A modo de *Marginalia* presentamos la entrevista realizada a Alvaro Siza como notas al margen en la biografía de un maestro. Recoge comentarios, glosas, apuntes sobre su vida y su trayectoria ilustrados por algunos de sus dibujos, también hermosas exploraciones sobre la arquitectura, que acompañan la conversación que mantuvimos en el despacho del arquitecto en Oporto. El relato, las reflexiones que allí se recogen, nos perfilan el tono que pudiera transmitir una revista de arquitectura.

Así, alrededor del corazón de la disciplina organizamos las tres aportaciones que realizan Moisés Gallego, Ignacio Paricio y Arcadi Pla, tres reconocidos profesores de la ETSAB que reflexionan respectivamente en torno a la estructura en la Ville Savoie de Le Corbusier, a la investigación en la arquitectura y a los modos de intervención en el patrimonio. Con un enfoque semejante, más próximo al ensayo que al tratado, se desarrollaron la mayoría de las aportaciones recogidas tras la llamada de originales (*Call for papers*) de cuyo proceso de selección por los revisores externos fue escogida “La complejidad común”, un artículo que explora los terrenos compartidos entre arquitectura y música escrito por Josep Llorca, estudiante de grado de arquitectura. El próximo número recogerá con el mismo espíritu la pregunta formulada por Alvaro Siza al final de la entrevista y que constituye el *Call for papers* para el número 9.

Por su parte el contenido compartido, en este caso, por la literatura y la arquitectura del Centro Federico García Lorca de Granada es el pretexto para un ejercicio aquí sí estrictamente arquitectónico por parte de Bezan, Juvera, Partida y Mendoza. La fuerza de la sección y la contundencia de su materialidad contrastan con la delicada inserción urbana en el centro de Granada.

La materialidad es precisamente el centro de la tesis de Juan Trias de Bes cuya sinopsis recogida en estas páginas ahonda a partir de la obra de Peter Zumthor en “Materia, sintaxis y diagramas”. Un trabajo de investigación realizado desde la visión de un arquitecto en práctica y que sitúa el centro de la disciplina en lo que da en llamar “Arquitecturas matéricas”. La figura del recientemente desaparecido Oscar Niemeyer es el otro vértice de la revista en el artículo de Cecilia Obiol que versa sobre su obra y pone el acento en los proyectos realizados para Niteroi, ciudad que mira especularmente a Rio de Janeiro.

Desde sus primeros números PALIMPSESTO, por origen y convicción, ha puesto el acento en los procesos de realización tanto de la arquitectura como de otras disciplinas próximas. El caso de Stella Rahola, arquitecta y escultora, encarna de dos maneras distintas esta preocupación que a la vez, y paradójicamente, niega con el contenido ligero y evanescente de muchas de sus creaciones de porcelana y vidrio que se expusieron en el centro de Arte de Santa Mónica. Carmen Pinart por su parte observa lo cotidiano para extraer su esplendor y, en palabras de Luis Moreno Mansilla, para transformar la mirada sobre las cosas, acaso la función última del arte y la arquitectura como se vio en la exposición celebrada en primavera de 2013 en la galería OAB de Barcelona.

La pregunta es si el recurso a estos apuntes al margen, al relato corto, al acento sobre una parte de la disciplina como pueda ser la materia frente al todo, constituye una concesión a lo pragmático o por el contrario puede construir una línea de reflexión consistente y válida. De las condiciones de esta suposición y de sus certezas versa la aportación de Josep María Montaner que cierra el número e invita a considerar nuestro propio trabajo editorial.

PALIMPSESTO

MARGINALIA

08 Año 03. Septiembre 2013 (16 páginas) ISSN 2014-1505
Revista trimestral de temática arquitectónica

Dirección
Carlos Ferrater y Alberto Peñín

Redacción y diseño gráfico
Cecilia Obiol

Divulgación
Luis Amorós

Textos en inglés
Miguel Orellana

Colaboradores en este número
Boris Bezan, Marjan Bezan, Moisés Gallego, Mónica Juvera, Josep Llorca, Héctor Mendoza, Josep María Montaner, Cecilia Obiol, Ignacio Paricio, Mara Partida, Arcadi Pla i Masmiqel, Carmen Pinart, Stella Rahola, Alvaro Siza, Juan Trias de Bes

Edición
Cátedra Blanca - E.T.S.A.Barcelona - UPC
Barcelona
palimpsesto@cbbarcelona.com

Impresión
Arts Gràfiques Orient

Depósito legal B-5689-2011
ISSN 2014-1505
e-ISSN 2014-9751

V.O. PALIMPSESTO respeta el idioma original de los autores.

© De los textos: sus autores
Las imágenes han sido cedidas por los autores de los artículos. No ha sido posible encontrar todos los propietarios de sus derechos. Las partes interesadas pueden ponerse en contacto con el editor.

Reservados todos los derechos. Ninguna forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra se puede hacer sin autorización expresa de los titulares.

Álvaro Siza

Entrevista realizada por el equipo de redacción (AP)

Alvaro Siza nos recibe en su despacho de Oporto a media mañana de un domingo de junio soleado y ventoso. Su despacho está tranquilo pero a la vez repleto de dibujos, maquetas y prototipos que aguardan ser retomados. Entre los distintos planos nos muestra uno de sus últimos proyectos para una fábrica de vidrio en Corea. Le entregamos una edición facsímil del primer libro sobre Gaudí, el conocido como “Ràfols”, obsequio de la cátedra Gaudí de Barcelona. Con este pretexto nos sumergimos en una conversación de poco más de una hora en la que dejamos a un lado nuestros papeles y acompañamos el discurso y la voz profunda del arquitecto.

