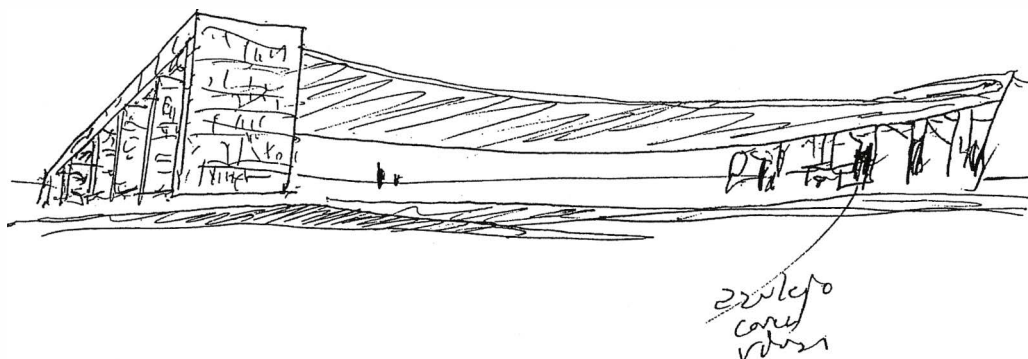


UNA CONVERSACIÓN [con Alvaro Siza]

William J.R. Curtis

A CONVERSATION [with Alvaro Siza]

William J. R. Curtis



Uno de los edificios suyos que he estado estudiando, y examinando, es el del Pabellón de Portugal en la EXPO de Lisboa. Déjeme decirle antes de nada que el espacio al aire libre bajo la cubierta curva es extremadamente evocador — un espacio de allí, pero también de cualquier otra parte—, una especie de liberador. Supongo que para usted este encargo debió resultar fascinante, incluso ambiguo, sobre todo porque tiene que ver con cuestiones complejas relacionadas con la representación del Estado. ¿Cuáles fueron sus primeras impresiones sobre este encargo?

En realidad, no me obsesionó demasiado el problema de la representación del Estado, sobre todo porque me dijeron que el edificio sobreviviría a la EXPO y podría servir a otras funciones, como museo o edificio público administrativo. La situación inicial era de una ambigüedad absoluta, porque al principio no tenía definido ni el lugar ni el contexto. En una primera fase el solar estaba en un eje principal del recinto ferial, entre la tierra y el río, sugiriendo algo análogo al arco de triunfo que queda enfrentado al Terreiro do Paço en la Baixa de Lisboa. En realidad, mi contexto era muy diferente de ese espacio histórico y ceremonial, y con el tiempo, afortunadamente, fui capaz de cambiar el solar a una posición asimétrica, vis a vis con los otros edificios de exposiciones. Como las pautas para definir el interior del edificio eran más bien vagas —la exposición misma estaba pendiente incluso de ser formulada— necesitaba un ancla a la que aferrar el proyecto. Empecé a encontrarla en la diagonalidad que proporcionaba la nueva posición, en la relación con el muelle y el río, y en el contraste con el que hacer frente a los edificios más altos.

One of your buildings that I have been looking at and thinking about is the Portuguese Pavilion in the EXPO in Lisbon. Let me say immediately that the open space under the curved roof is extremely evocative — a space of there but also of everywhere— a kind of liberator. For you this commission must have been intriguing, even ambiguous, especially as it concerned complex questions of state representation. What were the first impressions you had of this architectural task?

In fact I was not overly obsessed by the problem of state representation, especially as I was told that this building would survive the EXPO, and that it might serve other functions such as a museum or a public administration building. I started out in total ambiguity, because initially I did not have a clearly defined site or context. At an early phase the site was on a main axis of the exhibition ground between land and river, suggesting something analogous to the triumphal arch facing across the Terreiro do Paço in the Baixa of Lisbon. In reality my context was very different from this historical, ceremonial space, and in the course of time I was happily able to shift the site into an asymmetrical position vis a vis the other exhibition structures. As the indicators from within the building were rather vague —the exhibit itself remaining to be formulated— I needed an anchor for the project. I began to find it in the diagonality of the new position, in the relationship to dock and river, and in the contrast with the taller buildings.

¿Hubo otros 'detonantes' en sus ideas arquitectónicas?

En mi modo de trabajar nunca tengo una idea preconcebida que me sirva de motor del proyecto. En este caso se pedía una gran plaza cubierta; así que empecé a pensar de una manera imprecisa en un edificio que tuviera dos zonas principales: por un lado, una parte muy flexible y con un cierto orden repetitivo; por otro, que hubiera un espacio cubierto especial, protegido por un techo. Después de alguna reflexión y algún ensayo — inclusive alguna losa apoyada en muchos pilares— me di cuenta de que aquél debía ser un espacio público y situado bajo un techo sin apoyos. Así que el desarrollo del proyecto comenzó a basarse en la búsqueda de una modulación creíble y a trabajar en colaboración con los ingenieros.

Una de las imágenes que me vinieron a la mente fue un edificio de exposiciones de Asplund de los años treinta, con líneas verticales de mástiles, y un techo. También pensé en los grandes espacios cubiertos con lasas curvas de Niemeyer. O incluso, en aquel maravilloso espacio cubierto que hay detrás del auditorio de la Ciudad Universitaria, en Caracas, diseñado por Villanueva en los años cincuenta.

¿La Plaza Cubierta? ¿Esa plaza con rampas, cubiertas curvas flotantes, el fluir de la gente y del aire tropical?

Sí, la Plaza Cubierta, con sus vagas reminiscencias de Le Corbusier. Después empecé a considerar más la presencia del edificio en la EXPO como Pabellón Nacional — mi tarea de representar al país—. Los proyectos de alrededor estaban comenzando a desarrollarse: pensé que mi edificio debía contrastar con ellos siendo bajo y horizontal. Me di cuenta también de la ventaja que suponía el que mi obra pudiera reflejarse en el agua. De hecho, una de las primeras ideas que tuve para el techo de la plaza fue la de una bóveda con curvatura relativamente suave; pero esto no daba suficiente sensación de refugio, y con el tiempo la idea se invirtió y devino en una cubierta curva suspendida. Esta inversión de la curva llegó casi por casualidad. Como Aalto dijo en una ocasión: a veces es necesario diseñar casi sin objetivos, dejar que la idea salga.

¿Hubo aportaciones de los ingenieros?

Sí. Trabajé con Ove Arup —con Cecil (Balmond)— y con un ingeniero muy bueno de Lisboa —Segadães— que colaboraba con él. Cuando le presenté la idea a Cecil —una cubierta con una luz de 60 por 58 metros— pensé que me diría que estaba loco. Pero, al contrario, me dijo: "Sí, ¡podemos hacerlo!" Al final, creo que técnicamente es una solución bastante normal: una losa de veinte centímetros de grosor con tubos en su interior a través de los cuales pasan los tensores, los cables. La idea estructural nos condujo a la necesidad de utilizar pilares muy fuertes que actuaran como contrafuertes. Como, a su vez, el subsuelo del lugar es muy blando, fue necesario introducir profundos pilotes en puntos clave del terreno. Las pilastras laterales, por su parte, generaron pórticos austeros y dieron una fuerte presencia visual al edificio.

Were there other 'triggers' for your architectural ideas?

In my way of working I never have a preconceived idea that I can use as the motor for a project. In this case there was a demand for a big covered square so I started in a nebulous way to think of a building with two main zones: a very flexible area with a certain repetitive order on the one side and a special covered space protected by a roof on the other. After some experimentation and reflection —including a proposal with a slab supported by many pillars— I realized that the latter should be a sheltered public space under a roof without supports. So the development of the project began to rely upon the search for a credible modulation, and upon work with the engineers.

One of the images that came to me was an exhibition structure by Asplund from the 1930s, with the vertical lines of flagpoles, and a roof. I also thought about Niemeyer's big covered spaces with curved slabs. Or, even more, of that marvellous covered space behind the auditorium of the Ciudad Universitaria, in Caracas, designed by Villanueva in the 1950s.

The Plaza Cubierta? The place with the ramps, the floating curved roofs, the flow of people and tropical air?

Yes, the Plaza Cubierta, with its vague memories of Le Corbusier. Then I began to think more about the presence of the building in EXPO as the National Pavilion— of my duty of representing the country. The surrounding projects were beginning to develop: I thought my building should contrast with them by being low and horizontal. I realized too that my work might have the advantage of being reflected in the water. In fact one of the earlier ideas for the plaza roof was a vault of relatively slight curvature; but this did not give sufficient sense of shelter, and in the course of time the idea was inverted to become a suspended curved roof. This inversion of the curve came about almost by chance. As Aalto once stated: sometimes it is necessary to design almost without objectives, to let the idea emerge.

Was there input from the engineers?

Yes. I worked with Ove Arup —with Cecil (Balmond)— and with a very good engineer in Lisbon —Segadães—; they had a collaboration. When I presented this idea to Cecil, a span measuring 60 metres by 58 metres, I thought that he would say that I was crazy. On the contrary he said: "Yes we can do that!" In the end, I think that the solution is technically very normal: it is a 20 centimetre slab with tubes inside, and through the tubes run the tensors, the cables. This structural idea led to the need for the very strong piers which act as buttresses. In turn the subsoil of the site is very soft so it was necessary to drive deep piles into the ground at key points. The lateral piers in turn generated severe porticoes and gave a strong visual presence to the building.



¿Con los pórticos surgió también un mecanismo para distribuir a la gente hacia las exposiciones?

Sí, pero decidí llenar completamente estos pórticos con muros revestidos de azulejos, para mantener la sensación de cerramiento del espacio cubierto, dejando sólo puertas apaisadas y de distintas dimensiones. También prestamos especial atención a los puntos de encuentro entre los cables y el edificio, de manera que fuera posible introducir la luz. Por su parte, las extremidades de los cables atraviesan los pórticos para ser legibles desde el otro lado, evidenciando claramente los esfuerzos y los contra esfuerzos de la estructura. Durante esta fase del proyecto tuvimos un diálogo muy enriquecedor con los ingenieros, dibujando e intercambiando entre arquitectos e ingenieros bocetos e ideas; fue una colaboración estrecha y afortunada.

El proceso del que hemos estado hablando se enmarca entre una intuición extremadamente nebulosa, una observancia flexible de interesantes modelos que se pueden trastocar, o con los que se puede jugar, y luego un ensayo contra lo pragmático. El proceso es cualquier cosa menos directo —se mueve hacia adelante y hacia atrás, adentro y afuera—.

Sí; hay una fase de exploración en la cual los temas directores van surgiendo.

Una de las cosas que me parecieron más fuertes de este espacio es la completa ambigüedad acerca del peso de la cubierta. Hay algo que está claramente flotando, pero que a su vez tiene una presencia monumental. Entrar bajo el refugio de la cubierta y quedas aislado de lo que te rodea: te encuentras con el horizonte en la distancia, y con el agua. Hay una idea de baldachino ceremonial, pero en la que subyace un tipo de espacio universalizante. Psicológicamente te libera, poniéndote en contacto con algo mucho más grande.

Debo decir que, en ese lugar, un toldo a modo de vela es una evocación del océano. De tal modo, que tienes esa sensación, muy presente en la gente de Portugal, de estar de cara al Atlántico. Como me pasa en casa, en Matosinhos. Miras y piensas en América. No es sólo la vista del mar, es también tener la percepción del mundo entero.

