What interests me above all is the proposal of continuity from what exists, from the city fabric, and the house is a priority issue for understanding the city.

Sometimes architects are besotted by doubt when what we believe is the ideal house does not match the client's wishes. Shall we say there is a disjuncture between the house designed by the architect in the house lived in or inhabited by the client; between the house as a place for exploration by the architect and a space for memories and time. Designing a house seems to mean resolving this duality, overcoming these discrepancies. How do you forge a relationship between your ideas and the client wishes?

That is a natural situation, although today there is an obvious cultural rift between architecture and interest in the private sphere. I detect great respect for the architectural expression, for architecture as such, but I can't detect the same respect for the architectural reality of the house. All the clients of my houses have been satisfied with my work, and they proudly show their houses to other people because they feel good living in them. There is a basic issue when you design a house, and that issue is how it is going to be lived in. I am very fond of talking to the owners from the outset, maintaining a fluid line of communication with them throughout the process in order to discover how I should do this or that, and even propose solutions I would never use for myself. I understand and respect the wide diversity of opinions and lifestyles amongst different families. All the same, I must admit that there has been an obvious shift of interests with respect to the actual expression of architecture, and now things are not treated the same. Architecture has become very popular now, but I don't think it has really become understood. Its specificity is different in each case, which is the difficulty for avoiding the trap of generalisations. The same goes for housing architecture. For a start, there are many obstacles that can only be overcome with dialogue and an effort to discover what inhabiting a house really means under certain —not always the same— conditions. A house is not a sketch but an accumulation of experiences of a wide variety of issues which also include tradition. The sketches and models we use to share our ideas and discussions with the client come later. I think people feel much better after they arrive at this exchange process, possibly because they are taking part in the construction of their house and they are playing a lead role in the process.

So you like the client to participate in your decisions?

That is indispensable. The most difficult thing is to work when there is no interlocutor- like building an apartment block without knowing its future inhabitants. Working like that is very complicated, because the inhabitant has an immediate negative reaction to the house. In [Terraços de Bragança](#), almost all the apartments were changed. The inhabitants gained access to the houses and began to change them before they started to live in them and understand the reasons for that specific organisation. I think the only one that has not been altered is on one of the corners, which has incredible views. It is owned by a lady who phoned me, and during our conversation, I explained the reasons that had led me to that solution, which I think is why she decided to keep it just the way it was originally. I'm sure none of those renovations would have been done if there had been some sort of dialogue with the inhabitants beforehand.

Hay un texto tuyo apasionante titulado 'Vivir una casa', en el que la casa se plantea como una suma de experiencias por encima de la forma, del espacio y del estilo. Me llamó la atención porque hacías referencia a cuestiones fuera de la disciplina y a los desastres domésticos que habitualmente se producen.

La casa sobre la que escribía funciona muy bien. El texto se refiere a lo que representa de trabajo, dedicación y amor el mantenimiento de una casa; una casa grande, con jardín y piscina.

Me sorprende la descripción que haces de la casa porque se trata de una narración que no es técnica ni funcional, sencillamente es una secuencia de actividades y sensaciones que transmiten gratitud y felicidad, sin necesidad de tener que evocar una imagen reconocible arquitectónicamente.

Fue un momento especial para mí cuando escribí aquel texto. Lo hice después de vivir una semana en aquella maravillosa casa. Ocurrió tras una de las visitas de obra al Centro Gallego de Arte Contemporáneo en Santiago de Compostela. Tuve una caída tremenda, y cuando regresé a Oporto tenía un dolor muy fuerte y la cara con numerosas magulladuras. No quise que me viera mi familia y decidí ir a casa de un buen amigo, Rogerio Cavaca, a recuperarme. Estuve una semana descansando en su casa, sin hacer absolutamente nada. Era verano. Me gustaba salir al jardín a pasear entre los árboles y observar el movimiento y las actividades domésticas, que me llamaban mucho la atención. Estos amigos son arquitectos y tienen verdadera pasión por la casa que ellos mismos se han construido, una casa magnífica, con un mantenimiento perfecto. En los últimos días comencé a anotar esas impresiones. Mi curiosidad y fascinación eran las lógicas en una persona que vive sola en un apartamento de un bloque de viviendas y pasa gran parte del día fuera, sin una relación estrecha con la casa en la que vive. Quedé muy impresionado por todas las actividades que rodeaban la vivencia de aquella casa y el resultado fue aquel texto, que subtité 'De la imposibilidad de hacer una casa'.

Tengo un amigo arquitecto que dice que la arquitectura no se inventa, se descubre a través de nuestras experiencias y de nuestros sueños.

Estoy completamente de acuerdo con esa apreciación. La casa es un lugar de experiencias y sensaciones que no pueden alcanzarse en otras circunstancias. Es un lugar único e inexplicablemente maravilloso.

¿Qué lugar te atrae más de una casa?

Es una pregunta difícil de responder. Depende de muchas circunstancias. Si pienso en la ciudad me gusta una casa en el centro, que no dé mucho trabajo, a ser posible un apartamento pequeño. No uso la casa como lo haría una familia tradicional, aunque no creo que sea un problema exclusivamente mío. Cada vez hay más gente que busca tener una casa pequeña y funcional. Sólo el que tiene apego a la casa, el que se dedica a ella, puede tener un espacio grande para vivir. Me gusta vivir preferentemente en un apartamento porque da poco trabajo, basta con tener una empleada que lo ordena todo fácilmente. Además estoy mucho tiempo fuera y prácticamente no la disfruto. En verano me gusta salir a una terraza y escuchar música en el jardín. Creo que la casa es un sitio de reposo y tranquilidad, de escape de la presión del trabajo y de la rutina diaria. Ese aspecto de serenidad, que otros podrán llamar de protección, es para mí importantísimo. Al pensar en lo que es una casa siempre lo hago desde esta perspectiva. A veces me dedico a imaginar en abstracto cómo me gustaría que fuera mi casa, pero nunca he tenido realmente la necesidad o el impulso para llegar a construirla.

Llama la atención que alguien que ha pensado tanto sobre la casa no haya tenido nunca la necesidad de construir la suya propia.

He de confesar que tengo una pequeña casa en Malagueira, en Évora. La hice porque hubo una época en la que iba con mucha frecuencia a ver las obras, cada quince días aproximadamente, y estaba cansado de tanto hotel y de quedarme a dormir en casa de los amigos, pero también sobre todo para experimentar algunas cosas que había querido hacer y que no fueron posibles después de numerosas discusiones con las cooperativas. Construí esa casa para poner en práctica algunas ideas, como la de las instalaciones vistas, algo muy importante en viviendas donde no hay dinero para hacer muros con espesor y con poco control de ejecución. Cuando los vecinos visitaron mi casa quedaron encantados con la solución, de manera que se incorporó a otras fases posteriores que aún quedaban por hacer. Me gusta muchísimo ir, aunque hace tiempo que no voy. La casa tiene un patio, con dos habitaciones en la planta superior y una sala y cocina con mesa en la inferior. Al fondo hay un almacén cuadrado, pequeño, de dos metros de lado; un espacio para guardar cosas necesario en una casa pequeña. El espacio que más me gusta es el patio. Allí coloqué una mesa, como hizo Le Corbusier en la casa de su madre en Lausanne; sólo que en mi caso no hay lago hacia el que mirar. En el patio hay también una pérgola con una parra que protege del sol durante el verano, incluso trepa por los muros cubriendo la fachada por completo hasta la segunda planta, lo que obliga a recortarla cada cierto tiempo siguiendo la forma de las ventanas; es

I have read a fascinating essay of yours entitled, 'Living a house', in which the house is the sum total of experiences, beyond its form, space and style. I find it curious because you refer to issues outside our discipline, like the domestic disasters that usually happen.

The house I wrote about works very well. That essay refers to what the upkeep of a house means in terms of work, devotion and love; a big house, with a garden and a pool.

I am surprised by your description of the house, because it is not a technical or functional narrative; it is simply a sequence of activities and feelings that transmit gratitude and happiness, without needing to invoke an architecturally recognizable image.

That text was written at a special time for me. I wrote it after spending a week in that wonderful house. It happened after one of the works inspections at the [Galician Centre for Contemporary Art](#) in Santiago de Compostela. I had a tremendous fall, and when I returned to Porto, I was in terrible pain and I had a lot of bruises on my face. I didn't want my family to see me, so I decided to recover at the home of a good friend, Rogerio Cavaca. I spent a week resting at his home, doing absolutely nothing. It was summer. I enjoyed going out into the garden, walking amongst the trees and watching their domestic movements and activities, which I found fascinating. Those friends are architects, and they have a real passion for the house which they built themselves; a magnificent house, which they maintain impeccably. On the last few days I was there, I began to jot down those impressions. My curiosity and fascination was the logical reaction of somebody who lives alone in an apartment block, and spends most of the day away from home, without a close relationship with the house he lives in. I was deeply impressed by all the activities that are involved in experiencing the house, and the upshot was that essay, which I subtitled 'On the impossibility of making a house'.

I have an architect friend who says that architecture is not invented, but rather discovered through our experiences and our dreams.

I totally agree with that appreciation. A home is a place for experiences and sensations that cannot be felt under other circumstances. It is a unique, inexplicably marvellous place.

Which place do you find most attractive in a house?