P Formación

A menudo habla de la influencia de Gaudí en su decisión de hacerse arquitecto. ¿Qué aprendió usted de Gaudí? ¿Qué es lo que más valora de su trabajo? ¿Qué proyecto destacaría?

Yo no tenía ninguna intención de ser arquitecto. Quería hacer esculturas pero para la familia era muy perturbador. No quería discutir con mi padre y mi madre y por ello decidí ir a la escuela de Bellas Artes, donde en aquellos años se podía cursar pintura, escultura y arquitectura. La idea era seguir en arquitectura las asignaturas comunes de dibujo, historia del arte y después cambiar...

...pero no cambió nunca más.

No, porque mi período en la Escuela coincidió con la entrada de un nuevo cuerpo de profesores. Se incorporó una nueva generación interesante.

¿Cuándo fue la última vez que visitó Barcelona?

Durante unos años íbamos mucho de vacaciones a España. Mi padre alquilaba un coche, porque no conducía, y visitábamos cada vez una región distinta; Andalucía, Galicia, Barcelona, la Costa brava... A mi padre le gustaba mucho viajar y además costaba lo mismo pasar unas vacaciones fantásticas en España que quedarse en Portugal porque la peseta valía la mitad que el escudo.

¿Sus padres tuvieron algo que ver con la arquitectura?

No directamente, aunque con las artes sí. Mi padre era ingeniero y le encantaba viajar, visitar museos, ciudades. Lo primero que hacía al llegar a una ciudad era ir al mercado porque decía que enseñaban mucho la atmósfera de una ciudad. Preparaba bastante bien los viajes con guías, libros, lo preparaba todo. En uno de esos libros vi varias fotos de Gaudí y me interesaron mucho. Para mí eran como esculturas. Recuerdo también cómo con mucho entusiasmo descubrí la catedral de noche con mi hermano. Daba miedo, todo estaba oscuro no había gente en la calle y de repente...aquella aparición tremenda.

Hay que decir que España en los años 40 era muy pobre y no empezó a cambiar hasta los 50. Las dos ciudades que estaban mejor eran Barcelona y Madrid, en las otras la pobreza era tremenda.

¿Qué edificios visitaron en Barcelona?

En Barcelona visitamos la Batlló, la Milà y su patio, pero lo que más me impresionó fue que aquello que había descubierto en el libro, y que me parecieron esculturas, estaban hechas con todo lo que tenía mi casa; los puños de la puertas, las molduras... Este descubrimiento hizo que me interesara por la arquitectura, que hasta entonces para mí equivalía a visitar monumentos. Lo que tenía delante eran cosas normales que cantaban entre ellas. Era como un coro de cosas normales que se transformaba en música de calidad.

P Oporto

A diferencia de Barcelona, la presencia de la naturaleza en Oporto, de la topografía, parece constituir no solo un marco o un fondo sino la verdadera condición operativa de la ciudad. ¿Hasta qué punto está presente en su arquitectura?

En realidad soy de Matosinhos donde está la primera obra que construí y donde residí hasta los 30 años. Pero la relación con Oporto era constante porque a partir de secundaria tenía que desplazarme hasta allí. Venía por el borde del río con la línea 1 del tren que tardaba 45 minutos por aquel entonces. Aún hoy a veces, distraído, cuando tengo que ir al centro digo “tengo que ir a Oporto”.

Era un gran espectáculo, el del río. Había mucho movimiento de los barcos que venían a traer la uva para el vino de Oporto, en los márgenes donde se desarrollaban muchos trabajos relacionados con su elaboración. Y en el otro sentido, desde el Duero, venía el carbón en barcas negras con mujeres que lo traían en grandes cestos sobre su cabeza.

Yo además aprovechaba para leer. Leí más que en todo el resto de mi vida, 45 minutos por cuatro veces y en ocasiones hasta 6 veces.

¿Y qué leía?

A partir del final de la guerra en el 45 aparecieron muchas ediciones que traducían novelas extranjeras. Nuevos autores de novela de América, Steinbeck, Hemingway, Faulkner. También algunos portugueses, porque en el programa escolar se leía mucho Camilo Castelo Branco, Eça de Queiroz... Novelas sobre todo. Seguramente no leía teoría de arquitectura.

P Disciplinas

En su opinión, ¿qué disciplinas influyen sobre la arquitectura? ¿El arte, la naturaleza, la filosofía? ¿Considera que la arquitectura es una disciplina autónoma?

La arquitectura es una disciplina autónoma pero tiene una gran relación con las artes, cine, pintura, escultura, ballet. Son siempre reacciones al mundo donde estamos. Existe una componente universal que da otra dimensión a nuestra actividad y que es compartida con la cultura general.

¿Se trataría entonces solo de artes visuales?

No solamente, aunque creo que el resto de disciplinas influyen menos y más tarde. Cuando entré en la Escuela en los primeros años cambiaron los contenidos del curso. Aquella nueva generación de profesores que entró promovió un cambio importante, muy relacionado con un cambio europeo. El régimen no podía ser tan asfixiante porque el fascismo estaba derrotado.

La arquitectura es una disciplina autónoma pero tiene una gran relación con las artes, cine, pintura, escultura, ballet. Son siempre reacciones al mundo donde estamos.