Y también están ahí, de igual modo, todos los intercambios que se han dado con otras civilizaciones, que han dejado su marca —por ejemplo, las curvas de los barcos portugueses que están impregnadas de influencias de lugares lejanos; o esos mapas maravillosos del museo marítimo que muestran el descubrimiento 'gradual' de la costa africana, de la India o de las Américas—. Para mí, esa imagen de 'espacio de la nación', o su mito, se consigue de la misma manera: no creo que Alvaro Siza se dijera a sí mismo: "Voy a poner una vela ahí"; pero, sin embargo, leemos la cubierta de esa forma.

Pero si pensamos así, de una manera tan literal, jamás conseguimos eso. Y si lo intentamos demasiado conscientemente, acabamos en literatura, en anécdota. No fue el principio de la idea, pero vino junto con otras muchas cosas: técnicas, función, coste, y demás. Necesitas pasar por todas estas consideraciones para conseguir la libertad de una idea arquitectónica.



With the porticoes came a device for filtering people for the exhibitions as well?

Yes, but I decided to fill these porticoes with walls lined with tiles to maintain the sense of enclosure of the covered space, leaving only oblong doorways of various dimensions. A lot of thought also went into the connection points between cables and building, so as to let the light filter in. In turn the angle of the extremities of the cables goes right through the porticoes to be legible on the other side, thus giving clear expression to the forces and counter forces of structure. In this phase there was a very stimulating dialogue with the engineers, sketches and ideas being drawn and exchanged between architects and engineers; it was a close and happy collaboration.

The process we have been talking about goes somewhere between extremely nebulous intuition, some loose adherence to interesting models that you can invert or play with, and then a testing against the pragmatic. The process is anything but straightforward— it goes back and forth, in and out.

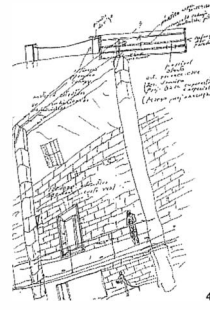
Yes; there is a phase of exploration in which the guiding themes emerge.

One of the things that I found very strong about this space was the complete ambiguity about the weight of the roof. You have something that is clearly floating yet it also has a very monumental presence. You come under the shelter of the roof and you are cut off from the immediate surroundings: you find the horizon in the distance, and the water. There is the notion of a ceremonial baldachino, but underneath it suggests some sort of universalizing space. Psychologically it releases you, putting you in touch with something more vast.

I must say that a sail-like awning in that place does suggest the ocean. So you have this feeling which is very present in people in Portugal of facing the Atlantic. As I do at home in Matosinhos. You look and you think of America. It is not only this view over the sea, it is also this sense of the entire world.

Equally there are all the exchanges with other civilizations which leave their mark— for example, the curves of Portuguese boats which are impregnated with influences from faraway places; or those marvellous maps in the marine museum showing the gradual 'discovery' of the African coastline, of India, of the Americas. So this image as the 'space of the nation', or its myth, seems to me to succeed: I do not believe that Alvaro Siza said to himself: "I will put a sail here", but we do nonetheless read the roof in this way.

But if we think like that in too literal a way, we never achieve it. If we try too consciously we go towards literature, towards anecdote. It was not the beginning of the idea, but it came together with a lot of things, technics, function, cost and so on. You need to pass *through* all these considerations to achieve the freedom of an architectural idea.



1,2,3,4
Pabellón de Portugal en la Expo
Portuguese Pavilion in the Expo

Además, el Pabellón de Portugal tiene un aspecto procesional —entre la tierra y el agua, pero también en una dirección lateral a través de los pórticos—; no en vano el tema de los pórticos se encuentra en todas las escalas y en los interiores, incluso en el mobiliario. Hay alusiones indirectas a tipos constructivos del pasado: el cuerpo principal del edificio, que contiene las salas y los espacios de exposición, recuerda a una gran casa-patio y a la vez a una especie de palacio —una cancellería o un edificio oficial—. En el lado que da al agua usted pone un pórtico casi irónico —con unos apoyos ridículamente delgados—, el cual, de repente, en un extremo, tiene una 'columna' que se convierte en piloti: una especie de clasicismo burlesco evocador de prototipos históricos, aunque no llega a convertirse en el pórtico de un dictador.

La verdad es que se trata de todas esas cosas juntas, incluida la ironía. Una de las dificultades que tuve fue la de: ¿qué expresión, qué arquitectura? Las cosas que he descrito hasta ahora no podrían darte eso. En Lisboa el borde no mira al Atlántico — algo a lo que estoy acostumbrado en Oporto—, mira al río. Había muy pocos edificios que me podían dar pistas. Decidí concentrarme en el borde ofrecido por el dique del muelle, y tratarlo como la base de mi 'columnata'. Quería que del plano del dique salieran directamente elementos estructurales, que al mismo tiempo proporcionaran transparencia y profundidad. Incluso puse una rampa que llegaba hasta el agua. La piedra que recubre los pilares es continuación de la sillería del muro; en cada extremo los pilares quedan mermados y cambian su forma.

¿Desempeñaron algún papel los ejemplos pasados?

Cuando me encontraba lleno de dudas sobre qué hacer, tuve que pensar en varios modelos posibles: uno de ellos fue Venecia, sobre todo por la forma en que los edificios se encuentran con el agua; la luz también es similar a Lisboa, un poco temblorosa, un poco brumosa; y hay galerías. Otro fue un lugar que conozco, y que me encanta, aunque todavía no lo haya visitado: el Bósforo, cerca de Estambul, con sus palacios de balcones de madera sobre el agua. Rondé esas ideas, esos modelos.

¿Y que me dice del contexto lisboeta?

Luego, volviendo a Lisboa reflexioné sobre la estructura general y sobre los lugares que tuvieran una conexión con el agua. Pensé en la Baixa, en el urbanismo del siglo XVIII. También en algunos proyectos de viviendas de los años cuarenta, los primeros años del Régimen. Estaban premeditadamente enfocados a expresar sentimientos nacionalistas y un sentido del pasado, recordando incluso el clásico carácter despojado de otras arquitecturas fascistas; a veces incluso había algo de ironía. Hoy es posible mirar esos edificios —como los producidos por los racionalistas italianos en los años treinta— al margen de su ideología original y en razón de su valor arquitectónico. Aún así, debo decirle que la reacción de algunas personas —especialmente de algunos políticos— a la monumentalidad del Pabellón de Portugal fue comentar: "Bueno, ya sabe que nos gusta su edificio, ¡pero parece un poco fascista!".

The Portuguese Pavilion also has a processional aspect— between land and water—, but also in a lateral direction through the porticoes; indeed the theme of porticoes is found at all scales and on the interiors, even in the furniture. There are innuendoes of past building types, the main body of the building containing the rooms and exhibition space suggesting both an enlarged patio house and a species of palace — a 'house of embassies' or a house of the state—. On the side facing the water you have an almost ironical portico, which is preposterously thin in its supports, which suddenly at one end has a 'column' turning into a piloti, a sort of tongue-in-cheek classicism, which refers to historical prototypes, yet does not allow itself to become a dictator's portico.

To tell the truth it is all those things together, including the irony. One of the difficulties I had was: which expression, which architecture? The things I have described so far could not give you that. In Lisbon the edge does not face the Atlantic —as I am used to in Porto—, it faces the river. There were very few buildings which could give me hints. I decided to concentrate upon the edge supplied by the dock wall, and to treat this as the base of my 'colonnade'. I wanted structural elements coming straight out of the plane of the dock wall, but also supplying transparency and depth. I even had a ramp connecting to the water. The stone facing of the pillars grows from the stonework of the wall; at each end the pillars are eroded and change their form.

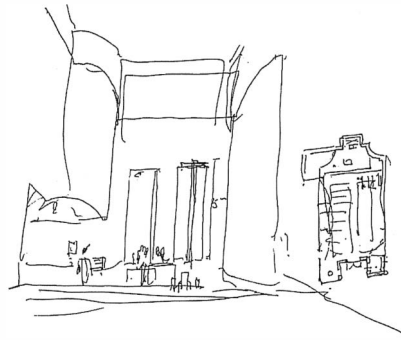
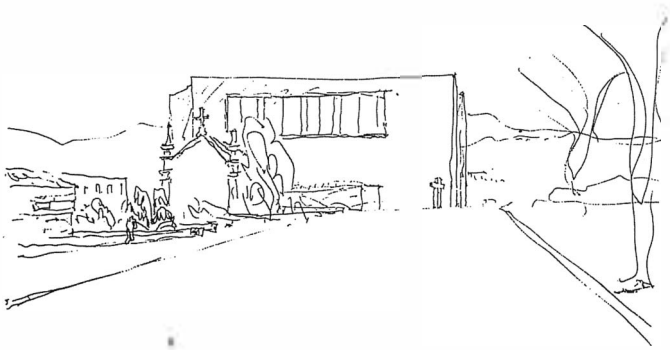
Did past examples play a role?

When I was full of doubts what to do I had to think of several possible models: one of these was Venice, especially for the way that buildings meet water; the light is also similar to Lisbon a little trembling, a little foggy; and there are verandas. Also a place I know and love though I have not yet visited it, the Bosphorus close to Istanbul with the wooden balcony palaces overlooking the water.

I walked around these ideas, these models.

And what about the Lisbon context?

Then, turning to Lisbon I reflected upon the overall structure and on places with a connection to the water. I thought about the Baixa, the eighteenth century development. Also about certain housing developments from the 1940s, the first years of the Regime. These were deliberately intended to express nationalist sentiments and a sense of the past, even recalling the stripped classical character of other Fascist architectures; sometimes there was even a slight irony. Today it is possible to look at these buildings —like those produced by Italian Rationalists, in the 1930s— apart from their original ideology, and in terms of their generic architectural value. Even so, I must tell you the reaction of some people (especially politicians) to the monumentality of the Portuguese Pavilion was to say: "Well you know we like your building, but it seems a little Fascist!".



Así que tuve en cuenta todos esos diversos modos de conseguir darle una expresión arquitectónica al Pabellón. De hecho, la definición del lenguaje arquitectónico del edificio surgió de observaciones de este tipo. El resultado es convincente para algunas personas; con reservas para otras. La ambigüedad que yo siento presente en el edificio no es resultado de una actitud. Procede de observar y adentrarse en la ambigüedad real que existe en el mismo proyecto, así como en un momento de la arquitectura. La ambigüedad es un resultado, no un deseo.

¿Seguramente sea también una ambigüedad de la sociedad? Porque hay cuestiones sobre la autoridad, el pueblo, la nación y el mundo internacional que están automáticamente presentes en este programa. Se podría decir que son elementos inconscientes de la sociedad de hoy día. El edificio sugiere una imagen de un Portugal de 'puertas abiertas', un Portugal 'moderno'. El techo flotante resulta una imagen maravillosa de asamblea social. En inglés hablamos de *understanding* —una metáfora que expresa la idea de compartir una posición, o un lugar, bajo un único elemento arquitectónico—.

Por lo visto, el edificio comunica. Me alegró mucho la reacción en conjunto de la gente hacia él. Por otro lado, hubo quien dijo: la cubierta curva es maravillosa, pero el resto no. Un crítico escribió que era "una preciosa obra de ingeniería ligada a un edificio banal". El director de la EXPO —un ingeniero— manifestó que le gustaba mucho ¡la ingeniería del Pabellón de Portugal! ¡La gente no siempre es capaz de entender que la expresión de la cubierta está relacionada con todo lo demás!