That is a difficult question to answer. It depends on many things. If I think about the city, I like a house in the centre, which doesn't require much upkeep, a small apartment if possible. I don't use a house in the same way as a conventional family would, although I don't think that is only a problem for me. More are more people are trying to have a small, functional house. Only somebody who is attached to their house, who is devoted to it, can have a large living space. I prefer to live in an apartment because it requires little work; you just need a cleaner to keep everything in order. Also, I spend a lot of time away from home, so I enjoy it very little. In summer, I like to go out onto the terrace and listen to music in the garden. I think a house is a place for repose and quietness, for escaping from the pressure of work and your daily routine. That aspect of serenity, which others might call shelter, is incredibly important for me. When I think about what a house means, I always do so from that perspective. Sometimes I have an abstract image of how I would like my house to be, but I have never really had the need or the urge to build it.

It's curious that somebody who has thought so much about the house has never had the need to build one for himself.

I must confess I do have a small house in Malagueira, in Évora. I built it because there was a time when I went there often to supervise the works, every fortnight on average, and I was tired of spending so much time in hotels or a sleeping in friends houses, but above all, I built it to experiment with certain things I had wanted to do but were impossible because of the numerous arguments with the cooperatives. I built that house to put several ideas into practice, like surface fittings, which is very important in dwellings where there is not enough money for thick walls or strict works supervision. When the neighbours visited my house, they were delighted with the solution, so I included it in the following stages that were yet to be built. I love going there, although I haven't been for quite some time. The house has a courtyard, with two rooms on the upper floor and a living room and a kitchen with a table on the ground floor. At the back there is small, square pantry, two metres deep; a space for storing things you need for a small house. The space I like most is the courtyard. I put a table there, like Le Corbusier in his mother's house in Lausanne, except that in my case, there is no lake to look out onto. In the courtyard there is also a pergola with a vine that provides shade in the summer. It even creeps up the walls and covers the entire façade up to the second floor, which means it has to be pruned every now and then, following the shape of the windows.

fantástica y protege muchísimo del sol. Este patio me parece un lugar maravilloso donde pasar las noches del verano, sentado en una silla, tranquilamente, hablando con los amigos, leyendo o haciendo algún dibujo.

Quizás lo que ocurre es que siempre que haces una casa también estás haciendo en parte tu propia casa, trasladando tus deseos y experiencias.

He escrito un texto recientemente al que he llamado 'Todas las casas que hace el arquitecto son su casa'. Hacer una casa es experimentar una vivencia, pero esa vivencia destinada a otro implica necesariamente un distanciamiento respecto a tus propias ideas, aunque paradójicamente éstas tienen que estar presentes porque de lo contrario la casa nunca saldrá bien. Es necesario que todos los problemas acerca de cómo vivir la casa los hagas tuyos, aunque seas consciente de que haces una casa para otro, lo que supone tratarlos con distanciamiento a la vez que con participación.

¿Quieres decir que podrías vivir sin problemas en cualquiera de las casas que has construido para otros?

No, algunas son demasiado grandes para mí.

Tu primer trabajo consistió en diseñar la cocina de un familiar.

Sí, la cocina de la casa de mi abuela, en Matosinhos. Hice toda la cocina, los muebles y la ventilación incluidos. Era una cocina muy antigua y recuerdo que se decidió cambiarla. Creo que estaba por entonces en mi primer curso en la Escuela de Arquitectura, tenía aproximadamente 16 años. Diseñé una cocina muy bauhausiana, organizada por elementos modulares. Lo más destacado eran las puertas de los muebles inferiores, que se abrían mediante un sencillo mecanismo, empujando sólo con la pierna. La chimenea de ventilación era de vidrio.

¿Cómo empiezas a pensar en la casa? ¿Puede ser a partir de un pequeño detalle, o de algo que te interesa especialmente? Por lo que conozco de tu obra, la funcionalidad no es el primer motivo de reflexión, y además necesitas distanciarte para volver con otras impresiones.

Hacer una casa tiene que pasar necesariamente por una atención especial a sus aspectos funcionales. Sólo puedes tener libertad, sólo puedes abarcar una situación mayor, cuando realmente está resuelta la función. Me considero un funcionalista y no soy capaz de desarrollar un proyecto sin estar seguro de que está resuelto de acuerdo al destino para el que fue planteado. Paradójicamente, si resuelves muy bien el aspecto funcional entonces alcanzas la base necesaria para tener libertad. El ejemplo más claro es la tipología conventual, una construcción pensada para una comunidad específica, con unas reglas muy concretas y restrictivas pero que, a pesar de esas limitaciones, ha servido para funciones muy distintas a lo largo de la historia: como hospital, palacio, museo, biblioteca, hotel o vivienda colectiva. A mi entender, se trata del diseño arquitectónico más perfecto que se ha hecho, de una gran flexibilidad y versatilidad. Por otra parte, son frecuentes las contradicciones que se producen en ciertas estancias de la casa: la chimenea, por ejemplo, es algo que hoy en día ha perdido su razón de ser con los nuevos sistemas térmicos, aunque conserve su carácter simbólico como corazón caliente de la casa. Los espacios domésticos responden ahora a otras necesidades más importantes, y es difícil compatibilizarlas con algo artificial. Por ejemplo, la televisión genera actualmente una situación de concentración similar a la que en su momento producía la chimenea en una casa antigua. Es realmente complicado colocar la televisión en una habitación que debe satisfacer distintas necesidades, cada una de las cuales estructura el espacio de diferente manera.

EL MUSEO

Cuando veo tus museos tengo la sensación de que no tratas de centrarte en problemas tipológicos o de programa, y que, en cambio, siempre atiendes a experiencias sobre lo que se supone que es un museo, algo que irrita con frecuencia a los conservadores.

Los museos han llegado a convertirse en templos del arte, todos iguales y con una complejidad técnica increíble. Me horroriza la obsesión técnica con la que se trata la obra artística desde la arquitectura. Recuerdo que Picasso fue invitado por el alcalde de Antibes a pasar un verano junto al mar. Estuvo tres meses en un castillo donde llevó a cabo una actividad creativa muy fructífera. Al final del verano regaló al pueblo algunas de las obras que había realizado, y que quedaron en el castillo para poder ser visitadas por el público. Este castillo junto al mar está abierto, sin ventanas, huele a mar y se oye en el interior el sonido de la gente en la playa, como cuando Picasso estuvo viviendo allí. Los cuadros están expuestos con luz natural. Hay unos dibujos preciosos que Picasso pintó sobre los muros y que representan faunos y animales: recuerdan las figuras que el hombre primitivo pintaba en las cuevas. Y se muestran allí, sin protección. Es una alegría ver Picassos de este modo, sin las obsesiones actua-

It's fantastic and it provides a lot of shade from the sun. For me, the courtyard is a wonderful place to spend summer evenings, sitting quietly in a chair, chatting with your friends, reading or sketching.

Perhaps what happens is that whenever you build a house, you are also partly building your own house, transferring your wishes and experiences.

I recently wrote an essay which I called, 'All the houses by an architect are his house'. When you build a house, you are experimenting with an experience, but that experience, which is designed for somebody else, necessarily involves distancing yourself from your own ideas, although paradoxically, they have to be present because otherwise, the house will never turn out well. All the problems related to the experience of living in a house have to become your problems, although you are perfectly aware that you are building a house for somebody else, which means distancing yourself at the same time as you are participating.

Do you mean to say you would be happy to live in any of the houses you have built for other people?

No, some of them are too big for me.

Your first commission consisted of designing a kitchen for a relative.

Yes, the kitchen in my grandmother's house, in Matosinhos. I designed the whole kitchen, the furniture and the ventilation as well. It was a very old kitchen, and I remember they decided to change it. At the time, I think I was about 16 years old, in my first year at architecture school. I designed a very Bauhausian kitchen, organised into modular components. The highlights were the doors of the bottom cupboards, which opened with a simple mechanism that you just had to push with your foot. The ventilation flue was made of glass.

How do you start thinking about a house? With a small detail perhaps, or something you are particularly interested in? From what I know about your work, functionality is not the main basis for your ideas, and in any case, you need to distance yourself in order to come back with other impressions.

Building a house necessarily involves special care for the functional aspects. You can only have freedom, you can only tackle a larger situation, when the function is really resolved. I consider myself a functionalist, and I am incapable of designing a project unless I am sure it is resolved in a way that matches its original purpose. Paradoxically, if you resolve the functional aspects very well, you can then achieve the necessary basis for freedom. The clearest example is the conventional typology— a building designed for a specific community, with quite clear, restrictive rules which, in spite of these limitations, has been used for totally different functions in the course of its history: a hospital, a palace, a museum, a library, a hotel or apartments. To my way of thinking, with its great flexibility and versatility, that is the most perfect architectural design that has been achieved. Contradictions often arise in some parts of the house: the fireplace, for example, is something that has lost its justification because of new heating systems, although it has kept its symbolic character as the warm heart of the house. Domestic spaces now respond to different, more important requirements, and it is hard to make them compatible with something that is artificial. For example, television now generates a concentrated situation that is like the one that used to be produced by the hearth in an old house. It is really difficult to position a television in a room in such a way that satisfies different needs, each of which structures the space in a different way.

THE MUSEUM

When I look at your museums, I get the feeling that you are not trying to focus on typological or programmatic problems and instead, you are always mindful of experiences of what we assume to be a museum, which often irritates conservatives.