Es en ese momento cuando entraron las disciplinas que no formaban parte de las Bellas Artes, que eran fundamentalmente dibujo e historia del arte. Aparecieron las cuestiones relacionadas con la ciudad y el territorio; la sociología, la geografía. Es cierto que en mis primeros años y antes de entrar en la Escuela me inte-

resaban sobre todo las artes visuales puesto que con éstas existe una relación muy intensa y muy evidente. No en vano muchos cineastas, como Antonioni, empezaron como arquitectos. El proceso de realización de una película tiene una gran fuerza, los recorridos y movimientos, el ritmo...hay muchas cosas en común también con la música.

P Granada

Siempre ha puesto el acento en la manera de recorrer y descubrir la arquitectura. En el proyecto para la Alhambra está precisamente trabajando en el edificio de acceso. ¿Su propuesta nos prepara para el rito de su visita?

El tema del concurso es precisamente ese. La respuesta a los recorridos, la llegada y la salida, con esas 8500 personas al día. Cómo transformar aquello que es caótico en una parte positiva de la atmósfera de la llegada.

¿Qué le ha enseñado la Alhambra?

El proyecto más que surgir de un aprendizaje de la Alhambra resulta de introducirse dentro de una especie de sueño. Precisamente uno de los viajes que hice con mi familia fue allí. Cuando se llega, como ocurre en Venecia, es como entrar en un sueño, puedes ir diez veces y cada vez es un sueño. Pasada esa emoción siempre se produce alguna reflexión.

Lo mismo ocurre también en una arquitectura más modesta como la casa árabe, cuando la luz pasa desde los patios llenos de sol, de camino hacia el interior mediante una luz más controlada hasta prácticamente la penumbra. Esta profundidad y diferenciación del ambiente a través de la luz es una enseñanza que me llegó e influyó mucho.

Y por supuesto, otro elemento de reflexión es la relación entre el paisaje y la construcción.

¿Qué actitud tomó su proyecto ante lo preexistente?

Como en todas las intervenciones en entornos similares, en este concurso la calidad de la Alhambra supuso una condición casi inhibitoria. Estás entre la tentación de simplemente copiar o por el contrario innovar desde una cierta independencia. Debe existir un equilibrio porque copiar no es una solución. Las formas, los materiales, la artesanía y los modos de vida tenían sentido en su época. En el conjunto de la Alhambra, me impresionó mucho también el palacio de Carlos V. Una intervención brutal y que ahora forma un todo con la Alhambra. Existe en el proyecto la tentación de una intervención muy fuerte como es el palacio de Carlos V, que tiene una fuerza tremenda por su intensidad y por corresponder exactamente a un cambio de poder. Condiciones que no encontramos hoy, ni la misma fuerza ni la autenticidad que justificaría realizar una intervención de esa potencia. Había que responder a una cosa inmaterial como eran los recorridos, la relación con el paisaje, además de mil problemas funcionales. No se planteaba una afirmación competitiva con la Alhambra.

Por todos estos peligros se optó por un camino intermedio, aunque creo que conserva su autonomía. El proyecto nace de la consideración de estos dos caminos y de las razones de su autenticidad.

Alguna vez ha dicho que la arquitectura nunca actúa en el desierto. Proyectos como los de vivienda de Holanda (Shilkeerswijk, La Haya) revelan una relectura de la tradición de la escuela de Amsterdam desde ciertos postulados del movimiento moderno emocionante. En lugares con menos tradición arquitectónica evidente, ¿la intervención del arquitecto es más violenta?

Siempre existe un contexto cultural latente, un *background*. Unas veces es muy evidente, muy fuerte, otras está más escondido. Hoy es impensable

▲ Puerta Nueva, la Alhambra, Granada

que se pueda construir en el desierto. Ya todo es humano. Existe siempre un camino que ofrece una continuidad con lo existente. Hay que encontrarlo. Aunque a veces no sea obvio, existe.

¿Cómo es su proceso de trabajo con los arquitectos locales? ¿Cómo ve la tendencia al trabajo colectivo? ¿Cree posible la disolución de la autoría del arquitecto?

Hoy el ejercicio del arquitecto se produce en un campo de trabajo interdisciplinar que permite atribuir la arquitectura a muchos autores. Hoy es impensable el arquitecto renacentista que era ingeniero, maestro de obras... Actualmente, las cosas tienen una complejidad tal que solo un equipo puede llevar a cabo y construir el proyecto. Pero el arquitecto para mí es el coordinador de todo ese trabajo interdisciplinar. En absoluto es un especialista, o si se quiere está especializado en no ser especialista. Por tanto es el único que puede trabajar teniendo siempre presentes las contradicciones, los intereses opuestos y acompañar siempre al equipo en el control de la situación. No se trata tanto de un proceso de síntesis, es un proceso abierto. Este trabajo de síntesis está presente por la interdisciplinariedad, por la variedad de las contribuciones. Es una síntesis con una condición de acuerdo, de búsqueda de los puntos comunes para llegar a un todo.

Hoy es impensable que se pueda construir en el desierto. Ya todo es humano. Existe siempre un camino que ofrece una continuidad con lo existente. Hay que encontrarlo. Aunque a veces no sea obvio, existe.

Nos interesa mucho la intervención de colaboradores externos como Cecil Balmond en la génesis de su arquitectura. Mientras que el empleo del hormigón en el pabellón de Lisboa no es estructural, en otras ocasiones, como en Setúbal, la construcción puede ser el argumento de la arquitectura, como cuando incorpora y muestra de una manera natural la junta de dilatación. ¿Estos dos planteamientos son compatibles?