Una de las peculiaridades que me gusta de ella es que sea una catenaria, una curva condicionada naturalmente, como la de un puente. Otras partes del edificio sugieren más la cultura arquitectónica y evocan tipos pasados, pero luego, de repente, surge esta limpia ola de luz: una catenaria, después de todo, está condicionada en gran parte por fuerzas de la naturaleza como la gravedad. Aunque en este caso también existe la sensación de anti-gravedad, de 'vela' que flota en el aire.

Francamente, yo quería expresar de una forma muy sencilla la estructura; especialmente a diferencia de las extravagancias high tech, con todas sus complicaciones.

¿Conoce la Asamblea de Kuwait, de Utzon, que funciona, en cierto sentido, como una abstracción en hormigón de una tienda dispuesta de cara al mar?

Sí, la conozco, aunque no la he visitado, y no la tenía en la cabeza cuando diseñé el Pabellón.

Las tiendas se encuentran entre los prototipos de arquitectura monumental, sobre todo cuando se transforman en materiales sólidos. En la arquitectura mogul india, por ejemplo, los pabellones tienen forma de tienda metamorfoseada en piedra. Su edificio produjo en mí la sensación de una vela temporal que se hace sólida en un instante determinado: la congelación de un momento.

De hecho, la posibilidad de hacer la cubierta como una tienda de verdad —por ejemplo, en un material liviano, como la tela, o en un metal ligero—, fue en cierto momento sugerida por el ingeniero. Yo le contesté: "No, la quiero pesada. La quiero pesada como una piedra".

So I was considering all these different ways of achieving an architectural expression for the Pavilion. In fact the definition of the architectonic language of the building arose from observations of this kind. The result is convincing for some people; with reserve for others. The ambiguity which I feel is present in this building is not the result of an attitude. It comes from observing and going into a real ambiguity which exists in the project itself, as well as in a moment in architecture. Ambiguity is a result, not a wish.

Surely it is an ambiguity of society too? Because there are questions about authority and the people; about the nation and the international world which are automatically present in this programme. You might say that these are unconscious elements in the society today. The building suggests an image of an 'open-door' Portugal, a 'modern' Portugal. The floating roof is a marvellous image of social assembly. In English we speak of 'understanding'— a metaphor for sharing a position or a place under a shared architectural element.

Apparently the building communicates. I was very happy about the overall reaction of people to it. On the other hand there were those who said that the curved roof is marvellous, but the rest is not. One critic wrote that it is 'a beautiful work of engineering attached to a banal building'. The Director of EXPO (an engineer) stated that he liked very much *the engineering* of the Portuguese Pavilion! People were not always able to see that the expression of the roof is related to the rest!

One of the features I like about it is that it is a catenary, a naturally conditioned curve, like a bridge. The other parts of the building suggest the culture of architecture and evoke past types, then suddenly there is this clean wave of light: a catenary is after all largely conditioned by forces of nature such as gravity. Although in this case there is also the sense of anti-gravity, of a 'sail' which hovers in the air.

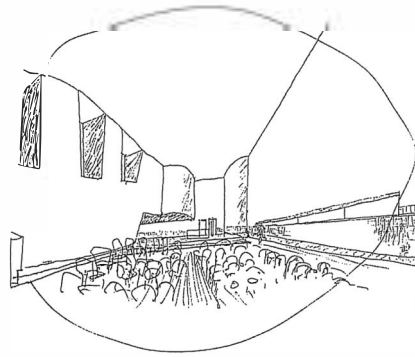
Frankly I wanted to have a very simple expression of structure, especially in contrast to 'high tech' extravagances with all their complications.

Do you know Utzon's Kuwait Assembly which works, in a sense, with a concrete abstraction of a tent facing the sea?

Yes I know of it, though I have never visited it, and it was not on my mind when designing the pavilion.

Tents are among the prototypes of monumental architecture especially when transformed into solid materials. In Indian Mogul architecture for example, the pavilions are like the forms of tents transposed into stone. With your building I had the feeling of this temporary sail which becomes solid at a given instant: the freezing of a moment.

In fact the possibility was at one point suggested by the engineer of making the roof as an actual tent, for example in a light material like fabric or light metal, and I said "No I want it heavy. I want it heavy like stone".



5,6,7,8
Iglesia en Marco de Canaveses
Church in Marco de Canaveses

Ayer fui a ver por primera vez la Iglesia de Santa María en Marco de Canaveses. Era por la tarde, y la luz baja del sol de invierno que fluía a través de las ventanas superiores inundaba las superficies blancas. De camino al pueblo me impresionó la forma en que el paisaje de alrededor está siendo destruido por una modernización rápida e irreflexiva. Una de las intenciones de Canaveses parece ser la de utilizar un programa institucional para procurar establecer (o restablecer) una topografía sólida —una especie de paisaje urbano—.

Hace cuarenta años, cuando empecé en la arquitectura, este paisaje estaba intacto, y era maravilloso. Pero también era un paisaje sostenido por una agricultura barata y por una actitud casi feudal hacia la tierra y la tradición. La heterogeneidad del nuevo paisaje habla de una nueva distribución de la riqueza, que junto con la destrucción, expresa nuevas esperanzas y aspiraciones. Posiblemente el papel que desempeñe una intervención arquitectónica sea el de construir sobre las peculiaridades positivas y mejorar las negativas: coser la piezas disonantes en un complejo orden nuevo.

En Canaveses el lugar era casi imposible en sus contradicciones. Había varios caminos de acceso en coche y a pie, y adjunto al solar, un bloque moderno feo pero honrado: una residencia de ancianos. Tuve que encontrar un modo de incluir esta pastilla en mi propia disposición de volúmenes. Las rampas, escaleras, niveles, muros y terrazas de piedra fueron dispuestas para procurar una secuencia comprensible de espacios, acontecimientos y vistas. El movimiento era esencial en mi idea. Se diseñó también un Centro Parroquial adyacente a la entrada principal de la iglesia. Por el momento no ha sido construido. Proporcionaré un espacio a modo de patio ceremonial, ligeramente desplazado respecto del eje de la iglesia, en señal de bienvenida al visitante. En cierta forma este espacio, que liga la iglesia, el pueblo y el paisaje, es el protagonista de todo el proyecto.

Su lectura de un contexto sirve tanto con espacios como con formas. Sus edificios parecen responder a las fuerzas de un lugar —las del pasado y las del presente— pero a menudo éstas son contradictorias. ¿Hay alguna intención de resolver estos conflictos con la obra terminada?

Un contexto se puede leer de distintas formas. Incluso como una suerte de 'acontecimientos'. En Canaveses se presta mucha atención a las diferentes vistas que ofrece el edificio, pero también a las vistas desde el edificio. Por ejemplo, en el espacio principal de la Iglesia, hay una estrecha y alargada ventana horizontal, en la parte inferior del muro de la derecha, según miras al altar. Cuando una persona se sienta, puede ver de pronto las colinas que hay tras el pueblo. El horizonte es atraído al interior.

Parece muy interesado en las diferentes formas en que los planos de los muros, los cambios de nivel, o las vistas, acrecientan la experiencia de un lugar, algunas veces por denegación. En algunos de sus edificios se da esa súbita compresión de lo próximo y lo lejano. Es un recordatorio de que la arquitectura se reduce a la modulación, al cerramiento y a la liberación del espacio. En la Iglesia de Canaveses la principal impresión que se tiene es la de un volumen vertical iluminado desde lo alto, pero esa sensación cambia absolutamente cuando uno

Yesterday I went to see the Church of Santa Maria in Marco de Canaveses for the first time. It was late afternoon and the low winter sunlight was flooding through the upper windows onto the white surfaces. On the way to the village I was struck by the extent to which the surrounding landscape is being destroyed by thoughtless and rapid modernization. One of the intentions at Canaveses seems to be to use an institutional programme to establish (or re-establish) a solid topography— an urban landscape of sorts.

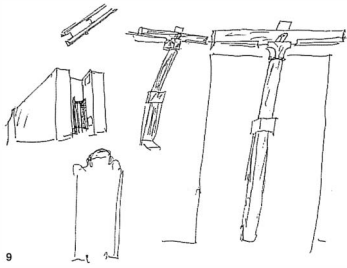
Forty years ago when I started architecture this landscape was intact and very beautiful. But it was also maintained by cheap peasant labour and an almost feudal attitude to the land and to tradition. The new disrupted landscape speaks of a new distribution of wealth which, along with the destruction, expresses new hopes and aspirations. Possibly the role of an architectural intervention is to build on the positive features and to improve the negative: to knit together the dissonant pieces in a complex new order.

At Canaveses the site was almost impossible in its contradictions. There were several routes of access by car or on foot and, adjacent to the terrain was an ugly but straightforward modern block: an old people's home. I had to find a way of including this oblong in my own disposition of volumes. The ramps, stairs, levels, terraces, walls etc. in stone were disposed to make an understandable sequence of spaces, events and views. Movement was essential to my idea. A Parish Center was also designed to stand adjacent to the main entrance of the church. For the moment this has not been constructed. It will supply a patio-like space splayed slightly off the axis of the church, a gesture of welcome to the visitor. In a sense this space, linking Church, village and landscape, is the protagonist of the entire project.

Your reading of a context works as much with spaces as with forms. Your buildings seem to respond to the forces of a place —those of the past but also those of the present— and these are often contradictory. Is there some attempt to resolve these conflicts in the finished work.?

A context can be read in several ways. Even as a series of 'events'. At Canaveses much attention is given to the changing views of the building, but also to the views *from* the building. For example, in the space of the Church there is a slender horizontal window low down along the length of the right-hand wall as you are facing the altar. The person who sits down suddenly sees out to the hillsides beyond the village. The horizon is pulled into the interior.

You seem to be very concerned with the ways in which wall planes, level changes and views heighten the experience of a site, sometimes by denial. In several of your buildings there is this sudden compression of the near and the far. It is a reminder that architecture comes down to the modulation, enclosure and release of space. In the Church at Canaveses the main impression is of a vertical volume lit from the top, but this changes completely when one sits or kneels because of that



se sienta, o se arrodilla, a causa de esa ventana rasgada que acaba de describir. Sin esta incisión horizontal uno tendría la sensación de estar en un espacio religioso cerrado, que sirve exclusivamente para rezar u oír misa. La ventana baja proporciona una liberación que transmite la sensación de participar de un evento social compartido relacionado con el mundo exterior.

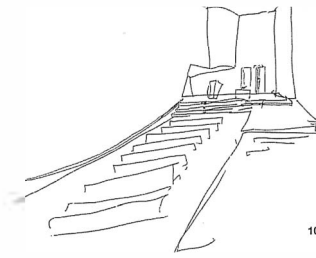
Un volumen cerrado, con sólo iluminación cenital, habría sido en conjunto demasiado obvio. Yo recibí una educación católica, y tengo recuerdos de infancia de iglesias cerradas y oscuras. Me recordaban a las cárceles. Así que esa ventana horizontal está ligada a mis intenciones primordiales de reinterpretar la idea misma de Iglesia. En años recientes he visitado varias iglesias en Latinoamérica, como la vieja Catedral de Cartagena, en Colombia, donde hay una conexión viva con el claustro, o con la calle, a través de unas rejas puestas directamente en las naves laterales que enlazan los aspectos ceremoniales de la iglesia con la vida de la ciudad, y permiten a la gente elegir si quiere concentrarse en la misa o no. Es lo contrario a la idea que se tiene de iglesia como lugar reservado y escondido.