Museums have been turned into temples for art, they are all the same and they are incredibly complicated technically. I am horrified by the technical obsession with which works of art are treated by architecture. I remember that Picasso was invited by the Mayor of Antibes to spend the summer by the sea. He lived in a castle there for three months, which proved to be a highly creative period. At the end of the summer, he donated some of the paintings he had done there to the town, and they have stayed in the castle for visitors to admire. That seaside castle is open, it has no windows, it smells of the sea, and from inside, you can hear the sound of the people on the beach, just like when Picasso was living there. The paintings are displayed in natural light. There are some beautiful sketches that Picasso painted on the walls, which depict fauns and other animals: they remind you of the figures that primitive man painted in caves. And they are on display there, without any protection. It is delightful to see Picassos like that, without the modern obsession by museums to protect their works of art.

les de los museos por proteger las obras. Sucede igual que en el estudio del artista: los cuadros amontonados, juntos, mezclados con obras anteriores, esculturas, objetos encontrados, todo en un mismo escenario. Ver así las obras de arte permite replantearse cosas y desmitificarlas.

En ese sentido veo la [Fundación Serralves](#) como una villa abierta, con grandes ventanales a un jardín; y el [Centro Gallego de Arte Contemporáneo de Santiago](#) como una construcción en el borde de la ciudad cuya forma proviene de la relación con los movimientos de un jardín interior.

Efectivamente, en Serralves todo es como una gran villa situada en un jardín entre árboles. Me recordaba la manera en la que los pintores exponen sus cuadros en sus talleres, amontonados, con las ventanas abiertas al exterior. En Santiago coloqué el museo junto al Convento de Santo Domingo para que entre los dos edificios hicieran de puerta de acceso al jardín, que es verdaderamente el tema central del proyecto, incluso de la forma final de la arquitectura. Vienes de la zona más alta en zigzag, descendiendo en rampa hasta el museo, que repite con su gesto el movimiento prolongado del paseo. El hecho de haber realizado también el proyecto del jardín ha sido fundamental para dar sentido a toda la intervención.

Y en el caso del [Museo Ibero Camargo](#) en Porto Alegre, ¿cómo surge la imagen del edificio?

Una cuestión fundamental ha sido la belleza de ese lugar, de ese hueco en la pared escarpada de la montaña, cubierto de una vegetación increíble, delante de un río que es como el mar, con un paisaje horizontal y con la ciudad antigua y sus torres en uno de los extremos; es un sitio bellísimo. El hecho de situar el museo en este hueco tan reducido y con aquella naturaleza tan fuerte fue determinante para sugerir la forma final de la arquitectura, incluso la organización misma de los espacios, aprovechando la parte más estrecha para alojar los servicios complementarios como cafetería, restaurante, oficinas y talleres. La pared rocosa con la vegetación influye también decisivamente en la forma curva del museo, de la misma manera que el manto de agua situado delante influye en la entrega del edificio al paisaje. No puedo decir que fue un proyecto fácil, pero sí puedo asegurar que la solución surgió clara y rápidamente. La propuesta la hice en muy poco tiempo y es prácticamente lo que al final se ha construido.

Tengo entendido que fuiste muy intransigente con no tocar la escarpa ni los árboles del entorno. ¿Cómo surgieron los primeros esbozos?

El lugar lo conocí a través de vídeos y fotos. Cuando fui por primera vez, después de haber realizado los estudios previos, me di cuenta de que no debía tocar la escarpa: es una maravilla. Pensé que si el museo la tocaba, además de problemas técnicos se destruiría un trozo de naturaleza. Nunca se me pasó por la cabeza manipular la escarpa, ni tan siquiera en los primeros croquis, muy diferentes a lo que finalmente se ha construido. Antes de tener una idea clara de lo que voy a hacer es habitual que explore con cosas muy diferentes a través del dibujo para convocar recuerdos muy distintos: evocaciones de la bahía o de la arquitectura de Niemeyer, que conocí siendo yo muy joven a través de libros. También está toda esa sensación de espacio abierto que transmite Brasil, de la libertad que se respira en el ambiente de un país joven. Todo eso tuvo mucha influencia en el proyecto; pero la escarpa y las relaciones que establezco con la forma de la colina son el origen específico del proyecto. Al principio hice algunos croquis preliminares de exploración con formas extrañas, pero poco a poco todo se fue reconduciendo.

La dificultad mayor debió ser cómo incorporar un programa tan grande a este reducido espacio sin tocar además la montaña. Existen algunos dibujos iniciales en los que propones una relación descendente entre la arquitectura y el paisaje.

Uno de los problemas principales era que no había espacio para ubicar el aparcamiento en la parcela, y además yo no quería que el edificio fuera más alto que la escarpa. Las primeras ideas consistieron en colocar el aparcamiento en la zona alta de la escarpa y disponer un ascensor de bajada hasta el museo con panorámicas sobre la bahía. Pero esa solución quedó pronto descartada, pues era imposible construir en la parte superior ya que se trataba de una zona residencial. Así que la única posibilidad que quedaba era situarlo bajo tierra. Al ser muy pequeño el terreno del que disponía, el Ayuntamiento permitió que se dispusiera bajo la autopista que pasa por delante del edificio. Creo que esta solución tiene mucha más naturalidad.

Hay unos croquis diferentes a los del proyecto construido. Se trata de los primeros dibujos que hiciste, en los que aparecen figuras geométricas superpuestas, giradas, muy extrañas. ¿Qué andabas buscando?

Andaba buscando la punta del hilo que teje. Siempre actuó así, de una manera abierta, no me gusta excluir las posibilidades que el proyecto puede ofrecer. Hago dibujos exploratorios muy opuestos para encontrar caminos que puedan arrojarme algo de luz o alguna sorpresa. No quiero excluir nada desde el inicio sin una maduración de las ideas, por eso generalmente tiendo a considerar

The same thing happens in the artist's studio: the paintings are stacked together, jumbled up with previous works, sculptures and things they have discovered— everything in the same scene. Looking at works of art in that context allows you to reassess things and demystify them.

In that sense, I regard the [Serralves Foundation](#) as an open villa with big windows overlooking a garden, while the [Galician Centre for Contemporary Art in Santiago](#) is a building on the edge of the city whose shape has arisen from the relationship with the movements of an interior garden.

In effect, everything in Serralves is like a big villa set amongst trees in a garden. I was reminded of the way painters exhibit their work in their studios, all piled up, with the windows open to the outside world. In Santiago, I placed the museum alongside the Santo Domingo Convent to produce the gateway to the garden between the two buildings, which is really the central theme of the project, even for the final shape of the architecture. You zig-zag down from the high area to the museum along ramp, which repeats the prolonged movement of the walk with its gesture. The fact that I also designed the garden project made a vital contribution to the meaning of the whole operation.

How did the image of the building arise in the case of the [Ibero Camargo Museum](#) in Porto Alegre?

One fundamental issue was the beauty of the place, that gap in the steep hillside wall, covered in incredible vegetation, facing a river that is like the sea, with a horizontal landscape, the old city and its towers at one end; it is truly beautiful place. The fact that the museum was to be set in such a small gap with that powerful natural environment all around was decisive in the suggestion of the final shape of the architecture, and even the actual organisation of the spaces, making the most of the narrowest part to house the supplementary services like the café, restaurant, offices and workshops. The rock wall covered in vegetation also had a decisive influence on the curved shape of the museum, in the same way that the water horizon stretching out in front of it influenced the building's submission to the landscape. I cannot say it was an easy project, but I can assure you that the solution arose clearly and quickly. I made the proposal in a very short period of time, and that is practically what has been built in the end.

I have heard that you were a quite inflexible about not touching the cliff or the surrounding trees. How did the first sketches come about?

I learned about the place from videos and photos. When I went there for the first time, after doing the draft studies, I realised that I shouldn't touch the cliff: it was wonderful. I thought that if the museum were to touch it, apart from the technical problems, part of nature would be destroyed. The idea of working on that cliff never entered my head, not even in the initial sketches, which were quite different from what has been built. Before I get a clear idea of what I'm going to do, I usually explore totally different things in my drawings to trigger different recollections: evocations of the bay or Niemeyer's architecture, which I learned about from books when I was very young. There is also all that feeling of open space that Brazil transmits, the freedom that you can breathe in the air of a young country. All of that had a big influence on the project, but the escarpment and the relations I establish with the hill's shape are the specific origin of the project. I first did some draft exploratory sketches with weird shapes, but then the whole thing changed direction little by little.

The greatest difficulty must have been knowing how to insert such a large brief in such a small space without touching the cliff. In some of the initial sketches, you propose a descending relationship between the architecture and the landscape.

One of the main problems was that there was no room for the car park on the allotment, and also that I didn't want the building to be taller than the cliff. The initial ideas consisted of setting the car park at the top of the cliff, with a lift with panoramic views across the bay that would descend to the museum. That solution was quickly discarded because it was impossible to build at the top, which was a residential zone. So the only possibility that remained was to put it underground. Because the available land area was very small, the City Council allowed it to be inserted beneath the motorway in front of the building. I think that solution is much more natural.

There are some drawings that are different from the ones of the constructed project. They are the first sketches you did, and they show very strange overlapping, twisted geometric figures. What were you looking for?