Yo no soy capaz o no quiero empezar un proyecto sin tener aquí, sentado a mi lado, al ingeniero, desde el inicio. En Portugal es distinto que en España, porque le papel de cada uno es muy claro. El arquitecto no tiene formación suficiente para calcular

estructuras o instalaciones. Eso permite una mente abierta, no tan ocupada en las distintas especialidades, para poder hacer un todo del trabajo de los demás.

Pronto en el proceso, y de un modo general, trabajamos desde esta colaboración, pero en el inicio del proyecto hay que tener un punto de partida para poder incluir todas estas contribuciones de los especialistas. No se puede pedir una opinión a un ingeniero sobre nada. El punto de partida plantea lo que puede ser un proyecto, con muchas variantes, con muchas alternativas. Ideas visualizadas en un inicio con poca información, casi como la reacción delante de un programa, delante de un territorio. De estas alternativas, algunas de ellas incluso pueden no tener sentido, pero en su conjunto permiten primero no bloquear la apertura que cada proyecto debe tener, dado que no existe solo una solución, y segundo iniciar el diálogo.

Hago muchos intentos, croquis, y sé perfectamente que de todas estas tentativas ninguna se aprovechará para la solución final. Se trata de una base para establecer una discusión y excluir aquello que ya es solo intuitivo. Después la información va incorporándose, y es entonces cuando empieza a adquirir otra consistencia.

La razón para este procedimiento es la rapidez del dibujo. Dibujar permite en segundos tentar la forma, tentarla dos, tres, cuatro veces...

P Las herramientas

Coderch decía que nunca visitaba un lugar sin haber previamente reflexionado y conocido el proyecto para, precisamente al realizar la visita, establecer un diálogo. ¿Cuál es su posición al respecto?

El dibujo empieza de repente, como una reacción al *shock* de tener un proyecto bajo el lápiz. A veces lo primero es visitar el lugar. Otras veces ni siquiera lo visito, puesto que el material informativo permite empezar y tener una primera reacción. También lógicamente depende del tipo de trabajo. Si se trabaja en un casco histórico es indispensable visitarlo porque hay muchos datos como la densidad, el detalle, la variación. Esa reacción debe ser más profunda. No es como llegar al campo.

En este caso de los centros históricos hay que ver, no para proceder de manera mimética, sino para valorar qué significa para la ciudad o para incorporar a la fuerza interior de la propuesta el tono que debe coger el proyecto, más apagado o emergente o ambos a la vez.

El dibujo lo empleo solo para comunicar, y no tardo mucho tiempo en empezar de nuevo. Si uno es consciente de que los dibujos no son algo consistente, no tienen que ser una trampa.

¿El dibujo puede ser una trampa? Chillida dibujaba con la mano izquierda para liberarse de su propia habilidad...

¡Sí, también es verdad! Me obligaron a dibujar con la mano izquierda, pero no pude... El dibujo lo empleo solo para comunicar, y no tardo mucho tiempo en empezar de nuevo. Si uno es consciente de que los dibujos no son algo consistente, no tienen que ser una trampa.

¿Cree que el ordenador podría suponer, más allá de una herramienta de representación y transmisión, un instrumento, un brazo más largo, que transforme la manera de hacer arquitectura?

También el ordenador, como el lápiz, es una herramienta. Hoy es impensable no emplearlo aunque yo personalmente no me adapté. Tengo dificultades para utilizar el ordenador porque trabajo desde muy joven y porque me pone nervioso... Soy rápido dibujando y el ordenador es muy lento cuando uno está habituado a experimentar en segundos. Si un colaborador me dice que espere porque el dibujo "pesa mucho" me pongo nervioso... Por otro lado, el rigor total al que obliga imposibilita, acorde con la época, la secuencia estudio previo, anteproyecto, básico, proyecto de ejecución. Esto prácticamente ya no tiene sentido porque el ordenador mete todo a la vez, quiere rigor, y se desarrolla el proyecto de ejecución desde el inicio. Pero tengo la intuición de que otros modos de utilización del ordenador son potencialmente posibles.

Con algo de provocación, en ocasiones en la Escuela prohibimos los renders...

¿En los primeros años? Bueno, tienen su utilidad, no se ha de prohibir, pero es verdad que dan una mayor tendencia al vicio que otras herramientas. Pero ojo, también la maqueta tiene sus problemas, engaña mucho. Los instrumentos se tienen que utilizar de modo complementario. Si trabajas solo con la maqueta cometerás errores terribles. Si solo lo haces con dibujos, será un desastre, un disparate. Si empiezas con un trabajo riguroso antes de la necesaria apertura, limitas mucho el resultado.

¿Qué papel juega la geometría en su arquitectura? ¿Acude al proyecto como elemento regularizador de sus dibujos o se sitúa en sus inicios?

Trabajo siempre en 3 dimensiones, mediante croquis. Por ejemplo, para considerar un detalle, lo primero que hago es una perspectiva a mano para conocer la totalidad de los problemas y no trabajo solo, por ejemplo, desde la sección, que es una representación parcial. Tengo que dominar todas las cosas, y por ello realizo un dibujo rápido.

Después son muy útiles las axonometrías o las vistas 3D del ordenador. No las hago yo directamente, pero por ejemplo ahora que estoy realizando unas esculturas en madera de una cierta dimensión, después de mis croquis, el trabajo con un colaborador preparado te permite ver, rotar, corregir.