Existen hoy, cuando uno diseña cualquier tipo de edificio religioso, varios riesgos. Uno es el de llevar demasiado lejos la abstracción, de tal forma que acabas por no ser capaz de comunicar a través de ninguna imagen reconocible. El otro problema —en cierto modo, el opuesto— es el de la falsa retórica, la mala narrativa, el *kitsch*, la superficial manipulación de signos. En su Iglesia de Canaveses se utiliza parte del equipamiento religioso típico —altar, pila bautismal, púlpito, tabernáculo, cruz, etc.—. Pero hay un esfuerzo por sublimar esos objetos habituales apartándolos un poco de su identidad, un tanto rutinaria, mediante una justa medida de abstracción. ¿Se debatía con cuestiones de este tipo al diseñar la Iglesia?

Sí, mucho. Desde el principio me preocupaba la elaboración de la cruz —estaba en concordancia con el diseño mismo de la iglesia—. La tendencia en el diseño de iglesias, en los últimos años, ha estado dirigida a plantear espacios casi como auditorios, con escasa atmósfera. Quería hacer un edificio que pudiera transmitir la 'idea de iglesia' en su forma, y eso automáticamente suponía reconsiderar la tradición. Hice muchos, muchos croquis de cruces sin quedar satisfecho. Luego pensé en contratar a un escultor; pero pronto resultó evidente que los artistas, incluso mucho más que los arquitectos, tienen dificultades con las imágenes religiosas: existe una inhibición hacia la historia. La primera cruz que aparece en el edificio terminado está en realidad en las juntas de las baldosas que hay justo en la entrada. También hice una pequeña cruz para uso procesional. Sólo después de todo eso diseñé la cruz principal que se levanta a un lado del altar; en realidad se hizo después de que se inaugurara el edificio.

Así que diseñé algunas cosas en la Iglesia re-interpretando la tradición; otras evolucionaron de las discusiones que mantuve con el clero acerca de cómo se hacen las cosas hoy en día, de los principales actos del ceremonial, de dónde se colocan las cosas, etc.

¿Quién era el cliente? ¿Y cómo ha sido recibido el edificio?



strip window you have just described. Without this horizontal incision one would have the sense of a closed religious space exclusively for praying or for listening to the mass. The low window supplies a release which gives the feeling of a shared social event related to the outside world.

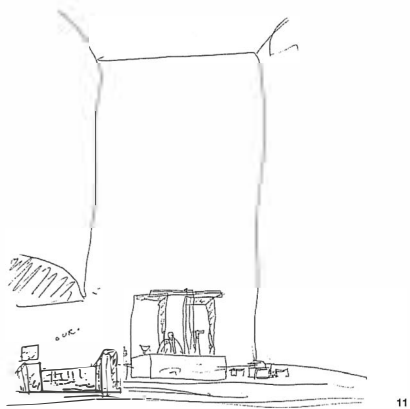
A closed volume with only top-lighting would have been too obvious altogether. I was brought up a Catholic and I have had memories of closed-in, dark churches during my childhood. They reminded me of prisons. So this horizontal window is close to my central intentions in reinterpreting the very idea of a Church. In recent years I have visited several Churches in Latin America such as the old Cathedral in Cartagena in Colombia, where there is a living connection to cloister or to street through grilles directly off the side aisles. These reconnect the ceremonial aspects of the church to the life of the city, and allow people to choose if they wish to concentrate on the mass or not. It is the opposite of the notion of a church as a secretive place hidden away.

When one designs any kind of religious building today there are several risks. One is the risk of going too far towards abstraction so that you do not communicate through any recognizable images at all. The other problem (in a sense, the opposite) is that of false rhetoric, bad narrative, kitsch, a superficial manipulation of signs. In your Church at Canaveses some of the standard equipment of religiosity —altar, baptismal font, pulpit, tabernacle, cross etc.— is used. But there is an effort at sublimating these customary things by taking them slightly outside their routine identity through just enough abstraction. Were you struggling with issues of this kind when designing the Church?

Very much so. From the beginning I was concerned with the making of the cross— this was related to the very design of the church. The direction of church design in recent years has been towards almost auditorium-like spaces with little atmosphere. I wanted to make a building that could convey 'churchness' in its form, and this automatically involved reconsidering tradition. I made many, many sketches of crosses without being satisfied. Then there was the idea of employing a sculptor, but it was soon evident that artists even more than architects have difficulties with religious images: there is an inhibition about history. The first cross that appears in the finished building is actually in the joints of the tiles just inside the entrance. I also made a small cross for processional use. Only after all that did I design the main cross which stands to one side of the Altar; actually this was done after the building was open.

So I designed some things in the Church by reinterpreting tradition; others evolved from discussions with the clergy about the way things are done today, the main actions of ceremonial, where things go etc.

Who was the client? And how has the building been received?



11

El 'cliente' era la Diócesis; pero el párroco local, Nuno Higinio, fue condición *sine qua non*, por su falta de prejuicios y por lo involucrado en el proceso que estuvo. Ante todo, era un hombre abierto a la idea misma de arquitectura moderna. El edificio ha sido bien acogido por la comunidad local: el sacerdote ha hecho mucho por explicar el edificio de un modo positivo. ¡Parece que ahora va a misa más gente! También ha sido bien recibido por la prensa internacional, por los críticos. En algunos sectores, por supuesto, ha sido rechazado; se le ha comparado con un feo almacén, etc. Luego hubo críticas más razonadas. Una señora mayor me dijo que le costaba rezar y concentrarse por la ventana horizontal. Puse la estatua de la Virgen casi a la altura de la gente, y eso provocó mucha polémica. No obstante, uno de los principales expertos en liturgia de Oporto dijo que esa estrategia se correspondía bien con la idea de la Virgen María como personaje mediador.

Suena como si su edificio hubiera entrado a formar parte del proceso de re-definición institucional con el que está actualmente comprometida la Iglesia Católica.

Sí. En este momento hay muchos debates por todas partes, incluido el de la forma apropiada de las iglesias. He recibido una invitación para diseñar, con motivo del Jubileo, una de las iglesias para las afueras de Roma: algo significativo. Supongo que es a causa de la Iglesia de Santa María de Marco de Canaveses.

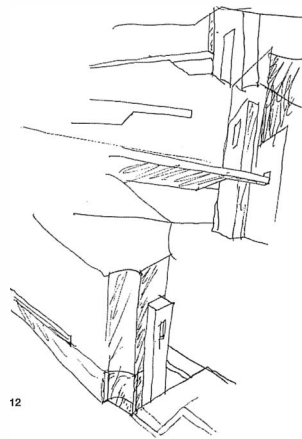
Uno de los efectos más turbadores de la Iglesia son las dos ranuras verticales de luz natural en el muro detrás del altar: sugieren casi presencias escondidas.

No puedo explicarlas del todo. En cierto momento hubo tres, aunque no quedaban bien. Pero sí puedo decir que era muy consciente de que en el pasado el sacerdote daba la espalda a la congregación y miraba hacia un ábside, en el cual podía haber imágenes. Hoy en día el sacerdote mira hacia la gente por encima del altar. De algún modo, este hecho ha sobreesido la necesidad de un ábside. Pero todavía siento la necesidad de un punto de concentración en armonía con las proporciones verticales del espacio en su conjunto. ¿Ha reparado usted en la forma que tiene la Iglesia por detrás del altar?

¿Se refiere a esas curvas recortadas que proporcionan una especie de 'ábside invertido'?

Sí, aunque nunca lo pensé literalmente como 'ábside invertido'. Esta forma estaba relacionada también con la necesidad de enfatizar verticalmente el espacio. Parecía evidente que no podía poner pinturas en el muro del fondo. Así que decidí trabajar con luz indirecta. Esas ranuras de luz crean una atmósfera trémula, al tiempo que evitan un efecto de 'contraluz' alrededor del sacerdote.

En lo que a la historia de los espacios religiosos se refiere, sus ranuras de luz me recuerdan al efecto de la *qibla* en una mezquita —por ejemplo, en la Mezquita de Córdoba—. La luz que proviene de una fuente escondida es ahí algo misterioso que sugiere revelación. En Canaveses las ranuras son, de hecho, lucernarios que acercan la luz a las zonas más bajas de la iglesia.



12

9,10,11,12
Iglesia en Marco de Canaveses
Church in Marco de Canaveses

The Diocese was the 'client', but the local priest, Nuno Higinio, was an essential precondition because he was so open-minded and so involved in the process. To begin with he was open to the very idea of modern architecture. The building has been well received by the local community: the priest has done much to explain the building in a positive way. It seems that more people now go to mass! It has been well received too by the international press, the critics. In some quarters of course, it has been rejected, compared to an ugly storage building etc. Then there have been more reasoned criticisms. An old lady told me that she found it hard to pray and to concentrate because of the horizontal window. I put the statue of the Virgin almost on the level of the people, and this excited much polemic. However, one of the leading experts in liturgy in Porto said that this move corresponded well to the notion of the Virgin Mary as intermediary.

It sounds as if your building has entered the process of institutional redefinition with which the Catholic Church is currently engaged?

Yes. There are many debates at the moment on all sides, including the appropriate form of church buildings. Interestingly I have been invited to design one of the churches on the outskirts of Rome to celebrate the Jubilee. I suspect that this is as a result of the Church of Santa Maria in Marco de Canaveses.

One of the most haunting effects of the Church is the two vertical slots of natural light behind the altar in the wall: these almost suggest hidden presences.

I cannot fully explain them. At one point I had three of them and it felt wrong. But I can say I was very aware that in the past the priest had his back to the congregation and looked towards an apse in which there might be images. These days the priest faces out over the altar towards the people. In some ways this has superseded the need for the apse. But I still felt the need for a point of concentration in harmony with the vertical proportions of the overall space. Did you notice the shape of the Church behind the altar?

You mean the indented curves which give a sort of 'reverse-apse'?

Yes, although I never thought of this literally as a 'reverse-apse'. This form was also related to the need for a vertical emphasis in the space. It seemed clear too that I could not place paintings on the end wall. So I decided to work with indirect light. These light slots create a trembling atmosphere while avoiding an effect of 'contra-luz' around the priest.

In terms of the history of religious spaces your light slots actually remind me of the effect of the qibla in a mosque— for example in the Mezquita in Cordoba. Here the light coming from a hidden source is something mysterious which suggests revelation. At Canaveses the slots are, in effect, light-wells which take light down to the lower areas of the church.



13

Sí, la luz resbala por toda la altura del edificio. Esas zonas más bajas no están todavía acabadas. El principal espacio inferior se utiliza para funerales. La antecámara exterior es donde la gente espera y charla antes de la celebración del acto. El ataúd es transportado a través del pórtico de granito hasta la capilla inferior cruzando las grandes puertas. Luego sube a la iglesia mayor, donde se dice misa. Más tarde, el ataúd sale por el otro conjunto de puertas altas, el que hay en la entrada principal de la iglesia. De hecho, hay una iglesia 'superior' y otra 'inferior', y ambos grupos de puertas dobles sugieren un ritual procesional.