I was looking for the end of the thread that I had to weave. I always work like that, in an open way, I don't like to reject the possibilities that a project has to offer. I do exploratory drawings that are quite contradictory to discover paths that can shed light on my work or surprise me. I never like to exclude anything from the outset, before my ideas mature, which is why I generally tend to consider a lot of possibilities and then gradually discard them.

muchas posibilidades para luego ir descartándolas poco a poco. Necesito siempre tomarme tiempo para decidir cuál es el camino más acertado, y confío en el dibujo para que me guíe en esa búsqueda. Para mí es muy importante poder trabajar con libertad, lo que no significa que no tenga en cuenta los condicionantes. Pero necesito poder distanciarme a través del dibujo, entretenerme y explorar a la vez, en muchas ocasiones siendo consciente de que estos dibujos no van a ir a ninguna parte. A veces son dibujos como los que comentas, buscan una complejidad previa antes de descubrir la complejidad real.

¿Y cuál es el origen de los brazos abiertos que rodean el edificio? ¿En qué momento se producen y de qué manera surgen?

Surgieron en el momento en el que fui consciente de que con las normativas actuales la pendiente de la rampa en el interior del edificio era insuficiente, lo que me dio la oportunidad de continuarla hacia el exterior, fuera del edificio. Claro que, entonces, debían ser unas rampas protegidas y cubiertas; y ahí surge el desafío de la posición que debían adoptar en relación con la masa del edificio. Hay algunos croquis al principio con las rampas junto al edificio. Constructivamente habría sido mucho más fácil de hacer, pero la separación proviene justamente de la intención de crear un atrio, un vestíbulo al aire libre antes de entrar al museo, y eso se podía lograr con las sucesivas rampas en altura separadas del edificio. Como ves todo proviene de una serie de cuestiones muy lógicas. Casi diría que estaba obligado a hacerlo de esa manera, era inevitable, y por tanto no se trata de una invención formal sino de algo que se produce con naturalidad.

En el proyecto existe la sensación de que haces tradición del tiempo presente. Me refiero a que en él hay referencias a ciertas arquitecturas de Brasil como las de Niemeyer, Lina Bo Bardi y Mendes da Rocha, la tradición moderna de la arquitectura brasileña.

Indudablemente existe una memoria en el proyecto que registra todos estos recuerdos. Cuando hice los brazos volados en ángulo con unas pequeñas ventanas alrededor del edificio, para algunos se trataba de una referencia directa al complejo deportivo de la Fábrica de Pompeia de Lina Bo Bardi, pero realmente no pensé en ellos cuando trabajaba. Es muy posible que la referencia exista pero no de una manera deliberada. Creo que mucho de lo que hacemos se debe a lo que hemos visto antes, aunque no tengamos conciencia de ello. El tamaño y posición de los huecos en los brazos tiene una explicación muy sencilla, y es que el ingeniero de la estructura no me permitía abrir más, se trata de un vuelo tremendo y no era posible tener aberturas mayores.

Detrás del proyecto está la sombra del Museo Guggenheim de Wright, con sus movimientos en rampa en torno al vestíbulo central, pero en Ibero Camargo la solución es más compleja porque se combinan los recorridos exteriores con los interiores, y en ese paseo aparecen las salas formando parte de un movimiento más amplio que asocia las obras expuestas con el paisaje.

El recorrido es muy complejo y determina la configuración final del museo a partir de la relación entre el paisaje exterior y los espacios expositivos interiores. El recorrido sigue una secuencia abierto-cerrado que se completa con salas comunicadas visualmente con el vestíbulo de entrada y con las rampas, y éstas a su vez con las obras de arte. Uno de los lugares más interesantes de este recorrido es el pequeño espacio que se crea cuando la rampa interior encuentra a la rampa exterior. Son lugares muy estudiados que dieron muchos problemas porque son transiciones complejas, con inclinaciones distintas y cambios de luz.

¿Cómo aparece la obra artística en esta *promenade architecturale*?

El atrio está preparado para celebrar distintos tipos de eventos, como conferencias, exposiciones de escultura o conciertos, y en las plantas superiores se sitúan las salas de exposición, muy regulares y en forma de L. Las salas inferiores están destinadas a muestras temporales y en el último piso se encuentran las salas del pintor Ibero Camargo, con exposiciones que se renuevan constantemente dedicadas a temáticas relacionadas con el artista, además de las obras propiedad de la fundación. No hay diferencias, como ya hice en Serralves y en Santiago, entre las exposiciones temporales y permanentes ya que un museo vivo tiene que estar siempre renovándose, de ahí que el espacio se ha tratado como una secuencia continua que permite al visitante participar de una visión conjunta de todo lo que sucede en el museo.

La forma del museo es muy cerrada, muy compacta. ¿Cómo está planteada la iluminación natural?

Cada caso es distinto y me gusta encontrar un sentido a la luz, aunque a veces suponga cierta incertidumbre. En el Museo Ibero Camargo hubo un momento de la obra en el que la propiedad expresó sus dudas respecto a la iluminación natural de los espacios, pues no dejaba de llamar la atención que un edificio exento no tuviera ventanas, o al menos parecía que no tenía las suficientes. Me preguntaron por qué me resistía a abrir ventanas teniendo un paisaje tan maravilloso y unas vistas al río así de fantásticas. Yo mismo estaba preocupado con esta inquietud respecto a las vistas y a la luz, pero en una visita de obra confir-

I always need to take my time to decide which is the right path, and I rely on my sketches to guide me in that search. For me, it is very important to be able to work freely, which does not mean that I don't take the conditions into account. I do need to distance myself through my drawings, to be entertained and explore at the same time, although I am often quite aware that those sketches are not leading anywhere. Sometimes they are sketches like the ones you have mentioned, searching for an initial complexity before I discover the real complexity.

So what is the origin of the open arms that surround the building? When did they occur to you and how did they arise?

They arose the moment I became aware that under regulations in force, the slope of the ramp inside the building was not enough, which gave me the chance to continue it outwards, out of the building. Obviously in that case, they would have to be sheltered, covered ramps, which is how the challenge of the position they had to take in relation to the building's mass arose. Some of the early sketches show the ramps alongside the building. That would have been much easier in constructive terms, but the separation arose precisely from my intention to create an atrium, an outdoor lobby before people enter the museum, and that could be achieved with the successive raised ramps separated from the building. As you can see, everything derives from a series of quite logical issues. You could almost say I was forced to do it that way, it was inevitable, so it is not a question of a formal invention but rather something that arose naturally.

This project gives one the feeling that you are making tradition out of present time. I am referring to its references to some of the architecture by Niemeyer, Lina Bo Bardi and Mendes da Rocha, the modern tradition of Brazilian architecture.

No doubt there is a memory in the project that has recorded all those recollections. When I designed the cantilevered arms set at an angle with their small windows around the building, for some people it was a direct reference to Lina Bo Bardi's Pompeia Factory, although actually I wasn't thinking of them when I was working. That reference may well exist, but it is not deliberate. I think a lot of what we do is due to what we have seen before, although we may not be aware of it. The size and the position of the gaps in the arms has a quite simple explanation, which is that the structural engineer didn't let me open it up any further. It was a tremendous cantilever, and it was impossible to give it the openings.

Behind the project you have the shadow of Wright's Guggenheim Museum, with its ramp movements around a central foyer, although the solution in Ibero Camargo is more complicated because the exterior and the interior routes are combined, and the rooms appear along that itinerary as part of a broader movement that associates the works on display with the landscape.

The itinerary is quite complicated, and it has decided the museum's final configuration on the basis of the relationship between the landscape outside and the exhibition areas inside. The itinerary follows an open-closed sequence which is completed with rooms that are linked visually to the entrance foyer and the ramps, which in turn are connected to the works of art. One of the most interesting points along this itinerary is a small space that arises where the interior ramp meets the exterior ramp. I studied those points in great detail, because they caused a lot of problems. They are complex transitions, with different angles and changes of light.

How does the work of art fit in this architectural promenade?

The atrium is designed to hold different types of events like conferences, sculpture exhibitions and concerts, while the quite regular L-shaped exhibition rooms are on the upper floors. The lower rooms are for a temporary exhibitions, and the top floor holds the rooms for the painter Ibero Camargo, with constantly changing exhibitions that focus on themes related to the artist, as well as works owned by the Foundation. There is no difference between the temporary and permanent exhibitions, like what I did with Serralves and Santiago, because I think a living museum has to be refreshed constantly, which is why the space is treated as a continuous sequence that allows the visitor to gain an overall vision of everything that is happening in the museum.

The museum's shape is very closed, very compact. What is your approach to natural lighting?

Each case is different, and I like to discover meaning in light, although sometimes that involves a degree of uncertainty. In the Ibero Camargo Museum, there was a point in my work when the owners expressed doubts about the natural lighting in the rooms, because they were predictably surprised that such a large building had no windows, or at least it seemed not to have enough. They asked me why I was reluctant to open up windows when I had such a wonderful landscape and such fantastic views of the river.

mamos que esas aparentemente pequeñas ventanas permiten luz suficiente y la percepción del territorio. Curiosamente las ventanas situadas en las galerías perimetrales del recorrido, que parecían pequeñísimas en relación al edificio desde el exterior, en realidad son de un gran tamaño y permiten, en la secuencia del recorrido, además de los lucernarios, unas vistas fantásticas del río y la ciudad. Había luz suficiente y todos quedamos de acuerdo en que esas pequeñas ventanas bastaban para iluminar el museo. No me gusta convertir el problema de la iluminación natural en un asunto tecnológico ni de especialistas. Creo que tiene que ver más bien con la propia experiencia personal, y con la manera de entender el problema de un modo amplio, vinculado a otras cuestiones.