Después incluso puede ir a directamente a la máquina para cortar. Es un instrumento fantástico.

Hay quién defiende que el proceso de generación de la arquitectura se puede parametrizar, mediante una puesta en marcha casi automática de los mecanismos arquitectónicos, mientras el arquitecto se distancia del dibujo y se limita a controlar el proceso.

Creo que el uso del computador está aún en una fase inicial y tiene todavía un gran potencial de desarrollo. ¡Pero no se puede jamás perder de vista que el computador no piensa! O al menos, a día de hoy, no piensa totalmente.

Pabellón de Portugal en la Expo'98, Lisboa ▼

P Arquitectura y vida

Volviendo a Gaudí y su relación con su profesión, fue toda una vida dedicada a la arquitectura; se fue a vivir a la Sagrada Familia. Tal vez desde otro punto de vista, pero con la misma entrega, Utzon después de desplazarse con toda su familia a Sydney, recordaba muchos años después que “la vida en la obra era maravillosa, ese es el tiempo del arquitecto.”
¿Cree que esta identificación entre la arquitectura y la vida es todavía posible, necesaria?

Cada día es más difícil. Hay un movimiento inevitable de especialización que traspasa la arquitectura y se halla en la vida misma. Yo recuerdo vivir de pequeño en una casa con una familia grande, con tres generaciones conviniendo en una suerte de organización social y de trabajo muy específica, donde todo estaba bastante imbricado. Hoy la mujer trabaja en un sitio y el hombre en otro. Esa conjunción total entre trabajo y vida social y familiar me parece muy difícil, prácticamente imposible. Si un arquitecto tiene trabajo en China, ¿va a llevarse a la mujer y a los niños a China? Excepto si se trata de un período muy largo, cosa muy rara hoy, donde no sabes si un proyecto va a durar y ni siquiera si se va a poder realizar. Es un tiempo de grandes cambios también para los arquitectos.

En su opinión, ¿un buen arquitecto debe ser un buen amante de la vida?

Cada vez se está poniendo más difícil. Un arquitecto puede empezar a odiar la vida... Hoy lleo a una obra y si hay que corregir esto o aquello hay un personaje, o un equipo si es obra pública, que son los gestores de la obra. Hay un alcalde que tiene prisa porque hay elecciones de aquí a no sé cuándo y te dice que verdaderamente no hay tiempo, que después se corregirán los errores, y...nunca más. Se perdió la idea de trabajo integral como también ocurre con la vida integral. El trabajo se concibe como una tortura, una esclavitud, un sacrificio, pero no como una forma de vivir. Es la condición hoy de muchas cosas. En algunas hemos avanzado mucho, en otras hemos perdido. Y desde luego en algo fundamental como la calidad de vida, los resultados no son muy buenos, ¿no?

P Pensamiento y sistemas de producción

Sus textos nos hablan a menudo del vínculo que existe entre los sistemas de producción y el pensamiento arquitectónico. En particular en su trayectoria, ¿cómo ha cambiado su manera de proyectar en relación a los avances productivos?
En ese sentido, ¿hacia dónde cree que se puede producir el avance en los sistemas de producción?

Es interesante hablar de arquitectura y trabajo artesanal aquí en Portugal. Esa cooperación, ese encuentro entre artesano y proyectista, necesitaba mucho de la obra, y también de mucho tiempo. Todo era más lento. Existía un intercambio entre la sabiduría del hacer y del proyectar, entre arquitecto y artesano. Ahora todo es mucho más mecanizado y sujeto a los efectos de la industria. En esta situación el camino más productivo es el trabajo junto a las propias industrias, que por otra parte han incorporado a *designers*. Hay casos contemporáneos donde esa relación entre proyectistas e industria es muy clara y muy buena, como el ejemplo de Foster. Se trata de un camino, aunque no siempre es posible.

Aquí el peligro también es la especialización. El *designer* que trabaja en la industria no es un generalista... veo más bien un sistema basado en la fragmentación, muy difícil de evitar con la división de trabajo actual; división, fronteras entre todo, en el interior de una disciplina o entre distintas disciplinas... Cuando hablábamos de la relación entre arquitectura y música y cine, ésta se halla presente en el espíritu de muchos pero para muchos otros son cosas totalmente distintas. Si un arquitecto tiene la pretensión de hacer una escultura, está muy mal visto. Es esta cosa terrible de la división, división, división, que al final ocurre en la vida misma.

El peligro también es la especialización. El designer que trabaja en la industria no es un generalista... veo más bien un sistema basado en la fragmentación muy difícil de evitar con la división de trabajo actual; división, fronteras entre todo, en el interior de una disciplina o entre distintas disciplinas...

Si su discurso suele relacionar sistema productivo con pensamiento arquitectónico, nos llama la atención que no cite con más frecuencia a Mies van der Rohe, cuando es posible que, particularmente en su período americano, fuera de los arquitectos más próximos a un sistema de producción concreto.

Puede ser el resultado de alguna inercia o de un menor dinamismo en los momentos primeros de la formación. Aunque en realidad no creo que sea solo eso, sino que las condiciones de trabajo aquí y allí son distintas. Mies van der Rohe pudo hacer esto o lo otro porque tenía a su alcance a la nueva industria,

Hay muchas diferencias entre trabajar aquí y allí, pese a la tendencia hacia la globalización. Si fuera cierto que se camina en la dirección del equilibrio, de la solidaridad, entonces podríamos esperar una cierta convergencia. No es lo que se ve hoy, ni siquiera a nivel de Europa; ¿dónde está la convergencia?

porque estaba en América. Antes hablaba de Foster. El mundo anglosajón encuentra un medio propicio para la relación con la industria. Ahora bien, si trabajas en Cabo Verde como yo, no tiene ninguna incidencia. Tienes que traer todo de fuera para poder trabajar allí.