Volvemos otra vez a la cuestión de los modelos históricos. Una de las interpretaciones arquitectónicas modernas más conseguidas y más inolvidables de la Liturgia Católica, y que hace una transformación eficaz de las imágenes religiosas tradicionales —especialmente de la Cruz— es seguramente la [Capilla del Convento de las Capuchinas](#), cerca de Ciudad de México, diseñada por Luis Barragán en los años cincuenta.

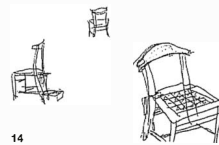
¡Por supuesto! Fui consciente de ello en muchas, muchas ocasiones. Aunque la cruz de Canaveses es dorada, mientras que la de Barragán es, creo, roja. Pero la manera en la que él introduce la luz... No se puede diseñar una iglesia sin pensar en Barragán.

Lo que también me gustó mucho de su Iglesia fue la relación que mantiene con los pies de uno: peldaños de granito, peldaños con hierba, piedras a tope; la transición a simples tablones dentro; el sutil cambio descendente de nivel hacia el área del 'baptisterio'. Se ha prestado mucha atención a los cambios de textura e intensidad a medida que uno se mueve sobre los distintos suelos. Esas transiciones, así como las sillas de madera y la sencilla carpintería, me recuerdan también a Barragán. Tengo entendido que usted mismo diseñó el mobiliario, incluido el tabernáculo recubierto de plata. ¿Se discutió con el párroco la elección entre bancos y asientos individuales?

El mobiliario fue para mí un asunto importante; todavía me quedan por diseñar algunas piezas. También el tipo de asiento resultó algo crucial. Al principio diseñé unos bancos continuos, fuertes, sólidos. Pero ya me inquietaba entonces la contradicción entre el eje de la iglesia y la idea de asamblea —algo que está siendo hoy cuestionado por los Liturgistas en el diseño de las nuevas iglesias—. Resulta que visité la [Catedral de Sevilla](#), donde hay asientos individuales con reclinatorios, y decidí que esa clase de solución le iría mejor a mi espacio de Canaveses. La verdad es que esta decisión fue criticada, argumentando que resultaría desordenada; pero también estuve en Italia en una iglesia con asientos individuales y me impresionó mucho la armonía de movimientos de la gente al levantarse y alejarse de las sillas. El párroco apoyó finalmente esta decisión. Creo que funciona muy bien en este espacio.

El sonido del agua goteando en el área del 'baptisterio' es muy efectivo.

Eso fue idea del sacerdote. Al final también habrá agua en la capilla inferior, en una pila de piedra que moteará de luz las paredes interiores.



14

Yes, light drops the whole height of the building. These lower areas are not yet finished. The main lower space is used for funerals. The outdoor anti-chamber is where people stand around and chat before the event. The coffin is brought through the granite portico into the lower chapel through the large doors. Then it goes upstairs to the main church where mass is said. Then the coffin goes out through the other set of tall doors at the main entrance of the church. In effect there is an 'upper' church and a 'lower' one, and these two sets of double doors suggest a processional ritual.

We come again to the question of historical models. One of the most successful and most haunting of modern architectural interpretations of Catholic Liturgy which makes an effective transformation of traditional religious images, especially the Cross, is surely the Chapel of the Capuchin's Convent near Mexico City designed in the 1950s by Luis Barragán?

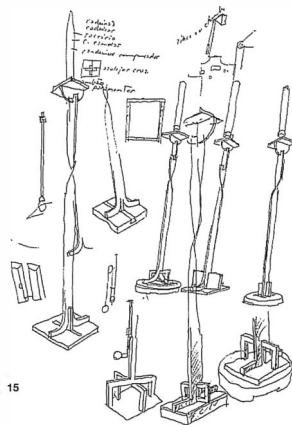
Of course! I was aware of this in many, many ways. Although the cross at Canaveses is golden whereas Barragán's is, I think, red. But the way that he brings light in... You cannot design a church without thinking of Barragán.

What I also very much liked in your Church was the relationship to one's feet: granite steps, steps with grass, closer-knit stones, the transition to simple planks inside, the slight level change down to the 'baptistry' area. There is a lot of thought given to the textures and intensities as you move over the floors. These transitions as well as the simple carpentry and wooden chairs also remind me of Barragán. I believe that you designed the furniture yourself; including the silver coated tabernacle. Was there a discussion with the priest about the choice between benches and individual seats?

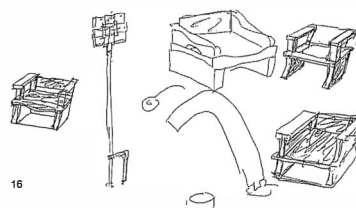
The furniture was an important consideration for me and there are still some pieces which remain for me to design. The type of seating was also crucial. At the beginning I designed strong, continuous benches. But I was already disturbed by the contradiction between the axis of the church and the idea of an assembly - this is discussed by Liturgists today in the design of new churches. I happened to visit the [Cathedral in Sevilla](#) where there are individual seats with kneelers, and decided that this sort of solution would go best in my space in Canaveses. Actually this decision was criticised on the grounds that it would be untidy, but I had also been to a church in Italy with individual seats, and had been very struck by the beauty of peoples' movements when they got up and moved away from their chairs. The priest eventually supported this decision. I think that it works very well in this space.

The sound of dribbling water in the 'baptistry' area is very effective.

That was the priest's idea. Actually there will also be water by the lower chapel in a stone basin that will reflect dappled light to the interior.



15



16

13,14,15,16
Iglesia en Marco de Canavezes
Church in Marco de Canavezes

Volviendo a la cuestión de la iconografía, seguramente parte del problema sea redescubrir, reinventar, o revigorizar, los símbolos tradicionales a un nivel experimental. De este modo, usted no se limita a crear una imagen de algo, sino que también provoca una sensación en la mente de una persona. Y en su Iglesia, siento que quizá las cosas más elementales tienen que ver con la luz, con el agua —después de todo, una imagen absolutamente básica de la cristiandad y de la mayoría de las religiones— y por supuesto, con el fuego —la pequeña vela que manifiesta la presencia de la Eucaristía y que reposa sobre una bandeja en un pequeño nicho a ras de suelo—.

Todo esto me hace pensar en la historia de los espacios del siglo XX para las diferentes religiones, y en qué pocos espacios católicos acertados existen. (Excepciones obvias a esta crítica serían la Capilla de Ronchamp de Le Corbusier, y su Iglesia en La Tourette). Puede que haya más espacios protestantes afortunados —por ejemplo, la Iglesia de Bagsvaerd de Jørn Utzon, los diseños eclesiásticos de Alvar Aalto, o más recientemente en Finlandia, las iglesias de Juha Leiviska—.

¿Quizá sea porque el protestantismo es más reciente y aún disfruta de un nuevo impulso? En la Iglesia Católica el Concilio, y su desarrollo posterior, están llenos de contradicciones. Recuerdo que cuando consultaba a los Liturgistas y a los sacerdotes sobre alusiones acerca de elementos simbólicos dentro de la tradición de la Iglesia, siempre me decían: "No se preocupe. Es usted libre; nosotros no estamos vinculados con esas cosas". De hecho era yo el que quería información sobre tales cuestiones, para reinterpretarlas o, al menos, no ignorarlas. Recuerdo que compré libros sobre simbolismo, pero estaban repletos de detalles oscuros y era difícil encontrar explicaciones sencillas y directas. Hoy día hay un impulso hacia la renovación en algunos sectores, y hacia la rigidez en otros: quería reinvestigar las cosas antiguas de una forma nueva.

En Ronchamp y La Tourette, Le Corbusier tuvo la suerte de contar con un cliente tolerante y partidario de reexaminar las bases de la expresión religiosa. Se trataba de ir hacia adelante volviendo a los orígenes. Cuando uno considera la posición que usted ocupa dentro del mundo de la arquitectura contemporánea, parece como si se encontrara entre los que creen que la invención debe surgir a partir de la transformación de las cosas existentes. Cuando propone nuevas ideas parece estar recurriendo continuamente a un 'banco de memoria' de experiencias.

Yo no me propongo crear algo 'nuevo' por que sí. Es evidente que mi memoria juega un papel crucial en el proceso de invención. Aun así, siento que es esencial alcanzar una especie de libertad creativa. La arquitectura pura se encuentra abriendo camino a través de los condicionantes y penetrando hasta el corazón de la situación, hasta su atmósfera específica: intuyendo cuál es el momento particular. Uno estudia profundamente la función para liberarse precisamente de la función. Uno examina todos los aspectos de un contexto con el fin de liberarse del contexto. La arquitectura toma cuerpo como respuesta a todas esas cosas; pero sólo cuando se dejan atrás y se consigue un nivel nuevo de resolución.

Si afrontas los problemas con una mente sin prejuicios, a veces descubres a posteriori las razones reales de las cosas. Se des-

Coming back to the question of iconography, surely part of the problem is to re-discover, reinvent, or reinvigorate, the traditional symbols at an experiential level. So that you do not just do a picture of something, but you release a sensation in the mind of a person. And in your Church I feel that maybe the most elemental things have to do with light; with water, —after all, an extremely basic image of Christianity, like most religions; and of course with flame— the small candle which is showing the presence of the Eucharist and which is in a dish low down on the ground in a little recess.

This all made me think of the history of twentieth century spaces for different religions, and how very few successful Catholic spaces there are. (Obvious exceptions to this criticism would be Le Corbusier's Chapel at Ronchamp, and his Church at La Tourette). There may be more successful Protestant spaces— for example Jørn Utzon's Church at Bagsvaerd, Alvar Aalto's ecclesiastical designs, or more recently in Finland, Juha Leiviska's Churches.

Perhaps because Protestantism is more recent and still has a new impulse? In the Catholic church the Council, and the development since, is full of contradictions. I remember asking the Liturgists and the priests for mentions about symbolic elements in the tradition of the church, and they always said: "Don't worry. You are free; we are not attached to those things". In fact it was / who wanted information about such matters in order to reinterpret them, or, at any rate, so as not to ignore them. I remember I bought books about symbolism, but they were full of obscure details, and it was hard to get simple and direct explanations. Today, there is an impulse towards renewal in some quarters, and towards rigidity in others: I wanted to reinvestigate the old things in a new way.

With Ronchamp and La Tourette Le Corbusier had the advantage of an open-minded client who encouraged the reexamination of the basics of religious expression. It was a question of going forward by going back to roots. When one considers your own position in the world of contemporary architecture, it seems that you are among those who believe that invention must spring from the transformation of existing things. You seem to draw all the time upon a 'memory-bank' of experiences when coming up with new ideas.

I do not set out to create something 'new' for its own sake, and it is evident that memory plays a crucial role in my process of invention. Even so I feel that it is essential to achieve a sort of creative freedom. A pure architecture is found by cutting through the constraints and by penetrating to the heart of the situation, its special atmosphere— by intuiting the particular moment. One studies function deeply so as to be liberated from function. One looks at all the aspects of a context in order to be freed from the context. Architecture comes into existence in response to all these things, but only when they are left behind and a new level of resolution is achieved.