¿Y la iluminación general de los espacios?

Lo realmente increíble, a pesar de lo reducido de su tamaño, es que la luz que entra es maravillosa. De día el museo no necesita luz artificial; en la cubierta hay un lucernario pequeño y estrecho para tomar la luz exterior e iluminar el interior del vestíbulo. Abajo, las salas abiertas al gran espacio del atrio tienen lucernarios artificiales pero no necesitan ser encendidos porque con la luz natural que entra desde el atrio es suficiente. Las ventanas de los brazos inundan de luz las galerías y aunque aparentemente son pequeñas, son suficientes para la iluminación que producen. Una de las cosas que más me sorprende del edificio es la manera en que funciona la luz natural.

Hay una única ventana en la parte posterior del museo con vistas a la escarpa.

Quise que fuera como un cuadro. Al entrar en la sala sólo se ve el verde de la colina, es algo impresionante. Hay otra ventana de gran tamaño situada en la cafetería con vistas también hacia la escarpa y una ventana panorámica muy grande hacia el río. Es el único sitio del museo desde el que puedes divisar los dos paisajes simultáneamente.

El edificio está construido en hormigón blanco.

En Brasil hay una gran tradición en el empleo del hormigón. Pero la idea de utilizar el hormigón visto en color blanco proviene de otra experiencia anterior, en Cornellá, donde aprendí a trabajarlo con rigor y precisión. Construir en hormigón blanco no es fácil, requiere técnica y control. En Brasil siempre se ha construido con un hormigón en estado más bruto. Estuve visitando los últimos edificios de Niemeyer en Río de Janeiro y São Paulo y están hechos en hormigón gris, pintado después de blanco. Es posible que el Museo Ibere Camargo sea el primer edificio realizado en Brasil íntegramente en hormigón blanco, aunque no lo sé con certeza.

LITERATURA Y POESÍA

En un texto tuyo dices que "el ejemplo al pensar en arquitectura, siempre vino de los escritores y, entre ellos, de los poetas".

Hay una cuestión que me interesa mucho de la poesía, y es el rigor absoluto en el empleo del lenguaje. Los poetas son de una radicalidad extrema al concebir con pocas palabras el significado preciso y claro de lo que quieren transmitir. El carácter de la poesía es cristalino y su estructura perfecta. Los poetas hacen y rehacen las palabras para definir sentimientos y experiencias, construyen formas cargadas de belleza y de transparencia. Creo que hay muchas afinidades entre el proceso creativo del poeta y la forma de trabajar en arquitectura, en ambas se necesita rigor, esencialidad, claridad de discurso, una mezcla de ideas rápidas, aparentemente espontáneas pero que provienen de un trabajo inmenso. El poeta busca la palabra precisa, absolutamente precisa para lo que quiere decir, ni más ni menos. Esa esencialidad tiene mucho que ver con el esfuerzo que desarrolla también un arquitecto al trabajar en un proyecto. Por otra parte, hay un aspecto que me resulta particularmente interesante, y es el modo de emplear el tiempo. Con escasas palabras se pueden llegar a decir muchas cosas íntensamente. Leer poesía exige tiempo para concentrarse, hay una dimensión y una complejidad de ideas, de conexiones entre cosas que exigen un gran esfuerzo. Se trata de un acto intenso que requiere una gran concentración durante un breve periodo de tiempo. Hay que leer un poema cada día, ésta es la mejor manera de leer poesía. Algunos poemas son cortos, otros son largos, pero en general la mayoría son cortos, extremadamente cortos. El *haikai* japonés es capaz de transmitir en sólo cuatro versos la sensación de vivir una experiencia única y completa. Me fascina esta capacidad, por eso la poesía en general, y especialmente la poesía japonesa, forma parte de mi práctica habitual de lectura. Leo poesía también por placer, no sólo por este aspecto de rigor y de transparencia del que hablaba, y lo hago por la belleza en sí misma del poema, al que me gusta volver de nuevo, saborear su musicalidad y armonía.

I myself was worried about their concern over the views and the light, but on one of my works inspections, we we were able to confirm that those apparently small windows provided enough light and views of the land. Curiously, the windows along the itinerary’s perimeter galleries, which seemed incredibly small in relation to the building when seen from the outside, are actually quite large, and in the itinerary sequence, they provide fantastic views of the river and the city in addition to the skylights. There was enough light and we all agreed that those small windows would suffice to illuminate the museum. I don't like turning the problem of natural lighting into a specialist or technological issue. I think it has more to do with one's own personal experience and adopting a broad approach to the problem, linking it to other issues.

What about the general lighting?

The really incredible thing is that despite the windows’ small size, the light that does enter is marvellous. By day, the museum needs no artificial light; there is a small, narrow skylight in the roof to feed in light from the outside and illuminate the interior foyer. Below, the rooms that open onto the large atrium space have artificial skylights, but they don't need to be turned on because there is enough natural light entering from the atrium. The windows in the arms flood the galleries with light, and although they seem small, they provide enough illumination. One of the things that surprises me most about the building is the way the natural light works.

There is just one window at the back of the museum with views of the cliff.

I wanted that one to be like a painting. When you enter the room, you only see the greenery of the hill, it's stunning. There is a large-format window in the café that also has views of the cliff, and a huge picture window that faces the river. That is the only place in the museum where you can see both landscapes at the same time.

You use white concrete for this building.

Brazil has a long tradition in the use of concrete. However, I brought the idea of using white face concrete from another experience of mine, in Cornellá, where I learned to use it in a strict, precise way. It is not easy to build in white concrete. It requires technique and control. Concrete construction has always been done in Brazil in a rougher state. I visited the latest works by Niemayer in Rio de Janeiro and Sao Paulo, which are in grey concrete which has been painted white afterwards. The Ibere Camargo Museum is possibly the first building in Brazil to be constructed entirely in white concrete, although I am not completely sure about that.

LITERATURE AND POETRY

In one of your essays, you say, “The example when we think about architecture always comes from writers, particularly poets”.

One of the issues that interests me a lot about poetry is its utterly strict use of language. Poets are extremely radical in their use of very few words to convey the precise, clear meaning of what they want to say. Poetry has a crystalline nature and a perfect structure. Poets make and remake words to define feelings and experiences, they construct forms that are full of beauty and transparency. I think there are a lot of affinities between the poet’s creative process and the way we work in architecture. Both require rigour, essentiality, a clear discourse, a mixture of rapid ideas which seem to be spontaneous but are in fact the result of a massive amount of work. Poets seek the right, absolutely precise word for what they want to say, no more and no less. That essentiality has a lot of parallels with the effort of an architect when he works on a project. There is also an aspect that I find particularly interesting, which is the way we use time. Just a few words can be used to say a lot of things very intensely. You need time to concentrate when you read poetry, there is a dimension and a complexity of ideas, of connections between things which require a lot of effort. It is an intense activity that requires great concentration in a brief period of time. You should read a poem every day, that is the best way to read poetry. Some poems are short, others are long, but in general, most of them are short, extremely short. The Japanese *haikai* is able to transmit the sense of a unique, full experience in just four verses. I am fascinated by that ability, which is why poetry in general, but particularly Japanese poetry, is part of my regular reading habits. I also read poetry for pleasure, not just that aspect of rigour and transparency I mentioned, and I do that because of the intrinsic beauty of the poem, which I like to return to, savouring its musicality and its harmony.

¿Qué estás leyendo ahora?

Leo poesía siempre que puedo. Me gusta especialmente la poesía japonesa, aunque la lea traducida al portugués y desconozca lo que se pierde del original. Conocí los *haikai* a través de la traducción de un gran poeta, escritor y pensador portugués, como fue Jorge de Sena, un hombre desencantado de su país que emigró a Brasil y más tarde a EEUU. Tradujo innumerables poesías que publicó en dos volúmenes con el título *Poesía de todos los siglos*. En esos libros conocí la poesía árabe, japonesa, china, etcétera, y también a los clásicos. Hay todo tipo de poesía con traducciones magistrales. Más tarde comencé a comprar libros con traducciones francesas, españolas e italianas. Siendo muy joven apareció la primera edición de la poesía de Fernando Pessoa y de otros escritores de la misma época, como Mário de Sá-Carneiro o el griego Cavasy. Después he continuado leyendo a otros contemporáneos. Me gusta leer poesía portuguesa y también otras más lejanas como la oriental, o la de los indios americanos, porque son siempre poesías distintas, con mucha frescura.

Te he escuchado recitar fragmentos de poesías de Federico García Lorca.

Hay una edición en papel muy fino que compré hace muchos años. Me gusta mucho la poesía de Lorca, es muy fresca, muy sutil, con una capacidad enorme para evocar relaciones muy sugerentes entre cosas distintas de manera natural.

Recuerdo que en los años 1990 la editorial Electa recopiló una serie de textos tuyos sobre arquitectura y otros asuntos. Los textos tenían títulos muy sugerentes como 'Construir una casa', 'Dibujos de viaje', 'Recuerdos de Navidad', 'Farmacia moderna', etcétera. Hay uno de ellos, 'Mañanas entre dioses', donde describes cómo te preparabas para el ingreso en Bellas Artes.