Hay muchas diferencias entre trabajar aquí y allí, pese a la tendencia hacia la globalización. Si fuera cierto que se camina en la dirección del equilibrio, de la solidaridad, entonces podríamos esperar una cierta convergencia. No es lo que se ve hoy, ni siquiera a nivel de Europa; ¿dónde está la convergencia? ¿Dónde está el equilibrio cuando por ejemplo unos pagan diez veces más impuestos que otros? ¡Hay que tomar el destino en las manos porque de lo contrario caminará por vías muy estrechas!

P Inicios

¿En qué estado se encuentran sus primeras obras? Sabemos que es un tema que le preocupa mucho.

El restaurante, también las piscinas, fue saqueado con el robo del cobre de las piezas de la cubierta. Todo el techo de madera quedó arruinado y ahora será muy difícil de rehacer y muy caro. No me dijeron nada. El ayuntamiento de Matosinhos recibió montañas de cartas del extranjero dada la cantidad de visitas que reciben. La lluvia de cartas vino de Japón, Italia, Francia, de la Bienal de Venecia, incluso llegaron a ofrecer apoyo financiero, algo muy emocionante. Con esto se vieron obligados a encargarme un proyecto que hice lo más rápido posible pero que quedó en nada abandonado. Recientemente, hará algo como una semana, empezaron los arreglos del exterior porque se había realizado un terrible aparcamiento promovido por el ayuntamiento. Allí estaban los periodistas y el alcalde que, cuando se le preguntó al respecto, dijo que empezarían a trabajar en cuanto acabara su trabajo el arquitecto. El proyecto estaba entregado hace más de un año...

La piscina de Quinta de Conceição está maltratada, abandonada. Boa Nova es Monumento Nacional, ¡no quiero pensar que pasaría si no lo fuera! La iglesia de Marco de Canavezes fue declarada de interés público pero se construyó hace 20 años y el revoco también tiene su mantenimiento. La Facultad de Arquitectura nunca se volvió a pintar.

¿Es un problema habitual en su país?

También Souto de Moura tiene edificios abandonados, como la fundación Manuel Oliveira promovida por el ayuntamiento, y que ahora pasó a ser un lugar para los drogadictos. No tienen medios por la crisis, pero tampoco valores. Portugal era un país con mucho potencial y ha sufrido una caída tremenda en muchos aspectos. Por ejemplo ahora salen en prensa muchas críticas a los arquitectos que intervinieron en un programa de recuperación de escuelas que habían sido construidas por el gobierno socialista. Es verdad que ellos eran socialistas y que se construyeron sin concurso, pero sufrieron críticas terribles por una cuestión de presupuesto que no era responsabilidad suya. El programa inicial planteaba, con mucho dinero, equipar íntegramente las escuelas con aire acondicionado y, a indicación del programa, ninguna ventana se hizo practicable. Después de un mes se quedaron sin dinero para pagar la energía, hubo que hacer obras para abrir las ventanas, la maquinaria quedó en desuso...Tal vez el problema es que, cuando detrás de una iniciativa hay gente absolutamente incompetente, todo acaba en desastre.

También Souto de Moura tiene edificios abandonados, como la fundación Manuel Oliveira promovida por el ayuntamiento, y que ahora pasó a ser un lugar para los drogadictos. No tienen medios por la crisis, pero tampoco valores. Portugal era un país con mucho potencial y ha sufrido una caída tremenda en muchos aspectos.

P Historia y sociedad

En su opinión, si la arquitectura mantiene su vocación de servicio social, ¿cuál es el mejor servicio que le puede dar hoy a la sociedad? ¿Asistimos a una vuelta a los años 60?

Escuela Superior de Educación de Setúbal ▼

La preocupación por lo social era muy fuerte en el campo de la arquitectura y la vivienda de los años 60, en Europa al menos, pero esto cambió bastante. Y la manera de afrontar estos problemas en los años 70 fue precisamente a través de la participación, el respeto de las particularidades y necesidades de los grupos sociales. Esto ya no es prácticamente un tema de debate, o solo puntualmente, cuando era motivo de referencia de las revistas de arquitectura de los años 70. Hoy oír hablar de la participación parece como hablar de arqueología. Incluso quien lo haga es seguramente considerado un pésimo arquitecto puesto que parece incorrecto abordar este tema desde la conversación directa con la gente que tiene las necesidades. Se trata de un problema político.

Tras la creencia en la tabula rasa, tiempo después, la continuidad emerge de nuevo y, por tanto, la historia reaparece en los cursos de la universidad.