If you approach problems with an open mind you sometimes discover the real reasons for things afterwards. Influences become



17

velan influencias que pueden haber jugado un papel inconsciente en su momento. Debes dejar que las cosas vengan a ti de un modo natural, nada forzado.

¿No cree usted que las influencias se filtran a través de las preocupaciones íntimas de un artista, y también de las estructuras evolutivas de un estilo personal? En su obra es fascinante ver cómo ciertas configuraciones básicas se repiten de modo diferente. Uno tiene la impresión de que en su obra ciertos trabajos marcan puntos de inflexión en los que se descubren ideas generadoras. Por ejemplo, incluso con la distancia que suponen más de treinta años, la Piscina en Leça de Palmeira parece anunciar de un modo poderoso muchos de los temas de su vida. ¿Le resultan lejanas sus primeras obras?

No. Al contrario, me parecen muy próximas. En cierto modo, siempre están conmigo. Incluso edificios de mi primera época, que no resultaron ser grandes éxitos, los siento presentes. Desde mi punto de vista, muchas de mis obras no han llegado nunca a estar terminadas del todo. Viven conmigo formando parte de mi búsqueda continua.

Esto nos lleva a las inspiraciones fuera de la arquitectura. A través del hecho de dibujar usted parece vivir en un estado continuo de fluidez de imágenes. Es como si sus edificios fueran solidificaciones temporales de ese proceso perpetuo de observación e imaginación. Su pensamiento creativo emerge en bocetos fragmentarios de gente, objetos, árboles, edificios. Parece haber una oscilación de acá para allá entre las experiencias particulares y la abstracción — algo que uno también siente en ciertas obras suyas—.

Las cosas fluyen. Incluso cuando un proyecto puede establecer relación con algún modelo histórico, la conexión nunca es directa. Hay una especie de metamorfosis.

Me parece que el Cubismo todavía sigue siendo una fuerza viva y profunda en su obra. ¿Resulta una afirmación falsa?

No, no lo es. Como digo, aún sigo próximo a mis primeras obras. Cuando empecé me interesaban más la pintura y la escultura que la arquitectura. Por aquel entonces — como mucha gente en Portugal — estaba muy alejado de la experimentación contemporánea. De hecho, me encontraba más comprometido con los ‘modernos’ de algunas décadas anteriores, como Picasso y Braque. También me atraían los ideales artísticos de la Bauhaus, que databan de un pasado lejano. Cuando empecé en la arquitectura el Cubismo era lo que me interesaba. Me han interesado muchas otras cosas — y vivo entre muchos lugares y épocas — pero sigo teniendo el Cubismo grabado en el fondo de la memoria.

Su arquitectura tiene que ver con capturar un espacio, y con las formas con las que la figura humana se mueve y percibe las cosas, de cerca y de lejos. Por ejemplo, en su Rectorado de la Universidad de Alicante, recientemente terminado, hay una especie de patio alargado que aísla al visitante del campus circundante, y que al mismo tiempo dirige su mirada hacia la cima de las lejanas montañas. El edificio establece una idea de recinto, a la vez que encuadra la mirada valiéndose de geometrías convergentes.

16



18

clear which may have played an unconscious role at the time. You must let things come to you naturally, in an unforced way.

Surely influences are themselves filtered through an artists inner preoccupations, as well as the evolving structures of a personal style? It is intriguing in your work to see how certain basic configurations recur in different guises. One has the impression that certain works in your oeuvre mark key turning points, where generating ideas are discovered. For example, even at a distance of more than thirty years, the Swimming pool at Leça da Palmeira seems to announce so many of your lifelong themes in a powerful way, Do your early works seem far away from you?

No. On the contrary they seem very close. In a way they are always with me. Even early buildings which were not great successes are present. Many of my works were never really finished from my point of view. They live with me as part of my ongoing search.

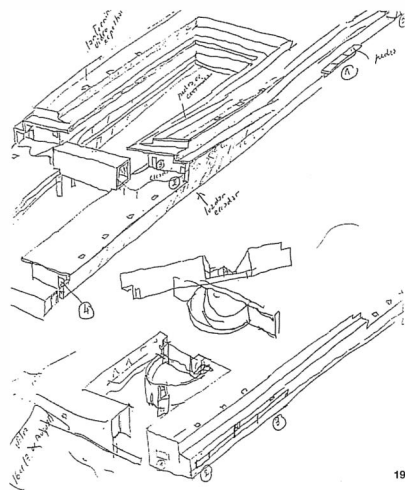
This leads us to inspirations outside architecture. Through the act of drawing you seem to live in a fluidity of images all the time. It is as if buildings were temporary solidifications of this perpetual process of observation and imagination. Your creative thought emerges in fragmentary sketches of people, objects, trees, buildings. There seems to be an oscillation back and forth between particular experiences and abstraction — something one also feels in some of your works.

Things are in flux. Even when a project can be connected to some historical model, the link is never direct. There is this sort of metamorphosis.

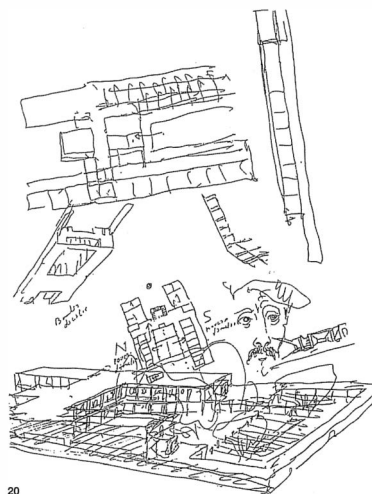
It seems to me that Cubism is still a deep and living force in your work. Is this a false assertion?

No it is not. As I said, I am still close to my early works, and when I started out I was more interested in painting and sculpture than in architecture. At the time (like many people in Portugal) I was remote from contemporary experimentation. In fact I was more involved with the ‘moderns’ of a few decades before, such as Picasso and Braque. I was also drawn to the artistic ideals of the Bauhaus, long since past. Cubism was what interested me when I began architecture. I have been interested in many other things, and I live between many places and times, but Cubism is still imprinted at the back of my mind.

Your architecture has to do with capturing a space, and with the ways in which the human figure moves around and perceives things near and far. For example, your recently completed Rectorate in the University of Alicante has a sort of elongated patio which isolates the visitor from the surrounding campus, even as it launches the eye towards the rim of the distant mountains. The building establishes a precinct while also focusing the view by means of converging geometries.



19



20

17, 18, 19, 20
 Rectorado de la Universidad de Alicante
 Rectorate of the University of Alicante

Por supuesto se puede condicionar la percepción a través de un edificio, pero hay que tener cuidado de no pasarse, de otro modo se puede asfixiar al usuario. Es preciso encontrar el equilibrio justo entre el control de la experiencia de un espacio, y la libertad que permita que las cosas sucedan. Y en lo que se refiere a las distorsiones, pueden convertirse en un vicio si no tienen una buena razón de ser. Cuando miras las mesas de los estudiantes en sus primeros años en la escuela de arquitectura, ¡ves tantos de esos ángulos y distorsiones! Pero incluso en la gente con experiencia, sigue existiendo el peligro de esa especie de geometría arbitraria que interfiere con el uso y determina en exceso el edificio.

Volviendo a Alicante. Cuando trabajo en un lugar busco las cualidades, las características particulares de ese lugar. Intento comprenderlas, para sentirme también un poco libre de ellas. Es normal, cuando estoy en Alicante y cerca de Granada, que piense en una arquitectura que significa mucho para mí — que está muy dentro de mí —, me refiero a la arquitectura islámica. En ella encuentras algo que está también ligado al clima de la región, a saber, una sensación de profundidad espacial, un moverse entre capas. En la Alhambra pasas por una secuencia de patios al aire libre con transiciones de zonas de luz a zonas de sombra. Los espacios cambian de tamaño e intensidad. De pronto, te puedes encontrar en una zona en penumbra, que permite un descanso, una mirada a través del paisaje. Esta forma de multiplicar el espacio, dividiéndolo, le da una sensación de densidad. En la Alhambra tienes la sensación de haber entrado en un 'mundo' que continúa y continúa, siempre cambiante. Esa es una de las principales dimensiones de la arquitectura.

Pero puede ocurrir también en piezas pequeñas. Cuando entras en algunas de las casas de Frank Lloyd Wright puedes sentir esa densidad, esa atmósfera: casi puedes tocar el espacio. Su arquitectura utiliza muy bien esas diferencias de escala y luz. En la Casa de la Cascada pasas por una pequeña antecámara antes de encontrarte esa expansión del espacio. Y sin embargo, el edificio no es en realidad grande.

Estos son los ingredientes de la arquitectura. Puedes aprenderlos y utilizarlos con la experiencia. Por eso un arquitecto tiene que viajar mucho: para encontrar cosas, para aprender de la experiencia directa de los edificios. Estudiar de los libros y de los dibujos no significa nada.

¿Influencia esto las actitudes en la Escuela de Arquitectura aquí en Oporto? ¿Se pone énfasis en el método de enseñanza que sugiere: 'viajas, miras, analizas, transformas'?

Sí, yo siempre he dicho eso. En parte porque cuando fui joven no tuve oportunidad de viajar mucho. Más tarde, cuando descubrí lo que me había perdido, el comentario a los estudiantes era siempre el mismo: "Lo mejor es viajar". Recuerdo un viaje con un grupo de estudiantes por Grecia. Fuimos a ver un pequeño pue-

Of course you condition perception through a building but you must be careful not to overdo it, otherwise you asphyxiate the user. It is necessary to find the right balance between the control of the experience of space, and a freedom which allows things to happen. As for distortions, these can turn into a vice if they do not have good reasons for being. When you look at the tables of students in the first years of architecture school you see plenty of those angles and distortions! But even with people who have a lot of experience there is the danger of a sort of arbitrary geometry which interferes with the use and overdetermines the building.

Returning to Alicante. When I work in a place I look for the qualities, the particular characteristics of that place. I try to understand them to be a little free from them also. It is normal when you are in Alicante and you are near Granada, that you think of an architecture that means much to me, that is deep inside me, I mean Islamic architecture. There you find something which is also connected to the climate of the region, namely a sensation of spatial depth, of moving through layers. In the Alhambra you pass through a sequence of open-air courts and patios, with transitions from areas of light to areas of shadow. The spaces are of varying size and intensity. You may find yourself in a penumbra which suddenly allows a release, a view across the landscape. This way of multiplying space by dividing it, gives a sense of density. In the Alhambra you have the sensation of entering a 'world' which goes on and on, ever-changing. This is one of the central dimensions of architecture.

But it can exist in small pieces too. When you enter some of Frank Lloyd Wright's houses you can feel that density, that atmosphere: you can almost touch the space. His architecture uses differences of scale and of light so well. At Fallingwater you pass through a small anti-chamber before encountering that expansion of space. Yet the building is in reality not big.

These are the ingredients of architecture and you can learn them and use them through experience. That is why an architect has to travel a lot: to find things, to learn by the direct experience of buildings. To study by books and drawings means nothing.

Does this influence the attitudes in the School of Architecture here in Porto? Is there an emphasis in the teaching method which suggests 'you travel, you look, you analyse, you transform'?