Recuerdo que el libro se publicó en castellano con una buena traducción. El texto del que hablas me gusta mucho y en él conta ba cómo aprendí cosas inesperadas, como fijar el papel sobre el tablero, borrar con miga de pan o entrecerrar los ojos para captar una figura. También relataba cómo aprendí a dibujar al carboncillo y la técnica que inventamos para que no se partieran las minas tan delicadas al presionar sobre el papel. Me gusta escribir, aunque reconozco que es un ejercicio muy difícil. Sufro mucho porque tengo que hacerlo en horas fuera del trabajo, normalmente por las noches, cuando estoy cansado. Escribir es complicado porque exige una concentración total y un gran esfuerzo que no es compatible con otras cosas. En mi caso escribo sólo cuando puedo, y carezco del oficio necesario. Hay veces que me piden que haga un texto con unos plazos determinados; en otros casos escribo por placer, que es cuando me gusta y me resulta más fácil, pero siempre son pequeños textos, nunca he llegado a hacer un texto extenso.

¿Sobre qué asuntos te gusta escribir más y cómo escribes?

Un amigo está recopilando todos mis textos, clasificándolos y dándoles un orden, desde mis primeros escritos hasta los actuales y ha descubierto alrededor de trescientos. Normalmente empiezo haciendo un pequeño esquema con algunas ideas generales para después desarrollarlo. Escribo a mano y luego los dicto para que sean mecanografiados; más tarde comienzo a hacer correcciones sucesivas, una y otra vez. Llego a hacer incluso hasta diez revisiones de un mismo texto, porque siempre hay una palabra que se puede mejorar o una coma mal puesta. Parte de estos textos son por encargo, o a veces se trata de la introducción para un libro; son textos que tienen fechas. Después están los textos que más me gustan, los relativos a la arquitectura y también sobre viajes o experiencias. Son escritos que hago por placer o necesidad y con los que más disfruto. Normalmente cuando escribes todos los días las ideas acaban por venir solas, pero cuando no es un ejercicio continuado se convierte en un trabajo difícil.

Siempre me ha interesado leer tus escritos porque aunque son concisos ayudan a entender mejor tus ideas y pensamientos.

Hay mucha relación entre la arquitectura y la literatura, entre hacer un proyecto y escribir, y podría decirse lo mismo de las restantes formas de expresión artística. Existen intereses similares en el cine, la música, la literatura o la escultura. Son actividades tan relacionadas entre sí que es absurda la manera actual de dividir y crear fronteras entre las artes. Un cineasta hace recorridos con la cámara, crea ritmos, de la misma forma que los arquitectos cuando hacemos un proyecto pensamos en el movimiento de un espacio incorporando continuidad o discontinuidad en sus proporciones, como sucede también con la música. Recuerdo un texto de un compositor en el que describía su modo de trabajar. En sus expresiones encontraba los mismos problemas que yo tenía al hacer arquitectura, mi modo de proyectar era tal y como él lo describía al componer. Recuerdo que contaba cómo empleaba las notas y las correcciones buscando la secuencia correcta, replanteando ciertos aspectos, cambiando esto o aquello, era el mismo proceso que hacer un proyecto de arquitectura. Había un escritor que decía que los personajes de una novela en determinado momento adquieren vida propia y conducen el recorrido del texto, se hacen autónomos, independizándose del autor, y esto puede

What are you reading now?

I read poetry whenever I can. I especially like reading Japanese poetry, although I read its translation into Portuguese and I don't know what has been lost from the original. I discovered *haikai* through the translations by a great Portuguese poet, author and thinker, Jorge de Sena, a man who became disenchanted with his country and emigrated to Brazil and then later on to the United States. He translated innumerable poems, which he published in two volumes under the title *Poetry from every century*. I discovered Arabian, Japanese, Chinese and other poetry, as well as the classics in those books. They include all sorts of poetry, in magnificent translations. Later on I began to buy books with French, Spanish and Italian translations. When I was very young, the first edition of the poetry by Fernando Pessoa and other writers from the same period like Mário de Sá-Carneiro or the Greek Cavasy were published when I was quite young. I have continued reading other contemporaries of theirs. I like to read Portuguese poetry and works from further away, from Asia and the American Indians because they are always different, very fresh poems.

I have heard you recite fragments of poems by Federico García Lorca.

I bought an addition on rice paper many years ago. I love Lorca's poetry, it is very fresh, very subtle, and it has an enormous ability to evoke extremely suggestive relations between different things in a natural way.

I remember that in the 1990s, a publisher, Electa, compiled a series of essays of yours on architecture and other issues. The texts had very suggestive titles like, 'Building a house', 'Sketches from a journey', 'Christmas memories', 'Modern pharmacy', etc. In one of them, 'Mornings amongst the gods', you describe how you got ready for your admission to the Fine Arts School.

I remember that the book was published in Spanish, with a good translation. I am very fond of the essay that you mention. It describes how I learned unexpected things, like sticking the paper to the drawing board, erasing with breadcrumbs and squinting to capture a figure. I also described how I learned to draw in charcoal and the technique we invented to prevent those delicate leads in clutch pencils from breaking under pressure on the paper. I like to write, although I realise it is a difficult exercise. I suffer a lot because I have to do it outside my working hours, usually at night, when I am tired. Writing is complicated because it requires total concentration and a lot of effort that is incompatible with anything else. In my case, I only write when I can, and I lack the necessary dedication. Sometimes I am asked to write a text in a set period, in other cases I write for pleasure, which is when I enjoy it and find it easiest, but they are always short texts. I have never written a long essay.

What do you like to write about most, and how do you write?

A friend is compiling all my essays, classifying them and putting them in order from my earliest texts to the latest ones, and he has discovered about 300 of them. I usually begin with a small outline of a few general ideas which I then develop. I write them by hand, and then I dictate them so they can be typed up; after that I begin make one correction after another. I might do up to ten revisions of a single essay, because there is always a word that can be improved or a misplaced comma. Some of those essays are commissioned, sometimes they are an introduction to a book; those are the texts that have a date. Then there are the texts that I like most, which are about architecture, journeys and experiences. I write those texts for pleasure or necessity, and I enjoy them most. When you write every day, your ideas normally end up coming out of their own accord, but when it is not a continuous exercise, it becomes hard work.

I have always been interested in your essays because although they are concise, they help to understand your ideas and your thoughts better.

There are a lot of connections between architecture and literature, between designing a project and writing, and the same could be said about the other forms of artistic expression. There are similar interests in cinema, music, literature and sculpture. They are all so interrelated that the way we now divide and create frontiers between the arts is absurd. A filmmaker creates itineraries and rhythms with his camera, like the way architects, when we design a project, think about the movement of the space and incorporate continuity or discontinuity into the proportions, which also happens in music. I remember a composer who described the way he worked in an essay. His expressions included the same problems that I had when I was doing architecture; the way I designed was just the same as what he did when he was composing. I remember he explained how he used notes and corrections in a search of the right sequence, reappraising certain aspects, changing this or that; it was the same process as the production of an architectural project. There was once an author who said that at one point, the characters in a novel come to life and steer the text, they become independent and break free from the author, and that can also happen in architecture.

suceder también con la arquitectura. En un determinado momento se desencadena una serie de acontecimientos que convierten el proyecto en un proceso automático. Es ese sentido en el que decía que había que liberar el camino del proyecto, descubrir sus propios argumentos para que adquiera independencia, pero a su vez controladamente, evitando que pueda derivar en un monstruo.

¿Te gustaría hacer cine?

Una vez hice un corto en un viaje a la India donde fui con un equipo de televisión a filmar. En un determinado momento, visitando el Museo de Le Corbusier, pedí que me dejaran grabar algunas escenas del edificio. Conduje al cámara a través de un recorrido expresamente ideado, con estrangulamientos y encuadres hasta llegar a la puerta de vidrio de entrada al edificio. Procuraba dar la idea de espacio a través de una secuencia de recorridos. Me habría gustado ver la grabación, aunque creo que debió ser un desastre.

EL DIBUJO

No sé si te molesta que te califiquen como arquitecto artista. Eres de los pocos arquitectos a los que hoy en día se les reconoce esa condición extra. Quizá sea debido a tu extrema sensibilidad para capturar la esencia de las cosas, pero también posiblemente a que extiendes tu trabajo a otras disciplinas como el dibujo o la escritura.

No me importa esta consideración porque creo que el arquitecto es un artista. Hacer arquitectura es arte, aunque otros no lo vean de esta manera. En la historia hay numerosos ejemplos de arquitectos que han sido también pintores, pero la crisis de la especialización que nos invade hoy ha acabado con esa actitud integradora de otros tiempos. Cuando un escultor hace una instalación trabaja con el espacio y lo que hace es arquitectura. Es interesante cómo Chillida introduce en el paisaje sus esculturas, y cómo los artistas del *land art* organizan el territorio con sus acciones. Creo que los arquitectos podríamos aprender bastante de escultores como Richard Serra, cuyos trabajos tienen una gran afinidad con la arquitectura. Para un arquitecto es necesario mantener una estrecha relación con las distintas artes, de manera que es absurdo hacer esa distinción por disciplinas. Creo que la especialización es un mal de nuestro tiempo. Hay muchos arquitectos que desarrollan una labor artística más intensa que la mía. Richard Meier hace escultura, al igual que Frank Gehry. De Le Corbusier no hay nada más que decir. Conozco arquitectos que escriben y otros que pintan, como es el caso de Navarro Baldeweg. A mí me gusta dibujar siempre que puedo, el problema es el tiempo. Ahora estoy preparando con mucha ilusión una nueva muestra de escultura.