En el proceso de elaboración de esta entrevista hemos pedido a los estudiantes que nos propongan una pregunta para usted. Hemos seleccionado la de la alumna Mónica Sambade: *¿Cuál debería ser, según su opinión, la actitud docente que permitiera hacer visibles de nuevo las estrategias basadas en la importancia de la historia como referente de proyecto al que acudir? ¿Proyectar es simplemente buscar y producir imágenes, o es una manera de conocer?*

La Historia, como se sabe, estaba excluida de la enseñanza de la Bauhaus. No había Historia. Y tampoco estaba presente en las propuestas y codificaciones del movimiento moderno. Tiene una explicación, creo que muy evidente, y es que el fin de la guerra dejó tremendos traumas a los que había que responder apartando todo el pasado. La creencia en un hombre nuevo al que acompañaban una sociedad nueva, una ciudad nueva, era contraria a la preocupación por la historia. Pero la continuidad de los hechos hizo aflorar de nuevo todo aquello que estaba latente. Tras la creencia en la tabula rasa, tiempo después, la continuidad emerge de nuevo y, por tanto, la historia reaparece en los cursos de la universidad. Es la manera de entender mejor a los hombres y a la sociedad, no tanto una clave para encontrar o reproducir soluciones hoy. Ayer escuchaba a un historiador en la televisión que afirmaba no tener previsiones para la situación tan dramática que atravesamos y pensé que, sin embargo, sí sería capaz de hablar de lo que pasó. Seguramente el futuro no sea su tema, lo sería para un adivino o para un profeta. Hay tantas cosas que cambiar que no es posible vislumbrar el futuro, pero también es cierto que esa fuerza latente de la continuidad del pasado, aunque no se traduzca en formas concretas, es un soporte casi subconsciente para nuestro trabajo.

Hay tantas cosas que cambiar que no es posible vislumbrar el futuro, pero también es cierto que esa fuerza latente de la continuidad del pasado, aunque no se traduzca en formas concretas, es un soporte casi subconsciente para nuestro trabajo.

Una pregunta que hacemos a todos nuestros entrevistados. ¿Qué haría si fuera director de la Escuela de Arquitectura de Barcelona?

No aceptaría por conciencia, no por una cuestión de competencia, sino por disponibilidad. No conozco el momento de la Escuela de Barcelona hoy, pero sí otros momentos altos en el pasado. La gente de mi generación como Oriol Bohigas, Federico Correa, jugó en España un papel importantísimo en la preparación para el cambio político y hoy ese papel ha de ser distinto. En realidad pasó algo muy diferente en España y Portugal a lo largo de esos cambios. En España, el nuevo poder político utilizó a los arquitectos más capaces. En Portugal no ocurrió lo mismo, la herramienta para abordar una situación nueva en Lisboa y en Oporto no era tan consistente, o tenía otras preocupaciones, y por eso no provocó la introducción de nuevos programas. Esto solo sucedió después del 25 de abril, con los programas del SAAL. No surgieron de una preparación bien estructurada que diera respuesta a una nueva manera de hacer las cosas en el país, sino de manera mucho más espontánea. En la escuela de Oporto fue casi un accidente, porque se hallaba junto a una asociación de vecinos. En el caso de los políticos, la casualidad quiso que el secretario de estado fuera arquitecto... En España, la generación de arquitectos fue bien preparada y fue buscada.

Aún hoy, todos los años por medio de un programa de becas, un estudiante español realiza un periodo de prácticas de 6 meses en el despacho. Debo decir, sin exagerar, que hasta hoy son todos buenos y algunos muy buenos. Naturalmente no son los mejores estudiantes, pero he quedado impresionado con su preparación en Barcelona y también en Valencia.

La vida es un soplo¹

Oscar Niemeyer. 1907-2012

Cecília Obiol

Pero la vida continúa y así vamos tirando, querido lector, mientras fingimos creer en cosas sin importancia, vestidos de arquitecto, discutiendo sobre arquitectura con una devoción que este mundo injusto seguro que no justifica.

Oscar Niemeyer, *Las curvas del tiempo. Memorias* ²

Afirmaba Oscar Niemeyer que André Malraux tenía un museo imaginario donde guardaba todo lo que había visto y amado en su vida. Desde su famoso estudio en Copacabana, con la mirada sobrevolando las playas y los morros cariocas a través de la ventana corrida que recorre toda la fachada, Niemeyer proyectaba cada día su propio museo particular que, como es bien sabido, se alimentaba de las formas sensuales de Río de Janeiro. Las curvas de las mujeres, de las montañas, de las playas, de las frutas tropicales consumidas con avidez sobre los ondulantes pavimentos dibujados por su amigo y colaborador Roberto Burle Marx. Sin demasiada credibilidad, con aquella ingenuidad provocadora tan característica, el arquitecto brasileño más querido en su país defendió durante años que toda su inspiración y atracción por la curva venía exclusivamente del cuerpo de la mujer –*soy un bicho como otro cualquiera, sólo pienso en eso*³–, y no de la exuberante geografía carioca como sostenía Le Corbusier. Pero quien ha estado en Río entiende que es un lugar del que no se puede escapar, que define el carácter y, sobre todo, forja el talante.

Río es, además, el lugar donde Niemeyer dio sus primeros pasos profesionales, y es probable que el espíritu con el que emprendió aquella colaboración en el equipo liderado por Lúcio Costa marcara de forma decisiva ese talante, que conservó durante toda su larga trayectoria. A los 29 años conoció a Le Corbusier, que llegó a Río para asesorar –e intentar hacerse con el proyecto para el Ministerio de Educación y Salud desarrollado por el equipo, observó la propuesta del maestro europeo –que difería sustancialmente de la original–, y dibujó una tercera alternativa por su cuenta. Carlos Leão, uno de los arquitectos del grupo, la vio y quiso que Costa la valorase pero, según cuenta el propio Niemeyer, él mismo la había lanzado por la ventana pensando que su iniciativa no tenía cabida. Tuvo que bajar a buscarla, mostrarla al equipo y ver como su propuesta era elegida como la solución final. Y así, tal y como estaba definido en ese croquis, se construyó el edificio que, si bien aceptaba sin complejos la lección de Le Corbusier, imprimía al mismo tiempo un carácter esencialmente carioca, leve, venciendo al espacio.