Yes I always said that. Also because I did not have the opportunity to travel very much when I was young. Then when I discovered the loss I always said to students: "The best thing is to travel". I remember once travelling with a group of students in Greece. We went to see a small village. I insisted that on their first visit they



21

blo. Les insistí en que en su primera visita miraran sólo al suelo, considerando nada más que los niveles y los cambios de materiales. Ya en la segunda visita se concentraron en los edificios, y en la transición entre la tierra y el cielo... Hice una vez algo similar en Nueva York. Allí el objeto de atención y reflexión fue el nivel de la calle de una única avenida: materiales, pavimentos de piedra, juntas, tuberías metálicas, tapas de alcantarillado, etc., pero siempre como telón de fondo el 'arabesco' de los rascacielos en la distancia.

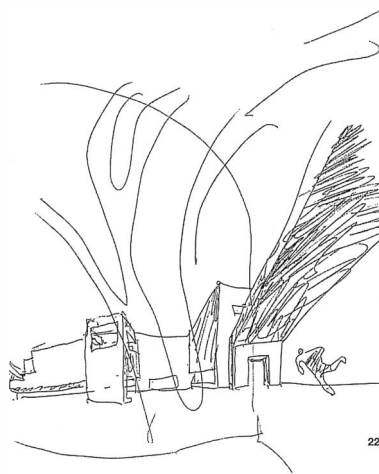
Viajando y comparando uno puede descubrir las cosas que se repiten en todas partes y en todo tiempo. ¿Quizá sea éste uno de los mejores antidotos contra la atmósfera actual que vivimos de modas pasajeras e imágenes rápidas? ¿Haciendo ver a los estudiantes lo que realmente ven de una forma directa y concreta?

Interiorizando la experiencia uno aprende a orquestar la experiencia en sus propios edificios. Cuando yo hago un proyecto hoy, sólo me siento capaz de decidir sobre los detalles en el momento en que realmente puedo caminar mentalmente dentro del edificio. En todo momento estoy trabajando en diversos proyectos, cada uno guiado por un colaborador distinto. Cuando llego a casa por la noche, y reflexiono sobre el trabajo del estudio, necesito ser capaz de imaginar la secuencia espacial, desde el atrio a las habitaciones, imaginando las vistas desde las ventanas, etc. De otro modo soy incapaz de tomar decisiones claras sobre el diseño. Por eso también hacemos grandes maquetas de nuestros proyectos. Necesito ser capaz de pasear como lo haría un visitante, el propietario, o un niño cualquiera que visitara el futuro edificio. Cuando no eres capaz de imaginar el efecto que produciría, sobre diferentes personajes, el hecho de visitar esos espacios, no eres capaz de hacer arquitectura.

¿Y cuáles son sus sentimientos acerca de la arquitectura reciente? ¿Hay edificios en concreto que hayan capturado su imaginación?

Hace poco un crítico me hizo esa misma pregunta, y se sorprendió cuando le respondí que me gustan el Museo Guggenheim de Bilbao de Frank Gehry y un proyecto reciente de Eduardo Souto de Moura —la rehabilitación como hotel del Monasterio de Santa María de Bouro—. Se me ocurrió preguntar al crítico en cuestión: "¿Le gusta la arquitectura románica? Y si le gusta, ¿quiere entonces eso decir que le disgusta la arquitectura barroca?". Mirar el Guggenheim de Gehry me resulta un estímulo poderoso. Al principio parece un formalismo gratuito, pero una vez que estás dentro ya no lo parece. ¡Algunos hablan del 'peligro' que supone este edificio para los estudiantes! Pero ¿cómo puede un edificio tan bueno ser un peligro en una investigación que debe permanecer abierta?

También pienso que se están haciendo muchas cosas buenas en España, aún no siendo ahora el momento más brillante. Y en Suiza. Por ejemplo, me interesa el ingenioso empleo de materiales que han hecho Herzog & de Meuron en las Bodegas



22

look only at the ground, considering the levels and changes of materials. On the next visit they concentrated on the buildings and the transition between land and sky. I once did something similar in New York city where the main concentration was a single avenue at street level: materials, stone paving, joints, metal pipes, drain-coverings, etc., but always with the backdrop of the 'arabesque' of the skyscrapers in the distant perspective.

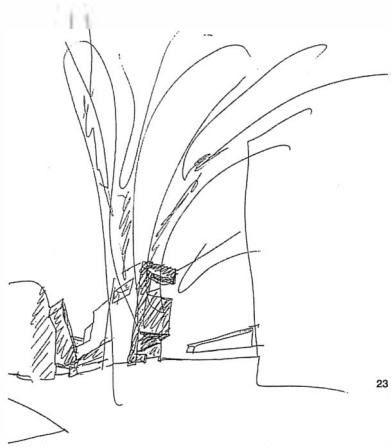
By travelling and comparing one may discover the things that recur in every place and every time. Perhaps this is one of the best antidotes to the current atmosphere of transient fashions and quick images? By getting the student to see what he or she really sees in a direct, concrete way?

By interiorising experience one learns to orchestrate experience in one's own buildings. When I make a project today I am only able to decide about details when I can walk mentally inside the building. At any moment I am working on several projects, each guided by a different collaborator. When I get home in the evening and reflect upon the work at the office, I need to be able to imagine the sequence of spaces from the atrium, into the rooms, with the view out of the windows etc. Otherwise I am unable to make clear decisions about the design. This is also why we make big models of our projects. I need to be able to walk as a visitor, the owner, or a child who visits the future building. When you are not able to imagine the effect on different personages visiting the space, you are not able to make architecture.

What about your feelings about recent architecture? Are there particular buildings that have captured your imagination?

Recently a critic, asked me that question and was surprised when I answered that I like both Frank Gehry's Guggenheim Museum in Bilbao and a recent project by Eduardo Souto de Moura —the rehabilitation of the Monastery of Santa Maria do Bouro as a hotel. I felt like asking the critic in question: "Do you like Romanesque architecture? If so, does this mean that you dislike Baroque architecture?" "To look at Gehry's Guggenheim is for me a strong stimulus. Initially it seemed a gratuitous formalism, but once you go inside it is not. Some people speak about the 'danger' of this building to students! But how can a very good building be a danger in an enquiry which should remain open?"

I also think that many fine things are being done in Spain, even if it is not the most brilliant moment. And in Switzerland. For example I am interested in the inventive use of materials in the work of Herzog & de Meuron's recent Dominus Winery in California, with its



21,22,23
Fundación Serralves
Serralves Foundation

23

Dominus, en California, con sus gaviones —esas piedras encerradas en sus contenedores de alambre— y sus efectos interiores de luz y sombra.

La forma de tratar los materiales en algunos de esos proyectos recientes me emociona muchísimo, porque pienso que este es uno de mis puntos débiles. Hoy día, cuando hago un edificio, lo que más me preocupa es 'qué material utilizar'. No la estructura —en hormigón o acero—, sino cómo se presentan los materiales en el espacio. Siento que repito mucho ciertas ideas que considero seguras, como el basamento de piedra y los muros de estuco. A los arquitectos que he mencionado —Gehry, Herzog & de Meuron, Souto de Moura— les preocupan mucho los materiales como parte integrante de la expresión arquitectónica de un proyecto. Por supuesto, hay otros.

En algunos de sus edificios recientes se experimenta con las diferentes características de la piedra como revestimiento y como material de construcción real, y esto plantea la cuestión de una gramática arquitectónica del detalle, así como de la expresión de la sensación de peso, o incluso de lo opuesto, la ausencia de peso. Hubo momentos, al mirar el [Pabellón de Portugal](#), en los que sentí que esas cuestiones no estaban siempre plenamente resueltas.

Lo que dice del [Pabellón de Portugal](#) yo también lo siento: hay una especie de expresión conformista que no va tan lejos como debería. Pero si pudiera comprender las condiciones en las que se hizo el proyecto, apreciaría las dificultades. Hoy día muchas cosas dependen del cliente y del encargo. En algunos casos uno puede llegar lejos persiguiendo una idea. En otras muchas obras sencillamente lo que tienes que hacer es olvidarte de experimentar con los materiales porque no tienes tiempo para ello. Las condiciones actuales de trabajo no sólo no permiten la artesanía de otros tiempos, sino que además impiden la búsqueda e investigación de nuevas posibilidades. Esta es una situación que afecta de muchas formas a cómo se hacen los edificios hoy día.

Se está formulando actualmente una legislación que distancia aún más al arquitecto de la construcción real del edificio, dejándole al margen de la relación entre promotor y constructor. En la nueva Europa, el arquitecto corre el riesgo de ser marginado de la construcción en su conjunto. Solo se espera de él que entregue un 'proyecto' y deje que sean otros quienes lo construyan. Yo antes podía bajar a la obra y cambiar materiales o modificar detalles con los mismos obreros —en Portugal, incluso en Santiago de Compostela, en España—; pero el otro día, tuve una llamada telefónica, colérica, de un constructor que me decía furioso ¡que no me está permitido hablar con los obreros! Esto se está convirtiendo en algo terrible para la arquitectura; hay veces en las que incluso me planteo el dejarlo todo. Hay gente que dice de mí: "Ese caballero que no se adapta a los tiempos modernos".

Son estas algunas de las razones por las que ahora dedico tiempo a hacer escultura, porque en este medio mantengo un compromiso directo con el modo en el que se hace el objeto. Hace poco inauguré una exposición de esculturas en la Galería

gabions —wire containers filled with stones— and its effects of interior light and shade.

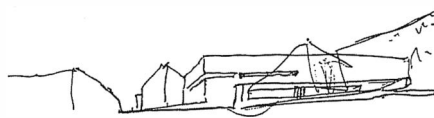
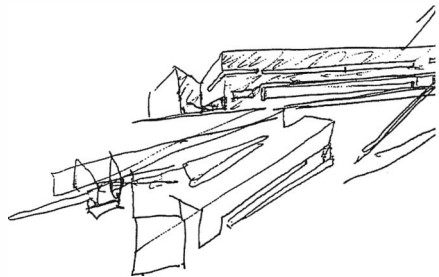
The way in which materials are used in some of these recent projects touches me very much, because I think that this is one of my weak points. Today when I make a building the thing that I am most troubled about is 'which materials to use'. Not the structure, in concrete or steel, but how the materials appear in space. I feel that I repeat much some ideas that are safe, such as a basement in stone and walls in stucco. The architects I mentioned —Gehry, Herzog & de Meuron, Souto de Moura— are all very concerned with materials as part of the architectural expression of a project. Of course, there are others.

In some of your recent buildings there is experimentation with the different characteristics of stone as a veneer and as an actual construction material, and this raises the question of an architectural grammar of detail, as well as the expression of the sense of weight, or even its opposite, weightlessness. There were moments looking at the [Portuguese Pavilion](#) when I felt that these questions were not always fully resolved.

What you say about the [Portuguese Pavilion](#) I also feel: there is a kind of conformist expression which does not go as far as it should. But if you were to understand the conditions in which the project was realized, you would appreciate the difficulties. Today much depends upon the client and upon the commission. In some cases one may go far in pursuit of an idea. In many works you have simply to forget about experimentation with materials as no time is allowed for it. The conditions of work disallow the craft of earlier times, but also stand in the way of research and investigation into new possibilities. This is a situation which effects the very ways in which buildings are made today.