Dibujas no sólo por trabajo, sino también por placer.

Es el tipo de dibujo que más me atrae y lo utilizo también para desinhibirme de la presión y el estrés de la arquitectura. Creo que el dibujo tiene cualidades terapéuticas, aunque también lo utilizo como instrumento de comunicación en mi trabajo. Dibujar es una forma de evasión para relacionarme con otras personas, y también un modo de concentración. Por ejemplo, me gusta dibujar con los ojos cerrados porque puedes comprobar el control que tiene la mente sobre la mano sin necesidad de mirar lo que dibujas. Alguno de los dibujos de la exposición que estoy preparando están hechos con los ojos cerrados, como un tapiz que hice a partir del dibujo ampliado de unas figuras. A veces dibujar de este modo no sale bien, y el ojo de la figura queda descolocado, pero en muchas ocasiones logro que quede en su sitio y equilibrado con el cuerpo.

Haces dibujos de distintos tipos, algunos de entretenimiento, y entonces dibujas de una manera particular: son retratos de rostros desconocidos que observan, figuras enigmáticas, animales, como el gato y el caballo.

No tienen ningún significado. El caballo es un animal que me atrae por su movimiento. Recuerdo que cuando era niño tenía un tío que no sabía dibujar, pero me estimuló mucho para que me iniciara en el dibujo. Me sentaba después de la cena alrededor de la mesa —por aquel entonces no había televisión—, y una de las cosas que me proponía era que dibujara animales y, en concreto, caballos. Tengo guardados numerosos dibujos de caballos de cuando era niño. Es posible que la atracción por dibujar este animal provenga de entonces. Cuando no sé qué hacer me pongo a dibujar instintivamente un caballo; a veces un caballo solo, otras con jinetes masculinos o femeninos.

Y esos rostros desconocidos, enigmáticos, que dibujas de perfil...

A veces los dibujos de figuras desconocidas están hechos con la intención de ser retratos a partir de rasgos de las personas con las que más convivo y luego desaparecen.

At some point, you unleash a series of events that turn the project into an automatic process. That is what I meant when I said that you have to free the project's path to allow it to discover its own arguments and become independent, albeit in a controlled way to prevent it from turning into a monster.

Would you like to make films?

I once made a short trip with a TV crew to film in India. At one point, when I was visiting the Le Corbusier Museum, I asked them to let me film a few scenes of the building. I took the camera along a specifically designed route that included choke points and frames to the building's glass entrance door. I tried to provide the idea of space using a sequence of routes. I would have liked to have seen that recording, although I suppose was a disaster.

DRAWING

I don't know if you are annoyed about being described as an architect artist. You are one of the few architects who are recognized as having that extra quality. Perhaps it is because of your extreme sensitivity for capturing the essence of things, but also possibly because your work spills over into other disciplines like drawing and sculpture.

I don't mind that consideration, because I believe architects are artists. Making architecture is art, although others may not see that way. There are many examples in history of architects who have also been painters, but now the specialisation crisis that has invaded us has put paid to that integrating attitude of former times. When a sculptor produces an installation, he is working with space, and what he is doing is architecture. It is interesting to see how Chillida inserts his sculpture into the landscape, and how the land art artists organise the territory with their actions. I think architects can learn a lot from sculptors like Richard Serra, whose work has a great affinity with architecture. An architect needs to have a close relationship with the other arts, so it is ridiculous to make that discipline-based distinction. I think specialisation is one of the evils of our time. There are a lot of architects who do more intense artistic work than me. Richard Meier does sculpture, like Frank Gehry. What is there to be said about Le Corbusier? I know architects who write and others who paint, like Navarro Baldeweg. I like to draw whenever I can, the problem is time. Right now I am very enthusiastic about a new sculpture exhibition I am preparing.

You don't just draw for work, you also do it for pleasure.

That is the sort of drawing I find most attractive, and I also use it as a release from the pressure and the stress of architecture. I think drawing has therapeutic properties, although I also use it as a tool for communication in my work. I use drawing as a form of escape, to relate to other people, and also as a way to concentrate. For example, I like to draw with my eyes closed because you discover the control your mind has over your hand without having to look at what you are drawing. I did some of the drawings in the exhibition I am getting ready with my eyes closed, like a tapestry I made on the basis of an expanded drawing of a few figures. Drawing that way sometimes doesn't turn out well, and the figure's eye is out of place, but I often manage to get it right, in balance with the body.

You do different sorts of drawings, some of them for entertainment, and then you draw in a special way: portraits of unknown faces that are watching, enigmatic figures, animals like cats and horses.

They don't have any meaning. I find the horse attractive because of its movement. I remember when I was a boy, I had an uncle who didn't know how to draw, he was really hopeless, but he gave me a lot of encouragement to start drawing. He sat me down at the table after dinner —back then there was no television—, and one of the things he suggested was to draw animals, particularly horses. I have kept a lot of the drawings of horses that I did when I was a child. Maybe my attraction to draw that animal comes from back then. When I don't know what to do, I instinctively start to draw a horse; sometimes it is just a horse, and other times there are male or female riders.

And those unknown, enigmatic profiles of faces that you draw...

Sometimes those sketches of unknown figures are intended to be portraits based on features of people I spend a lot of time with and then disappear.

Hay otras figuras enigmáticas que utilizas con frecuencia. Son figuras aladas, ángeles que sobrevuelan los dibujos...

La primera vez que recuerdo haber hecho un ángel en un dibujo de arquitectura fue en el proyecto de Malagueira, en Évora. Era un ángel sobrevolando el paisaje. Hice muchos dibujos con vistas aéreas para lograr dominar el territorio y estudiar las distintas escalas del tejido urbano antes de iniciar el proyecto. Recuerdo que una vez realizada una vista aérea me apeteció dibujar una figura que viera todo esto desde arriba. Reconozco que no hubo otra intención; a veces aparecen sencillamente porque me apetece, nada más. Pero hay una literatura extensa, principalmente poesía, que habla de los ángeles, Rilke por ejemplo. También hay una serie de dibujos extraordinarios sobre este tema realizados por Paul Klee. No son dibujos figurativos, son ángeles muy transfigurados pero bellísimos.

A menudo te gusta colocar al observador dentro de la escena: cuando dibujas una mano que a su vez dibuja una mano dibujando, y así sucesivamente, nos encontramos perdidos en el interior del dibujo...

La razón es que muchas veces estoy solo en casa o de viaje y cuando dibujo no tengo modelo, y entonces me dedico a hacer autorretratos. En ocasiones utilizo la mano como modelo, dibujar una mano es un ejercicio complicado y aún más el pie, porque es muy difícil de trazar con precisión, generalmente es la parte de la anatomía que menos se domina. A veces hay gente que hace un rostro muy perfecto pero cuando llega a la mano o al pie se produce el desastre. Dibujar una mano es un ejercicio muy bueno y saludable para aprender a captar expresiones.

Empleas también otra manera de dibujar, menos precisa si se quiere, que nos transmite una idea de lugar ajena a la forma final de la arquitectura. Me refiero al dibujo que procede de la arquitectura. Es un dibujo diferente y un intento por ir más allá de la representación. Son dibujos cargados de actividad, todo está en movimiento permanente, figuras que se introducen y salen del dibujo...

La arquitectura depende mucho de la organización de los movimientos. Incorporar personas en este tipo de dibujos no tiene nada que ver con el problema de la escala, que incluso a veces no es real, y sí con la influencia que pueden tener estos movimientos pre-visibles de las personas en la forma arquitectónica final. Son dibujos que tratan de cómo las cosas fluyen hasta convertirse en arquitectura. Si observamos los croquis, los ángulos de la arquitectura aparecen ya en la forma de las personas que se mueven. No es por capricho o por arte, la forma de la arquitectura proviene del movimiento de las figuras, que contaminan todo.

Creo que estás en un momento de sensibilidad especial en el que te atrae más desarrollar un trabajo artístico que la propia arquitectura. Con frecuencia haces exposiciones de escultura, de dibujos y de diseños. ¿Son sencillamente etapas, o encargos de la gente que te rodea?

Son fundamentalmente encargos. Tengo que reconocer que soy muy pasivo y que nunca me he preocupado por desarrollar este tipo de trabajos. Además, son problemáticos para el estudio y dan que hacer tanto o más que la arquitectura. Las exposiciones de escultura me ocupan mucho tiempo y generalmente las he hecho por la insistencia de otros. Siempre me fijo una fecha para trabajar con tranquilidad en estos asuntos, pero cuando llega el momento suelo seguir muy ocupado. Ahora estoy haciendo unas esculturas de madera de las que he realizado numerosos croquis. Parte de las esculturas están hechas con maderas utilizadas y antiguas, y otras trabajadas a máquina, después de haber realizado innumerables dibujos en el estudio. Me gusta hacer este tipo de trabajos y además sin presión sólo haría dibujos. Es complicado porque necesita concentración y robar tiempo a la arquitectura, pero me gusta mucho y por eso lo hago, como pasa también con las serigrafías que me piden todos los años los estudiantes de arquitectura para financiar sus viajes.