A principios de los 40, Niemeyer recibió desde Belo Horizonte su primer gran encargo en solitario, de la mano del entonces alcalde de la ciudad Jucelino Kubitschek, que más tarde se convertiría en Presidente de la República y artífice del sueño de Brasilia. Tras el éxito de esa primera colaboración, el proyecto alucinante para la nueva capital fue adjudicado, sin fisuras, a Lúcio Costa y Oscar Niemeyer. En los registros en los que ambos explican su experiencia en Brasilia, la sensación es de aventura salvaje en el far west. Más allá de la apuesta política por el interior del país, dando de alguna manera la espalda al colonizador europeo y afrontando su futuro americano y su idiosincrasia brasileña, la construcción de la ciudad en tres años y medio fue un reto difícilmente alcanzable del que Niemeyer no solo salió airoso sino que hizo suyo hasta las últimas consecuencias. Aceptó la responsabilidad de construir el paisaje del Brasil moderno, que no sería otro que su arquitectura en medio de la nada donde se trazó la famosa cruz que definiría los ejes de la futura capital. Renunció con gusto a cualquier tipo de comodidad y se mezcló alegremente con los miles de operarios que trabajaban día y noche para completar la hazaña. Se resignó a los plazos cortísimos

que mediaban entre la concepción de un edificio y su inmediata ejecución y, lejos de amedrentarse, disfrutó y se creció con el ritmo vertiginoso de los trabajos. Para entonces ya era un símbolo nacional de compromiso y lucha social, un comunista declarado y activo que nunca se tomó demasiado en serio la relevancia y el beneficio económico que su prolífica producción le iba reportando. Llegó la dictadura militar en 1964, y el posterior exilio en París, y el regreso a Río de Janeiro a principios de los 80. Aún tendría que pasar una década para que construyera el Museo de Arte Contemporáneo de Niterói, al otro lado de la bahía de Guanabara: un lugar desde el que poder contemplar Río en todo su esplendor.

Cuentan que Niemeyer se reunió con el alcalde de Niterói para formalizar el encargo. Fueron a comer a una *churrascaria* y durante la comida el arquitecto dibujó, en una servilleta, un edificio aterrizando sobre una colina que avanzaba en el agua, con el mínimo apoyo vertical, y que surgía de aquella geografía tan familiar igual que una flor. Él mismo escogió el lugar, imaginó el edificio y, como cuando de niño dibujaba formas en el aire, dejó ir aquellos trazos que definían de forma muy precisa los rasgos y motores principales del proyecto: la contemplación plácida del entorno desde el interior, así como la voluntad manifiesta de no perturbar la naturaleza existente, que visualmente quedaría por debajo del edificio casi flotante y de la rampa, concebida como una *promenade architecturale*. El Pan de Azúcar, las colinas, la bahía, toda aquella geografía casi venerada con la que el MAC dialoga de forma familiar, como las voces y los instrumentos mezclándose en una bossa nova. Una vez más Niemeyer sedujo a su cliente, y al poco tiempo el alcalde le encargó una serie de equipamientos culturales municipales con el fin de revitalizar el frente de Niterói, la cara visible de la ciudad desde Río, que se bautizó como el Camino de Niemeyer. Algunos edificios aún no han sido construidos, pero resulta evidente que la libertad y práctica arbitrariedad del conjunto contrasta significativamente con el orden amablemente monumental de Brasilia, y al mismo tiempo ambos comparten ese placer objetual, donde cada edificio responde a su propia idiosincrasia, tal vez nacida de una intuición casi *naïve* del arquitecto.

En alusión a su amada ciudad, Oscar Niemeyer citaba a Jean-Paul Sartre cuando dijo *“quién sabe si el mundo no sería mejor sin los hombres”*. Soñaba con haber copocado Río de Janeiro cuando aún era virgen, antes de ser ocupada y violada por la mano del hombre, que en general temía y despreciaba. Tal vez por eso, hasta su muerte a los 104 años, insistió en definirse como *un ser humano insignificante con la única misión de atravesar la vida, que es un soplo*. La arquitectura, obviamente, no le ha dado la razón. Admirando ese carácter humilde, despreocupado, cínicamente ingenuo, opuesto a la solemnidad, resulta aún más gratificante reconocer la irrepetible aportación del maestro brasileño.

¹ Traducción del título del documental dirigido por Fabiano Maciel sobre la vida y obra de Oscar Niemeyer, 2007, *A vida é um sopro*.
² NIEMEYER, Oscar. *Les corbes del temps. Memòries*. Barcelona, Col.legi d'Arquitectes de Catalunya, 1999. (Traducción de la autora)
³ *Oscar Niemeyer. Un architecte engagé dans le siècle*. Bélgica, Wajnbrosse Productions, 2000. Dirigido por Marc-Henri Wajnberg.
Dibujo de Oscar Niemeyer. Fuente: NIEMEYER, Oscar. *Les corbes del temps. Memòries*. Barcelona, Col.legi d'Arquitectes de Catalunya, 1999.

Cecília Obiol es arquitecta por la E.T.S.A.Barcelona, donde ha sido profesora de proyectos así como en la ETH-Zurich.