There is legislation currently being formulated which distances still further the architect from the actual fabrication of the building, leaving him outside the relationship between developer and builder. In the new Europe the architect risks being left out of construction altogether. He is supposed to just hand over a 'project' and let it be realized by others. I used to be able to go down to the building site and alter materials and details with the workers themselves— in Portugal, even in Compostela in Spain. But the other day I had an irate phone call from a builder who was furious saying that I am not allowed to speak to the workers! This is becoming terrible for architecture and there are times when I even consider giving it all up. There are people who say of me: 'This gentleman who does not adapt to modern times'.

These are some of the reasons that I now devote time to making sculpture, because in this medium I have a direct involvement with the way the object is made. I recently opened an exhibition of my sculptures at the I.C.O. Gallery in Madrid. These were made in



Museo de Arte Contemporáneo de Santiago de Compostela
Contemporary Art Museum in Santiago de Compostela

I.C.O. de Madrid. Se hicieron en estrecha colaboración con carpinteros, soldadores, metalistas, y a menudo, trabajando infindad de horas los fines de semana. Fue una experiencia fantástica para mí, y respondió a una necesidad íntima de trabajar directamente con los materiales —una necesidad que cada vez se frustra más en la presente situación de la arquitectura—.

Hablando de un tema completamente distinto: Alvar Aalto. Como sabe, es el centenario de Aalto y he observado que la Escuela de Arquitectura de Oporto le ha dedicado una exposición a su trabajo. Usted personalmente ha 'dialogado' con Aalto durante casi medio siglo. ¿Qué ha significado Aalto para usted?

Alvar Aalto está de nuevo presente; se le necesita; hay una demanda real de Aalto. ¿Por qué? Quizá una razón sea el que Aalto se plantea abordar la innovación a través de nuevos materiales, de nuevas ideas, pero sin perder la historia, la tradición, la atmósfera local, etc. Eso otorga a la obra de Aalto la solidez permanente de una roca. Surge hoy como algo nuevo porque la joven generación no conocía mucho de Aalto. Espero que esto influya en la situación que vivimos de modas pasajeras y que discutíamos antes.

No es posible copiar a Aalto. Me di cuenta desde el principio. Mi Restaurante Boa Nova (1958) hace referencias muy directas a Aalto —especialmente a su Maison Carrée—, pero si observa la siguiente obra, la Piscina en Leça da Palmeira (1961), ya no hay referencias directas a Aalto. Lo que es importante en Aalto es la esencia de su arquitectura, y no sus formas. En los años cincuenta, mucha, mucha gente, seguía sus formas, por diferentes razones. Pero eso es imposible. No puedes copiar a Frank Lloyd Wright. Y te crees que puedes copiar a Le Corbusier, pero en realidad no puedes.

No: se tiene la ilusión, posiblemente, de copiar a Le Corbusier porque existen 'cinco puntos', seis de esto y siete de aquello, pero lo que él de verdad significa evade esa clase de tratamiento. Esto posiblemente nos lleve a una cuestión más amplia, que es la continua presencia y relevancia de obras clave dentro de las tradiciones de la arquitectura moderna. Los indicadores primarios —a pesar de los esfuerzos del post-modernismo y de varios vanguardismos desde entonces— no desaparecen. Hay un proceso constante de revaloración, de relectura, de reinterpretación. Se les mira todo el tiempo con frescura, y en respuesta a nuevas preguntas planteadas por las siguientes generaciones.

A su vez, algunas obras tempranas son refractadas por obras posteriores: por ejemplo, es posible que la Iglesia de las Tres Cruces de Aalto pueda parecer diferente una vez que uno haya visto su Iglesia de Marco de Canaveses. En esto consisten las capas de una tradición. Uno puede ver a través de lo moderno hasta las cosas básicas. Fue el arquitecto finlandés Aulis Blomstedt el que dijo a sus alumnos: "Si desean crear algo nuevo, estudien aquello que es antiguo".

Antiguo, y también exterior: lejano en tiempo y lugar. Porque una cosa que resulta maravillosa de Aalto —tan conocido por sus respuestas al paisaje y a la cultura nórdicas—, es lo que tomó del Sur: el patio, la expresión marroquí, las formas cubistas. Usted sabe que visitó España y el Norte de África en varias ocasiones. También Grecia —ahí está ese brillante dibujo del Anfiteatro de Delfos, que luego aparece bajo otra forma en su Universidad de Otaniemi—.

close collaboration with carpenters, welders, metal-workers, often working hours on end through weekends. This was a fantastic experience for me and it responded to an inner need to work directly in materials— a need that is ever more frustrated in the present situation in architecture.

On a completely different subject: Alvar Aalto. As you know it is the centenary of Aalto and I noticed that the School of Architecture in Porto has had an exhibition on his work. You personally have been in 'dialogue' with Aalto for roughly half a century. What has Aalto meant to you?

Alvar Aalto is present again; is needed; there is a real demand today for Aalto. Why? Maybe one reason is that Aalto makes an approach to innovation through new materials, new ideas, without losing history, tradition, local atmosphere etc. That gives to the work of Aalto a permanent solidity like a rock. It comes today as a new thing, for the young generation did not know much about Aalto. I hope that this will be influential upon the situation of transient fashions which we discussed earlier.

It is not possible to copy Alvar Aalto. I realized this from the beginning. My Boa Nova Restaurant (1958) makes very direct references to Aalto —especially to his Maison Carrée—, but if you observe the next work, the Swimming Pool in Leça da Palmeira, this has no direct reference to Aalto. What is important in Aalto is the essence of his architecture, and not his forms. In the 1950s many, many people were following the forms for different reasons. But that is impossible. You cannot copy Frank Lloyd Wright. And you think that you can copy Le Corbusier, but in fact you cannot.

No: You have the illusion, possibly, of copying Le Corbusier because there are 'five points', six this or seven that, but what he is really about evades this sort of treatment. This possibly leads to a larger question which is the continuing presence and relevance of key works within the traditions of modern architecture. The primary signposts —despite the efforts of post-modernism, and of various avant-gardisms since— do not go away. There is a constant process of reassessment, of re-reading, of reinterpretation. They are all the time being looked at in fresh ways, and in response to new questions posed by later generations.

In turn earlier works are refracted through later ones: for example, it is possible that Aalto's Church of the Three Crosses may seem different once one has seen your Church at Marco de Canaveses. This is the layering of a tradition. One may see through the modern to basic things. It was the Finnish architect Aulis Blomstedt who said to his students: 'If you wish to create something new, study that which is ancient'.

Ancient, and also exterior: faraway in time and in place. Because one thing that is marvellous in Aalto, so known for his response to Nordic landscape and culture, is what he took from the South: the patio, the Moroccan expression, the cubist forms. You know he visited Spain and North Africa on several occasions. Also Greece — there is that brilliant drawing of the Amphitheatre at Delphi which you find in another form in his University at Otaniemi.

Todo eso son grandes lecciones, pero luego están las relaciones profundas con otras culturas, que ahora deben darse sin colonialismo. Después del 'periodo heroico' de la arquitectura moderna, después de la Bauhaus y de los CIAM, y muy especialmente en los años de posguerra, descubres ese mestizaje: Louis Kahn y Le Corbusier dando y aprendiendo de la India; la conexión entre Ronchamp y la arquitectura norteafricana, que Le Corbusier había visto antes de la guerra. Esto es lo que hoy es importante observar, en un momento en el que en Singapur se está haciendo lo mismo que en Nueva York. Tengo grandes esperanzas en los intercambios que se producen entre diferentes culturas. Al principio del movimiento moderno se ve la tremenda influencia de Japón; en la pintura se ve el impacto de la escultura africana. La esperanza de la arquitectura está en salir del pequeño mundo local. Eso no quiere decir que haya que destruir cada cultura, mi propia cultura; más bien lo contrario. Hay la necesidad de abrir lo local para que no desaparezca; abrirlo para proporcionar nuevos estímulos.

Suena como un saludable antídoto a ciertas tendencias hoy habituales: algunas, resultado de una internacionalización superficial —en la que ahora muchas de las llamadas 'vanguardias' se han comprometido de un modo muy conservador y acrítico—; otras, tendentes a ideas fundamentalistas de identidad, de extrema localización, de regionalismo equivocado. Ninguna de ellas da la respuesta. La respuesta radica mucho más en lo que usted está diciendo: un planteamiento que permita muchos niveles de respuesta, y que sin embargo —espero— contenga en sí una especie de aspiración universal. ¿Quizá sea esto lo mejor de la modernidad hoy día? ¿Podría tener que ver con esto?

Es la mejor posibilidad que tenemos.

All these are great lessons, but then there are the deep relationships with other cultures which must now occur without colonialism. After the 'heroic period' of modern architecture, after the Bauhaus and CIAM, especially in the post-war years, you discover this cross fertilisation: Louis Kahn and Le Corbusier giving to and learning from India; the connection between Ronchamp and North African architecture which Le Corbusier had seen pre-war. This is the important thing to observe at a time when Singapore is making the same thing as New York. I have a big hope in the interchanges between different cultures. In the beginning of modernism you see the tremendous influence of Japan; in painting you see the impact of African sculpture. The hope for architecture is in going out of the small local world. This does not mean destroying each culture, my own culture; quite the opposite. There is the need to open the local so that it does not disappear; to open it in order to give new stimulus.

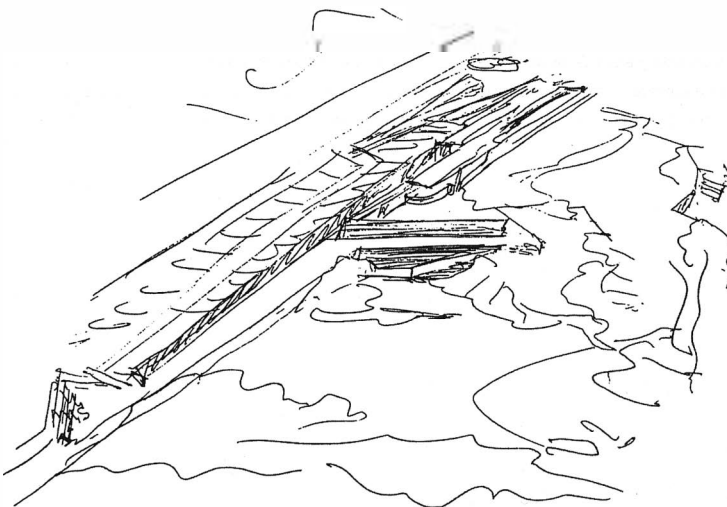
This sounds like a healthy antidote to certain tendencies current today: some resulting from superficial internationalisation —in which many of the so called 'avant-gardes' have now implicated themselves in a very conservative, uncritical way—; others tending towards fundamentalist ideas of identity, of extreme localisation, of regionalism gone wrong. Neither of these provides the answer. The answer is much more in what you are talking about: an approach which allows many levels of response and yet —hopefully— has a kind of universal aspiration in it. Maybe that is the best of modernity today? It could be about this?

It is the best possibility that we have.

Diciembre 1998

Diciembre 1998

Piscina en Leça de Palmeira
Swimming Pool in Leça ds Palmeira



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

William J.R. Curtis is a historian and critic who has taught at numerous universities around the world and who has contributed to many international journals, including *El Croquis*. His better known books include *Le Corbusier: Ideas and Forms* (1986); *Balkrishna Doshi: An Architecture for India* (1989); *Denys Lasdun: Architecture, City, Landscape* (1994); and *Modern Architecture since 1900* (1996).