Transcurrido este tiempo, ¿hay algún proyecto por el que sientas una predilección especial?

No, todos forman parte de mi mundo, de mis ideas. En mis proyectos actuales siguen existiendo los intereses de siempre, y me reconozco en cada uno de ellos. La única distinción que hago es que me interese el trabajo. Si es así, me da igual hacer una casa que un museo.

¿Qué te gustaría hacer en los próximos años?

Vivir con salud es lo que más me preocupa. Salud para poder continuar trabajando.

Juan Domingo Santos es arquitecto y profesor titular de Proyectos en la E.T.S.A de Granada y ha sido profesor invitado en la Escuela Politécnica de Lausanne (Suiza, 1997) y en Pamplona (2008). Desde 1993 es colaborador del arquitecto Álvaro Siza Vieira para la realización del Edificio Zaida en el centro histórico de Granada (España). Su obra arquitectónica ha sido expuesta en exposiciones internacionales como la 7ª Mostra di Architettura Biennale di Venecia y en *On-Site, New Architecture in Spain* organizada por el Museum of Modern Art (MoMA) de Nueva York formando parte de su colección permanente de Diseño y Arquitectura; y otras nacionales como la Bienal de Arquitectura Española (93-94). Ha sido nominado a los Premios Mies van der Rohe del año 2007. Trabaja en la actualidad en la torre de una antigua fábrica de azúcar en la vega de Granada, que rehabilita desde 1986.

There are other enigmatic figures that you often use. They are winged figures, angels that hover above the drawings...

The first time I remember drawing an angel in an architectural sketch was in the Malagueira project in Évora. It was an angel hovering over the landscape. I did a lot of drawings with aerial views to come to terms with the territory and study the different scales of the urban fabric before I started on the project. I remember that at one point, after I had done one of the aerial views, I felt like drawing a figure that was watching everything from above. I know it had no other purpose; sometimes they appear simply because I want to, nothing else. But there is a lot of literature, particularly poetry, that speaks of angels, Rilke for example. There is also an extraordinary series of drawings on the subject by Paul Klee. They are not figurative sketches; they are highly transfigured but incredibly beautiful angels.

You often like to set the observer in the scene: when you draw a hand which in turn is drawing a hand that is drawing, and so on, we find ourselves lost inside the drawing...

The reason is that I am often alone at home or travelling, and when I draw, I don't have a model, so I spend my time doing self-portraits. I sometimes use my hand as a model. Sketching a hand is a complicated exercise, and a foot even more so, because it is very hard to outline accurately; generally it is the part of the anatomy that we dominate least. Sometimes you find people who can draw a perfect face, but when they come to the hand or the foot, it is a disaster. Drawing a hand is a very good, healthy exercise for learning to capture expressions.

You also use another drawing method, less precise if you wish, which transmits an idea of place that is detached from the final shape of the architecture. I am referring to your sketches that derive from architecture. It is a different sort of drawing, and an attempt to go beyond representation. They are drawings are full of activity, everything is in permanent movement, with figures entering and leaving the drawing...

Architecture depends a lot on the organisation of movements. The inclusion of people in that sort of drawing has nothing to do with the problem of scale, which sometimes is not even real, but it does have to do with the influence of those foreseeable movements by people on the final architectural form. They are drawings that deal with the way things flow until they become architecture. If you look at the sketches, the angles of the architecture are already there in the form of the people who are moving. It is not by whim or by art that the shape of architecture arises from the movement of the figures, which contaminate everything.

I suspect that you are now at particularly sensitive point in which you find the development of your artistic work more attractive than your architecture as such. You often hold exhibitions of your sculpture, drawings and designs. Are they simply stages or are they commissioned by people around you?

They are mainly commissions. I must admit I am quite passive, and I have never been concerned about developing that sort of work. It is also a problem for the studio and it requires just as much if not more work than architecture. Sculpture exhibitions take up a lot of my time, and I have generally done them on to the insistence of others. I always set myself a date to work quietly on those things, but when the moment arrives, I am usually very busy. Right now I am doing some sculptures in wood for which I did a lot of drafts sketches before. Some of the sculptures are done in old, used pieces of wood, and others have been done by machine after countless numbers of sketches. I like to do that sort of work, and anyway, if I wasn't under pressure I would only draw. It's complicated because it requires concentration and it steals time from your architecture, but I like it a lot and that's why I do it, which is also the case with the screenprints that the architecture students ask me for every year to finance their trips.

After all this time, is there any one project that you are particularly fond of?

No, they are all part of my world and my ideas. My current projects still contain the same interests as ever, and I can recognize myself in each one of them. The only difference I make is that I have to be interested in the work. If that is the case, I don't mind whether it is a house or a museum.

What would you like to do in the next few years?

Staying healthy is my main concern. Healthy to be able to go on working.

Juan Domingo Santos is an architect and senior lecturer in Projects at the Granada School of Architecture. He has been a guest lecturer at the Lausanne Polytechnic (Switzerland, 1997) and the Pamplona Polytechnic (2008). Since 1993 he has been working with architect Álvaro Siza Vieira on the Zaida Building in the historic centre of Granada (Spain). His architectural work has been displayed at several international exhibitions including the 7th Mostra di Architettura Biennale di Venecia, *On-Site, New Architecture in Spain* organised by the New York Museum of Modern Art (MoMA) as part of its permanent Design and Architecture collection, and the Biennale of Spanish Architecture (1993-94). He has been nominated for the 2007 Mies van der Rohe Awards. He currently works in the tower of an old sugar mill on the Granada river flats, which he has been renovating since 1986.

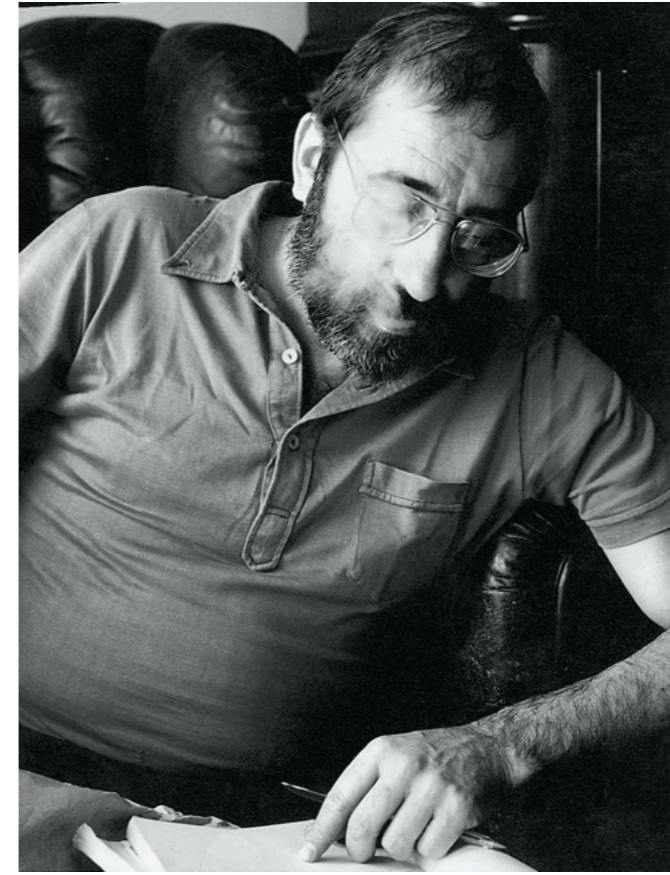


Photo: Carlos Campa Moras

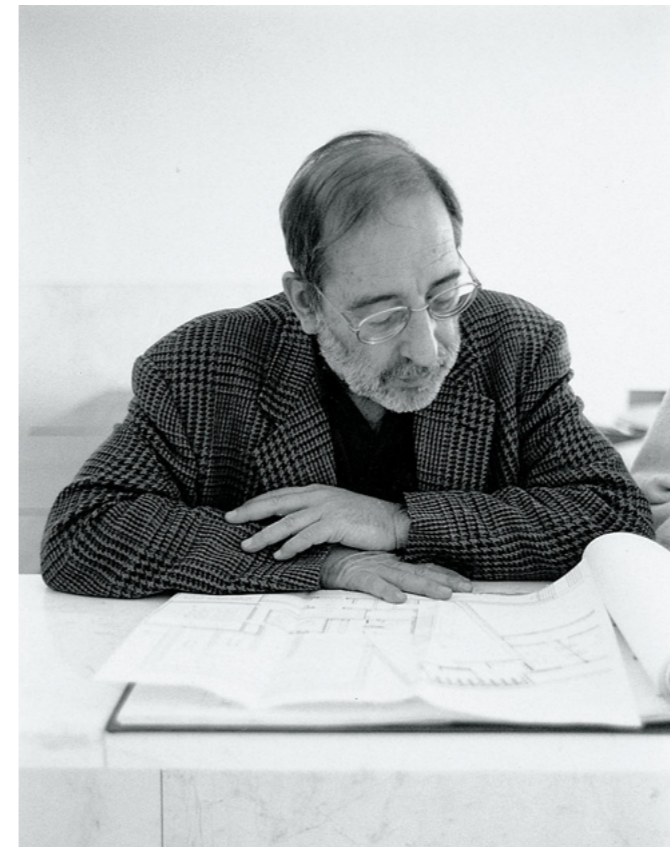


Photo: Juan Rodríguez

